



„Szabad-ötletek...”

Szóke György
tiszteletére
barátaiktól
és tanítványaitól

„Szabad-ötletek...”

Szóke György tiszteletére barátaitól és tanítványaitól

„Szabad-ötletek...”

Szóke György

tiszteletére
barátaitól
és tanítványaitól

Miskolci Egyetem
Irodalomtudományi Doktori Iskola
Szabó Lőrinc Kutatóhely

Szerkesztette
Kabdebó Lóránt
Ruttkay Helga
Szabóné Huszárik Mária

ISBN 963 661 668 X

Felelős szerkesztő Ruttkay Helga
Tördelte Somogyi Gábor
A nyomdai munkálatokat a László és Társa Bt. végezte
Felelős vezető László András

Tartalom

ILIA MIHÁLY	A Szauder-istállóban	9
PÉTER MIHÁLY	Születésnap látomás	11
FEJÉR ÁDÁM	Párhuzamos életrajz és Szőke György dicsérete	12
UNGVÁRY RUDOLF	Tőlem oldalvást, mellettem	19
OSZTOVITS ÁGNES	Farkas Zénó húslevese	23
DOBOS MARIANNE	Divatjamúlt időszerűség	25
V. BÁLINT ÉVA	Kutyák, macskák és a genius loci (aki nem lesz óriás)	26
MÁRKUS MÁRIA ÉS MÁRKUS GYÖRGY	távirata	28
BENEY ZSUZSA	Irodalom és pszichológia	29
NEMES LÍVIA	A századelő útjai száz év távlatából	33
ERŐS FERENC	„My poor Konrad”... Body, mind and the philosophy of nature in Ferenczi's works	38
TVERDOTA GYÖRGY	<i>Zajtalanul és félelmesen – Végül</i>	47
BÓKAY ANTAL	Szerelem-metafizika – József Attila 1928-ban	56
LENGYEL ANDRÁS	„Tengerben és egekben élek” Egy József Attila-metaphora háttere	78
SZÖRÉNYI LÁSZLÓ	Ehess, ihass... József Attila <i>Ars poeticájának</i> értelmezéséhez	87
N. HORVÁTH BÉLA	Kinek írta József Attila a <i>Szabad-ötleteket?</i>	97
KENESEI ISTVÁN	„Csak ami nincs, annak van bokra” Egy grammatikai szerkezet elemzése	106
NAGY CSILLA	Magánterület Az „én” határvonalai József Attila kései és Szabó Lőrinc harmincas évek végi költeményeiben	114
SZIGETI LAJOS SÁNDOR	Isten fűszála (PistAttila)	127

BOJTÁR ENDRE	Az intertextualitás játéka József Attila-versek és a cseh költészet között	136
RADNÓTI SÁNDOR	Fülke-fény	141
HETÉNYI ZSUZSA	Kezek a bőrökön – az erotika lélekrajzához	
	Film, színház – muzsika nélkül	144
MILNERNÉ DARMÓ MAGDOLNA	Szabó Lőrinc	
	Tyutsev-műfordításainak problematikája	150
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY	Színhagyomány és irodalom: kapcsolat vagy ellentét?	157
SZILI JÓZSEF	A nemzetvallás és a morális érzelmek poétikus ökonómiája	167
BESSENYEI JÓZSEF	Az étekek savát-borsát megadjad! Magyarország fűszerimportja a XVI. század közepén	177
BALÁZS MIHÁLY	A kolozsvári Heltai-nyomda és a krakkói Aleksy Rodecki	183
KULCSÁR PÉTER	Humanista szövegek kiadásának lehetőségei és módszerei	188
KOVÁCS SÁNDOR IVÁN	A szőke Duna	200
HORVÁTH IVÁN	<i>Aenigma</i>	211
SZÁNTÓ GÁBOR ANDRÁS	A Janus-krimi	214
BÍRÓ FERENC	Kazinczy pályakezdéséhez	235
PORKOLÁB TIBOR	Egy „toldyánus” evokáció (Kosztolányi Dezső Virág Benedekről)	239
FRIED ISTVÁN	„...mert az igazságot sokan hamisítják” (Márai Sándor kisprózai fordulata)	244
SZIGETI JENŐ	Márai Sándor találkozásai író-barátaival 1948–1949-ben	256
KENYERES ZOLTÁN	<i>Az Óperenciás tengeren</i>	265
KISS KATALIN	Variánskiadások előkészítése TEI/XML-alapokon (Szabó Lőrinc: <i>Föld, Erdő, Isten</i>)	270
FERENCZI LÁSZLÓ	Fendrich Ferencről	281
VERES ANDRÁS	A trónfosztott bűntény (Néhány észrevétel Rejtő Jenő krimiparódiáiról)	287
EVARICS REGINA	Kertész Imre: <i>Sorstalanság</i>	292
JUHÁSZ JÓZSEF	A folyamatosság és a szakaszosság jelensége a nyelvek evolúciójában	303
SIMONCSICS PÉTER	Szó – játék – költészet	307
RÓNA-TAS ANDRÁS	Baltázzunk	312
B. JUHÁSZ ERZSÉBET	New Yorkba csak Keresztútból lehet érkezni	314
TÓTH SZILVIA	Bródy képzeletbeli múzeuma	320

PETHŐ SÁNDOR	Ius sacrum	
	A társadalmi szabályrendszerek szakrális eredetének vallástörténeti értelmezéséhez	333
SCHWENDTNER TIBOR	Döntés, sors és önazonosság	
	összefüggései a <i>Lét és időben</i>	347
BERNÁTH ÁRPÁD	Narratologie oder Konstruktionstheorie?	361
GEDŐ ÉVA	Carl Schmitt antiromantikus fordulata	372
CSÚRI KÁROLY	Zur Semantik von Georg Trakls Dichtung	389
HAN ANNA	Rilke és Paszternak	
	Megjegyzések Rilke <i>A labda</i> című versének értelmezéséhez	401
OROSZ MAGDOLNA	Lux aeterna és Tenebrae	
	A jelentésalkotó megfordítás Paul Celannál	410
KABDEBŐ LÓRÁNT	Nemzeti és nemzetközi elemek	
	Yeats költészetében	424
VIHAR JUDIT	„Krikszkrakszokat, japán betűket írnék”	432
ZÖLDHELYI ZSUZSA	<i>Anyegin</i> -reminiszcenciák	
	Csathó Kálmán <i>Mikor az öregek fiatalok voltak</i> című regényében	445
BAGI IBOLYA	Szerelme, Puskin	451
KELEMEN JÁNOS	Mandelstam Dantéja	457
TAR IBOLYA	Aphrodité és Mandelstam	
	– reflexiók a <i>Silentium</i> című költeményről	466
PALOTÁS EMIL	Orosz politika a Balkánon a XIX. században	471
PATKÓS ÉVA	A „szellem-lélek” fogalompár az orosz „ezüstkorban”	480
SZŐKE KATALIN	„XX. századi Tatjana keresi Anyeginjét”	489
REGÉCZI ILDIKÓ	Ekvivalenciák Csehov és Kosztolányi elbeszéléseiben	494
KATONA JUDIT	A <i>Csang álmai</i> című elbeszélés jelentősége	
	Ivan Bunyin művészi életfilozófiájában	505

ILIA MIHÁLY

A Szauder-istállóban

A cím egy tanári szoba a szegedi egyetem bölcsészeti karán, ahol a hatvanas évek elején Kovács Sándor Iván meg Ilia Mihály szorgoskodtak, és próbálták világmegváltó irodalmi dolgaikkal megismertetni a hallgatókat. (Szauder-istállónak a kaján kari szóbeszéd nevezte el szobánkat, jelezve, hogy ott Szauder József tan-székvezetőnek két ifjú híve lakozik.) Ebben a szobában 1960-ban megjelent egy szlavista tanár, akivel én hamar megismerkedtem, és jó barátságba keveredtem. Szőke György volt ama ifjú, akitől erős orosz irodalmi érdeklődésemre kaphattam eligazítást, ám bár meg kell mondanom, hogy SzGy szokása szerint ógvamógva válaszolgatott kérdéseimre, melyek az akkori új jelenségekre vonatkoztak. Tudtam, hogy Lermontov volt a kutatási témája, de az engem nem érdekelt akkor, jobban izgatott, hogy mi is zajlik a kortársi orosz literatúrában. (Utóbb látom, hogy jobb lett volna Lermontov után érdeklődni, a hatvanas évek zajos keleti irodalmi céciói majdnem feledésbe merültek már.) Szőke György másfelé irányította a beszélgetéseket, hol a színek költészeti jelentésével, hol meg a lélektani iskolák poétikai kamatoztatásával kötötte le figyelmemet, s meg kell mondanom, hogy ezek új világok voltak nekem, hallgató koromban csak nagyon távoli utalásokat kaptam róluk. Leginkább Baróti Dezső irodalomprofesszorom és Király József pszichológiai tanárunk mondott ezt-azt mindezekről, nevet, könyvcímet adtak a konzultációkon. Gondoltam, ha ez az új fiú ilyesmik iránt érdeklődik, nem maradhatok szégyenben, biztosan van benne valami érdekes, nézzünk utána. Szép csendesen utána is araszoltam Szőke György témáinak, ám bár utolérni nem tudtam, mert egyszer csak azt vettem észre, hogy a művészetpszichológia, a lélekelemző iskolák mellett vagy helyett József Attila és Kosztolányi Dezső is az érdeklődési körébe került. Utóbb tudtam meg, hogy később ennek a korai érdeklődésnek „hivatalos” formát is adott, magyar irodalmi, pszichológiai stúdiuumokat végzett SzGy. Ekkor jöttem rá, hogy ez az ember habzsoló érdeklődésével, a mindent tudni akaró olvasó buzgalmaival állandó provokáló hatással van a környezetére, barátaira, tanítványaira, mindazokra, akikkel szóba áll. Ez az inspiráló képessége elég korai, amint megtapasztalhattam, és mostanra is megmaradt,

amint látom. A szögedi egyetem a mi kezdő időnkben furcsa valami volt. Szauder József és Hajdú Péter dékánása alatt olyan volt, mint valami sziget, ahol galápagosi lények mozognak, miközben a szigetet körülvevő közvetlen környezet (Szegec) még a korabeli magyar életnél is több grádussal lejjebb volt. (Van a magyar közbeszédben egy kifejezés, amely Csongrád megyét éppen ebben a korszakában minősítette ilyen lesújtóan.) Persze az egyetem sem volt szellemi szanatórium! A tudomány jeles emberei és a remek tanárok mellett talán a szokásosnál is több bogaras figura, sőt machethi jellem futkározott. És ehhez még hozzá kell számítani a politikai keménységet, amelyet némelyek igen látványosan képviseltek. Ebben a környezetben estek meg azok a beszélgetések, amelyek nem voltak nagyon elfogadhatók a korabeli hivatalosság számára. A Szauder-istálló volt ezeknek helye. Szőke ezeknek a beszélgetéseknek főszereplője volt. Sem ő, sem én nem tudtuk (én is csak néhány éve tudom a megkapott anyagok alapján), hogy ez a szoba bizony be volt telepítve poloskával, és a III/III-as osztály velünk együtt művelődött az irodalmi, pszichológiai eszmefuttatásokon. Ha egyszer megkapom ezeket az anyagokat is, ezekről a beszélgetésekről majd külön írok. Talán Szőke György következő kerek életfordulója jó alkalom lesz rá.

PÉTER MIHÁLY

SZÜLETÉSNAPI LÁTOMÁS

(Ad notam "Kimegyek az éji ködös útra..."
Lermontov — Lator László)

Kimegyek a Marczibányi térre
(Nyúl utcától az csak egy sarok),
S látom ám, hogy Szőke Gyuri éppen
Két neves költővel társalog.

Egyikük egy fess orosz huszártiszt,
Ki Lermontov névre hallgatott;
Másikuk meg hangoztatja váltig:
"Én, József Attila itt vagyok!"

Gyurihoz pedig így szólnak:

"Hirdessék bár kusza posztmoderneket,
Nekünk nem kell dekonstrukció!
Minket a munkáid érdekelnek,
Mert okosak és — olvashatók.

Nem léptél rá ama lápos útra,
Ahol lila köd rejt tudományt...
Isten éltessen sokáig, Gyurka!
Írj nekünk még sok szép tanulmányt!"

Háttérben áll egy bölcs bécsi orvos,
Ő is rábólint: "Itt nincs hiba;
Was dieser Jüngling uns sagt — az nem rossz!"
Szól s mosolyog a vén Freud Zsiga.

Péter Mihály

Párhuzamos életrajz és Szőke György dicsérete

Öt év nem nagy idő. Nem csak most tűnik így, amikor Szőke György hetvenedik születésnapja alkalmából fölidézem az életkorunk közti különbséget. Nem volt sok akkor sem, amikor negyvenegy-nehány évvel ezelőtt másodéves egyetemi hallgatóként a tanári pályáját kezdő Gyurkával megismerkedtem. Ez az öt év nem indokolta, hogy a számára új intézményben, szokatlan tevékenységi körben azonnal pártfogásába vegyen, és azt sem magyarázza, hogy én meg érdeklődését, támogatását, barátságát szívesen vettem, magától értetődőnek tekintettem. Az okok hozszadalmos fejtegetése helyett találóbb azt mondani, hogy személye őt a pártfogásra, támogatásra rendelte, én pedig anélkül, hogy tudtam volna róla, egész lényemmel pártfogót, támogatót kerestem. Bár azzal hízelgek magamnak, hogy támogattottjai közül az első vagy az első egyike vagyok, amennyire tudom, Gyurkát ez a tevékenység a továbbiakban sem kevésbé jellemezte. Magamban már akkoriban az általa baráti iróniával „tápai szent embörnek” nevezett Ilia Miskához hasonlítottam, aki költőnemzedékek szárnyra bocsátását tartotta első számú feladatának.

Nem túlzok, ha azt mondom, hogy a klasszikusok és a tudomány szeretete, a szellemi feladattal birkózó emberek iránti tisztelet kötött össze bennünket. A közvetlenül meg nem fogalmazott program nem üres széplelkűség volt, mert az élettől elfordulás helyett a funkcionáriusok és az iskolamesterek szubkultúrájával való szembefordulást jelentette. Az utóbbit pedig az a meggyőződés motiválta, hogy a közvetlen politikai érvénnyel nem rendelkező klasszikus alkotások kibonthatók az ideológia kényszerzubbonyából, s az erre vállalkozónak még a diktatúra közegében is meglehet a szellemi szabadsága. Ami engem illet, még Gyurka Szegedre érkezése előtt azért cseréltem föl a történelem szakot az oroszra, mert történelmi kérdésekben reménytelennek láttam szellemi szabadságom érvényesítését. Ő viszont a tanításban és a kari közéletben védte harcos következetességgel ezt az elvet. Meg kell mondanom, nagy örömömre, mert belőlem, mi tagadás, hiányzott törekvésem elismertetésének képessége.

Mint kettőnk közül a gyanútlanabb, a tapasztalatlanabb, Gyurkának az írással, az alkotással kapcsolatos fenntartásaiból sejtettem meg, hogy a szellemi sza-

badság gyakorlásának, a közéleti szerepvállalás megalapozásának még a klasszikusok tanulmányozása terén is nagyok a nehézségei. Mintha lelki terhet akarna barátjával megosztani, már az első években megvesztegető őszinteséggel tárta föl elidegenedését a moszkvai aspirantúrától annyira, hogy a szovjet viszonyok megszabta elvárások elhárítása céljából indokolttá vált a téma védését Budapestre áthelyezni. Ma úgy gondolom, a bizalmas kérdés kitérője inkább közéleti tájékoztatásomat szolgálta, és illúzióimtól akart megszabadítani. Arra igyekezett rádöbbsenteni, amit tanári-közéleti működése egyébként sugallt, hogy a tan-székszervezés, a szakmai kapcsolatteremtés, a tudományos-közéleti tevékenység az első egy olyan világban, ahol az irodalomtörténészek az irodalompolitika megszabta keretek közt dolgoznak, és a kultúrpolitikusok irodalomtörténészeknek, alkotónak tekintik magukat. Adottságaimnak megfelelően a felvilágosítás nem tájékozódásom felülvizsgálatára készítetett, hanem következményeként azt láttam be, hogy a jövőben is rászorulok Gyurka vagy a hasonló szerepet vállalók támogatására.

Sajátos válaszomat tudomásul vette, vagy még valószínűbb, számomra egyedül lehetséges voltát – részben jogos iróniával – előre sejtette. Talán jobban örül, ha kezdeményezéseinek teljes értékű részese vagyok, de az együttműködést így is lehetségesnek vélte. Sőt, bizonyára fölismerte, hogy eltérő adottságaink egymást kiegészíthetik. Föltételezem, értékelte, hogy legalább rá hagyatkozom, és nem törekvéseit keresztezve keresem saját szempontjaim érvényesítését. Mivel ez föl sem vetődött bennem, számomra helyzetünket mások példája utólag értelmezte. Szegeden mindenki tudta, mennyire pusztítja Halász Előd személyiségét az ostobaság és a gonoszság intézményesülése miatt érzett bánat. Akinek ehhez érzéke volt, megértette, rangot jelent, ha valaki képes szellemi okokból szenvedni. Gyurka ezek közé tartozott, és mint mindenkivel, akiben személyes minőséget sejtett – így Hajdú Péterrel, Rácz Endrével, a leíró nyelvészrel, Szauder Józseffel, Bálint Sándorral, Horváth István Károly klasszika-filológussal és műfordítóval, Lipták Pál antropológussal, Ilia Mihállyal, Nacsády Józseffel, Tamás Attilával és sok mással –, Halász Előddel személyes kapcsolatot ápolt. Talán mert pályáját a történelem derékba törte, és a Rákosi-rendszert a szegedi bölcsészkaron szenvedte végig, Halász nem hitt abban, hogy a jelenben szellemi eredmény bárkitől várható. Sajátos módon minél közelebb állt hozzá valaki, törekvéseit annál inkább üres törtetésnek minősítette, de sajnos a hozzá közel állók meg elvesztették azt a képességüket, hogy szenvedését megértsék. Akkoriban némi elégedettséggel gondoltam arra, hogy mi Gyurkával ezt a buktatót elkerüljük. Föltételezem, a két eset közt ő is párhuzamot vont.

Megvesztegető őszinteségének másik területe közéleti nehézségeinek, konfliktusainak föltárása volt. Ez irányú beszélgetéseink akkor szaporodtak meg, amikor Szegedre kerülése után néhány évvel az orosz tanszék vezetője lett. Az élmények megosztásának vágyán, a tanácskérés általa hangoztatott igényén túl valódi szándékát utólag abban látom, hogy fokozatosan be akart vonni az ügyek inté-

zésébe, föl akart készíteni az elképzelése szerint rám váró szerepre. Miközben bizonygatta, hogy nála alkalmasabb vagyok a szegedi közéleti mikroklíma elviselésére, azt remélte velem megtapasztaltatni, mik az általa kivívott és általam élvezett helyzet fenntartásának föltételei, és miért kívánatos mielőbb számot vetnem a dolgok állásával. Kétségtelen, hogy az évek teltevel Szeged vonzereje szemében csökkent. Szinte mindent fölfedezett már, ami fölfedezhető volt, meglepően sok mindenkiben csalódott, akikért korábban lelkesedett, közéleti csatározásainak nemkívánatos mellékhatásai hangulatát megterheltek, tehát egészében betöltötte a magának szánt és az itt-tartózkodását számára érdekessé tevő szerepet. Azt hiszem, vágyott arra, hogy a tanszékszervezés feladatát máshol, más körülmények közt megismételje, amint az ELTE tanárképző karán az végül megtörtént.

Magam erejéből nem lettem volna tanszékvezető, hasonló megbízatás elérésére nem is pályáztam volna. De be sem töltöm több mint másfél évtizeden át ezt a tiszteket, vagyis nem őrzöm meg Gyurka közelében élvezett szellemi függetlenségemet, ha változatlanul nem támogat, és a kar nem érzékeli, hogy védelem alatt állok. Közös ügyünk érdekében tett erőfeszítéseit, úgy véltem, azzal hálálom meg, hogy az addig követett elvhez hű maradok, magam és kollégáim szellemi függetlenségét változatlanul őrzöm. Gyurka elfogadta, hogy támogatásra szorultságomat személyes adottságnak tartom, és belenyugodott, hogy miután az ügyeket én viszem, a döntéseket önállóan hozom meg. Kielégítette, hogy a tanszék, amelyet magáénak is érzett, fennáll, és zavartalanul működik.

Akkoriban mindannyian, akiket nem fertőzött meg a diktatúra, és akik nem a politikai szembefordulás útját jártuk, a felvilágosult abszolutizmus álmát éltük. Nem mintha akár Gyurka, akár én összetévesztettük volna a diktatúrát a felvilágosult abszolutizmussal. Fordítva, a szellemi szabadság föltétlen, a fölvilágosult abszolutizmusban megképződött igényét szegeztük szembe az életet az ideológia béklyójába verő zsarnoksággal. Mivel a diktatúra életünk kegyetlen valósága volt, és a szellemi szabadság vallása a vele szembefordulást jelentette, sokáig úgy tűnt, hogy ami elengedhetetlenül szükséges, az egyben magától értetődően elégséges. Egyelőre bevált a föltevés, hogy lehet a szellemi tapasztalás, a hagyomány intellektuálisan meg nem világított vonatkozásait figyelmen kívül hagyva, és a hatalommal szembe kerülést nem kockáztatva, az ész ítéleteire hagyatkozni. Nézőpontunk fogyatékosága akkor mutatkozott meg, amikor a politikai ellenállás kibontakozásával, már nem az emberellenes, a szellem életétől elszakadt diktatúrával álltunk szemben, hanem az ideologikus, érzelmi elfogultságokat ugyan magukban foglaló, de a szellemi szabadságot kétségbe nem vonó demokratikus politikai megnyilatkozások közegébe kerültünk. Nekünk, akik a szellemi szabadság védelmét mindenek fölé helyeztük, szemünkre vethető, hogy nem kezdeményeztük a diktatúra megdöntését. A diktatúraellenes politikai mozgalom viszont megfelelkezik a szellemi szabadság képviselőtől, pedig az nem az értelmiség magánjellegű igénye. A szellemi szabadság ügyének légüres térbe kerülését elsősorban a demokratikus mozgalom sínyle meg. A társadalom meghasadása, a közélet megosztottsága miatt a demokrácia elveszti életké-

pességét, ha minden érzelmeiktől vagy érdekektől mozgatott ideologikus pártkérdés marad, a szellemi szabadság védelme pedig üres intellektuális játékká válik.

Megengedhetetlennek találtam a demokratikus mozgalmak iránt érzéketlennek mutatkozni, a szellemi tapasztalás megnyilatkozásának jogát vitatni. Gyurkát inkább az az aggály motiválta, hogy a szellemi szabadság igényének tartalmas közéleti képviselője híján kockázatos a szellemi tapasztalást érvényesíteni. A kérdést az irodalom nyelvére lefordítva, álláspontja engem Szegedy-Maszáék Mihály vállalkozására emlékeztetett, aki a két tényező konfliktusát a magyar irodalom vizsgálatában úgy remélte kiküszöbölni, hogy annak sajátosságait az európai klasszikusok alkotásaira vetítette rá. (Szegedy-Maszáékot még szegedi éveiből ismertük, Gyurka baráti kapcsolatban állt vele, ő pedig Gyurka közéleti szerepvállalását sokra értékelte.) Elengedhetetlen a magyar irodalmat az európai irodalom részének tekinteni. Akkoriban pedig különösen lelkesítő volt, hogy az eljárás a műértés színvonalának emelését és a szellemellenes ideológia sablonjainak kiiktatását jelentette. Sajnálatos viszont, hogy – szándéka ellenére – eljárása irodalmunk eredetiségét kétségessé tette, ugyanis a magyar kultúra jelenségeit lehetetlen a felvilágosult abszolutizmus eszközeivel egybefogni, azaz a szellemi tapasztalás észlelvek alapján álló kifejtése nálunk nem megoldható.

Társadalmunk a magyar kultúra alapkérdéseinek megoldatlansága miatt kényszerült a német és az orosz megszállást, majd következményét a kommunista diktatúrát elszenvadni. Európai vonatkozásban pedig az abszolút monarchia németországi és oroszországi válsága, a nemzetiszocializmus és a bolsevizmus hatalomra jutása jelezte, hogy a szellemi szabadság követelményét többé nem kielégítő az ész formuláiból levezetni. Azóta is a német és az orosz kultúra idejükét múlt megoldásai, üszkösödő bomlástermékei és nem az iszlám, a zsidó vagy a magyar gondolkodás homályos pontjai, törlesztendő szellemi tartozásai fertőzik meg a világot, és benne sajnos minket. A gondolkodás szabadságát viszont ma már nem a diktatúra szellemellenességének utóhatása, hanem annak a fölismerésnek a késlekedése korlátozza, hogy a demokratikus kibontakozás igényli az érzelmi, ideológiai elfogultságoknak és a pártpolitikai jellegű késztetéseknek az igazságra vonatkoztatását. Az igazság egységteremtő szerepének kibontakozását ugyanakkor megnehezíti, hogy a konvencionális intellektualizált formák gátolják a szellemi tapasztalat szóhoz jutását, és fölösleges, értelmetlen kényszer alkalmazását sugallják.

Az emlékezet kódébe vesznek, és máig lezáratlanok azok a vitáink, amelyek a tartalom és a forma kérdése, az esztétikum formai természete, illetve a művészi eljárás funkcionalitása, tartalmassága körül bontakoztak ki. Gyurka a tiszta költészet nyugat-európai eszméje felé hajlott, engem inkább az orosz klasszikusoknak a formától kevésbé uralt, a szellemi tapasztalat jelentőségét érzékeltető és a művészetet a filozófiával meg a vallással egybefogni hajlamos világa inspirált. Ezeknek a vitáknak közeget és táptalajt adott a Szabolcsi Miklós kezdeményezte műközpontú szemlélet, illetve a neoavantgarde és az abszurd irányzatoknak a korábbi realizmusfelfogással szembeni előtérbe állítása. A szociológus, a

nyers politikai elvárásokat kielégítő szemlélet félretevése felszabadítóan hatott, mégis azt mondhatjuk, Tolsztoj, Dosztojevszkij és Csehov után nem kielégítő az emberi kérdések alakítását az esztétikai nevelésre bízni, illetve reménytelen az orosz klasszikusok megkerülésével elrendezni. Ezért nem szerencsés, hogy az orosz klasszikusok szemléletét a nyugati gondolkodásba bevonó és a huszadik század jelenségeinek egyedülálló elemzését adó Thomas Mann életműve például még mindig az új humanizmus korabeli jelszavának szomszédságában marad, és a lukácsi realizmusfelfogás jegyében értelmeződik.

Álláspontom nyílt, a következményekkel nem számoló vállalása, azt hiszem, Gyurkát meglepte. Nem fordult szembe velem, nem határolta el magát tőlem, írásaim több elemét változatlanul figyelemre méltónak tekintette, sőt, ha jól tudom, tett próbálkozásokat terjesztésük, elfogadtatásuk érdekében. Azt hiszem, eleinte nem nézeteim nyugtalanították, inkább helyzetem kétségessé válása és azoknak a lehetőségeknek a veszélyeztetése aggasztotta, amelyeket annak idején előttem megnyitott, s amelyekkel addig egészében jól sáfárkodtam. Van egy homályos emlékem arra vonatkozóan, hogy érintőlegesen figyelmeztetett erre. Mivel föllépésem sokakat ellenem ingerelt, másokat megijesztett, aztán voltak, akiket biztattak a velem szembefordulásra, sőt egyesek az elvárásoknak önként elébe mentek, így egyszerre a támadások keresztútjába kerültem. Nem támadásnak, hanem a helyzet mentését célzó kísérletnek vettem, hogy az ellenem föllépők mögött Gyurka ötleteit, szándékait vagy hallgatólagos egyetértését sejtettem. E konfliktusok végkimenetele nem volt kétséges. Bár önként semmiről nem mondtam le, mivel engedményeket tenni nem akartam, a rendelkezésemre álló javakat, intézményes és kapcsolati lehetőségeket végül sikerült eltékoznom. A szellemi szabadság korábban együtt képviselt törekvése ugyan igazolt engem, de nem adott módot arra, hogy a bizonytalankodókat a kívánt irányba befolyásoljam, vagy leszereljem a rosszindulatú számításból táplálkozó ellenvetéseket. Helyzetem megszilárdítása érdekében ellenakciók indítására, gyakorlati erőfeszítések kezdeményezésére, mint addig, módot most sem találtam, ilyesmire most sem vállalkoztam.

Amikor megtörtént, aminek meg kellett történnie, Gyurka a kérdés kezeléséről lemondva, és megengedő gesztust téve, az új helyzetet úgy magyarázta, hogy két világnézet áll szemben egymással. Nem hiszek abban, hogy a totális diktatúra fél évszázada után, a modern tömegtársadalom kellős közepén van értelme világnézetek szembenállásáról vagy együttéléséről beszélni. Amit ma világnézetnek szokás nevezni, nem érdemli meg az emelkedett elnevezést, hiszen e címszó alatt szerepük ellátására alkalmatlan, csonka véleménytöredékek állnak szemben egymással. Mindannyian azt az ellentmondást szenvedjük meg, hogy bár a gondolkodó köteles megvilágítani motívumait, a társadalom nem teheti erőfeszítésének eredményétől függővé személyes késztetéseinek érvényesítését. Abszurd elvárunk, hogy a nemzet egésze fegyelmezetten igazodjék a felvilágosult abszolutizmus nem létező, ám mégis életidegen elvárásokat támasztó rendszeréhez. A tömegember létéhez szabott világban egyébként is idejétmúlt a megismerés meg-megújuló erőfe-

szítéseire hagyatkozni. A korábbinál kézenfekvőbb emlékeznünk arra, hogy szellemi rangunktól, személyiségünk épségétől függetlenül mindannyiunk emberléte az isteninek mondott személyes és világontúli igazságon nyugszik.

Számomra kérdéses, mennyire és milyen föltételek mellett alkalmasak a felvilágosult abszolutizmus ihlette tudóstársaságok a szellemi élet szervezésére, irányítására, és indokolt-e a gondolkodást az élet eleveenségétől vagy a személyes megfontolásoktól elszigetelve, a tudomány hivatalnokaira bízni. Thomas Mannal együtt kétségbe vonom, hogy modern világunk a tömegek lázadásában fogant. Mint az író Goethe-regénye tanúsítja, a történelmi fordulatot az jelentette, hogy a humanista, a lángész lemondani kényszerült a világra való személyes ráhatásról, áldozata meghozatalát és egyben áldozattá válását elszenvedte, és a modern tömegtársadalom ennek következtében létezik. Tették nem a szellemi színvonal leszállítása, az egyenlősítés, hanem az az értelme, hogy általa közvetlenül és egyetemes érvénnyel megéljük a személyes áldozatvállalás létalapozó szerepét, kultúránk alapélményét. Az gondolkodik tehát hitelesen, aki a tömegkultúra tervezése, szabványainak bevezetése vagy a kulturális széthullás jelenségeinek fölmelegítése közben elfogadja a kialakult helyzetet és benne az áldozat szerepét. Mi, magyarok ezt annál inkább érthetjük, mert olyan kultúrában élünk, amely a személyes és a világontúli igazság személytelen, intellektuális közvetítését végső soron idegennek tekinti, és a világot uraló gonoszsággal együttélés módozatait személyes ihlet nélkül, nehezen elsajátított technikaként kezeli, s amely csak a nemzetet fenyegető gonoszsággal, a zsarnoksággal szemben képes megtapasztalni létének igazságban fogantságát, kifejezni nemzeti egységét.

Régóta megkérdem időről időre magamtól, milyen alapon várom és fogadom el Gyurka támogatását. Könnyű volt addig válaszolni, amíg segítségét a barátsággal, a személyes meggyőződés közösségével vagy rokonságával magyarázhattam. De lehet-e még az egykori személyes közelség kitörölhetetlen és ápolandó emlékeire hivatkozással barátságról beszélni, és miben áll a nézetközösség, miben értünk még egyet, miről tudunk még egyáltalán egymással beszélni? Időnként azzal vádoló magam, hogy visszaélek tapintatával, kíméletességével, és szándékom ellenére hozzá nem illő, önföldadó helyzetekbe kényszerítem azt, aki egykor Ilia Miskát ironikusan tápai szent embörnek nevezte. Vajon nem értelmetlen macacsság részemről, ha kapcsolatunk időbe ágyazottságát nem veszem tekintetbe?

Bár eredetileg mindketten russzisták vagyunk, kezdettől fogva a magyar irodalom vonzásában éltünk, az orosz irodalomban jórészt nemzeti kultúránk jobb megértésének eszközét láttuk. Valószínűleg az orosz klasszikusok kulturális területekívlisége mind Gyurkának, mind nekem kedvezett szellemi szabadságunk érvényesítésében. (Elképzelhető, hogy az angol és az amerikai irodalom kezdetben hasonló szerepet töltött be Szegedy-Maszák tájékozódásában.) Ráadásul tevékenységünk a hazai viszonyokkal való szívós birkózást igényelte. Gyurka hajlott ugyan a személyes kérdések lelki, pszichológiai magyarázatára, bennem azonban jó ideje lappang a fölismerés, hogy a kettőnk között évtizedek óta fennálló sze-

reposztás oka nem szerény személyünkben, hanem a magyar kultúra adottságai-
ban, illetve annak jelen állapotában keresendő. Egyrészt az öntevékeny, hivatalos
megbízatus nélküli kultúraszervezés, amellyel sokak elismerését kivívta, és amely-
nek viszonzásaként máig sokak háliját bírja, másrészt nekem az a hajlamom, hogy
a szellemi közege tekintet nélkül és a belőle kiszakadás árán védem a gondolko-
dáshoz való jogomat, azt tanúsítja, hogy bár eltérő módon, mindketten kultúránk
sugallatának engedelmeskedünk, és ez talán mindennél szilárdabban, maradandó-
bban köt össze bennünket.

A kérdést egy ellenpéldával igyekszem megvilágítani. Ismert Makovecz Imré-
nek, a kitűnő művésznek és Szegedy-Maszák Mihálynak, a magyar kultúra kér-
déseivel foglalkozó irodalomtörténésznek, kritikusnak a posztmodern látásmó-
don belül feloldhatatlan sajnálatos szembenállása. Azt hiszem, hogy a magyar-
ságot a posztmodern tükrében megélt Makovecz Imre igazában nem áll szem-
ben sem Európával, sem a kereszténységgel, ahogy a szimbolista Ady Endre sem
tekintette magát Góg és Magóg fiának vagy az ő Kaján barátjának, illetve József
Attila sem Batu kán pesti rokonának. Az ész rendezőlvé emelésében nem bízó
és közvetlenül az isteni igazságra hagyatkozó magyar gondolkodás vetíti rá, grosz-
teszk hatást keltve, a kultúrközösség egészére a korban érvényes irodalmi irány-
zatok individuális jellegű démonikus motívumait. A világháborút szenvedélye-
sen elutasító és a Győzőt ironikusan üdvözlő Ady Endre ugyanakkor valójában az
érvényes művészi megnyilatkozás nyelvén kultúránknak azt az élményét fejezi ki,
hogy az igazságot csak személyesen azonosulva lehet képviselni, mert a nevében
indított személytelen, gyakorlatias küzdelem meghasítja a létet. Makovecz orga-
nikus építészete hasonlóképp a szellemi tapasztalás intellektuális érvényesítését
elfogadni nem tudó magyar gondolkodás nézőpontját fejezi ki. Sem a mű értel-
me nem tárul addig föl, sem a kritikus nem hidalja át a közéletet megosztó hasa-
dást, amíg a személyes és a világon túli igazság érvényesítése híján nem számo-
lunk módszeresen a szellemi szabadság és kulturális tapasztalás jelenbeli megket-
tőzöttségével. Bár egyikünk sem volt igazán tudatában, Gyurkát és engem több
évtizeden át e kettősség hallgatólagos kezelése kapcsolt össze.

UNGVÁRY RUDOLF

Tőlem oldalvást, mellettem

Van úgy, hogy az ember nem válogathatja meg a szomszédait. A Nyúl utcai házban Szőke György lett a szomszédom. Lasz gallner Ödön (1903–1916), Bruszt Dávid (1916–1929), Molnár Ferenc (1929–1938), végül Sárközi György és Márta egykori tulajdonát a második világháború után a *Válasz* adósságai fejében Sárközi Mártának el kellett adnia. Az utcai házrész így lett végül a szüleinken keresztül az én, a hátsó pedig Szőke György tulajdona. Mivel a két részre osztott ház egyik lakásában sem volt több, mint négy szoba, nem államosították őket. Az egykor pallér építtette ház értéke idővel megnőtt; ma, amikor már majdnem minden lakás megint magántulajdonban van, a megvásárlásának még a közelébe sem tudnék jutni. Felteszem, hogy velem együtt a szomszédom is áldja a szüleit, hogy nem tékozolták el azt a maga idejében még nem csillagászati összeget, melyért saját házrészüket megvehették.

Amikor a megvásárlása után 31 évvel, 1979-ben – még az általam gyűlölt kommunista uralom idején – végre be tudtam költözni a családommal az addig bérlő által lakott házrészembe, Gyuri már régóta ott lakott, Csak azt tudtam róla, hogy velem egyidős, mi a családi állapota, és úgy nagyjából, hogy mihez ért; meg hogy (akkor) szép szakálla volt. Azt viszont a néhány találkozás alapján, melyre az előző évtizedekben a telekkönyvileg osztatlan, de a természetben megosztott közös tulajdonunk ügyében sor került, sejtettem, hogy olyan igényes szellemi lényvel hozott össze a sors, akivel szemben nagyon össze kell szednem magam, hogy el ne rontsam vele a dolgomat.

Ezen nem csak azt értettem, hogy feleslegesen ne okozzak kettőnk között konfliktusokat. Pszichoanalitikus tudása, s ezen keresztül az esze volt az, amit személyes okok miatt különösen tiszteltem. Életem alapvető kérdése, hogy mennyire téveszttem meg magam. Felettből érdekelt, hogy végül is mi van velem? Ha ezt a kérdést komolyan veszem, akkor nem hagyhatom, hogy bármiben is ámítsam magam. Ki más, ha nem egy pszichoanalitikus az, aki érti, miről is szólnak ezek az önátverések? Egy ilyen emberrel nem lehetett pusztán szomszédi a viszonyom.

Már gyerekkoromban azzal az érzéssel küszködtem, mintha bizonyos dolgokat nem tudnék, holott mintha tudhatnám volna. Amikor először ismerkedtem meg mélylélektani gondolatmenetekkel, az ahhoz hasonlított, mint amikor Daphnista a jó tündér végre felvilágosítja, mire is való a drága Chloé. Na, nem mintha nekem ez ennyire egyszerű lett volna, ellenkezőleg. Hiába sejtettem mindenfélét magamról is meg másokról is, az a tudás, mely egy született író képessé tesz arra, hogy a lélek sötét mélységeit a legtermészetesebb módon érzékelje, s ezért akármiről és akárhogy ír, emberábrázolása szinte nem lehet hiteltelen, bennem inkább hebehurgyaságra készítő pusztá ismeret volt. (Talán ennek az állapotnak a maradványa, hogy még most is van bennem valami remény, hogy a tudással kiegyenlíthetem, amit voltaképpen nem az eszemmel kellene „tudnom”, hanem az ösztöneimmel – és ezért mértéket nem ismerve akarok túl sokat tudni.)

Nem volt kétséges számomra, hogy Szőke György az ön- és emberismeret dolgában jobban átlát rajtam, mint én őrajta. De mert exhibicionizmusom mértéktelen, egy ilyen helyzet nekem ma sem okoz gondot. Van valami önkényes vagy rendetlen bennem. Ezzel magyarázom, hogy analízisre soha sem tudtam rászánni magam. Mások ennek az okát nem így fogalmazták meg. Boldogult Gerő Zsuzsa, aki elolvasta a hetvenes években írt naplóm, egykor tömören annyit mondott: – Ennyire nem volt bizalma az apja iránt? – Ittam a szavát! Nekem ez a mondat egész világot magyarázott meg, lehet, hogy elég is volt magyarázatnak. Gyuri sokkal később egy másik összefoglalóval ajándékozott meg, valahogy így: – Ha van, aki alkalmas lett volna egy analízisre, akkor Te az vagy.

Az ugyan nyilvánvaló volt számomra, hogy sem szomszédal, sem barátal nem megy bele az ember analízisbe, de akármekkora is a tisztelem az iránt az értés iránt, amivel Gyuri rendelkezik, bizalmam – biztos, ami biztos – benne sem lenne. Ami azonban nem volt akadálya annak, hogy ne figyeljek nagyon oda mindenre, amit mondott, legyen bármiről szó.

Bizonyos dolgokban képtelen voltam uralkodni magamon, de nem is akartam. Két dologban különösképpen. A Nyúl utcában lakva nyomban fölmondtam a szomszéd ház szoba-konyhájában lakó özvegy Martonnénak a járdasöprést, és magam vettem kezembe a dolgot. Nemcsak a járdát takarítottam, de rendszeresen még az úttestet is a járda mellett. A pártállam dúlásának kellős közepén voltunk még. A legnagyobb élvezetet okozta, amikor egy úriember vagy úrinő, vagy valami más középosztályi proli lenézően vagy kigúvadt szemmel megbámult, amiért az autók alól is kisöpörtem a szart. Netán azt hitte, látens agresszivitását egy közös aktusban élheti ki velem, és rákezdte, hogy „a tanács persze semmit sem csinál...!” Noha elég nehezen tudok mosolyogni másokra, ha valami érzéki dolog nem készítet rá, de ilyenkor – azt hiszem – kedvesen, fokozatosan ellágyulva néztem bele a szemébe, és így mondtam: „De hiszen söpörni jó!”

Vagy még döftem rajta egyet: „Egyébkén ez az enyém! Én használom.” Többnyire apró, alig látható, bizonytalan testmozdulatokkal kísért makogást hallatva menekültek, de még jobb volt, amikor megéreztem a tekintetükből a felém hirte-

len kisugárzó, sötét idegenkedést. (Szegény hülyék, nem tudják, hogy ez a járda-söprés bennem szintiszta alemann tisztaságmánia, „Putzwut”.)

Akkoriban még jóformán minden kertes ház állami tulajdonban volt az utcában, a gazos, ösvényekkel széttaposott kertek, bennük a nyíratlan bokrok, évtizedes avar és foltokban szemétfecnik tükrözték a mentális állapotokat. Érzületemet volt hivatott kifejezni ezek iránt a magyarok iránt, hogy az én kertemben a fű alapvetően más legyen. Kezemmel tépkedem ki a gyomokat ma is.

Tudtam, hogy az én szomszédom át fog látni rajtam; az apai nemzetem iránti támadó megjegyzéseimet humorról kevert elnézéssel fogadta. Nem tudom rekonstruálni, hogy mikor mutattam meg neki először valamelyik írásomat, de nyilván még a Nyúl utcai lakásba költözésünk után éveknek kellett eltelnie hozzá. Akkor már ismertem néhány tanulmányát, és úgy néztem írásainak érthető, ugyanakkor takarékosan megfogalmazott, személyes indulatot el nem áruló szövegeire, ahogy az ember valami számára elérhetlent lát. Hogy lehet ilyen kikezdzhetetlen – ráadásul hibátlan – mondatokat létrehozni? Valahányszor erre törekedtem, a kényszerességtől olyan elvontan bonyolult lett a szövegem, hogy néhány hét után elolvasva magam sem értettem magamat.

Minden javítása üdítő élmény volt. Egyébként sem értem, miért van, hogy másokat akkora ellenérzés fog el, amikor belejavítanak az írásaikba. Hiszen ezért fizetni kellene inkább, mivel csak jobbak lesznek. Honnan ez a belső bizonyosság másokban? Honnan tudják, hogy ők pontosan és jól fogalmaztak, hogy nekik tökéletes a minőségérzékük? Vagy nem ezért háborodnak fel, ha beléjük javítanak? Én még a mondatoknak is félve kezdek neki.

A legnagyobb problémám az volt, hogy nehogy megharagudjék, amiért felhasználom arra, hogy segítsen hiányzó készségeimet pótolni. Ahogy annak idején Gerő Zsuzsa vagy az ő szavait, úgy ettől kezdve az ő javításait is úgy éltem meg, mint egy-egy megvilágosító lelepleződést, amely segít abban, hogy ne tévesszem meg magam annyira.

Egyszer egy elbeszélésemben volt egy bot, melyről azt írtam, „néma engedelmességgel simult a markomba”. A hümmentését követő néhány másodperc után csak annyit mondtam: „Te jó szagú atyaúristen...” Én ugyan azt hittem, hogy nem rejtem el magam – sem mások – elől, hogy mennyire finom, amikor az ember segít magán, és elélvez, de ez arra figyelmeztetett, hogy úgy is eltakarhatja az ember maga elől a dolgokat, hogy látszólag leleplezi. Néha magam is elképedek azon, hogy mennyire lassan fejlődöm. Amikor dohányoztam, és meg kellett kínálnom valakit a barátaim közül, sokszor hozzátettem, mennyibe kerül egy szál cigaretta. Nemcsak arról voltam meggyőződve, hogy humoros vagyok, de azt hittem, így nem rejtem el magam elől sem, hogy a félig svájci lelkem tulajdonképpen sajnálja azt a drága pénzt. Évekig tartott, míg rájöttem, hogy ebben az esetben az ember vagy ne kínáljon, vagy szorítsa össze a fogát, és ne mondjon semmit. Áttételesen Gyuri javításai még ennek felismerésében is segítettek. Szerencsére a dohányzást is abbahagytam.

Abbeli igyekezetemben, hogy politikai publicisztikáimban a lehető legirgalmatlanabb mértékben méltányos legyek, a legtöbb kritikai segítséget Tőle kaptam. Hozzá kell tennem, hogy jóval korábban, a hatvanas évek végén és a hetvenes évek elején a fogalmazásbeli alpműveltségemet meg atyai barátomnak, Doromby Károlynak köszönhetem, aki hosszú évekig volt a *Vigilia* című katolikus folyóirat szerkesztője, miközben én filmkritikákat írtam a lapba.

Ha belegondolok, elborzadok, mi lett volna, ha az 1989 után írott szövegeim Gyuri előzetes bírálati nélkül jelentek volna meg. A méltányosságra vonatkozó „irgalmatlan” az én jelzőm, használata bizonyára arra utal, hogy még nem tanultam eleget, és ezért nem tudok ennek a jelzőnek ellenállni. Ahogy a tisztaságvágytól hajtott járda- és úttestsöprésnek sem. Mint aki ragaszkodik valamiféle betegséghez.

A méltányosságra való törekvés az, ami bizonyára összeköt Szőke Györggyel. Valószínűleg azért tudtam megtanulni tőle mindazt, amit ésszel fel bírtam fogni és magamra tudtam kényszeríteni, mert személyes sorsaink különfélesége mellett azzal dicsekedhetem, hogy van valami, tőlünk független és nálunk több, amiben megegyezünk. Valamiféle közös pörös ügyben egymás mellett állunk, tanúskodva és determináltan...

Nem választhattam meg a szomszédomat, és talán éppen ez volt a szerencsém. Ha rajtam múlik, nem tudtam volna ennyire megfelelően választani. Így lett a barátom.

A születésnapján (is) azzal ajándékozott meg, hogy magamról beszélhettem.

OSZTOVITS ÁGNES

Farkas Zénó húslevese

És azt észrevetted, hogy Farkas Zénó felfedezte a kuktafazék elvét? Ahogy kenyérbéllel szigetelte a fedőt? Persze, hogy nem vettem észre, pedig élveztem a *Feleletet*, máig hálás vagyok Szőke Gyurinak, hogy Déryre rábeszélt. Déryre és nagyon sokakra, mindenekelőtt József Attilára. Mellesleg megismertetett a legré-mesebb időkben olyan művekkel, mint Paszternak *Zsivagója*, Szolzsenyicin nagy-regényei. Mikor is volt? Több mint harminc éve, amikor már végzősként Gyuri-nak szólítottuk. S Éva, a későbbi feleség meghívott minket a Nyúl utcába. (Évti-zedekkel később tudtam meg, hogy itt működött a *Válasz*, illetve itt fogadta híveit a tüneményes Sárközi Márta.)

Szőke tanár úrhoz, illetve Gyurihoz élmény volt eljárni: senki sem főzött olyan teát, mint ő – orosz szertartás szerint –, senki nem látott úgy a veséinkbe, mint ő. Mindent rázúdítottunk, ami sérelem ért minket, ő vigasztalt, adott néhány tip-pet a dolgozatainkhoz, és mi dolgunk végeztével távoztunk. Soha eszünkbe nem jutott, hogy a terhére vagyunk. Hivatkozás nélkül, magától értetődően nyúltuk le szellemi sziporkáit, végtére is nekünk adta, s neki amúgy is több volt, mint tucatszámú egyetemi oktatóknak. Hozzá bármikor lehetett telefonálni, ha elakad-tunk egy fordításban, ha nem értettünk összefüggéseket. Nemcsak mi, a Méne-si úti kollégistalányokból megmaradt hódolói voltunk így ezzel, hanem tényleges tanítványai, kollégái is. A legkülönbélebb emberekkel jóban tudott lenni, s még azoknak is segített, akiket nem kedvelt különösképpen.

Ahelyett, hogy pályáját építgette volna, adakozott. Doktori disszertációk épül-tek könnyedén elejtett ötleteire, amelyeket ki tudja, miért, nem tartott meg magá-nak. Valószínű, soha nem volt türelme, hogy teljes mélységben kibontsa egy-egy meglátását. Addig izgatta a kérdés, míg rá nem jött a válaszra. Leírni valahogy nem volt kedve. Pedig kevesebben értették nála jobban Lermontovot, a XIX. szá-zadi orosz lírát vagy akár Lev Tolsztojt. József Attiláról vagy Kosztolányi Dezső-ről nem is beszélve.

Azt hiszem, talán nem is az irodalom érdekelte elsősorban, hanem maga az író. Az ember. Egy olyan korban, amikor a tudományosság legszívesebben mellőzte

volna, helyesebben mellőzni igyekezett a személyiséget. De még a kordivat szabta keretek között is pompás ötletei voltak verselésről, címadásról, rímtechnikáról, strófaszerkezetről. Mert egyébként, nem tudni, mikor, mindent elolvasott, mindenről tudott. Egyszer dolgoztam vele kontrollszerkesztőként, olyan műszaki részletkérdéseket oldott meg Szolzsenyicin *A pokol tornáca* című könyvében, amelyeket más egy mérnök hatáskörébe utalt volna. Szerkeszthettem első tanulmánykötetét, balszerencsésen, mert a közös változtatásokat nem sikerült átvezetni a végleges változatra. (Ez volt a számítógépes korszak eleje.) Ki mindenki udvarolt neki, hogy írja már meg remekül előadott meglátásait! Magától soha nem kopogtatott volna kiadóknál.

Szőke Györgyöt az Isten is tanárnak teremtette, és persze lélekgyógyásznak. Ódivatú ember, aki sohasem személyes előmenetelét tartotta szem előtt. Hogy sok minden fájts neki, sejtettük, de sohasem hagyta, hogy az ő gondjaira terelődjön a szó. Inkább megoldotta a mi sorsunkat, hol orvost szerzett, hol konfliktusokat simított el, hol dicsért, hol dorgált. Vajon hányan lehetünk? És hányan fordítottunk neki hátat? Olykor évekre, évtizedekre. Abban a biztos tudatban, hogy bármikor tárcsázhatjuk a Nyúl utca 14-et, és a beszélgetés ott folytatódik, ahol abbamaradt. És ő nem tesz majd szemrehányást.

Addig is, minden szombati húslevesfőzésnél, Szőke György-Farkas Zénó nevét áldom.

DOBOS MARIANNE

Divatjamúlt időszerűség

„a szeretet ha nem látszik
mást önmagával nem takar”
Jan Twardowski

Volt egyszer egy civil szervezet, „DROG STOP BUDAPESTI EGYESÜLET”-nek hívták. Anonim és nonstop, ingyenes telefonszolgálatával széles társadalmi rétegeknek tudott segítséget jelenteni. Hívták a kamaszok, akik kipróbálták vagy éppen kipróbálni akarták, gátlásaik, szorongásaik enyhítésére, kezdetben csak az úgynevezett disco-szereket. Majd egyre több és keményebb anyagot használtak, vagy használtak volna, ha a vonal másik végéről kapott szakszerű információ, a konfliktus kezelésében kiutat mutató, bátorító hang nem ad támaszt. Megértő szót, együttérző tanácsot kerestek, a középkorúak, vagy az idősödő alkoholisták is. Csengett a telefon a nap huszonnégy órájában. 1995 decemberében „Az év nonprofit szervezete” díjat nyerték el munkájuk elismeréseként.

„A léleknek nincs, és nem lehet teljes üdve, ha van egy, egyetlenegy, aki elkárhozott. Nincs és nem is lehet békéje, amíg van egy, egyetlenegy, aki szenved” – írja Hamvas Béla.

Talán ez az életérzés hajtotta Szőke professzort is, hogy az éjszakákban ő legyen a vonal másik végén lévő biztató hang, heti rendszerességgel vállalva az ügyeleket. Az anonim hívó nem tudta, hogy az, akivel beszél, egy tudós, egy bölcsész-professzor. Ez idáig természetes is. Az azonban, amit ebbe a tisztelgő kötetbe szeretnék – megbecsülésem jeleként – én is letenni, az több ennél.

Egy alkalommal, dr. Koós Tánya Márta vette fel a telefont, amikor én, nemcsak mint jó feleség, de mint férjem jó titkárnője is, kerestem a „Szőke György Professzor Urat”.

Márta majd kiejtette a kagylót a kezéből, meglepetten, szinte dadogva kérdezte: – Milyen professzort keresel te? Nálunk „csak” egy pszichológus Szőke György vállalja, a rászorult, elesett, beteg ember iránti szeretetből, a karitatív munkát.

– Mártikám, csak egy Szőke György van. Mindegy, hogy mi a titulusa. Több egy pszichológusnál, több egy egyetemi tanárnál, miközben mindkettő, és mindkettőben kiváló: egyszerűen, és abban nagyszerűen: Ember.

A jó Isten áldja meg, és tartsa meg sokáig, ezt kívánom abból az alkalomból, hogy megkezdi élete nyolcadik évtizedét.

Kutyák, macskák és a genius loci (aki nem lesz óriás)

A Nyúl utca 14-ben mindig laktak kutyák. Az egykori háztulajdonos, Molnár Ferenc Márai Sándor *Csutora* című 1932-es regénye okán szeretett bele a pulikba, s így került a negyvenes évek elején egy kakaóbarna kan kutya a háztartásba. Ez a színárnyalat szalonkabátoknál és délutáni cipőknél egyáltalán nem szokatlan, nem így a pulikutyánál, ahol fölöttébb ritka, akárcsak a fehér holló (hogy egy másik irodalmi állat is szóba kerüljön). Sárközy Mátyás úgy mesélte, a puli perfektül teljesítette házigazda kötelességeit, bár az estélyről távozó – és a tempóváltás miatt lemaradó – vendégeknek (a genetikailag diktált pedagógia szellemében) rendre beleharapott a bokájába. Ugatástól és sikolytól zengett a ház – még a nagy kollektív sikolyok kora előtt.

Őt utóbb egy nőtény puli követte, aki őrizkedett az extrém színválasztástól, ugyanakkor Panni névre hallgatott, teljesítve Sárközi Márta óhaját, hogy legyen a családban egy Panni. A történeti hitelesség kedvéért tegyük hozzá, hogy a kakaóbarna pulival egy időben lakott a házban egy Grófnő névre hallgató macska is, akinek testtartása játszott szerepet neve megválasztásakor. A család később szétszóródott a világba, Balaton mellé, Balfra, a szerencsésebb Amerikába, ahol talán nem érdemes követnünk a kutyológiai fejleményeket.

Annyi bizonyos, hogy adatközlőnk, S. M. negyvenhat és ötvenegy között a Stéhlo Gábor budakeszi gyermekárvaházában sok egyéb ott lakó társával együtt nem tarthatott kutyát. (Pedig Mautner Ödön, akinek vadászkastélyából lett a gyerekotthon, nyilván élt ezzel a lehetőséggel.) Itt találkozott, illetve találkozhatott volna egy másik kutya/macska-szimpatizánssal, aki később lett és mindmáig megmaradt a Nyúl utca 14. lakójának. Ha a két félárva fiú szóba elegyedett volna egymással, bizonyára nem az állattartás kérdéseiről váltott volna szót. Sokkal közelebbi közös témának kíváncsított, hogy milyen érzés álnéven bujkálni tizenéves korban egyedül, s milyen elveszíteni egy apát, csaknem a háború befejezésekor. Milyen érzés, hogy anyjuk halálra dolgozza magát és nem ér rá velük foglalkozni. S a régi emlékek, a meghitt otthon, amikor még irodalomról esett szó, József Attiláról meg Kosztolányiról.

S különben is miért beszélt volna éppen kutyákról két zsidó fiú? Lehet-e egy zsidónak kutyája? Egy szőke, kék szemű irodalomtörténész ismerősöm azt találta mondani egyszer, hogy ha egy zsidónak kutyája van, akkor vagy a zsidó nem zsidó, vagy a kutya nem kutya. Állítását a Talmudra hivatkozva cáfolta R. T. főrabbi, idézve a tanítást, hogy ne költözz olyan városba, ahol nem hallatszik a kutyák ugatása (bizonyára azért, mert akkor bővíben van ott macska és mohamedán). De van valami logika abban, amit a szőke irodalomtörténész állított, még ha kicsit nácisztikus is, hiszen valamelyik zsidó törvény megtiltotta a kutyatartást.

A Nyúl utca 14. – ahogy ez története során többször is beigazolódtott – pulista ház volt. Amikor a mostani lakói népesítették be, az első eb, aki odavetődött, ismét egy puli volt, alighanem a kontinuitás, a békés újjáépítés kedvéért. Őt egy szürke pumi követte, a kutyakor végső határáig élvezve gazdái jóindulatát, s elkerülve a kutya mennyországba, összebarátkozhatott Sárközi Márta erder-terrierjével. (Míg a Nyúl utcában pulija volt, addig a Zugligeti úti lakásban már erder-terrier.)

Az irodalmár miliőben felnőtt ebek általában szerfölött engedékenyek, nagy élettapasztalattal és empátiával rendelkeznek, olvasottságukról és zenei műveltségükről szuperlatívuszban kellene beszélni.

A kutya mennyországban osztottak-szoroztak, s döntöttek arról is, hogy a Nyúl utca 14-ben lakják olyan kutya, akiben megvan az erder-terrier és a puli (vagy valami más) is. Ezért kerülhetett a házhoz Bockó, a mostani kevert eb, viselve azt a nevet, amely egy kedves bábmajom nevének ferdítménye. Buckó majom ott lapul valamelyik könyvespolc környékén és Majmonidészt olvas. Azt hiszi, családtörténet.

Itt tartunk ma, mikor is a Nyúl utcában Grófnő fajtársa, a Cica nevű macska a ház úrnője. Karcsúan és féhéren, distancírozva vagy éppen odaadóan, mindenestre kiszámíthatatlanul, s eszi a whiskast, s nem foglalkozik sem holokauszttal, sem ötvenhatos forradalommal. Ő maga a történelmen át- és túlmutató női princípium. Fontosabb, mint a történelem.

MÁRKUS MÁRIA ÉS MÁRKUS GYÖRGY

távirata

Kedves Kabdebo Lorant!

2004. 10. 24.

Borzalmasan sajnáljuk, de nem fogunk tudni irast kuldeni a kotet szamara. Szoke Gyuri egyik legregibb es nagyon kedves, kozeli barátunk. Normalis korulmenyek kozott feltetlen részt akarnánk venni ebben a nagyon megerdemelt felkoszontesben es unneplesben. Sajnos azonban jelenlegi korulmenyeink - varatlan, nagyon sulyos egeszsegi problema jelentkezese csaladunkban - egyaltalan nem normalisak, s igy csak legmelegebb kivansagainkat es szeretetunk kuldhetjuk az unnepeltnek.

Tisztelettel

Markus Maria és Markus Gyorgy

Irodalom és pszichológia

vagy, Szőke György irodalomkritikai munkásságáról szólva, helyesebb volna-e, ha azt írnám: pszichológia és irodalom? Minuciózus különbség, mert hiszen mi is lenne az irodalmi műalkotás, ha nem egy lélektanilag is leírható állapot lenyomata – és miből is láthatnánk meg a mű mögül elősejlt mélyebb, talán még az alkotó számára is rejtett, pszichológiailag azonban tudatosítható tartalmat, ha nem a vers indirekt, nyelvi-formai elemeiből? Kis különbség, de a kritikus oldaláról nézve, mégis alapvető jelentőségű. Mint ahogyan a geometriában egymásra fektetünk két, tökéletesen illeszkedő háromszöget, melynek hol színét, hol meg viszszáját vizsgáljuk, s a kettő, bármily pontos legyen is egyezésük, mégsem ugyanaz. A két egymásra vetített síkidom – ha nem is könnyen – elválasztható, mint ahogy elválasztható egymástól a kész mű, és a benne foglalt, formájából is kiolvasható személyes indíték. Vannak olyan kulturális korok, és ezek jellegzetes stílusirányzatai, vannak olyan alkotók, akiknek művészi elvei rejtegetni igyekeznek a műveikben megnyilvánuló személyességet, éppen úgy, mint ahogyan vannak olyan irodalomtudományi iskolák, amelyek a mű hatásában a szerző alkati és aktuális lélektani állapotát nem tartják releváns tényezőnek. És vannak olyan szerzők, akiknél ez a személyesség kihagyhatatlan tényező, akiket csak ezen a személyességen, a lírainak végtelen kijátszásán át lehet megközelíteni, akik ránk kényszerítik a személyesség attitűdjének elfogadását. A lírai jellegben nem a stílusirányzatot értjük. Ugyanaz a személyesség, mely egy romantikus lírai dalban, megnyilatkozhat a tárgyias költészet egy-egy darabjában is. Példa erre József Attila nem egy verse, amelyet lírainak és tárgyiasan objektívnek egyaránt felfoghatunk. (Hogy mást most ne említsünk, ilyen az *Eszmélet* néhány részlete és ilyen a *Téli éjszaka* is.) A költő, formaalkotása révén, elidegenít, mi pedig igyekszünk e formai fegyvelmen áthatolva, mögöttes motivációit megtalálni. Mégis: ezek a tárgyiasság mögé rejtekező művek olvasóik személyes választ is kihívják. A rejtekező titokzatoság megrendülésünket, a közvetlenül közölt élmény pedig empátiánkat hívja elő. Az olvasói élmény azonban nemcsak a versből, hanem a befogadó olvasási módjából, tágabb értelemben, az olvasó pszichéjéből is fakad. (Természetesen ehhez

hozzájárul az adott kulturális korszak, az irodalomra nevelés számos részlete, és még számos tényező.) Ha erről az oldalról kíséreljük meg az olvasás (és az értékelés) természetét megvizsgálni, semmiképpen nem tekinthetünk el attól a személyes, alkatilag-intellektuálisan, vagy érzelmileg meghatározható viszonytól, ami az olvasóban egy-egy költő preferenciáját előidézi.

Az irodalomtörténész munkáit mint műalkotást értékelve tehát mindig kétismeretlenes egyenlettel van dolgunk: ha olvasatát kreatív művészetnek tartjuk, két kreativitás ütközik itt össze, melyek közül az olvasásé nem kevésbé, csak más-ként aktív az írásénál. De, természeténél fogva, ez is éppen úgy kontrollálhatatlan, mint a másik – vagy, hogy helyesebben fejezzük ki magunkat, kontrollja éppen olyan kevésbé közelíti meg azt, amit természettudományos értelemben kontrollnak, a megismételt kísérlet azonos eredményének tarthatunk. Bár minden műkritikustól elvárjuk az egységes szemlélet alapjait, ha végletekig érezzük, minden olvasat más, még az egyszerű olvasó és a műkritikus viszonylatában is.

Mindezt előre kellett bocsájtanunk Szőke György József Attila-tanulmányait méltatva. Ugyanis kérdésesnek tarthatjuk, vajon Szőke György azért választotta-e évtizedeken átnyúló kutatásai tárgyául József Attila életművét, pontosabban ennek egy részletét, és e részlet meghatározott aspektusát, mert ezek a versek kihívják a számára oly fontos pszichológiai megközelítés szükségességét, esetleg lehetőségét, vagy talán éppen fordítva, még ha nem is tudatosan, pszichológiai érdeklődése, és ennek irodalmi lecsapódási lehetőségei okozzák, hogy a magyar költészetben (legalábbis a modern magyar költészetben) József Attilát érzi magához legközelebb állónak. Nem a személyes, hanem az irodalomtudományi vonzalmat akarjuk hangsúlyozni, hiszen nem Szőke György portréját, hanem azt kívánjuk elemezni, amit ő festett József Attiláról – már amennyire e kettő elválasztható egymástól.

József Attila oeuvre-jének, s ezen keresztül költői alkotásmódjának pszichológiai hátterével sokan foglalkoztak. Megítélésem szerint ennek két fő oka lehet: az egyik a költő életútjának pszichológiai magyarázatot kívánó tényei, e tényeknek a freudizmus tételeivel viszonylag könnyű egyeztetetősége s az életút során fel-felbukkanó, az átlagos pszichés státusztól különböző magatartásnak költői megnyilvánulásai. Ezek, merőben stilisztikai okokból is (elsősorban nem képi vonatkozásban, hiszen azok József Attila költészetében mindig hitelesen tiszták), hanem e képek megfogalmazásának, nyelvhasználatának szintjén újra meg újra felvetik a kérdést, hogy ebben a szeniális költészetben milyen az egészséges és a kóros motivációk aránya. Általában azt szokták hangsúlyozni, hogy József Attila költészetében nem fedezhetjük fel az esetleges pszichózis nyomait – csakhogy a költői műalkotás értékelésében az egészséges és a kóros fogalma irreleváns, az életmű így egész, befejezett, minden bizarrériájával, amit olvashatunk egy kóros elme hallucinatív megnyilatkoztatásának éppen úgy, mint amennyire egy racionalitásra termett, és önmagát arra nevelő elme ösztönös rejtegetni vágyásának is.

Szőke György megközelítéséből főleg két, a pszichológia segítségével elemzett témát emelek ki. Az első József Attila örök küzdelmével foglalkozik, melyet a

nincssel, a semmivel, és ennek emberi alakjával, a hiánnyal folytat, s mely magában foglalja a másik kérdéskört is, azt, amelyik az életrajzi adatok felderítésén és szerepén túl közvetlenebbül foglalkozik a hiány poétikai alakzataival, a sajátos, örök ambivalencia tükröződésével a versek nyelvi elemeiben. Hiszen a hiányzó nem azonosítható sem a jelenlevővel, sem a nem létezővel, a hiányzó fikciója egyszerre jelen- és távollét, a van és a nincs örökös forró-hideg traumája. Mintha emblémája lenne József Attila költészetének mint két folyondár, a lét és a nemlét egyidejűsége, nemcsak elválaszthatatlansága, hanem egymást éltető ereje, annak az ambiguitásnak forrása, mely feltehetően József Attila egész költészetének alapját adja. Ez az ambiguitás, a lét és a nemlét, a van és a nincs örökös „farkasszemet nézése” lehet pszichológiai oka versfordulatai gyakori kétértelműségének, paradox állításainak, sőt, a vers poétikai alakzatán túl, talán ez a filozófiailag átélt kétértelműség válthatja ki az érzelmi élet kettősségét, azt, amit Szőke György első sorban az anya–lány iránti szerelem kettősségével akar bemutatni.

Csakhogy – és ez az a kérdés, ameddig a pszichológia nem tud eljutni, talán azért nem, mert a kérdés önmagában irreleváns – vajon melyik, az értelem vagy az érzelem kétfelé húzása az elsődleges, a másikat létrehozó, megtermékenyítő aktus? A pszichológia szempontjából illetéktelensége ellenére ebből a szempontból minden bizonnyal az érzelmi mélység tekinthető elsődlegesnek, ennek hátterében pedig az életút eseményei, elsősorban a gyermekkori élmények traumatizáló hatása lehet e maradandó lelki attitűdnek forrása.

Aki csak valamennyire ismeri József Attila gyermekkorának szeretetlenségét, a kiszolgáltatottságot, nyomort, a csonka család kényszerű hányattatásait, megsejti a feltehetően rendhagyó anyai életút és az anyát helyettesítő nővér kalandos biográfiáját, általában ezekben a tényezőkben találja meg a későbbben magányával viaskodó, azt feloldani vágyó, és mégis újra meg újra előidéző költő számos versének, és ennek költői transzformációinak eredetét. Elsősorban Szőke György érdeme, hogy talán először, vagy ha nem is először, a legnagyobb nyomatékkal hívja fel figyelmünket a kimutatható anyai szeretethiány mellett az apa-hiány mélylélektani következményeire, kezdve a kisgyermekkori ödipális komplexus egy különleges variánsától a későbbi, férfiakhoz erősen kötődő, bennük folytonosan apát vagy az apai imago vonásait kereső költő kényszerűen (és kényszerezen) ismétlődő csalódásáig. Szőke mindkét kérdést a költői életút folyamatában vizsgálja, segítségül hívva nemcsak az életrajz tényeit, a részben általa felderített személyes kapcsolatok természetét, hanem az ezek alapján elemzett verseket is.

Már maga ez a tény elég lenne ahhoz, hogy a József Attilában állandóan jelen lévő ambivalenciának, döntésképtelenségnek, időnként ki-kitörő, főleg (vagy bennünket elsősorban érdeklő módon) költészetében megnyilvánuló agresszióknak magyarázatát adja. A közvetlen összefüggéseket nehéz kimutatni: de mindaz, amit Szőke József Attila poétikai alapjainak tart, a már említett kettősen értelmezhető szavak, a paradoxonok kedvelése, az újra és újra megjelenő, a vers homogén szövetébe rejtett apóriák ennek a pszichológiailag jelen lévő kettősségnek, és a

vele járó kétértelműségnek, a preferencia eldönthetlenségének lehetnek öntudatlan nyelvi megnyilvánulásai.

Az imént arról írtam, hogy éppen ez lenne az a kérdés, amiért az alkotáslélektan megszületett, de még sincs elegendő kompetenciája ahhoz, hogy ezt a nagyon sokfelé ágazó folyamatot egységes vázra fűzze. Vannak kiemelkedő gyermekkori események (például a Szőke által sokszor emlegetett „nagy verés”, az öcsödi évek, melyekről mindössze annyi megbízható adatunk van, hogy a gyermek József Attilát megfosztották nevétől, és ezzel identitásától, a táplálék-megvonással űzött játék, melyről az *Iszonyat* című versében beszél, és – szerintem – mindenekelőtt az a társadalmi-kulturális váltás, melyet alig-alig tudott feldolgozni, s amelyben még mindig nagyon keveset tudunk Makai Odön szerepéről). Ezek az adatok azonban elfedik előlünk az ismeretleneket, a feltehetően még ennél is fontosabbakat, melyeket, még ha tudnánk is róluk, lényegükben, közvetlen hatásukban akkor sem ismernénk. Ennyi adat birtokában az irodalom pszichológiai megközelítésének két, nem formális nyitott útja nyílik: az egyik a poétikai elemekből történő visszafelé következtetés, a másik az irodalomtörténész empátiája.

Szőke György mindkettőnek ismerője. Ezért tud, a József Attiláról írott számos-számtalan könyv és tanulmány mellett mindig újat és eredetit mondani.

NEMES LÍVIA

A századelő útjai száz év távlatából*

Szöke Györgynek
70. éves születésnapján
szeretettel
2004. őrt.
Nemes Livia

Amikor a pszichoanalízis kezdeteit próbáljuk felidézni, akkor szinte sokfelé ágazó útvesztőbe tévedhetünk. Egyetlen biztos kiindulásunk lehet: száz éve, 1900-ban jelent meg az *Álomfejtés*, Freud alapműve. A pszichoanalitikus időszámítás ehhez a dátumhoz kötődik. De ha konkrét történetiségében vizsgáljuk a pszichoanalízis kialakulását, akkor a kezdetek korábbiak, hiszen legalább ilyen meghatározónak tarthatjuk Freudnak Breuerrel együtt írt művét, a *Tanulmányok a hisztériáról* (*Studien über Hysterie*), amely 1885-ben jelent meg. Azonban még így sem tartanánk a konkrét kezdeteknél, hiszen a 17 kötetes *Összes művek* kiadását 1940 után tíz évvel követte még egy kötet a kezdetekről (*Aus den Anfängen der Psychoanalyse*). Ez a nulladik kötet a pszichoanalízis előtörténetébe nyújt betekintést, főként a Fliess-szel folytatott levelezés nyomán, 1887-től kezdődően.

De azt is tudjuk, hogy az *Álomfejtés* már 1899 novemberében nyomdakész állapotban volt, s csak azért jelent meg később, hogy ünnepélyesebb évszám kerüljön a címlapra. Ez a bővös évszám azonban nem emelte a mű megjelenésének rangját, visszhangtalan maradt, s újabb tíz évnek kellett eltelnie, hogy Freud tudományát felfedezzék és a szerző követőkre találjon.

A számok misztikájánál szeretnék megállni. Mit is jelent a századvég, ezredvég, az évfordulók ünnepélyessége? A kezdet és a vég, a fejlődés és a gyász szimbóluma – ahogy konferenciánk címe is mondja. Valójában mégsem a történések igazodnak az évszámokhoz, hanem az emberi mágikus gondolkodás, amikor a múlt és a jövő titaikában próbál kiigazodni, rendet teremteni a számok segítségével. A múlt rekonstrukciója azonban majdnem olyan bizonytalan, mint a jövőbelátás. De míg a jövőbelátás hitét, a jóslást már régóta száműztük a tudományos gondolkodásból, addig a múltkutatás múltja, a múlt mélységesen mély kútjának feltárása – ahogy Thomas Mann nyomán mondani szoktuk – szinte a XIX. század második felének terméke. Ekkor emelkedett tudományos rangra a régészet, a történelmi kutatások, az ember származásának kérdése, az egyén múltjának vizsgálata, a gyermekkor felfedezése.

* Előadás a Magyar Pszichoanalitikus Egyesület 2000-ben tartott konferenciáján.

Az *Álomfejtés* a kutatásoknak ebbe a sorozatába, sőt ha akarjuk, akár a századvég szimbólumrendszerébe helyezhető: kezdete egy új tudománynak, a pszichológiának; a fejlődéssel egyidejűen a múltat kutatja; az egyéni múlt feltárásán keresztül az infantilis múltba, az emberiség primitív gondolkodásának múltjába vezet. Az ösztönök vizsgálata pedig az ember származásának fajtörténeti múltjába visz vissza.

Konkrétabban, miközben Freud a pszichoneurózisok jelentésének megfejtésével foglalkozott, nem az álmok értelme után kutatott, csak meghallgatta a beteg szabad asszociációit, amelyek közben álmok is felmerültek. Rájött arra, hogy az álmoknak és tüneteknek rejtett, a tudattalanba visszafojtott, a tudat által elvetett és leplezett értelmük van. S a rejtett értelem megtalálása egyben a gyógyulás útja is. Az álom értelmezése nyomán fedezi fel Freud a felnőtt regressziót és a gyermekiben visszafojtott szexuális fantáziákat is. S e felfedezések további mellékterméke kultúrtörténeti alkotások általános emberi érvényességének megfigyeltése: ilyen például az Ödipusz-mondáé, vagy a századok óta vitatott drámai alak, Hamlet habozó jellemének, habozása tudattalan motívumainak feltárása. Majd az álmotan nyomán kerül sor a tévcselekvések, elvétések megfejtésére, a vicc elemzésére, a mítoszok világának kutatására, a primitív népek vizsgálatára, s talán a legkésőbb, már Freud nyomán, a gyermek közvetlen megfigyelésére.

Ferenczi 1915-ben Freud felfedezését olyan kémiai kísérlethez hasonlítja, amikor a kísérlet mellékterméke lényegesen fontosabbá válik, mint a főtermék, ami miatt a kísérletet elvégezték: „Az álomelmélet a normális és patológikus pszichológiában olyan jelentőségű, amely mellett a kiindulópont – némely ideges bántalom gyógyítása – másodrendű jelentőségűre süllyed” (*Lélekgyógyászat*).

Jones pedig így méltatja Freud felfedezésének kezdeteit: „Mivel a pszichoanalízis az emberi természet, az ember motivációinak és érzelmeinek mélyrehatóbb megértését jelenti, gazdagítja a szellem valamennyi területét. Ilyenek: antropológia, mitológiaművészeti alkotások, szociológia, társadalmi intézmények, házasság, jog, vallás vagy akár a kormány. Mindezek veszendőbe mennének, ha a pszichoanalízist a pszichiátria terápiával foglalkozó fejezetére degradálnánk.” (596.)

De ha nem a terápia szempontjából, hanem a Freud által felfedezett alaptudomány oldaláról vizsgáljuk az azóta eltelt száz év történetét, akkor követhetjük a pszichoanalízist az ismeretelmélet, a hermeneutika, a filozófia, az irodalom, a történelem, a szociológia vagy akár a politológia mentén. E szerteágazó útvesztő helyett inkább visszatérünk Freud második korszakához, 1926-ban írt cikkéhez: *A laikus analízis kérdéséhez (Die Frage der Laienanalyse)*. E cikkében Freud egy pártatlan kívülállónak magyarázza a pszichoanalitikus terápia lényegét, amely eltér a szokásos orvosi gyakorlattól. Így ír: „Az analitikus a neurotikus zavarokat nem diagnosztizálja, nem látja el különböző nevekkel (neuraszténia, fóbia, kényszer, hisztéria). Nem köti a tüneteket szervekhez, mint szív, gyomor, bélrendszer, genitáliák. Nem ír fel gyógyszereket, nem tanácsol életmódváltozást stb.” A pártatlan kívülálló feszülten figyel: „Nos, megtudjuk végre, mit tesz az analitikus a beteggel, akin az orvos nem tudott segíteni?” Freud válasza: „Nem történik más,

mint hogy beszélnek egymással... Az analitikus a nap bizonyos órájában fogadja a beteget, hagyja beszélni, meghallgatja, majd beszél hozzá és a paciens hallgatja őt.” (212.) A pártatlan vitapartner arcán látszik a csalódás: „Semmi egyéb, csak ez? Szó, szó és újra szó – ahogy Hamlet mondaná?” Mefisztó gúnyos szavaira is gondol („Ó, a szavakkal pompásan lehet vitatkozni”), és ezt mondja: „Tehát a varázslás egy módja ez. Ön beszél és elfújja a beteg szenvedését.” – „Igaz – mondja Freud –, varázslat volna, ha gyorsabban hatna. A varázslathoz azonnali siker tartozik, de az analízis hónapokig, évekig tart, s az ilyen varázslat elveszti a csoda jellegét. De nem akarjuk a szó jelentőségét tagadni. Hatalmas eszköz, érzelmeinket tudjuk vele kifejezni, másokra hatást gyakorolni. A szavak kimondhatatlan jót tehetnek és félelmes sérüléseket okozhatnak. Bizonyára kezdetben volt a tett (ismét Goethét idézve), a szó később jött, kulturális haladás eredménye, hogy a tett szóvá mérséklődött. De a szó eredetileg mégis varázslat volt, mágikus aktus, s ősi erejéből még sokat megőrzött.” (G. W. XIV. 1926. 213–214.)

Azért is idéztem ilyen hosszan ezt a gyönyörű fejtegetést, mert megmutatja Freud viszonyát Goethehez, a szépirodalomhoz, s egyben kifejezi kételyeit is (hiszen a vitapartner is ő maga) a pszichoanalízis természettudományos egzaktágába vetett hitével szemben. Vagy rövidebben kifejezve: a számok varázsától eljutottunk a szavak varázsáig.

A szavak varázsának elismerése Freud életében is jelentős kitüntetést hozott, a Goethe-díjat eredményezte. Itt csak emlékeztetni szeretnék Freud mindazon munkájára, amely a szépirodalmi és képzőművészeti alkotásokra terjed ki. Talán még az a kérdés is megfordulhat a fejünkben, hogy nagysága, zsenialitása, tudományos felfedezése, s tudásának szerteágazó területekre való alkalmazása máig olyan hatást váltana-e ki, ha a szavak varázserejével nem tudott volna bánni? Ha tudományát szárazabb, szikkadtabb formában közölte volna? Úgy vélem azonban, hogy Freud óriási műveltségét is bele kell számítanunk, amely műveinek szellemét áthatja.

Ma, amikor az *Álomfejtés* százéves évfordulóját ünnepeljük, a megemlékezések sora így fejezi ki az évforduló ünnepélyességét: „Az *Álomfejtés* a XX. század szellemtörténetének centrális eseménye, a pszichoanalízis tudományá válásának kezdete.” Ha a szellemtudomány kifejezést vetjük most vizsgálat alá, úgy a pszichoanalízis múltjának konkrét történetében ismét más változatokat találunk. Freud a szellemtudomány kifejezést igen ritkán használta. A pszichoanalízis alkalmazásának területeit inkább humántudománynak tartotta. Kezdetben művét és tudományát természettudománynak fogta fel, munkásságának kezdetén a szabad asszociációs módszert a szigorú determinizmus elvére építette. Később, mint a *Laikus analízis*ből idéztem, felveti a szavak értékének kétértelműségét, a szellemtudomány kifejezés azonban nem fordul elő tanulmányaiban.

Pontosabban 1932-ben, *A lélekelemzés legújabb eredményeiben* így ír: „Erős kísértést érzek, hogy részletesebben beszámoljak a pszichoanalízisnek a szellemtudományokra való alkalmazásáról. Olyan dolgok ezek, melyek általános érdeklődés-

re tarthatnak számot... Sajnos le kell mondanom erről, mert nem illenek ezek közé az előadások közé, és őszintén megvallva, nem is vagyok alkalmas e feladatra. Ezen területek egynémelyikén ugyan magam tettem meg a kezdeményező lépést, ma azonban már nincs meg a kellő áttekintésem az anyag fölött, és sokat kellene tanulnom, hogy megbirkózzam mindazzal, ami kezdeményezéseimhez azóta járult.” Freud az *Imago* című folyóiratot ajánlja bővebb tájékozódásra. (164.)

Furcsa módon azonban az *Imago* folyóirat alcímében 1910 és 1930 között ezt találjuk: „A pszichoanalízis alkalmazása a szellemtudományokra”. 1930-tól pedig, amikor Ranktól és Stekeltől Kris átvette a szerkesztést, az alcím megváltozott: „A pszichoanalitikus pszichológia határának és alkalmazásának területei.” (Sajnos a címváltoztatás okát nem tudtam megtalálni.)

A szellemtudomány mai felfogásáról bizonyára többet megtudhatunk a hermeneutika jeles képviselőjének, Norman Hollandnak a *Posztmodern pszichoanalízis* című cikkéből. A szerző szerint a pszichoanalízis háromféle tudományos felfogás átmenetének tekinthető: Freud a helmholtzi eszméken alapuló tudományos szigorra törekedett. Úgy hitte, olyan pszichológiát hoz létre, amely egyenértékű a biológia, a kémia, a fizika tudományával. Második korszakában a pszichoanalízis a freudi ego-pszichológián keresztül megfigyelő pszichológiává vált, mint kultúr-antropológia, ahogy Erikson is gondolkodott. Harmadik fázisában a pszichoanalízis az értelmezés tudománya, ahogy Ricoeur, Lacan, Winnicott írásaiban olvasható. A pszichoanalízis lehetővé teszi a köztünk és körülöttünk lévő emberek és tárgyak közötti tér kutatását, beleértve más tanokat és tudományokat. Tágabb értelemben a pszichoanalízis az értelmezésnek mint olyanak az értelmezése, és ilyen módon az összes többi tudomány alapját képező tudomány.

Milyen jó volna tudni, hogy Freud mit gondolt volna a hermeneutikusok, a modern szellemtudomány képviselői által értelmezett posztmodern pszichoanalízisről. Erre a kérdésre azonban nem lehet válaszunk. Így inkább rátérünk arra, hogyan látta Freud a jövőt, amikor Freud jövőjét a jelenben éljük. *A rossz közérzet a kultúrában* 1930-ban jelent meg, itt fejt ki legrészletesebben Freud szociológiai nézeteit, amelyben a szociológiát alkalmazott pszichológiának nevezi. A tanulmány főtémája a kibékíthetetlen ellentét, az antagonizmus az ösztöntörekvések és a civilizáció követelte korlátok között. Az egyén és a társadalom viszonyát vizsgálva elsősorban tagadja az „óceáni érzés” boldogságát, amely a világmindenséggel való összeolvadás áhítatát fejezné ki. Az ilyen feltevést részint a vallásos tanok elképzelései, részint a korai fejlődés érzései közé utalja, amikor a gyerek még semmiféle megkülönböztetést nem alkalmaz önmaga és a világ között. De az emberi élet céljának feltevését is hamisnak ítéli, hiszen az állati létre vonatkoztatva nem teszünk fel ilyen kérdést. Mégis úgy gondolja, hogy az ember célja a boldogságkeresés, az örömev érvényessége azonban epizodikus, vagy enyhe elégedettségre redukálódik. Akadémiai a testi szenvedés, a külvilág veszedelmei és az emberi kapcsolatok zavarai.

A civilizáció – feltevése szerint – azzal a felismeréssel kezdődött, hogy ha egy embercsoport korlátozza saját vágyainak kielégítését, akkor erősebb az egyes

embernél. A zabolátlan ösztönkieléssel tehát szemben áll és törvénné emelkedik az ösztönök kielésének korlátozása. A neurózis e kulturális korlátozások eredménye. A nemi életre erőszakolt megkötések eltorzítják, elcsökevényesítik a szexualitást. Ugyanakkor az ösztönkorlátozás a kulturális előrehaladás feltétele is. A másik akadály az agressziós ösztön, amely felborulással fenyegeti a civilizált társadalmat. Az agresszióra való hajlam a kultúra legnagyobb akadályja. Az egyéni fejlődésben döntő mozzanat a felettes én szembefordulása az énnel, az én felé fordított agresszió, amely büntudatban nyilvánul meg. Freud feltételezi, hogy tudattalan formában ez az elfojtott agresszió, a büntudat társadalmi szinten is érvényesül. Megjelenési formája a rossz közérzet a kultúrában, az elégedetlenség és boldogtalanság.

A társadalom jövőjét mérsékelt derűlátással ítéli meg. Attól függ, hogy a társadalom mit enged meg az egyénnek, hogy jobban kielégítse szükségleteit, de a civilizáció természetéből fakadóan a nehézségek dacolnak minden reformkísérlettel. Gondolatmenetét így zárja: „Az emberi faj létkérdésének tűnik, milyen mértékben sikerül a kulturális fejlődésben az agresszív és önpusztító ösztönöknek az együttélésben okozott zavarain úrrá lenni.”

Vajon hogyan ítéljük meg ma a társadalmi korlátokat? A XIX. század végére jellemző kispolgári erkölcsök átalakultak. A szexualitás nemcsak a férfiak, hanem a nők számára is szabadabbá vált. A pszichés megbetegedés formái is megváltoztak. A hisztéria és a kényszerneurózis helyébe főként a pszichoszomatikus zavarok és a társadalmi beilleszkedés devianciái léptek. Vagyis az elfojtásnak részint titkosabb, részint nyíltabb torzulásai dominálnak.

A nemi élet megjelenítése az irodalomban, a színházban és főként a filmekben a nyílt vállalásnak és a nyilvános kielésnek a színtere lett. Az agresszió kielését a televíziós közvetítés szinte hétköznapivá tette. Gyilkosságok a krimikben és háborúk a valóságban szinte jelenlétünkben történnek a Föld bármelyik pontján. Ösztöneink kielésének virtuális felmutatása vajon hogyan befolyásolja az elfojtást? Szabadabbá tesznek vagy növelik a büntudatot? És legfőként hogyan befolyásolják az ifjúság fejlődését? Úgy hiszem, e kérdés körül pszichológusok és szociológusok vitatkoznak világszerte, a jövőt azonban továbbra sem tudjuk megjósolni.

IRODALOM

- Freud, Sigmund (1950): *Aus den Anfängen der Psychoanalyse*. Imago Publ.
- Freud, Sigmund (1895): *Studien über Hysterie*. *Gesammelte Werke I*.
- Freud, Sigmund (1900): *Álomfejtés*. Helikon, 1985.
- Freud, Sigmund (1926): *Die Frage der Laienanalyse*. *Gesammelte Werke XIV*.
- Freud, Sigmund (1930): *Rossz közérzet a kultúrában*. In: *Esszék*. Gondolat, 1982.
- Freud, Sigmund (1932): *A lélekelemzés legújabb eredményei*. Könyvjelző K., 1993.
- Ferenczi Sándor (1915): *Lélekgyógyászat*. Kosuth Kiadó, 1991.
- Jones, Ernest (1961): *Freud élete és munkássága*. Európa, 1973.

FERENC ERŐS

“My poor Konrad”...

Body, mind and the philosophy of nature
in Ferenczi's works*

First, let me introduce our “poor Konrad”. He is a rather strange guy, who comes all along with us in our whole life like our shadow. He is the personification of the Other, who is inseparable from Me, as here I stand, in my full corporeality. “Poor Konrad” is no one else than the body, a nickname of the hero's own body in a novel entitled *Imago* which was published in 1906 by the Swiss German novelist, poet and essayist Carl Spitteler (1845-1924).¹ Spitteler's name sounds maybe less familiar in our days, though he was a celebrated writer in his time, and was laureate of Nobel Prize in literature in 1919. He is still regarded as one of the classics of Swiss German literature, along with Gottfried Keller and Konrad Ferdinand Meyer.

The novel *Imago* has particular significance in the history of psychoanalysis. The immortality of the title itself had been guaranteed by the fact that for the first journal which aimed at the combination of psychoanalysis and the human sciences (*Geisteswissenschaften*), the name *Imago* was chosen in 1912. The idea to name the new journal after Spitteler's novel came from Hanns Sachs, who co-edited *Imago* with Otto Rank, and who published several essays and commentaries on his highly respected Swiss author in their journal.² *American Imago*, founded by Sigmund Freud and Hanns Sachs in 1939, has preserved the spirit of Spitteler's novel for our days. And, of course, it is the Imago MLPC here in London which has made so many efforts to bring together psychoanalytic therapists and scholars to discuss Sándor Ferenczi's significance here and now.

But not only had the title made an impact. The masterwork *Imago* and Spitteler's other works had been widely read and admired in psychoanalytic circles in the early twentieth century. Spitteler's other famous compatriot Carl Gustav Jung derived his notion of “*imago*” from this novel,³ and devoted a whole

* Ez a tanulmány előadásként hangzott el a “CONFERENCZI, A Conference on Sándor Ferenczi, Melanie Klein and Michael Balint” című konferencián, a Freud Múzeumban, Londonban, 2004. április 23-án.

chapter to Spitteler in his major typological work, under the title "The problem of types in poetry", where he discusses Spitteler's epical poem *Prometheus and Epimetheus*.⁴ Spitteler's cult was popularized mostly by Jung and Sachs, but Freud also made a number of references to the Swiss author in *Interpretation of Dreams*.⁵ For example, in a footnote added to Chapter IV in the later editions, he notes: "A great contemporary poet, who, I am told, will hear nothing of psycho-analysis and dream-interpretation, has nevertheless derived from his own experience an almost identical formula for the nature of the dream: 'Unauthorized emergence of suppressed yearnings under false features and names'." Freud refers here to Spitteler's early childhood recollections, published in 1913.⁶

Imago, as many other prosaic and poetic work of the Swiss writer, are typical products of the late romanticism of the classical *fin de siècle* with a strong Nietzschean emphasis on the fate of the extraordinary man, the genius or *Übermensch*, the poet who escapes to the realm of imaginations and delusions from – with Milan Kundera's later expression – "the unbearable lightness of being". Spitteler was one of the most enthusiastic literary followers of Friedrich Nietzsche, and combined Greek and Christian mythological elements with a bitter and ironical critique of modernity and contemporary bourgeois way of life and mores. These topics – i.e. the crisis of modern identity, the relationship between the extraordinary man, the artist and the surrounding society, and longing for eternal, stable values – were extremely popular among the writers of the late 19. and early 20. centuries, for example, in the works of Henrik Ibsen, Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, or Thomas Mann.⁷ Re-reading Spitteler in our days, one might wonder why his works had been so attractive for many psychoanalysts. Paradoxically, his blank refusal of psychoanalysis only increased his cult. Sachs quotes his own correspondence with the late poet in an obituary written in 1924, the latter regarded psychoanalysis as "horrifying scientific Esperanto which one has translate first to plain German".⁸

However, we have to remember that the style, language, mood and themes represented by Spitteler had been part and parcel of the literary world and taste of the self-critical *Bildungsbürgertum*, the well educated bourgeoisie where, among other psychoanalysts of the age Freud, Jung and Ferenczi had belonged. Spitteler's mystical and symbolic, mythological language, coupled with irony and sometimes with an astonishing naturalism, as well as his preoccupation with dreams, dreamlike fantasies and delusions, had made his works open for psychoanalytic interpretation and imagination, or, to put in another way, a *common space* was created for psychoanalysis and literature. Freud's early interest in the sources of artistic inspiration and creativity in art, "The poet and the day-dreaming", "Leonardo da Vinci", and, most notably, his essay on the work of another German writer, Wilhelm Jensen's *Gradiva* (which was born in a spiritual exchange with Carl Gustav Jung) demonstrates the existence of such common space or discursive community of interpretations between writers and psychoanalysts.

These two exemplary novels, Jensen's *Gradiva* and Spitteler's *Imago* have many common features, inasmuch the heroes of both works are deluded and captured by an imago, by an imaginary woman, *das ewig Weibliche*, "the eternal female" in Goethe's sense. The ideal woman is contrasted to the earthly appearance and meanness of the same woman. In Spitteler's novel the Imago, the "Severe Lady", as Viktor calls her, is a lady named Theuda, who appears in the everyday life as "Pseuda", that is, the "false" or the "liar".

But let's go back to Spitteler and his "poor Konrad". The expression is well-known in German history; "poor Konrad" (*der arme Konrad*) was the name of a peasants' alliance (the *Bundschuh*) which launched an uprising in Württemberg in 1514 as an antecedent of the great German peasant wars in Luther's age. The uprising of the "poor Konrad" was, in a certain sense, a "revolt of the body", ridden by misery, need, hunger and powerlessness. It must be also noted that Spitteler had published another novel where the name Konrad appeared: *Conrad, der Leutnant* (1898), essentially a naturalistic description of an oedipal father-son conflict ending in murdering the father.

In the beginning of the novel *Imago* Viktor, Spitteler's hero, also a late reincarnation of Goethe's young Werther, seems to be in an "intimate friendship" with "poor Konrad". But, as the story advances, and the contrast between the heavenly Theuda and the earthly Pseuda becomes unbearable, "poor Konrad" intervenes and warns his "Master": "I am also here". Thus, the once intimate friend changes into a dreadful enemy, a traitor... In Spitteler's perfectly "Jungian" novel *Imago* represents the anima, Reason represents the animus, and "poor Konrad" would be the shadow. "Poor Konrad" is also the *Doppelgänger*, the "double", so familiar from Adalbert Chamisso's *Peter Schlemihl* or E. T. A. Hoffmann's *The Devil's Elixir*. The "double" was – according to the renowned Hungarian writer and literary critic Antal Szerb "the main specter of German romanticism".⁹ Freud in his essay on *The "Uncanny"* speaks about the uncanny effect of the double, the effect of suddenly and unexpected meeting with one's own image, for example, meeting with the image of our own body in a mirror.¹⁰ This theme was further elaborated by Jacques Lacan in his concept of the "mirror stage", and it also concerns the Lacanian notion of the Real (*le réel*) in which the body in its brute physicality is opposed to the symbolic and imaginary functions of the body.¹¹ What concerns Spitteler, I think that the main source of his own representation of body goes back to his master Nietzsche who uses the body as a *metaphor of intellect*, a text which must be deciphered as a signifier of power and will.¹²

However tempting it would be to discuss the philosophical context of Spitteler's oeuvre, let us see now how and in which context Ferenczi uses "poor Konrad". Certainly, it should have been a frequently used figure of speech among psychoanalysts; the expression appears, for example, also in the correspondence between Freud and Jung.

1. The first reference to "poor Konrad" appears in the Freud-Ferenczi correspondence on April 27, 1910. In this letter Ferenczi reacts to Freud's suggestion to invite Abraham Brill to their planned common vacation in Sicily. Ferenczi is far being happy about this plan, which, as he writes, "immediately aroused my slumbering brother complex". And he continues:

I can't raise any objection to the invitation other than the unjustified infantile desire to be the first and only one with the "father". I like Brill very much and *in complete agreement* that you should invite him. But between the two suggested modalities I would still like to choose the one that states the three of us make only *a part* of the journey. That is not only a small concession to my complexes (which I usually handle as badly as Spitteler does his "poor Konrad"), but also has its logical foundation. There are questions (of both personal and scientific nature) which we can settle much more economically alone than in Brill's presence; these should also get their due.¹³ (131 Fer, vol. 1. 167.)

2. In his letter dated on November 3, 1912 Ferenczi wrote to Freud:

I must also still report about my poor Konrad. The weight loss (five kilograms) and general fatigue is probably the reason for the fact that my heart is also not behaving quite properly. Dr. Lévy, a *very* reliable internist can't find any organic change, only a "laziness" of the left ventricle. [...] Locally (right inguinal glands) still *some* sensitivity to pain, otherwise everything back to normal. (339 Fer, vol. 1. 426.)

In the first quotation Ferenczi uses "poor Konrad" as a metaphor of his complexes, in self-analysing his resistance to welcoming Brill as partner for a vacation in Sicily. In the second quotation, using again the reference to Spitteler's novel creates an ironic and playful distance between his own person and his bodily states. He is like the conscientious doctor who cares and examines his own body as he does it with anyone else's, and he narrates his symptoms to Freud quite accurately and objectively (even though Freud is reluctant to take them seriously). In this letter quotation, just as at many other places of the correspondence in this period, Ferenczi appears as a well-prepared hypochondriac, who behaves not unlike the hero of the medical anecdote quoted by Edward Shorter in his book *From the mind into the body. The Cultural Origin of Psychosomatic Symptoms*.

A Polish Jew comes in.

"What is the problem?"

"Nothing."

"Well then, what are you doing here?"

"I heard you examine people for nothing, Take a look at me. Who knows? Maybe you'll find something."¹⁴

Edward Shorter comments in his book the widespread belief that dominated in the nineteenth century medical literature: according to it, Jews were hereditary disposed to mental and psychosomatic illness, hysteria.

Distinctive of East European Jews was not that they were ill more often than other people, but that they combined exaggerated concern about symptoms with a reverence for medical authority. There are cultures [...] that are concerned about symptoms without necessarily revering medical authority. And there are cultures [...] that revere medical authority without being especially attuned to bodily symptoms. The Jews of Eastern Europe combined these two qualities: hyper alertness to bodily states together with a belief in the physician as a man of science. The Berlin neurologist Hermann Oppenheim summed these up as "furor consultativus".¹⁵

We should not forget, however, that the second quotation derives from the period of the height of the crisis with Elma and Gizella. Ferenczi's accounts of his real or imagined bodily symptoms, together with the detailed and extremely sincere accounts of his dreams, fantasies, associations and feelings are all "materials" offered to the attention of Freud as analyst. "Poor Konrad" appears here, translated into the discourse of Spitteler's characters, as victim of the internal fight between Theuda, the ideal woman, and her earthly appearance, Pseuda.

3. "You must finally, once and for all, be considerate of your 'poor Konrad'" – warns Ferenczi in his letter to Freud on May 16, 1921. (Vol. 3. 871 Fer.)

While in the first two quotations Ferenczi speaks about his own "poor Konrad", now the main concern becomes that of Freud's. This remarkable shift from "my" to "your" sheds light to the significance of body in their relationship as well in the development of Ferenczi's conceptions of trauma and mutual analysis. According to Monique Steiner,¹⁶ Ferenczi, in his attempt to develop "mutual analysis" with Freud, had tried to derive the aging Freud's sickness and bodily symptoms from his unresolved crisis with one time friend Wilhelm Fliess. However, Freud rejected Ferenczi's offer of psychoanalytic help, and this rejection was a signal of the complication and crisis of their relationship, too. The complication and Freud's resistance to be analyzed by Ferenczi appears already as early as in 1910, in a letter written on October 6, after their vacation in Sicily. Brill was not there; nevertheless the vacation seems to be overshadowed by the spirit of poor Konrad. I quote Freud's letter (vol. 1. 171 F).

Not only have you noticed that I no longer have any need for that full opening of my personality, but you have also understood it and correctly returned it to its traumatic cause. Why did you thus make a point of it? This need has been extinguished in me since Fliess's case, with the overcoming of which you just saw me occupied. A piece of homosexual investment has been withdrawn and utilized for the enlargement of my own ego. I have succeeded

where the paranoiac falls. – Add to this is the fact that I was for the most part not very well, I suffered more from my intestinal troubles than I cared to admit. And I often said to myself: he who is not master of his Konrad should not travel. The honesty should have begun there, and you didn't seem stable enough not to become over concerned.

Time limits do not allow me to go into further details of the Freud-Ferenczi relationship which has received so much attention in recent publications.¹⁷ I only tried to point out those places of the correspondence where the quoted references to "poor Konrad" seem to play crucial role. All these have, of course, further and far-leading implications. I can only mention here only a few of these.

1. The problem of body has a central role in the theory of trauma by Ferenczi. As Ruth Leys writes, "Throughout his late writings, Ferenczi remained convinced that hysterical fantasies and delusional ideas always contained a grain of historical truth – a traumatic reality that it was the task of analysis to decipher".¹⁸ The "corporal return of the trauma" may take the form of the mimetic incorporation of the thoughts and feelings of the aggressor. In this sense body is a text which can be read; it is a surface on which the external world, the interpersonal and institutional power relations leave their marks. This topic was much later elaborated by Michel Foucault in his genealogical works.¹⁹ According to the German psychoanalyst and sociologist Alfred Lorenzer, the basic tenet of all psychoanalytic knowledge is the *bodily "inscription"*, the inscription of sense – of a social sense – into the body. The relatedness of the contents of experiences to the body [Leib] is *the* distinctive feature of the Freudian psychology: psychoanalysis as a science deals with the social imprint on nature and the natural imprint on the social.²⁰

2. Ferenczi can be regarded – together with Georg Groddeck – as pioneer of psychoanalytic psychosomatics, which emphasizes the role of psychical sources (such as regression and narcissism) in the origin of organic diseases and physical injuries.²¹ In the genealogy of a Ferenczian psychosomatics, "my poor Konrad", Ferenczi's own psychosomatics and "your poor Konrad", Freud's psychosomatics may deserve, as we saw, special attention. It seems that not only Imago, but its counterpart, "poor Konrad" have made a carrier the Swiss writer, half-forgotten today, had never dreamt of. For example, Ferenczi's psychosomatic ideas had strongly influenced Wilhelm Reich, the founder of body therapy.²²

3. The problem of body emerges as one of the most important aspects of Ferenczi's work. Being a physician by his training and by his attitude, it was only natural for him that he regarded "body" as a physical object, part of the nature both in its growth and decay. Being a psychoanalyst, however, it was also natural for him to regard body and its symptoms as part of the psychic reality, a text where each part and organ of the body have symbolic meaning as well. This idea, however goes far

back to his so called “pre-psychoanalytic” writings. The problem which intrigued Ferenczi in the first rank from the beginning of his medical carrier up to his death, was the question of the relation between mind and body – from the angle of a doctor who wants to go beyond the Cartesian borders between the two substances, and has an utopian vision of curing all what is sick in human beings, from their nature, soul or society. It is the often mentioned passion for healing, the “*furor sanandi*”, the other side of the “*furor consultativus*”, mentioned above. Before getting in touch with Freud and the psychoanalytic circles, the main source for his ideas came from German romantic medicine which had tried to combine artistic and philosophical romanticism (Goethe, Wagner, Schopenhauer, Nietzsche) with naturalism in the form of Lamarckian evolutionary biology and, with a new natural philosophy searching for a certain order and intentionality behind the “blind” forces of nature.²³ Romantic medicine was in sharp opposition with the positivist and strictly materialistic medicine Ferenczi had been taught of during his formative years in the early 1890s at University of Vienna. Back to Budapest after his promotion in 1895, however, he becomes an ardent advocate of romantic-naturalistic medicine, and popularized its favourite themes such as love, sexuality, hysteria, perversions, homosexuality, degeneration, dreams, hypnosis, subconscious processes, the evolution and omnipresence of psyche in nature etc. Spiritualist, mystic, occult, vitalistic and organistic theories, so popular in Germany and also in Hungary in that time both in certain scientific circles as well as in the general public, had exerted great influence on Ferenczi.²⁴ His romanticism can be also regarded as an attempt to break out from a relatively isolated position in Budapest where most of the important psychiatric and neurological positions had been already occupied, and well established university professors had already started their experimental work in the terrain of suggestion and hypnotic influence. But it was only joining to psychoanalysis, an innovative movement born in the Vienna “garden” through which he was able to make a real breakthrough, and to create a genuine Budapest “workshop”.²⁵ “Psychoanalyzing” romanticism on both personal and intellectual level, he became a psychoanalyst who was able to romanticize psychoanalysis as well. Nietzsche returns on the pages of *Clinical Diary*: “In the moments when the psychic system collapses, the organism starts to think.”²⁶ Thus, the ailing and fragile figure of “poor Konrad” arrives in immortality.

JEGYZETEK

1 I am using the Hungarian translation, published in 1942 by Révai publishing house (tr. István Hertelendy). See also the French translation: Carl Spitteler: *Imago*. (Extraits) trad. Françoise Samson et Pierre Thèves. Le *Coq-Héron*, 76, 1979.

2 Hanns Sachs: Carl Spitteler. *Imago* 1913 (2) 73, Carl Spitteler. *Imago* 1924 (10) 443, Spittelers Erdenfahrt. Bemerkungen zu Robert Faesi, Spittelers Weg und Werk. *Imago* 1935 (21) 92.

3 See e.g. C. G. Jung: *Two Essays on Analytical Psychology*. Princeton University Press, Princeton 1972. p. 299 ff.

4 C. G. Jung: *Psychologische Typen*. Rascher, Zürich 1930, 239 ff.

5 S. E. vol. 2-3.

6 "Meine frühesten Erlebnissen", in *Süd-deutsche Monatshefte*, October, 1913.

7 See Jacques Le Rider: *Modernity and Crises of Identity*. Culture and Society in Fin-de-Siècle Vienna. Polity Press, Cambridge, UK., 1993.

8 Hanns Sachs: Carl Spitteler. *Imago* 1924 (10) 44.

9 Antal Szerb: *A világirodalom története* (A history of world literature). Magvető, Budapest 1962.

10 The "Uncanny". S. E. vol. 17. quoted after Sigmund Freud: *Studies in parapsychology*. Collier Books, New York 1973. 54.

11 Jacques Lacan: The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience. In: *Écrits: A Selection*. Tr. Alan Sheridan. Norton, New York, 1977. 1-2, 4-5. See also Dylan Evans: *An introductory dictionary of Lacanian psychoanalysis*. Routledge, London 1996.

12 See Joanne Faulkner: The body as text in the writings of Nietzsche and Freud. *Minerva. An Internet Journal of Philosophy* Vol. 7 2003. <http://www.ul.ie/~philos/vol7/body.html>

13 Ernst Falzeder and Eva Brabant (eds.). *The Correspondence of Sigmund Freud and Sándor Ferenczi*. Vol. 1. 1908-1914; vol. 2. 1914-1919; vol. 3. 1920-1933. Tr. Peter T. Hofer. The Belknap Press of the Harvard University Press Cambridge, MA 1993-2002.

14 Edward Shorter: *From the Mind into the Body*. The Cultural Origin of Psychosomatic Symptoms. The Free Press, New York, 1994. 110.

15 Ibid, 109.

16 Monique Schneider: Von Freud zu Ferenczi: Ein verschobener Anfang. *Integrative Therapie* 3-4 2003, 320-340.

17 See e. g. André Haynal: *Disappearing and Reviving*. Sándor Ferenczi in the history of psychoanalysis. Karnak Books, London 2002.

18 Ruth Leys: *Trauma. A Genealogy*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 2000. 173.

19 On the concept of body at Nietzsche and Foucault, see Mike Featherstone, Mike Hepworth, Bryan S. Turner (eds.): *The Body. Social process and cultural theory*. SAGE Publications, London 1995. See also Márta Csabai and Ferenc Erős: *Testbatárok és énbátárok* (Borders of body and borders of self). Józseveg Könyvek, Budapest, 2000.; Michael Huter: *Body as Metaphor: Aspects of the Critique and Crisis of Language at the Turn of the Century with Reference to Egon Schiele*. In: Patrick Werker (ed.) *Egon Schiele. Art, Sexuality, and Viennese Modernism*. The Society for the Promotion of Science and Scholarship, Palo Alto, CA 1994. 119-130.

20 Alfred Lorenzer: What is an "Unconscious phantasy"? <http://www2.uibk.ac.at/bidok/library/grundlagen/schaffrik-lorenzer-work-e.bdkb>

21 See Rudolf Pfitzner: Ferenczi Sándor, a pszichoszomatika úttörője (S. F. the pioneer of psychosomatics). *Thalassa* (14) 2003, 2-3: 147-156.

22 See Norbert Schraut: *Körperpsychotherapie und Psychoanalyse*. Ulrich Leutner Verlag, Ulm, 2000.

23 See e. g. Paul Julius August Möbius: *Ueber das Pathologische bei Goethe*. Leipzig, Barth 1898.; *Ueber Schopenhauer*. Leipzig, Barth 1899.

24 See Ferenc Erős: The Ferenczi cult: its historical and political roots. *International Forum of Psychoanalysis* Volume 13, Numbers 1-2 / April 2004. 121-128.

25 See Peter Hanák: *The Garden and the Workshop: Essays on the Cultural History of Vienna and Budapest*. Princeton University Press, Princeton 1998.

26 *The Clinical Diary of Sándor Ferenczi*. Ed. by Judith Dupont. Tr. Michael Balint, Nicola Jackson. Harvard University Press, Cambridge, MA. 1988. quoted after the Hungarian edition, *Klinikai napló 1932*. Tr. Katalin Vég. Akadémiai Kiadó, Budapest 1996, 37.

Zajtalanul és félelmesen – Végül

Számos József Attila-verset ismerünk, amelynek két vagy több változatát évek választják el egymástól. Aszerint könyveltük el őket valamilyen irányzat vagy költői törekvés termékeként, hogy a véglegesnek tekintett, kanonizált variánst mikorra datáljuk. A változatok összehasonlítása, a szöveg belső történetiségének szemrevétele azonban sokszor megcáfolja a róluk alkotott leegyszerűsítő képet, vagy legalábbis arra készteti olvasójukat, hogy jelentősen módosítsa a szóban forgó szövegek kanonikus helyét. A *Tömeg* című, 1930 őszén keletkezett vers egészen más arcát mutatja, ha 1924-ben keletkezett előzményével, a *Tüntetéssel* párhuzamba állítva elemezzük, ahogyan ezt Angyalosi Gergely kezdeményezte. A *Végül* és előzménye, a *Zajtalanul és félelmesen* közötti összefüggés még ennél is tanulságosabb, mert itt nem csupán előképről, tehát tematikai egyezéstről van szó, hanem arról, hogy az 1926 októberében közölt *Zajtalanul és félelmesen* olyan szövegelőzménye a *Végül*nek, amely igen erősen egybeesik későbbi párjával. Tekintheszünk akár úgy is, hogy a korábbi vers a későbbinek szövegváltozata vagy fordítva.

Azaz József Attila egy 1931-es, proletárköltészeti termékként számon tartott költeményének korábbi variánsát 1926-ban írta, amikor még nem volt proletárköltő. A *Végül* ebben az összefüggésben szemlélve, némi túlzással csak azért proletárköltészet, mert a *Dönts a tőkét, ne siránkozz* kötetben jelent meg. Ez a helyzet kényszerítő erővel veti föl a kérdést: vajon mikortól datálható József Attila baloldali politikai elkötelezettsége? Adhatunk olyan választ, s a Kádár-korszak hivatalos felfogása efelé hajlott, hogy nagyon korai időpontra keltezhető ez az irányvétel. Már Szegeden is szociáldemokrata munkásotthonban tartott előadást a költő a kor irodalmáról. Az avantgarde baloldali tájékozódása egyértelmű volt, márpedig József Attila költészetében a húszas évek derekán az izmusok hangja a domináns. A *Tiszta szívvel* lázadó hangvételéhez nem fér kétség. Mielőtt Bécsbe ment volna József Attila, belépett a Magyar Szocialista Munkáspártba, az ún. Vági-pártba, amely az illegális kommunisták kísérlete volt arra, hogy kilépjenek az illegalitásból. Ismeretes, hogy gyámja révén a fiatal fiú Rákosi Mátyással is kapcsolatba került, s amikor az illegálisan Magyarországon tartózkodó kom-

munista vezetőt letartóztatták, akkor a költő meglátogatta őt a gyűjtőfogházban. Bécsben is kapcsolatban állt munkásmozgalmi körökkel, köztük Lukács Györgygel is.

Csakhogy ez a kép túlságosan is harmonikusra van színezve. A *Tiszta szívvel* szerzője inkább anarchista, mint szocialista. Bécsben is az anarchistákkal kereste a kapcsolatot. Párizsban is ehhez a politikai irányzathoz vonzódott, sőt, hazajöve, a *Századunk* folyóirat polgári radikálisaiával való kapcsolattartása idején is ideális anarchistának vallotta magát. Anélkül, hogy részletezném a bonyolult viszonyt, amely a szociáldemokratákat és a kommunistákat az anarchizmushoz fűzték, megállapítható, hogy a *Végiül* című vers első variánsa, a *Zajtalanul és félelmesen* mögött valószínűleg nem szociáldemokrata, de nem is kommunista attitűd, hanem sokkal inkább anarchista alapállás fedezhető fel.

Tehát valami hasonló történik a *Végiül*lel is, ami a húszas évek végi tiszta költészeti vagy népi lázadó versei esetében (*Margaréta, Füst, Nyár, Favágó*) végbement: át lett írva kommunista szellemű darabbá, noha fogantatásában, hangvételeben egészen más természetű volt. A kérdésnek azonban a poétikai vonatkozásai az igazán érdekesek. A *Végiül* igazán forradalmi hangvételű vers, amely bejelenti, hogy a lírai én, a költő alakmása az írás helyett a forradalmi cselekvést választja. A költemény ugyanakkor harmonikusan illeszkedik a versek olyan sorába is, amely nem implikál ideológiai meggyőződést vagy politikai állásfoglalást. Ezeket egyik tanulmányomban anzix-szerű verseknek nevezem, hivatkozva a *Párizsi anzix* című versikére, mint e típus egyik legjellegzetesebb példájára.

Mi jellemzi az anzix-szerkezetet? József Attila érett korszakának versei között számos olyan darabot találunk, amelyek strófái, majd egész versei egysoros egységekből (esetleg két sornyi terjedelműekből) állnak össze, úgy, hogy a sorhatár egyben mondathatár is, s úgy, hogy az egyes sorok, tagmondatok vagy mondatok többé-kevésbé szabadon asszociálódnak egymáshoz. A szabadság mértéke változó. Olykor felsorolásszerűek, olykor egyenesen fokozó funkciójúak ezek a szerkezetek. Ilyen, a *Párizsi anzix*szal rokon felépítésű az *Ülmi, állni, ölni, halni, Az orosz-lán idézése, a Medáliák 4., A betedik, a Bércmunkás ballada, a Mondd, mit érlel, az Egy kisgyerek sír, a Kész a leltár, a [Szól a szája szólitatlan...] kezdetű töredék.*

A *Végiül* elemzése érdekében e típuson belül egy kisebb verscsaláddal kell foglalkoznunk. Azokkal a darabokkal, amelyekben a költő életösszegzést nyújt úgy, hogy élettörténetének mozaikdarabkáit szériaszerűen egymáshoz fűzi, s ebből valamilyen végső következtetést von le. Az *Ülmi, állni, ölni, halni* nem tartozik ide, mert ebben a versben különféle választási lehetőségek felsorolását kapjuk. *A betedik* vagy a *Bércmunkás ballada* vagy a *Mondd, mit érlel* (kivéve a költőről írott strófáját) ugyancsak eltér ettől a szűkebb verscsaládtól. *Az orosz-lán idézése* ide sorolható, de ez meg abban különbözik a *Végiül*höz közelebb álló verscsoporttól, hogy nem az életút példaszerű metszeteit sorolja, hanem extravagáns, különleges, nem jellemző, hanem inkább rendhagyó tapasztalatokat sorol föl. Ilyen tekintetben ez a vers inkább az *Ülmi, állni, ölni, halni* rokona.

Annak a verscsaládnak, amelynek a *Végül* egyik jellegzetes darabja, a *Kész a leltár* című költemény a másik jelentős képviselője, de ide tartozik a *Nemzett József Áron*, aztán a *József Attila*, a *Dal* és a *Mondd, mit érlel* záró strófája és a *Tiszta szívvel* kezdő sorai is. Az ilyen versek a költő egy sajátos hajlamába, alkati sajátosságába és egyben önértelmezésébe eresztik gyökerüket. József Attila alighanem makói gimnazistaként tudatosította magában, hogy internátusbeli társaihoz vagy gimnáziumi osztálytársaihoz, ezekhez a derék hagymás parasztpolgár fiúkhoz és vidéki, kisvárosi gyerekekhez képest összehasonlíthatatlanul tapasztaltabb, sokkal mélyebbről jött, megismerte a nyomor olyan bugyrait, amelyekről társainak általában véve halvány sejtelve sem lehetett. Ettől kezdve szeretett élettapasztalataival dicsekedni környezeté előtt, felsorolni, mi mindenen ment ő már át fiatal kora ellenére. Az ilyen felsorolások a nélkülözés és a nyomor képeit részletezték, de ebben a korai életkorban még dicsekvésszerűen, derűs hangvétellel. „Ha nem tartanék attól, hogy félreértenek, azzal kezdeném, hogy kacér szegény volt. József Attila hivalkodott a szegénységével. Csillogó szemmel, derűsen mesélgette, mi minden volt már, kis kanász, varjúcsősz, kenyeresgyerek, hajósinas – körülbelül azon a hangon, ahogy a matróznő meséli első világhátról útjáról hazatérve, hol, merre járt, milyen népeket látott, milyen szokásokat. – Húsz évvel – nevetett Attila és kihúzta magát. Máskor – más hangulatban – arról is beszélt, hogy sokat nélkülözött, de megint csak nem azon a hangon, mint aki szánatni kívánja magát, hanem inkább csak azért, hogy hitelesítse történeteit.”

Mire azonban Németh Andor és más bécsi ismerősei előtt előadta ezt a magán-számát, már Magyarországon jól begyakorolta. Ez az önkép csírájában már megtalálható az első méltatásban, amelyet a szegedi *Színház és Társaság* „József Attilának, a tizenötéves makói gimnazistának” szentelt, „akit fiatal kora ellenére sok csalódás ért az életben”. Az elmondottak után nem nehéz kitalálnunk, hogy aki ezt a mondatot leírta, annak nem kellett közvetett úton, kénkeservesen kiderítenie azokat az élettényeket, amelyek egy ilyen mondat leírására feljogosították. Ettől kezdve periodikusan visszatér a képlet, csak a viszontagságok és tapasztalatok részletezése eltérő, illetve elemeiben variálódik, hogy csak néhány riportot, interjút, pályaképet említsek: „Ez a most serdülő és még iskoláit járó költő már eddig is sokat és mélyen szenvedett az élettől és az emberektől, hordozta a kietlen nyomor és elhagyottság keresztjét, árván és nincstelenül vándorolt és dolgozott és tanult” (Juhász Gyula *Előszava a Szépség koldusa* kötethez).

„A most 19 éves költő – írja róla Hont Ferenc, ifjúkori barátja újra a *Színház és Társaság*ban – apátlan-anyátlan árva, és kényszerűségből már tanulóéveiben megszerezte az irodalomtörténészek számára okvetlen szükséges romantikus életrajzi adatokat. Pincérségtől kezdve egész a kukoricacsőszködésig minden foglalkozási ágat kipróbált, ez idő szerint pedig valami hajózási társaságnál tengődik.” Márer György már írása címében: *Rikkancs, aki ünnepi beszédeket gyárt a kaszinói urak számára*, is felhívja a figyelmet arra, hogy egy különös, rendhagyó sorsú fiatal ember történetét meséli el: „Hétszer kísérelte meg az öngyilkosságot – írja a köl-

tőről 1924-ben, majd így folytatja – útja ma is a szokásos költősors,... hányódás, harc, koplalás, szerelem és végtelen bizakodás...” 1928-ban újra egy hangzatos cím hívja föl a figyelmet a költő élettapasztalatának különlegességére: *Új magyar költő, akinek élete Jack Londonéval vetekedik*, s a riport szövege sem cáfol rá a címbe foglalt állításra: „Volt: házitanító, rikkancs, hajósinas, könyvelő, kövezőinas, bankhivatalnok, kukoricacsősz, gyors- és gépíró, könyvügynök, műfordító, kritikus, kávéházi kenyeresfiú, zsákhordó, kifutó és földmunkás.”

Németh Andor nem sokkal ezután a *Literatúrába* készíti róla pályaképet, amely ezzel a három mondattal fejeződik be: „Volt kanász, szárazdajka, fahordó, kenyeres, cukrászfiú, hajósinas, kukoricacsősz, mezei napszámos, bankhivatalnok, könyvügynök, egyleti szolga, házitanító és újra rikkancs. Próbált meghalni: lúgkővel, gázzal, kötéllel, bicskával, méreggel és vonatelgázolással. Huszonhárom éves.” Ebben a szellemben íródik róla Tamás István tollából a *Fej és írás* című riport, majd az 1933 elején készült interjú is (*Három fiatal írónk így látja az életet*), amelyben már felbukkannak az 1937-es *Curriculum vitae* részletei, s amelyben egyebek között így beszél magáról a költő: „Közben voltam kövezőmunkás, kenyeres fiú az Emke-kávéházban, banktisztviselő, könyvügynök, hajósinas az Atlantica Trust dunahajózási osztályán, dolgoztam a Viharon, a Törökön és a Tatáron.” Ebbe a sorba tartozik a Szántó Judit öngyilkossági kísérletét követő *József Attila nem hajlandó meghalni!* című riport, a Molnár Tibor által a *Brassói Lapok* számára készített 1936-os interjú, a *Beszélgetés a magyar Panait Istrativál*. Sőt, első pillantásra talán nem is olyan könnyen belátható, de alaposabb megfontolás után talán elfogadják, hogy a *Szabad-ötletek jegyzéke* nem más, mint a panaszokból, kínos és fájó emlékekből összeálló életösszegzés.

Természetes, hogy ez az önkép bebocsátást nyer a költő olyan verseibe is, mint a *Nemzett József Áron*. Ez az életleltár folytatódik a *Kész a leltár* című versben: „Sikáltam hajót, rántottam az ampát. / Okos urak közt játszottam a bambát. / Árultam forgót, kenyeret és könyvet, / ujságot, verset – mikor mi volt könnyebb.”, s ez képezi az említett *Curriculum vitae* törzsanyagát is. S még egy, talán a *Szabad-ötletek jegyzékének* ilyenén besorolásához hasonlóan merésznek tűnő rokonítás: az *Eszmélet IX.* versének kezdő sorai ugyancsak erre a verstípusra vezethetők vissza, bár szorosabb rokonságban vannak *Az oroszlán idézése* vagy az *Ülni, állni, ölmi, halni* című versek rendhagyó tapasztalatokat soroló soraival.

E verscsoport és a mögötte álló szóbeli és írásbeli, közvetlen vagy közvetett megnyilatkozások áttekintése után visszatérve a *Végül* című vershez, nyilvánvaló, hogy a költemény az egymáshoz képest mellérendelt elemek diszparát halmozására épül. A felsorolt elemek között nincs kontinuitás. Nem mesélnek el egy élet-történetet, még olyan tömören sem, mint azt a *Curriculum vitae*-ben láthatjuk, hanem életrajzi töredékek sorát kapjuk. Arra sincs garanciánk, hogy a sorrend követi az életpálya alakulását. Nagyon is valószínű, hogy ötletszerűen, illetve az indulati dinamikát követve kerülnek elő az egyes életdarabok. A lírai én szinte kiöklendezi magából az őt ért sérelmeket, a vele történt méltánytalanságokat.

A kronológiai rend hiánya, az egyes darabkák egymással való tökéletes egyenrangúsága, egymáshoz képest történő mellérendeltsége, felcserélhetősége ellenére több szempontból megszürt, homogenizált életanyagról van azonban szó. Egyrészt minden egyes szólam életrajzi jellegű, tehát a beszélő megtörténtnek tekintett élettényekkel jellemzi vagy meghatározza önmagát. Másfelől a kiválogatott, a korpuszba belekerült mozzanatok között nehezen találunk olyat, mint *Az oroszlán* idézésében: „Erre ittam jó borocskát, / rágtam főtt malaclapockát, / kezet fogtam balkezemmel, / megpöngtettem szemfogam”. A *Végül*ben majdnem kizárólag panaszra, lázadásra, felháborodásra okot adó, s ebből a szempontból egyértelművé tett, profilírozott élettényekkel van dolgunk. Kivétel persze itt is akad: „Csókoltam lányt, aki dalolva / ropogós cipőt süített másnak.” Ez legalábbis részben dicsekvésnek is elmegy. A *Kész a leltár* című versben tovább komorodik és tovább homogenizálódik ez a hangvétel. A proletárforradalmi *Végül* emberképebe még befér a szerelmi élménnyel való dicsekvés is.

A homogenizáltság nagy foka folytán a *Végül* diszparát halmozása fokozó szerepű. Minél több példát kapunk, annál inkább belátjuk, hogy a lírai alanynak nincs más lehetősége, mint a lázadás. A felsorolás egy megadott cél felé tart. Lépésről lépésre egyre jobban koncentrálja a robbanásra kész feszültséget. Ennek a technikának költészettörténeti szempontból több forrása lehetett és volt József Attilánál. Ady költészetében éppúgy látott példát erre az eljárásra, mint Babits első korszakában. A verstípus egyik legfőbb mintája azonban nyilvánvalóan François Villon *Kis és Nagy Testamentuma*. Nagy kérdés azonban, hogy a *Zajtalanul és félelmesen* esetében számolhatunk-e már Villon-hatással? Ugyanis az igazi megismerkedés a középkori francia költővel a párizsi időszakra esett. A végső változatot, a *Végült* 1931-ben már minden bizonnyal bátorította Villon példája, hiszen a *Döntsd a tőkét* kötet függeléke Villon balladafordításokat is tartalmaz, s a *Vas-tag Margot*-ról szóló, itt közölt ballada miatt perelték be a költőt szemérem elleni vétség címén.

A *Végül* tagadhatatlanul jobb vers, mint a *Zajtalanul és félelmesen*, a javítások lényegében kivétel nélkül a szöveg javára szolgáltak. Az átalakítás azonban nem érinti a vers hangvételét. Vegyük sorra az átalakításokat! Az első sor első egysége később is megmarad: a „Kazánt suoltam” a hajósinaskodásra utal vissza, s a *Kész a leltár*ban újra visszatér: „Sikáltam hajót”. A hajósinasélmény még az utolsó év *Flórának* című darabjában is felbukkan. Az első változat „űztem varjat” kifejezése a kiszombori kukoricacsöszködés emlékét eleveníti föl, amelyről a *Szépség koldusa* kötetben megjelent *Kukoricaföld* című verse is szól: „A kukoricaföldön ülök, várok, / Tán arra, hogy a varjú mikor károg / És mikor kell zengő cinnel tovaűzni.” A varjúűzés azonban mint kifejezés eléggé homályos, nem világos, hogy munkavégzésre utal. Talán ezért helyettesíti a költő a *Végül*ben egy ismert paraszti munkavégzéssel: „vágtam sarjat”. A kazánsúrolás és sarjűvágás kétségkívül pregnánsabb munkamozdulatok, egyik a gépi, a másik a szántóföldi munka területéről.

A *Zajtalanul és félelmesen* 7–12. sorai kissé erőtleneek. Ezt az egységet négy emlékmozzaikkal helyettesíti a végső változat. A „Ruhát kaptam” azt teszi szóvá, ami például a *József Attila* című versben konkrétan, így merül föl: „Egy zsidó orvostól kapott / kabátot”. Ám „ruhát kapni” familiáris vagy argot nyelvhasználatban azt is jelentheti: „jól megverték”! A „könyvet adtam / a parasztnak és a munkásnak” sorok ugyancsak kétféleképpen érthetők. Utalhatnak a költő mozgalmi munkájára, amely korábban, népi felbuzdulása idején falujárásban nyilvánult meg, később pedig munkás közösségekkel való kapcsolatban (tanítás, közös kirándulások). Alighanem ez utóbbi az egyetlen közvetlen utalás a versben a mozgalmi tevékenységre. De érthető úgy is, hogy a könyv, amelyet a parasztnak adott, a *Nincsen apám, se anyám* kötet, a munkás pedig a *Döntsd a tőkét* kötetet kapta tőle, amelyben a *Végül* megjelent. A harmadik a közelmúltbeli fájó emlék, a Vágó Márta-kapcsolat megszakadása révén a költő helyzetét a polgársággal szemben rögzíti. Személyes rossz viszony alakult ki közte és a burzsoázia között: „Egy jómódú leányt szerettem, / osztálya elragadta tőlem.”

A negyedik egység egy rendkívül fontos, s ettől kezdve visszatérő témát: az emésztőrendszeri zavarokat említi meg, szociális magyarázattal ellátva őket. Az éhezés panasza már ugyancsak több éve ismételtelen előfordult József Attila verseiben. A legismertebb a *Tiszta szívvel* „Harmadnapja nem eszek” sora, de a *Hét napja* című versének pointe-ja is ez: „Ó, barátaim, hét napja nem ettem”. Egyik, 1926-os novellája, a *Tizenöt nap az üvegbúrában* ugyancsak az éhezés-evés problémái körül forog. A költő gyomorbajáról az első ismert adatok 1927-ből, Párizsból származnak. A *Végül* születése tájáról ebben a vonatkozásban Szántó Juditnak van emléke: „amikor kivizsgáltattuk Attila gyomorbaját, az orvos megállapította..., hogy Attila – ezekkel a szavakkal – félig éhen van halva.” A panasz okai később sem szűntek meg, s a panaszok sem: „Sovány vagyok. Csak kenyeret eszem néha” – így az *Eszmélet III.* versében. Az emésztési zavarok későbbi magyarázatában azonban a szociális értelmezés helyét egyre erősebben mélylélektani okok vették át. A *Végül* esetében azonban még a szociális megokolás áll előtérben. A lázadás gesztusa a versben a gyomorbeteg ember közismert lehangolt, kedveszegett állapotából robban ki: „S mert savanykás csönd tölti szánkat, / szivembe rúgtam, orditson már!”

Hogy az 1926-os vers kevésbé jól van felépítve, mint a költő érett korszakának versei, ezen nincs mit csodálkoznunk. Szabolcsi Miklós értelmezésében túlságosan erősen köti a *Zajtalanul és félelmesen* című verset az expresszionizmushoz. Abban azonban igaza van, hogy jelentős különbségei ellenére ez a költemény még rokonságban van a költő avantgarde termékeivel, amelyeket bizonyos szerkezeti lazaság, olykor rögtönző jelleg, az indokoltnál nagyobb mértékű spontaneitás jellemez. A *Végül* azonban átörököl valamennyit a korábbi változat szervi hibájából. Az alig elviselhetően naturalista emésztőrendszeri kép, amely már a kései József Attila kényszerképzeteszerű képeit idézi föl, eljuttatja a gondolatmenetet az indultai csúcspontig: „szivembe rúgtam, orditson már!” Ahelyett azonban, hogy ordí-

tana, vagy a költemény végéhez hasonlóan eljutna a közvetlen cselekvésre adott parancsig vagy példaadásig, érvelni, magyarázni kezd, s ezzel megtöri a vers lendületét: „Hogyan is hagyna dolgos elmém / feledtető, de bérdaloknál”.

A két idézett sor korábbi változata nyelviileg kevésbé erőteljes, pregnáns: „ma sem hagy az én szabad lelkem / feledtető s tán szebb daloknál”. A gondolat ugyanaz: a bajokat, nehézségeket elfeledtető, szórakoztató, álmodozásba ringató, szépségelvű költéssel szemben a cselekvéselvű, lázadó hangvételű költészetet választja a vers beszélője. A „szabad lelkem” kifejezés az anarchizmushoz áll közelebb, mert az anarchizmus központi fogalma a szabadság. A „bérdalok” kifejezés ellenben proletkultosan merev irodalomképről árulkodik. Az az ítélet rejlik mögötte, hogy az a költő, aki feledtető dalokat dalol, az a burzsoázia bérence. Bármint ítéljük is meg a két sor értékét, ez a rész megtöri a lendületet, s a vers szinte újrakezdődik, új lendületet kell vennie, hogy más változatban, de újra felérjen a „szívembe rugtam, orditson már!” sor indulati szintjére.

A pont, amihez a gondolatmenet második része kapcsolódik, a személyes sérelem: „Egy jó módú leányt szerettem...” előtti sornál található: „könyvet adtam / a parasztnak és a munkásnak.” Újra kezdődik tehát a személyes múlt mozzanatainak sorolása. De a felsrófolt indulatnak már elég két új példa, hogy a vers visszazökkenjen a régi kerékvágásba: „S tudtam, ki üres kézzel tér meg, / baltát, kapát meg köveket hoz.” A *Végül* itt is átfogalmazza a *Zajtalanul és félelmesen* megoldását, amely így hangzik: „s tudtam ki üres kézzel tér meg / láthatatlan bús revolvert hoz”. Az átfogalmazás megint csak az anarchizmus egyéni terror-felfogásának felülbírálását jelenti a kollektív forradalmiság javára. A „láthatatlan bús revolver” a merénylő fegyvere, aki bosszút akar állni a rajta esett sérelmeken. A „baltát, kapát meg köveket hozó” személy viszont voltaképpen kollektív individuum (hogy ellopjam egy gondolat erejéig Kassák kifejezését). Azaz egyikünk baltát, másikunk kapát, és többen mások köveket hoznak. A *Végül* beszélője egy lázadó közösség tagjaként szólal meg.

Ezen a ponton a vers átfordul jelen időbe, s a fordulat voltaképpen a retrospekció után jövőbe irányultságot fogalmaz meg. A „győzni bíró” csata előtt áll, ütközetre készülődik, amelyről biztosan tudja, hogy meg fogja hozni a győzelmet. A záró részleten két átalakítást konstatálhatunk. Az „igazat tenni áldást mondni” sor kicserélését az „áldást mondni” kényszeredettség, a rímkenyszer által előidézett szófacsarás kellőképpen indokolja. Az áldást mondás helyett azonban nem véletlenül áll 1931-ben épp a „pártot állni” kifejezés. Az állásfoglalás a költő számára ekkor valóban egy párthoz, az illegális kommunistákhoz való csatlakozással volt egyértelmű.

A másik változás megértése több figyelmet igényel. A „veretttévén a szerszám elit” egyfelől valóságközelebb, másfelől azonban irodalmiasabb a „köszörülöm a kasza elit” sornál. Annnyiban áll közelebb a realitáshoz, hogy a paraszt a munka közben eltompult kaszát, ha a fenés már nem segít, verni szokta, nem pedig köszörülni. Azaz egy lapos, lehetőleg sima kövön kalapáccsal végigveri a mun-

kaeszközét, elvékonyítja az élet, hogy jobban fogjon. A sor háttérben tehát egy életből ellesett munkaművelet áll. A kasza köszörülése a munkavégzés előtt történhet csupán, valamilyen műhelyben. A kiegyenesített kaszát azonban, amely a régi időkben a karddal, nyíllal nem rendelkező lázadó parasztok kézfegyveréül szolgált, már inkább köszörülni kell. Erre utal a későbbi változat.

A korábbi variáns irodalmiasságát egyfelől a generikus fogalom: a „szerszám” használata jelenti a konkrét tárgy megjelölése, a „kasza” helyett. Másfelől a „veretttévén” archaizáló és barokkosan túlbonyolított nyelvi formája. A kaszát verni és nem veretni szokták. Azaz a használó maga végzi el a műveletet. Ráadásul itt nem is „veretvén”, hanem még egy szótaggal megtoldva: „veretttévén” áll. Olyan szócsinálmány ez, amilyennel ritkán találkozunk József Attilánál, különösen a harmincas években. A „köszörülöm” természetességével szembeállítva különösen kiugrik nyakatekertsege. A vers kéziratos változatának egyébként *Veretttévén* volt a címe. Szabolcsi Miklós ez alatt a cím alatt elemzi monográfiájában.

A záró részlet kapcsán tudni való, hogy a forradalmi izgékonyság periódusában József Attila a forradalmár Petőfi szerepét próbálgatta magára, s a „Rongy ceruzámat inkább leteszem / s köszörülöm a kasza élit” sorokban a nagy költő-előd olyan kijelentései köszönnek vissza, mint „Eddig csak beszéltem, hol van még a tett?” vagy „Félre most lant... futok a toronyba, megkondítom azt a vészharangot”. Noha a Petőfi-szerep átvétele inkább 1929–1930-tól kezdve jellemző József Attilára, a *Zajtalanul és félelmesen* idézett szövegrészlete arról tanúskodik, hogy Petőfi példájával már 1926-ban is számolnunk kell. Magyarázatot találni erre nem oly nehéz, hiszen Petőfit utánzó verssel már a költő zsenigéi között is találkozhatunk, s Erdélyi József hatása elevenen tartotta a Petőfi-példát.

Az adott kontextusban azonban, ami 1926 őszén, Bécsből hazajövet és Párizs előtt vagy a franciaországi utazással egyidejűleg körülfogta a költőt, az avantgarde atmoszférájában a Petőfi-példa poétikailag konzervatívnak, idejét múltnak is számíthatott. Csakhogy József Attila talán sohasem köteleződött el teljes szívvel az avantgarde mellett, a Kassák köre által idejétmúltnak tekintett megoldásokkal is újra meg újra kísérletezett. 1926 őszén még publikál kassákos szabad verset, mint például a *Népszavában* a *Zajtalanul és félelmesen* után pár nappal megjelent *Esik* bizonyos részei, a még később napvilágot látott *Feleségem* ilyen, és még 1927-ből is hozhatnánk példákat. Az áttörés, a visszafordulás a hagyományosabb versalkotási módokhoz azonban a *Zajtalanul és félelmesen* megírása táján megy végbe vagy – hosszabb folyamatról lévén szó – kezdődik. Nincs tehát semmi ellentmondás abban, hogy a versben a későbbi Petőfi-szerep csíráira bukkanjunk rá.

A vers, amint mondtam, nem hibátlan. Az irodalomról való gondolkodásnak azonban az egyik legbutább előitélete az, hogy a tökéletesen hibátlan vers mindig értékesebb, mint az, amelyben valamilyen fogyatkozást fedezünk föl. Vannak tökéletesen hibátlan középszerű versek és vannak zseniális művek, amelyek nem mentesek a szeplőktől. A *Végiül* József Attilának azok közé a művei közé tartozik, amelyek nem gáncstalanok ugyan, de amelyeket emlékezetes részleteik folytán

mindig is a hivatkozott költeményeinek sorában kell számon tartanunk. A vers annyit az iránta legkevésbé lelkesedő olvasónak is bizonyít, hogy József Attila ún. proletárverseinek egy része más tendencia sodrában, esetünkben az anarchizmus szellemében született, s azért lett proletárköltészetként elkönyvelve, mert a költő bizonyos átalakításokat végzett rajta, illetve ilyennek tekintett kötetben szerepeltette. Még fontosabb talán, hogy a *Végül* poétikai sajátosságai (anzix-szerűség) vagy önképalakító természete folytán besorolható olyan szériákba is, amelyek nem politikai természetűek, s így akár másféle, nem politikai olvasatot is felkínálnak.

Szerelem-metafizika – József Attila 1928-ban

József Attila költészetét ismerők majdnem egybehangzó módon 1927–28-ra teszik a költő poétikai kiteljesedésének időszakát. Tverdota György egyetértéssel idézi Halász Gábort, hogy „József Attila igazi hangja, pontos dátummal meghatározólag, 1927 áprilisában szólalt meg”.¹ Szabolcsi Miklós is külön kötetben fogja össze ennek az időszaknak az életrajzi és poétikai jellemzőit, címként („*Ke-mény a menny*”) egy olyan vers (*Óh szív! Nyugodj!*) fél sorát használja, amelyet valóban meghatározó jelentőségűnek tarthatunk egy új, immár nem szecessziós-szimbolista, és nem is avantgarde költői beszédmód megformálódásában. A saját hang kidolgozása már korábban megkezdődik, első poetológiai, tudatos megfogalmazását a költő 1926 végén Párizsból, Gáspár Endrének² küldött levelében olvashatjuk:

A romantika – mely Bécsben még lényeges alkatrésze volt érzéseim és ebből következően gondolkodásom struktúrájának – ellillant belőlem, s ami még megmaradt volna, azt akarattal fujtam széjjel. Azaz semmi sincs, amit megokolás nélkül leírnék, csupán azért mert tesszik...³

A levél meghatározó poétikai elvei a tárgyiasság, a konstruktivitás és ezek tudatos alkalmazása. Példaként azonban József Attila nem valamely európai költőt vagy iskolát nevez meg, hanem a magyar népdalt. Ez a tény is jelzi, hogy sajátos tárgyiasságról van szó, organikus, természeti tárgyiasságról, amelyet csak később 1930-as évek elején vált fel egy új történelmi és személyes determinált-ságra alapuló végigvitt tárgyiasság. 1928-ban még csak az alapok, a keretek jönnek létre, meghatározott poétikai és tematikai körülmények között. Az organikus tárgyiasság centrumában az önmagát természeti, tárgyi kereteiből teremtő szelf áll. Az első és hosszú ideig (talán az egész életműben) meghatározó szelf-vers a *Tiszta szívvel*, mely reprezentatív alkotása a modern önreflexív, saját belső hiányain keresztül önmagát definiáló személynek. A szelf pozitív létrehozásának, a *Tiszta szívvel* üressége betöltésének egyik legjelentősebb lehetősége a szere-

lemhez vezet. József Attila szerelemfilozófiájának összefoglalója az, hogy a szerelem az énteremtés, az önismeret alapvető előfeltétele. Az, hogy a szerelem nélkül nincs én, nincs személyesség, egy általánosabb szinten már a *Nem én kiáltok* című versben is olvasható: „Hiába fűrösztöd önmagadban, / csak másban moshatod meg arcodat”, illetve megjelenik az 1926-os *József Attila* (József Attila, hidd el...) címűben: „Jó volna jegyet szerezni és elutazni Önmagunkhoz, hogy benetek lakik, az bizonyos”. Kétségtelen, hogy „Szabó Lőrinc és József Attila számára ebben a műfajban (a szerelmi költészetben) Ady kínálhatta az elutasítandó vagy éppen pretextuális érvényességgel bíró mintákat”.⁴ Ady nagyszerű tablóját írta meg a romantikában gyökerező, de a szimbolizmus modernségébe átemelt szerelmi élménynek. Ebben természetesen bennfoglalt a „másikban való önmegtalálás lehetősége”,⁵ de ennek keretei a szimbólum, a hangulati alapú korlátatlan fantázia mentén alakítódnak ki. József Attila 1928-ban már egy alapvetően új szerelmi lírát teremt, mely egy belső tárgyiasság konstruktív hátterére épül, analízisre és nem hangulati szintézisre törekszik, és a metaforikus-szimbolikus prezentáció helyett a szerelemhez adekvát tárgyak, személyek, események identikusságát, és ezen identikusság belső struktúráját elemzi. Úgy tűnik számomra, mintha már most, 1928-ban szerelem (és persze a szelf) kapcsán is érvényesül az a poétikai alapelv, amelynek legvilágosabb megfogalmazása az 1936-os Halász Gáborhoz írott levél fennmaradt részletében található: a költő egy nehezen dekódolható belső állapotnak keres, talál megfelelő világ-konstrukciós tényeket és a belső világ értelemait ennek a megragadható, megtalált külvilágnak az elemzésén, képi kiépítésén és felbontásán keresztül végzi el.

József Attila 1927–28 körül kialakuló szerelemfelfogása meglepő strukturális hasonlóságot mutat Freud 14 évvel korábban, *A nárcizmus bevezetése*⁶ című írásában megfogalmazottakkal. Freud felfogásának jelenkori közvetítője, Julia Kristeva a szerelmet a tematikus és a szemantikai-retorikai kettősében, egyfajta alapvető létmetaforizációnak, az átvitel és azonosítás játékának feszültségében fogja fel. Kristeva a jelentés kettős mechanizmusát jelzi, egyrészt a lacani Imaginárius, verbalitás előtti jelentésképzés szemiotikai, másrészt a nyelv hátterével megformálódó, az Apa Neve fallikus dominanciájára épülő Szimbolikus jelentéstérre utal. A költészet, éppúgy, mint a szerelem vagy a pszichoanalitikus terápia, e két szféra közötti mediációban működik, a szerelmi költészet pedig valamilyen értelemben metadiszkurzusa ennek a mediáló és egyben szelf-teremtő tevékenységnek.⁷

A József Attila-i szerelem-logikát három lépésben értelmezem. Az első az összeolvadásé, egy olyan ideál feltételezése, hogy a szerelem képes az Én és Másik összeolvadásán keresztül egészt, szelfet teremteni. A második lépés – mely nem kis részben a szerelem sikertelenségének tapasztalatát dolgozza fel – a Másik természetét elemzi. Végül a harmadik lépés szól a szerelem elmúlásáról egy nagyszerű állapot idegen valóságban, a harmadikban történő szétolvadásáról.

Az érintés mint énteremtés

Az egyik legérdekesebb szerelem-integrációt képviselő vers a *Gyöngy*, mely 1928 nyarán született. Egy organikus-misztikus létpozícióból kezd, a fehér fény mikro- és makrokozmoszának titokzatos egységéből indít azzal, hogy a címet az első sorban a csillaghoz és a ragyogáshoz kapcsolja.

Gyöngy a csillag, ugy ragyog,
gyöngyszilánkokként potyog,
mint a szőlő, fürtösen,
s mint a vízcsepp, hűvösen.

Halovány bár a göröngy,
ő is csámpás barna gyöngy;
a barázdák fölfűzik,
a bús földet diszítik.

Az organikus lét nagyon precíz ellentétekre épülő rendbe fűződik, égi és földi, lelki (?) és testi (a göröngy „csámpás”), de valahogy mindkettő a másik fele irányul, a csillag-gyöngy lefelé hull, a göröngyöt pedig „fölfűzik”, a lent-et „fel”-dísztik. A csillag és göröngy persze egy bizonyos határon belül el is tér egymástól (de ebben sem ellentéteződik egymással), mindkettő a fény birtokosa, csak a csillag ragyog, a göröngy meg „halovány” ugyan, de mégis valahogy a fény helye. A csillag persze a fény forrása, a göröngy pedig, ha a kép tárgyi logikáját követesen továbbvisszük, a fény kivetülése valami sötétre. Ez a viszony azonban, hogy a nő adná a férfi-létnek a fényt, a láthatóságot a versben, valószínűleg egyáltalán nem véletlenül, nincs kimondva, de a poétikai tárgyak természetében mégis bennfoglalt. A göröngy inkább a testi-földi *abjekt*-szerű,⁸ sötét színű tárgyiaság-láncre (a barázdák fonalára) épül (mindkettő fel van fűzve, akárcsak a klárisok). A képrendszer finom párhuzamaihoz és elkülönbözéseikhez tartozik persze az is, hogy a gyöngy és a csillag kerek, sőt az első szakasz minden tárgya, a szőlőszem, a vízcsepp is mind gömb alakú. A második szakasz barázdája, sárgöröngye is részben őrzi még ezt a materiális jelleget, de a barázdával felnyílik a kerekesség, és füzérré, folyamattá, talán már előre utaló módon, narratívává válik. A második szakasz utolsó sora már tartalmazza azt a gyakorta előforduló, a korszak költészetében mások által is emblematikussá emelt szót, a „bús”-t, amely egy alapvető hangulatot, egy melankolikus hozzáállást jelez a világhoz, mely egy sajátos létpozíció, vagy még inkább egy lét-modalitás lesz a szelf ekkori alapításának folyamatában. A képek sora egy metafora-láncolatot teremt, ebben mindegyik metafora egy affektív lényeg identikus megvalósulása,⁹ a szemiotikai szimbolikusba emelésének sikeres esete.

A természeti-organikus totalitás képére épül rá a két személy, a szerelmespár megjelentése:

Kezed csillag énnem,
gyenge csillag fejemen.
Vaskos göröngy a kezem,
ott porlad a sziveden.

Analogikus azonosítással érdekes módon nem az arc, nem is a test más része, hanem a kezek vezetnek tovább a képet.¹⁰ A kéz ilyen kiemelkedő pozíciója sajátos természetűvé teszi a szerelmet: az érintés, a simogatás, valamiféle szerelmes-erotikus, de mégsem behatoló, sőt inkább csak megérintő és nem körbefogó (nem átölelő) kapcsolat vágyát, szándékát jelzi. A vers ilyen poétikai-tematikai elemei jelzik a szelf-teremtő szenvedély sajátos, tudattalan, Kristeva értelmében vett szemiotikai jellegét. A szemiotikai fogalma egy olyan jelentésrétegre utal, amely a jelölő folyamatban lefordíthatatlan háttérjelentéseket sejtet. Homályosan, rejtetten, de határozottan ott érzékelhetők másfajta különbségek a vágy verses artikulációja nyomán: egyrészt erősödik az a különös különbség, amely a nő, a Másik égi, légies természete és a férfi testi, *abjekt*-szerű, földi jellege között már az első két szakaszban is ott rejtőzött: a göröngy, amely eleve nem látszik oly magától értetődően gyöngynek, itt már „vaskos göröngy”, furcsa sáros, testi dísz. Másrészt a háttér negativitás is erősödik: a csillag már gyenge, a göröngy pedig elporlad, azaz mindkét szereplő esetében megjelenik az elmúlás, a halál jelensége. A második és negyedik sorok ezen negatív eseményei, következményei pontosan a *másik megérintéséből* származnak, a férfi esetében a fej (ez ismétlődik majd a „Tedd a kezed homlokomra...” esetében), a nő esetében a szív kapcsán. Az első teljesen konkrét eseményként, testi realitással rendelkező mozdulatként érthető, a második, a kéz és a szív találkozása viszont mindenképpen áttételes, magának a szerelemnek a test tárgyiasságán túlmenő, vagy éppen a testiséget elkerülő gesztusáról van szó. Itt is jelen van az eddig minden szakaszban érzékelt kettősség, a csillag és a göröngy különbsége, a lány felőli érintés képzeletre realisabb, tárgyiasabb, voltaképpen egy valóságos helyzetről, egy történet pillanatáról van szó. A férfi részéről a nő felé induló érintés viszont mintha kizáródna a realitásból (a szívet nem lehet megérinteni), denarrativizálódna, elvi, eszmei természetűvé és ezzel metaforikussá válna.

Göröngy, göröngy, elporlik,
gyenge csillag lehullik,
s egy gyöngy lesz az ég megint,
egybefogva szíveink.

A vers zárása igencsak különös, gyöngy is, göröngy is tovább halad az elmúlás végpontja (az elporlik és a lehullik) felé, mégsem ezzel zárul a vers, hanem a költő az utolsó két sorban mindent megfordít, egy a címben már határozottan előre jelzett mikrokozmoszban, a gyöngy csillogó kerektségében visszavarázsolja a fény teljességét, az eget, és a szerelmesek szívét. Költő és olvasó egyként boldogan olvad fel ebben a varázslatban, végre látszik valamilyen megnyugtató megoldás. A kettősség azonban fennmarad. Egyrészt kikerülhetetlenül velünk marad az a képlogikában felépített negatív, a természetek jelentős különbsége, a realitás megléte és hiánya, a két nem eltérése, amit mindenütt érzékeltünk. Nem lehet elfelejteni. Eltűntethetetlen a vers háttér hangulata, a melankólia is. Az egész szerelmi viszonyt, talán minden képet, fantáziát ez a melankólia szervez, hiszen ez olyan életérzés, mely valamiféle veszteség után a világtól elszakadva a bensőben alkot helyettesítő tárgyakat, és ezzel jelentősen tovább építi, kibővíti (igaz fantáziában, irreálisan) az én-t. Másrészt viszont a vers tematikus üzenete, az összeolvadás kimondása, a felemelkedés, csillaggá válás lehetősége (igaz minden a jövő időbe helyezve), ígér valamilyen pozitív irányt. És különösmód ezt erősíti a vers hangja, materiális üzenet is, a hangyi párhuzamok, hipogrammatikus, anagrammatikus jellegű játékok végig igen erősen jelen vannak, a gyöngy/göröngy kettős tárgyi természetének különbsége hangyi azonossággal íródik felül. A vers egésze látszólag narratívát bont ki, azonban a történéis egyértelműen szimbolikus, egy belső sorozat képe, amelyet a struktúra voltaképpen egyetlen nagy metaforába fog össze. A szintaktikai struktúrával felépülő metafora annyit mond, hogy ilyen a szerelem. A következőképpen rajzolhatjuk meg:



A vers a címben előhívott gyöngytől a vers zárásakor felhozott gyöngyig tart. A kezdő és a záró egység között szigorúan szerkesztett ellentétek és párhuzamok feszülnek. A versben olvasható jelzők belső színezése és a tematikai értelemben is jól érzékelhető melankólia azonban felhívja a figyelmünket arra, hogy a szerelem totalitását, szelf-teremtő hatalmát felhozó struktúra belül üres.

Tematikusan és formálisan is hasonló rendszert több 1928 körül írt versben is találhatunk. A *Tedd a kezédnek* is jellemzője, hogy benne ugyan rendkívül szigorú rend uralkodik, ennek ellenére felülírja ezt egy homályos rendetlenség.

Tedd a kezed
homlokomra,
mintha kezed
kezem volna.

Úgy őrizz, mint
ki gyilkolna,
mintha éltem
élted volna.

Úgy szeress, mint
ha jó volna,
mintha szívem
szíved volna.

A vers kulcsa, üzenetének magja egy minden szakaszban ismétlődő konstrukció. A szakaszok felszólítással kezdenek, majd egy „mintha” fordulattal folytatódnak, vagyis egy az én vágyából következő, de a másik által megvalósítandó cselekvésről jelölődik meg. A felszólítás természetéből következik, hogy a másik, a felszólított tárgyi-fizikai értelemben is nagyon közel van a felszólító énhez, jelen kell lennie a beszédhelyzetben, hisz másképp a felszólításnak nincs értelme. Ez a felszólítással fenntartott intenzív jelenlét azonban valahogy üres, a másik nem szól, nem reagál, a nyelvi aktus címzettje néma, üres hely. Az üres hely és a tiszta, tökéletesen megszerkesztett struktúra is érzékelhető, csak most szakaszonként ismétlődik:

	TE – TETT	
	ÉN	(velem)
(mintha)	ÉN	
	TE – LÉT	

A struktúra egyrészt az *te-én + én-te* sorozatra épül, másrészt az ismétlésen belül ellentétezve van az első pár tett-jellege (cselekvésre felszólító), a második pár lét-jellege (valamilyen létállapotra utaló) természete között. Az azonosulások és különbségek játéka a teljes metafizikai univerzumra kiterjed.

Az én és a másik közötti szubjektív tér nyelvi kitöltése, a kapcsolat értelmének, modalitásainak kidolgozása három aktuson keresztül történik. Az első a kapcsolatfelvétel, a második rá irányulásának elvárása („Tedd a kezed”), a gyengédség viszonyának megteremtődése, újra a kézen keresztüli érintés, mégpedig a kéz-homlok kapcsolata, határozottan nem érzéki, hanem erőteljesen a kedves-ség, gyengédség felé vitt kontaktus. A homlokra tett kéz sokféle jelentéssel, üzenettel rendelkezik, van benne csend, nyugalom, és van benne valami anya-gyermek viszony is, talán még a lázas kisgyerek homlokának érintése, hisz kétségte-

len, hogy a beszélő, a férfi, az én valamilyen alapvető értelemben lázas, erős vágy, szerelem van benne. Majd e verscímme is emelt kapcsolat (várt vagy tényleges) létrejöttével a következő két szakaszban két feladattal bővül, az „örizz” és a „szerezz” sorolódik fel. Az első arra vonatkozik, hogy a másik fogadja őt be, a második pedig arra, hogy adjon neki valamit, szeretetet, az első az én másikba, a második a másik énbe transzformálását kívánja. A szelf, a szerelemmel konstruált én így metaforává válik, jelentését, értelmét, egy különös *meta-forein*, sajátos átvitel, egy vágy-átvitel, a másik és én összeolvadása hozza létre.

A vágyott cselekvések megjelölése a szakaszok első sorában történik meg, mindig minden ezzel kezdődik. Az első szakasz esetében a felszólítás feltétel nélküli és azonnali természetű, a második és harmadik szakaszban azonban az első szó, az „úgy” jelzi, hogy a felszólításban valamilyen sajátos modalitás is rejlik, a cselekvés eleve egy hasonlat keretébe kerül. A hasonlat a teljes négy sorban, sokkal elnyújtottabban, már az első szakaszban is felépül, a második és harmadik szakasz azonban már ezzel hangsúlyosan az „úgy” szóval kezd, és a rövid szakaszban két-két sorban két-két mint-et, hasonlatot épít ki. A szerelem világa az „úgy-mint” nyelvi konstrukciójában konstruálódik. Ebben egyrészt a szerelem általános jellemzőjét olvashatjuk, hogy benne minden „úgy mint” történik, soha semmi sem elsődleges, hanem minden szerelemélmény már ismétlődés, tisztázatlan eredetű, ősi tapasztalatok visszatérése, az eredeti nem létezik. Másrészt az úgy-mint következménye az, hogy nem egy megtörtént eseményről olvasunk, hanem egy vágy projekciójáról, fantáziáról, a hasonlatok a vágy realizálásának elvárt, talán lehetséges modalitásai. Kétségtelen, a versben a másik keze még nincs a homlokán, a másik még nem őrzi megfelelően és nem szereti igazán, vagy legalábbis nem úgy, ahogy az én kívánja.

A vers hangvilága, ritmikája, tökéletes párhuzamosságokkal megszerkesztett formája mind a harmóniát, a rendet sugallja. A hasonlatokkal megteremtett kapcsolatok azonban több szempontból is ellentmondásosak, dekonstruktívak. Minden szakasz utolsó szava a „volna”, amely a második és harmadik szakaszban a szakaszelező sor végén is megtalálható. Ismétlődése, intenzív jelenléte a vágy egész metaforateremtő, én-teremtő cselekvését megkérdőjelezi, a feltételeesség és teljesületlenség hangulatába vonja. Mindhárom szakasz utolsó két sora amúgy is pontosan a metaforicitás, az egységessé váló én létrejöttéről szól, az én és a másik ezekben olvad össze, két-két szóban a „mintha” és a „volna” szavak közé helyezve.

Az összeolvadás három terepe, a „kezed-kezem”, az „éltem-élted” és a „szívem-szíved”. Az első konkrét kapcsolat, a második már a közös sors, a harmadik pedig a közös érzelem elvontabb szintje. Kétséges, hogy létezik-e, létezhet-e ilyen mérvű összeolvadás, a szelf metaforája elérheti-e a kölcsönös metamorfózis teljességét. A mintha és a volna a vágy ilyen abszolútumát (amelyben persze a szerelmesek mindig hisznek) már eleve felfüggeszti.

További furcsa ellentmondások érzékelhetők a párok, a hasonlatok belső, tematikai konstrukciójában, ezek meglepő módon ellentmondóak, olykor abszurdak. Már az első szakasz utolsó két sora, a „mintha kezed / kezem volna” is furcsa, mert csak-

is egy erőteljesen nárcisztikus pozícióból lehet a másik keze, érintése olyan értékű, mint az önmaga megérintése. Az ember önmagát bármikor érintheti, a szerelem pontosan olyan állapot, amikor a másik érinti az ént. A következő szakasz első két sora aztán egyértelműen ellentmondást állít, „úgy őrizz, mint / ki gyilkolna” egyetlen hasonlatba építi, azaz hasonlóságot állít a két leginkább ellentétes cselekvés, a másik megőrzése, illetve elpusztítása között. A másik szótlansága, választalansága gyilkosság, hiszen a szerelemben az én kihelyezte önmagát a másikba (illetve maga énjébe helyettesítette a másikat) és most nem talál ott semmit, csak a hiányt, a halált. És ugyanígy ellentmondó a harmadik szakasz első két sora, hiszen az „Úgy szeress, mint / ha jó volna” egyértelműen azt jelzi, hogy ami most van, az nem jó. A szakaszok az én és a másik szempontjából viszont úgy építkeznek, hogy ezeket a romboló, voltaképpen kétségbeejtő ellentmondásokat nagyon pontos rendbe szerkesztik, az első két sor ugyanis mindig egy különbséget (te kezéd – én homlokom; őrizz – gyilkol; jó – nem-jó) következetesen az utolsó két sor egységesítő gesztusába helyezik. Csakhogy ezzel az egység elkerülhetetlenül az ellentmondások és zavarok örvényét veszi fel magába, és a szerelem melankóliába csúszik át.

Még egy harmadik verset is szeretnék idézni, ebben is megtalálható az összeolvadás gesztusa, majd a vers második felében egy határozott szétszakadás, dekonstrukció, amely egészen a személyes névmások jelölési mechanizmusának megbomlásáig megy el.

Tószunnyadó

Tószunnyadó békességgel,
elülő végtelenséggel
óvja szerelmem, ki adta
s tenyerével megnyugtatta.

Bajocskáimat felejttem,
karddá nőtt bicskám elejtem –
sáppadsz, kiáltó virággal,
és ő dereng, csendes ággal.

Szavad: nem értem, de sürgés.
Szava: nem értem, de zengés.
Nagyon szerethet már engem,
megtűr téged is szivemben.

A vers első felében ugyanazok a témák ismétlődnek, amelyeket már más versben is olvastunk. A kéz, az érintés, a tenyér szerepe, az én agresszivitásának elolvadása, mintegy önmagába feledkezése teszi ki az első hat sort. Az első szakasz olyan, mint egy ráolvasás, felszólító módú, éppúgy, mint a *Tedd a kezéd*, majd a

második szakasz első két sora a következményt mondja ki, a békesség legyőzi a benne rejlő agresszivitást („karddá nőtt bicskám elejtem”). A személyes viszonyok egyértelműek, a szeretett másikról és rólam, a felé szerelemmel forduló énről van szó.

A vers második felében viszont a tematikus kiépítés (az eddig zavartalan, egyszerű narratíva) összeomlik és a személyek, személyes névmások olyannyira fontos rendje megbomlik. Vajon ki lehet az, akiről az egyes szám második személyű „sáppadsz” szól? A szerelem másikja eddig egyes szám harmadik személyben szerepelt és az eddigiek alapján nem volna egy ilyen hirtelen sápadás várható tőle. Mi lehet a mostanáig nyugodt, metaforikus referenciával működő szövegben hirtelen felbukkanó szürrealista „kiáltó virággal” kép értelme? Aztán miért tér vissza a szakasz utolsó sorában az „ő”, a harmadik személy, aki ráadásul újra szürreális, a metaforát teljesen dekonstruáló „dereng, csendes ággal” értelmezhetetlen képével lép vissza a versbe? Az „ő” és a „te” ilyen relációt megbontó, a kapcsolatban egy erőteljes szemantikai szakadékot építő mechanizmusát folytatja az utolsó szakasz. Kire vonatkozhat a „szavad” illetve a „szava”? Ugyanarra és mégsem ugyanazon személyre? A szóval kapcsolatosan az én reakciója azonos: „nem értem”, azaz ennek a meghatározhatatlan másiknak nem szimbolikus szintű közlése van, hanem valamilyen izgatott mozgás („sürgés”) és valamilyen erőteljes hanghatás („zengés”). Mintha újra egy preverbális, történet nélküli történetésbe, a szemiotikaiba csúsztunk volna vissza. A személyes névmások, a reláció szavai ráadásul újra megkeverednek az utolsó két sorban, „Nagyon szerethet (ő) már engem, / megtűr téged is szívemben” kibogozhatatlanná teszi a személyest konstruáló viszonyokat.

Az én és a te szerelemben történő összeolvadása, a szelf szerelmen keresztüli, organikus tárgyiasságokban történő kiképzése, az identitás a másik tükrében való megalapítása tehát elkerülhetetlen és ugyanakkor megvalósíthatatlan. A világ az emberi viszonyokban, pontosan a legfontosabb emberi viszonyban, a szerelemben alapvetően instabil, a legintenzívebb összeolvadás pillanatában a leghatározottabban bomlik meg, nyit meg egy beláthatatlan és áthidalhatatlan szakadékot.

A másik problematikus nélkülözhetetlensége

Lehetséges persze az, hogy az én fittyet hány minderre, és ha nem is a viszonyban, relációban, de egyszerűen a „csakazértis” szeretett másikban veszi észre önmagát, alapítja meg saját létét. Ez az alapítás azonban szükségszerűen más modalitásba kerül, a valóság saját csodája nem lehetséges, minden egy fantáziában konstruálódó, varázslás természetű poétikai absztrakcióban értelmeződik újra. A Másik a népdalok sajátos, organikus misztikája mentén és a természet tárgyainak olykor allegóriához kötődő megformáltságának kontextusában alakul. Két verset szeretnék ennek kapcsán bemutatni.

Az egyik az *Áldalak búval, vigalommal*. Itt minden a férfi szempontjából kerül elő, a nő, a másik csak a projekció, a szenvedélyen keresztül történő önteremtés alkalmá, nem pedig résztvevő egy azonosulásban, egy kölcsönös önteremtésben. Első olvasásra is elkülönül a vers első három és az utolsó szakasza, az én–te kapcsolat szervezi az első részt, és egy sokkal homályosabb, misztikus erő az utolsó szakaszt.

Áldalak búval, vigalommal,
féltelek szeretnivalómmal,
őrizlek kérő tenyerekkal:
búzaföldekkel, fellegekkel.

Topogásod muzsikás romlás,
falam ellened örök omlás,
düledék-árnyán ringatózom,
leheletedbe burkolózom.

Mindegy, szeretsz-e, nem szeretsz-e,
szívemhez szívvel keveredsz-e,
látlak, hallak és énekellek,
Istennek tégedet felellek.

Az első szakasz pontos szerkezetében egyrészt három gesztusról, és e három gesztus modalitásairól olvashatunk. Az áldalak, féltelek és őrizlek (párhuzamosak, utalnak a harmadik szakasz újabb hármására, a „látlak, hallak, énekellek” sorozatra) egyszerre transzcendens, varázslatos, és egyszerre intim ölelő, adakozás, szorongás, megtartás igényei alapvetően preverbális gyökerűek, az első apai, a másik kettő anyai jellegű. Az áldalak és a féltelek az én felől a másik irányába ható gondoskodás, az őrizlek viszont, amely zárja ezt a sort, a szelfben, az énben tartás igényét jelenti be.

A szakasz gesztusainak modalitását, tematikáját minősíti a boldogság mellett elfelejthetetlen, elhagyhatatlan melankólia (a bú), aztán ott van a már ismert kéz, a test egyetlen megjelenítője, az „őrizlek kérő tenyerekkal”. Ugyanez a kedves tenyéren hordozás jelenik meg a *Tószunnyadó*ban („Tószunnyadó békességgel, / elülő végtelenséggel / óvja szerelmem, ki adta / s tenyerével megnyugtatta”). A szerelem a kéz erotikája, az érintés, a simogatás ajánlata. Mindezt zárja a lét teljességének ajánlata, minden gesztus, az áldás, a féltés és az őrzés a lent világa (bú-zamezők) és a fent birodalma (fellegek) totalitásával történik.

A második szakasz viszont már megfordítja az irányt, a gesztusok a lánytól, a másiktól az én felé mutatnak, a tőle jövő hatások sorát és ezen hatások következményeit sorolja fel. A másiktól kétféle hatás, hír jut el hozzá, a *topogás* és a *lehelet*, ezek a lánytest produktumai. Furcsa táncos, ritmikus mozgás-hang (Török Gábor próbálja a topog-típeg mentén e szót értelmezni¹¹) az első, és láthatatlan, lélek-közeli pára, levegő, talán illat a másik, mindkettő ősi, preverbális érzéklet.

A férfi reakciója meglehetősen váratlan, meglepő, hiszen e szerelem következményeként egy csomó negatív dologról olvashatunk, a másik hatása (bár muzsikás, de) romlás, van benne valami kivédhetetlen megbomló a „falam... omlás” és „düledék-árny” képben. A szelf mint rom, mint elkerülhetetlenül elmúlásra ítélt artikulálódik, valami Balassi stílusú¹² dekadencia, manierizmus (és persze melankólia) uralkodik mindenütt. A szerelem a vereség ellenére is fenntartatik a „térdet fejet néki hajték” gesztusával, ennek minden következményével, a belső hiánnyal, az érzelem, az erotika transzcendentálissá válásával. Ezzel kétségtelenül ellentétes az, hogy a negatív hatások mégis valami gyermeki könnyedséget, létet adnak, ringatózást és beburkolózást tesznek lehetővé. De nem a nő testébe, ölelésébe, hanem illatába, leheletébe, azaz nem a látott, nem az elmondott, hanem eme nagyon primitív érzékelésen keresztül felfogott, de mégis külső lényébe. Negatív és pozitív, romlás és épülés, élet és halál keveredik a szerelemben.

Talán ennek kivédésével próbálkozik a harmadik szakasz. Fontos üzenete a szerelem egyszemélyűvé válása, érdektelen már a másik tényleges viszonya, meglévő vagy éppen hiányzó elkötelezettsége, a szerelem teljessége az énből, egyfajta alapvetően nárcisztikus pozícióból épül. Talán ez az egyszemélyűség az oka annak, hogy az én újabb hármias gesztusa annyira más természetű, mint a első sorozat volt. A *látás*, *hallás* és *éneklés* az érzékelés és megfogalmazás, az átélés és a költészet eseménye. Az itt felsorolt érzékelési módok racionálisak, szétválasztók. A beszélő nem őriz, hanem elmond, beszámol, „énekel”, azaz kifelé fordítja a tapasztalatot, nyelvvé, szóvá, költészetté alakítja azt. Nemcsak a távolság nőtt meg közöttük, hanem az első szakasz preverbális élményei helyett a kapcsolat a második sorozatban verbális közegbe kerül át¹³ és az énekmondó pozíció miatt egy narratív irány erősödik fel. Valahogy pontosan ez, a költészet, a nyelv szimbolikus, gyónást imitáló fordulata az, amely a egész folyamatot hirtelen valami vallásos transzcendencia felé viszi, a másikat nem önmaga számára, hanem az Istennek leli fel, oda ér, hogy a szerelem tényleges kölcsönössége helyett valami mitologikus esemény varázsolja elének az egységet, az összeolvadást. Az *Áldalak búval, vigalommal* szerelemképében beszüremkedő vallásos transzcendencia nem a szerelem megemelkedésének, hanem problematikusságának, megoldatlanságának következménye. A szerelmet a szokásos életben nem Istennek, hanem magunknak és egymásnak leljük fel. A vallásos fantáziába utaló gesztus elkerülhetetlenül lezár, bevégez, innen már nem vezethető, építhető a szerelem másfele, áldásból áldozati ajánlattá vált. Talán ezért oly különös, ezért annyira más a zárószakasz:

Hajnalban nyújtózik az erdő,
ezer ölelő karja megnő,
az égről a fényt leszakítja,
szerelmes szívére borítja.

Ez már semmiképp sem a transzcendencia, az isteni fény fele törekvés, hisz a természet, fura, prosopopeikus, talán allegorikus erdőként, ijesztő agresszivitás expressziójaként mintegy fellázad az ég ellen és elveszi tőle a fényt. Visszafordul az irány, nem az isteni felé törekvés, hanem a szív fele haladás lesz a központi cselekvés. A cselekvés, az esemény centruma a szelf, a „szerelmes”, akinek szíve (amely talán sötét?) fényességes burokba kerül. De ez a kép közvetíthet valami szerelemben megtörténő halált is, meg valami átható egyedüllétet, ilyen a fényességben ott látszó szív. Lényeges az, hogy az eddigi állapotszerűség helyett itt a történés válik uralkodóvá, valami alapvetően megváltozik, alakulni kezd. Az eddigi képszerkesztés egy tökéletesen kidolgozott poétikai racionalitás mentén történt, ez az utolsó kép ellentmondásos logikájú. A szerelem, a másik lénye áthidalhatatlan mélységeket nyit meg az énben.

A másik vers, amely a szelfet és a szerelmet egyértelműen a másik iránt érzett szerelemben teremti meg a *Klárísok*, mely az *Eszmélet* mellett talán az egyik legtöbbet értelmezett József Attila-vers. A sok kitűnő interpretáció¹⁴ után is megpróbálom röviden végigkísérni azt, hogy a versben a tárgyi tematika és a mondanivaló miként szerkesztődik össze, hogy jön létre egy a szerelem ezen integratív természetére hivatkozó, oda azonban soha el nem jutó, csak fantáziában maradó teljesség.

A vers címe összefoglalja és előjelzi mindazt, vagy legalábbis jelentős részét mindannak, amiről szó lesz (mindazt, ami nyelvbe, versbe kerül) és azt is, ahogy ez történni fog. A „klárísok” a női ékesség apró elemei, a vágy feltámadásának pontjai, helyek, ahonnan el lehet indulni a testen, sőt ahol várják, kínálják, hogy elinduljunk a testen: az ékességet a férfinak, ha van szeme a lányra, észre kell vennie. A kláris apró kemény anyagú, de színes, laza láncolatban veszi körül a lány nyakát, összesűrűsödése és tárgyiasulása a felhívásnak és az odafordulásnak, mely egyenként felbukkanó, apró vágy-eseményekből áll, olyanokból, amelyeket összeköt az élet sűrű napjainak, vágytalan folyamatának fonala.

Ilyen a vers természetete is: körbefutó asszociációk sora, amelyet a beszélés mindennapi folyamából gyöngyként felbukkanó képek, vággyal felerősített szavak alkotnak. Az egész poétikai konstrukció kláriszerűen építkezik, sok-sok ismétlődéssel, monoton ritmussal és olyan rímszerkezettel, melyben voltaképpen két hangsor, először az „-a-on”, utána pedig az „-ása” ismétlődik. Az ismétlődő szavak, az ismétlődő formák egymásra rakódnak, mögöttük titkos, talán egyenest kimondhatatlan középpont, alap sejlik. Az ilyen világ nem halad sehova, stabil kontrasztokból építkezik, van valami megfoghatatlan örökléte, bizonyossága.

A kláris-szerkezet szerint a vers tárgyai nem következnek egymásból, hanem egymás mellett vannak, mégis van valami középpont, egy láthatatlan centrum (ez valójában maga a lánytest, illetve negációja a férfitest), ami körül minden forog, ami körül összefüggést nyer az összefüggéstelen. Az összefüggés tehát nem a külvilág realitásából fakad, más természetű, mint a dolgok rendje, és a vers játéka éppen ebben áll, átüt a dolgok rendjén, átszervezi a rendet egy olykor köny-

nyed, máskor inkább súlyos vágy. A vágy az organikus konstrukció magva, ez az a kimondhatatlan varázslat, amelynek hatására nem kell élményekről beszélni, hanem egyszerűen oda kell tenni a saját természetükben ugyan rendkívül eltérő, de a beszéd, a lét szempontjából egyértelműen adekvát tárgyakat.

A vers nem homogén, nem egyetlen vágy kitörése, hanem a rímszerkezet és a képi háttér is jelez valamiféle alapvető kettősséget. Elsőre nem könnyű ennek a kettősségnek a meghatározása, pedig feltehetően benne rejlik a vers rejtettebb, átfogóbb üzenete. Nem egy egyszerű bináris ellentét, inkább valamiféle egység és megbomlás, koherencia és inkoherecia, stabilitás és folyamatba lépés, öröklét és elmúlás, állapot és történet kettőseként jellemezhető.

Az első szakaszpár a szerelem misztikus terébe, egy természetmítoszba emeli a szerelmet, a vágyat:

Klárisok a nyakadon,
békafejek a tavon.
Báránygané,
bárányganéj a havon.

Rózsa a holdudvaron,
aranyöv derekadon.
Kenderkötél,
kenderkötél nyakamon.

Az első szakaszban három, azonos belső formával épülő képet kapunk: az alap a „Klárisok a nyakadon”, ehhez kapcsolódik a békafej és a bárányganéj párhuzam. Fenn és lenn, az égi és földi a szervező erő köztük. Az ilyen bináris szervezés József Attila kedvenc technikája. Azonos a forma (tárgyas elemekből álló kör egy lazább, puhább anyagon), de eltérő üzenete van az tárgynak: a békafej és a bárányganéj egyaránt egyszínű (sötét) a klárisok színességével, és háttere, a laza anyag is hideg (víz, hó) a lány testének melegével szemben. A felszín párhuzamai, szigorú építkezése mögött itt is különös ellentmondások sejlenek fel. Az illatos test párhuzamává válik a bűzös bárányganéj, a kellemes kláris pedig az undorító tapintású békafejjel áll párhuzamba. Talán ilyen minden erotikus vágy (pontosan ilyen az *abjekt*), és ezt pontosan tudja az olvasó, hisz nem találja visszataszítónak az első szakaszt. Talán a szerelem ilyen, Aphrodité Pandemos és Aphrodité Uranos kettőse lelkünk, érzékeink mélyén lakik.

Ebben lép tovább a „Rózsa a holdudvaron, / aranyöv derekadon” kép. A vágy vándorútján közelebb kerül céljához: az asszociáció egyszerre lett kozmikusabb és konkrétabb. A derekat körülfogó öv évezredek szimbolikájában szerepelt korlátként és határként a vágy útjában. Ha megoldhatja a férfi kedvese övét, magáévá teheti a lányt, akkor beteljesült a szerelem, kielégült a vágy. Az öv ráadásul itt aranyöv, mely egyszerre csábító, csillogó, vágyra hívó, és erényöv is, elzá-

ró, a meztelenséget megakadályozó szerepű (nehéz nem figyelni az arany/erény hipogrammatikus kapcsolatára). A magyarázó párhuzamos kép még szürrealisztikusabbá avatja a vágy lehetőségeit, a lány teste a hold, az öv a hold udvara, amin ott van a vágy rózsája, de mindez kozmikus messzeségben, fenn az éjszakai égbolt terében. Mindezek az ellentmondások, párhuzamok, oldó-kötő viszonyok alkotják a női test, a vágy tárgyának, eredőjének misztikus-organikus teljességét és valahol irracionálisát is.

A második szakasz utolsó két sora, a „Kenderkötél, / kenderkötél nyakamon” azonban radikálisan vált, a vágy tárgyának eddigi képét a vágy birtokosának megjelenése zárja és teljesíti ki. A vers korábbi része, az első hat sora a lírai monológ látópontjából, azaz egy koherens beszélő pozíciójából hangzik el, az első sor „nyakadon” szava, a benne megnyilvánuló megszólítás, tegezés miatt pontosan rögzíti a beszélés helyzetét. Ennek a első résznek utolsó két sora azonban már önmagáról, a lírai hangról szól és az Én képéhez jut és kikerül abból a képi logikából, amelyben a lány eddigi megjelenítése mozgott. A kör – éppúgy, mint a klárisoké – itt is összeér. Es ahogy a klárisok esetében, itt is be kellene záruljon, azaz a Te és az Én egygyé kellene váljon. A „Kenderkötél, / kenderkötél a nyakamon” azonban éppen ellenkezőleg a beteljesedés helyett a végzetes beteljesületlenséget jelzi, a vággyal, étellel szemben a vágy megszűnését, a halált, a pozitívval szemben a negatívot. A kenderkötél, ellentétben a klárisokkal nehéz, durva anyag és nem vehető egykönnyen le. Egyszerre kivégzés és öngyilkosság is lehet a kép értelme. Egy allegorizáló, asszociáló értelemben a két sor szólhat a vágy megkötöttségéről, a kielégülés fojtogató lehetetlenségéről is. Az első sor klárisok képét továbbszövő képi logika fenntartása mellett lényeges az ellentét: az alapvető forma a felületen könnyedén fekvő apró tárgy. Itt a 7–8. sorban az általános forma megtartása mellett megváltoznak a hangsúlyok és arányok. Maga a test, itt a nyak a domináns. A nyak ugyan az elején is szó szerint kimondatik, de ott sokkal inkább testfelület, ott a dísz nyugvóhelye. Itt a nyak felfelé álló keskeny testrész-mivolta hangsúlyos, amelyet szorít, fojtogat a kötél. A férfitest képében könnyen észrevehető a fallikus vonatkozás dominanciája, az erők, harcok játéka, az agresszivitás jelenléte.

Semmi prózai okot sem kapunk erre az ellentmondásra, valami kozmikus, fantasztikus indok lehet az, ami útjába áll a vágnak és megnyitja az érvényesülés útját az elmúlás előtt. A lány nem ellenkezik, sőt a klárisokkal, az aranyövvvel egyenest csábít, mégsem nyílik meg az út a könnyed boldogsághoz, a szerelem beteljesedéséhez. A lány a szó szoros értelmében csak passzívan „van”, ő a csillogó tó tükre, a hideg, fehér hó puhasága és az ezüstös hold fénye. Centrum, de nem olyan, amelyből kifelé futnak a hatások, az indítékok, a sugarak, hanem sokkal inkább belezuhan, felé fut minden, olyan centrum, amely végtelen és amely mélység, egyfajta *myse en abyme*, amelyben, mint a vágy-anyag abszolút sűrűségű pontjában, eltűnik a férfi minden önálló lét-lehetősége, eltűnik vágya, elnémul poétikus asszociációja. A lányról igazából semmit sem tudunk, nincs neve, nincs akarata, nincs karaktere, minden megfogható értesülés az általa birtokolt, vágyat

felkeltő, csábító tárgyokról (öv, klárisok) szól, mintegy bennük artikulálódik ez a minden és semmi.

Az első kettős szakasz minden képe zárt rendszert alkot: kör és középpont, te és én. A vers második felének két szakasza már minden tekintetben másként szerkesztett. A „te” csak a vers közepére helyezett két sorban jelenik meg, mintegy fordulópontja így a versnek, talán pont sajátos férfivágyából, létének mulandóságából történik meg az a váltás, változás, amely a második részt jellemzi. A kenderköteles férfi-sors lenne a tengely, amelyen a vágy létformája, a nőiség realizálásának lehetősége, örökléte, pozitivitása megfordul? (Tudjuk, József Attila később is szólt „talpig nehéz hűség”-ről.)

Szoknyás lábad mozgása
harangnyelvek ingása,
folyóvízben
két jegenye hajlása.

Szoknyás lábad mozgása
harangnyelvek kongása,
folyóvízben
néma lombok hullása.

A férfi képe, két sora után eltűnik az én, helyette minden a te-re, a vágy tárgyára vonatkozik és csak a „két jegenye” képben érződik – a korábbiánál sokkal halványabban, erősen allegorikus formában – újra az én jelenléte is. Pontosabban a „két jegenye” népballadából átvett allegorikus képe az egyetlen, amely a versben a szerelmesek együtt- vagy még inkább: az egymás-mellett-létét, a közelséget, ugyanakkor az egyesülés radikális lehetetlenségét jeleníti meg. Allegorikus iránya van a tér egy másik lényeges komponensének is, a folyóvíznek. Az első rész tőről, a stabil vízről szólt, a második már folyóvíz, az áramlás, mozgás és változás allegóriája Hérakleitosz óta. A folyóvíz azonban érdekes módon dekonstruált, olyan, mint egy mozgó tükör, mert a néma lombok a „folyóvízben” és nem a folyóvízbe hullanak.

Az első rész érzékeink közül a látással van kapcsolatban, van benne egyrészt egy átható kontraszt, tündöklés valami testközeli tapintásos élmény, a kláris és a kötél a nyakon, az öv a derékon közvetlenül a testhez kapcsolódik. A második részben középpontba kerül a hang és az érzetek, érzékelések elszakadnak a test közeléből, kifutnak a világba. Az is kétségtelen, hogy az első két szakasz mozdatlanlanságával, van-ságával szemben a harmadik és negyedik szakasz a mozgást hangsúlyozza. A vágy léte helyett itt talán a vágy történetéről, egy narratíváról hallunk. Fontos különbség az is, hogy a két részt eltérő formaképzet uralja. Az elsőt a kör és a középpont képzete, a másodikat a harang és nyelve, a szoknya és a benne mozgó lábak hasonló formája. Az első zárt, a *myse et abyne* mintegy centrumában, mélyében van, a második viszont már nyitott és mintegy kiáram-

lik, kihullik belőle a vágy. Az első rész zárt, kerek és ezért totális terével szemben az utolsó két szakasz tere kinyit, végtelenedik, a folyóvíz és a lábak kapcsán úttá, elindulássá válik. Ez a temporalizálódás a képeket allegorikussá teszi, harang az esküvő jelzője helyett a lélek-harang, a halál híradója. Talán mégsem igaz, amit az elején írtam: a cím nem fedi le a forma teljességét, „Kláriskok” helyett „Klárisk és harang” lenne a mindenre érvényes kifejezés.

A két szakasz két kép, két nagyon hasonló és nagyon tudatosan változtatott tartalmú kép, köztük egy szó, a második sorok utolsó szava és egy sor, az utolsó sor csak a különbség. Az ismételt („Szoknyás lábad mozgása / harangnyelvek...”) rész egy mozzanatában tovább folytatja az első rész képi logikáját: a fenn és lenn itt is megtalálható. Az előbb szerepeltetett lány-test (a nyak és a derék után) a láb, kima-rad hát a képből a test erotikus célja. Talán éppen ez a hiányos lány-test, ez az érzé-kinék képekben is pótolhatatlan hiánya az, ami a vers szomorúságát, melankóliá-ját okozza. Pár év múlva egészen másként, a női testbe hatolás szép képével – ha a valóságban nem is, de a képzeletben – pótolja József Attila ezt a hiányt (vö. az *Óda* megfelelő része). De a fenn és lenn kettőse itt is felbukkan mint képi szervező erő: a lenn ülő lány és a fenn ingó harangnyelvek utalásában. A szakaszok másik képe a folyóvíz-jegénye ugyanezt a képet átfordítja: itt a lánytest (a jegenyék) lesz a fenn és a körötte formálódó tér a lenn. Lépked a kép lefelé, a világ sokrétegűsége lefelé mutató logikával épül, a folyóvíz, az öngyilkosság vagy éppen a Styx vize felé.

A két szakasz ismétlődő első két sora – azzal, hogy megtörik (egyszer „ingá-sa”, aztán „kongása” – még erősebben kontrasztba állítja a változást, annak elkerülhetetlenségét, fatális jellegét hangsúlyozza. A két szakasz különbsége egyrészt a harang még előbb hangtalan mozdulása, majd a megkondulása, mely hanggal telíti a néma ingás ígétét. A másik képi folyamat pedig a „két jegénye hajlása” és a „néma lombok hullása” változásban rejlik. Ez is hangképzetet kelt, csak míg a harang megkondul, itt a képi sor az elnémuláshoz vezet. Könnyen lehet azonban, hogy e kettő mégis azonos jelentésű: mindkettő az elmúlásra utal, ha elfogadható a harang lélekharangként való értelmezése.

Nehéz pontosan meghatározni ennek az elmúlás-motívumnak az üzenetét. Lehet egyrészt egy beteljesedett szerelem, egy erotikus esemény emléke, a „petit mort” élménye. De valószínűleg sokkal inkább a beteljesületlenség verse ez, az érzéki hiányról szól, a vágy lehetetlenségéről és az ebből elkerülhetetlenül következő felbomlásról, szétszóródásról. vagy mindkettőről: arról, hogy a szerelem (s az érzékiség) – természetéből következően – csak örök lehet, ugyanakkor a szerelem (s az érzékiség) mégis csak és elkerülhetetlenül véges tud lenni, halál biztosan elmúlik.

Élet és halál, Eros és Thanatos – a szerelem elmúlása és a „harmadik”

Ugyanerről szólnak a szerelem elveszését, eltűnését, feladását jelző versek. Ezekben is megmarad a gyengéd szerelem, de már erőteljesebben keveredik a melan-

kóliával, az elmúlással, és a szelf a tárgyvesztéses kapcsolat peremén, a hiány alapján és ellenében formálódik meg.

Ringató

Holott náddal ringat,
holott csobogással,
kékellő derűvel,
tavi csokolással.

Lehet, hogy szerelme
földerül majd mással,
de az is ringassa
ilyen ringatással.

A versnek – úgy érzem – két kulcsszava van. Az egyik a címbe használt szó, a „ringató”, mely egy abszolút telitalálat, hisz benne van a bölcső ringása éppúgy, mint a szerelem óvó, kényeztető, tenyéren hordozó emberi teljessége és valahol a szerelem érzékiségének ritmusa is (tárgyai, tényei majd az *Ódában* térnek vissza, a „lány bölcső” és az „eleven ágy” képében). A ringatás körbefogja a verset, benne van a címbe és a két utolsó sorban, és benne van a vers materiális, nyelvi anyagában is, ritmusában és az á-a („ással”) rímek végigvezetésében is. Ringat a szerelem és ringat a vers is.

A ringatás *ismétlődés*, egy állandó oda-vissza, valamiféle öröklét, véglegesség az ember testi és lelki lényegében. Freud sokat gondolkodott az ismétlés ilyen szerepéről, úgy érezte, ez túlvezet a vágy közvetlen kielégülésén, az örömből, egy örök állapotot feltételezett, a természet, az inorganikus boldog csendjét, visszatérést a lényünk mélyén rejlő organikus, sőt anorganikus titokba. A verset a melankólia tartja birtokában, és ez olyan érzés, amelyben az ént elárasztja valami nagy szerelemből származó teljesség tapasztalata és az ezzel együtt járó, belőle fakadó szorongás a végesség, az elvesztés kapcsán. Egyszerre tapasztalat és meggyőződés benne az, hogy az elmúlás lehetetlen, és hogy a szerelem megszűnése elkerülhetetlen. Sokkal mélyebb helyről származik ez az érzés, mint majd a *Kései sirató* csalás-csalódás törvénye. Az ott egy ödipális élmény, ez itt korábbi, természetközeli, testibb és elkerülhetetlenebb. A *Ringató* a szerelem, az ölelés időtől, közöségtől, társadalomtól független természetéről való varázsszó. Kristeva meglehetősen részletesen beszél a nyelvnek és a személynek ezen rétegéről. A platóni „kóra”, egy ősi anyai princípium, egy „nem-kifejező totalitás”, mely „megelőzi és megalapozza a figurativitást és a tükröződést is és csak a vokális és kinetikus ritmussal analóg”.¹⁵ Nemcsak a *Ringatóban*, hanem a most értelmezett, szerelemhez kötődő versek mindegyikében ott rejtőzött ez az átható ritmus, ismétlődés. A kóra nem jelentés, hanem a „jelentőség valamiféle modalitása”, van benne valami „objektív rendezettség”,¹⁶ de ez a rend egy természeti rend, talán „az anya testének rendje”,

amely „közvetíti a társadalmi viszonyokat szervező szimbolikus törvényt”.¹⁷ A kóra ilyen titokzatos organikus materialitását a vers minden eleme jelzi nekünk.

A vers két szakasza választja élesen ketté a szerelem ilyen kettős természetét. Az első az öröklété, tere, tárgya az abszolút, tele metaforikus, allegorikus áthallásokkal, asszociációkkal: a nád, víz, ég, csók sorozat tökéletes tényszerű és tárgy-szerű pontossággal szerkesztett képsor, a beszélő ember szintje középütt, a lenn a víz szintje, a fenn az ég szintje, majd újra minden természeti teljességet immár magába gyűjtve, a szerelmes ember, a csók szintje. Talán nem véletlen, hogy a szerelem rekvizitumai közül éppen a csók jelenik meg ebben a kontextusban, ez is érzéki összekapcsolódás, híd két ember között, de különossége, hogy az arcok, az ének egymás felé fordulnak, és míg az érzéki ölelést az orgazmus szükségszerűen megszakítja, a csók tud majdnem végtelen lenni.

Az első szakaszban van egy másik, meghatározó, különleges szó, az első és második sor elején, azaz nagyon kiemelt helyen ismétlődő „holott”. Egyrészt semmit sem jelent, semmiféle funkciója sincs, másrészt mindent, az egész verset tartalmazza. A szó két részből áll, egy kérdező „hol?”-ből és egy rámutató „ott”-ből. Talán ilyen a szerelem, nem lehet tudni, hogy hol is van, és mindig nagyon lehet érezni, hogy ott van, meghatározott határozatlan, a totális van, a mindeütt ott lévő, és sehol sem megragadható, sehogy sem rögzíthető. A vers erőteljes hipogrammatikus-materiális kidolgozottsága továbbá nem teszi lehetetlenné azt az asszociációt, hogy a „holott” hozza magával a „halott” szót, azaz itt is megjelenik a szerelem és halál elkerülhetetlen összefonódása.

A vers második szakasza radikálisan más üzenet. Egyrészt az első szó a „lehet” már bizonytalanságba helyezi a bizonyosságot, az első szakasz abszolútumait, annak általános, magáról a szerelemről szóló beszéde helyett most már róla, a szeretett másíkról van szó, akinek létében artikulálódnak a szerelem belső ellentmondásai, a beszélő elkerülhetetlen és tragikus sorsa. És végül, de talán leginkább erőteljes váltásként az eddig állapotszerű kép ellentmondásos történeté változik, narrativizálódik. Végül is a szerelem elmúlásáról van szó, illetve paradox módon arról, hogy a Másik, a szeretett lény már mást szeret. A furcsa ebben, hogy a szerelem, a ringatás örök marad, csak a szereplők (Luca, Márta) cserélődnek, a szerelem olyan, mint egy belső nap, hol itt, hol ott süt, „szerelme földerül majd más-sal”. A második szakasz „lehet”-re, a lét, szerelem voltaképpen elkerülhetetlen változására építő üzenetét az utolsó két sorban egy felszólítás követi, mely a változás, átalakulás ellenére a szeretett új szerelmének adja át a ringatás feladatát. Talán már a versen túlmenő kérdés, hogy tud-e valaki még úgy ringatni, mint a vers írója, hogy a szerelem mennyire következménye egy ősi, természetünk mélyén rejlő vágyteli, tudatosság előtti működésnek, vagy produktuma egyszerű, most itt lévő személyünknek, viszonyunknak. A szerelem organikus konstrukcióját megmutató versek erre nem akarnak válaszolni, de erről, a személyességről, az egyszerűről, a csak velem való foglalkozás igényéről szól majd József Attila egész későbbi szerelmi költészete. Nem szabad figyelmen kívül hagyni a minde-

nütt jelen levő melankolikus színezetet, mely a pszichés struktúra szempontjából pontosan a szerelem ellentéte. A szerelemben az én megtalálja önmagát a másikban, a melankóliában felfedezi, hogy a másik elvesztése elkerülhetetlenül ön maga, vagy énje egy része elvesztésével járt.¹⁸ A szerelem és a melankólia egyként átvitel, metaforikus mechanizmus, csak a melankólia pontosan arról szól, hogy a metafora megteremtődése szükségszerűen szétesésével, valamiféle de-metaforizálódással (dekonstrukcióval) jár együtt. Az ilyen poétikai (és sors) mechanizmusok mindig a metonimizálódás felé tolnak el, az identifikáció helyett csak a szomszédosság, a „közel olyan, de mégsem az” helyzete artikulálódik, a képben uralkodni kezd egy alapvető narrativizálódás, azaz megjelenik benne az elmúlás.

Érdekes, hogy József Attila költészetében a *Ringató* című versnek van egy, talán poétikailag gyengébb, de tematikai szempontból mindenképpen hasonló párja: a *Csüngője voltam*.

Csüngője voltam én Lucámnak
s ő rázott férfi s nő előtt.
Fogyó kincsemül, én-mátkámnak,
nem leltem nagyobb szeretőt.
Mepattant, hűvös tűzhelyemhez,
tejeckén nevelt életemhez,
nem leltem másik szenvedőt.

Nagyon kell, most hát Isten óvja,
kis csorba bögréjét, szívem.
Majd féltvén két kezébe fogja,
hisz érte bánattal izen.
Jó volt és rossz volt ő: embernyi,
most nem jó s nem rossz, ám szeretni
ma is lehet még szeliden.

Ez a vers már eleve szerelem narratíva, a szerelem megszakadásának története. Az első szakasz a múlt, a tények szövege, a második a vágy és a jövő projekciója. A poétikai stratégia realizisztikusnak tűnik, de ha alaposabban olvassuk a verset, különös, ellentmondásos, sőt értelmetlen szavak, képek rejlenek benne, olyanok, amelyeket az olvasás közben szeretünk átugorni, nem észrevenni. Itt is meglehetősen pontos szerkesztéssel találkozunk, de a szerkezet nem terjed ki az egész versre, a két szakasz eltérő jellegű. Az első két sor majdnem prózai módon jelenti be, hogy csak játékszere volt az általa szeretett nőnek. A további öt sor szól a szelfről, arról, akit a szerelem egyszerre létrehozott és hiánya miatt nem hozott létre. A lényeg itt is prózai, a „nem leltem nagyobb szeretőt” és a „nem leltem másik szenvedőt” párhuzamos soraiban rejlik. Az ezekhez kapcsolódó elemek már poétikusak, metaforikusak, de mind tartalmazza a hiányt, a fogyó, az eltört, a gyenge minőségét.

A második szakasz első egysége (első négy sora) egyetlen különös kép a „kis csorba bögréjét ... két kezébe fogja” mentén alakul (ez a kép a mama kapcsán tér kétszer is szó szerint vissza). Különössége az, hogy aligha lehet elkülöníteni, hogy ki a cselekvő, a szerelmes férfi, a tőle elváló lány, esetleg Isten. A sorok értelmesen olvashatók, ha szétválasztjuk őket. Mondhatja, hogy „Nagyon kell, most hát Isten óvja”, mondhatja azt is, hogy „kis csorba bögréjét majd féltvén lét kezébe fogja”, meg azt is, hogy „szivem érte bánattal fizet”. A vers azonban nem ezt a lírai realizmus mentén történő építkezést követi, és a képek így abszurd viszonyba kerülnek. A metaforikus képszerkezet logikájának lerombolása a „szivem” szó áthelyezésének következménye. Ugyancsak alternatív üzenetű a rímes szavak anagrammatikus kapcsolódása, a „szeretőt–szenvédőt” az első szakaszban, és különösképpen a „szivem–izen–szeliden” sor a másodikban. Az első sor a melankóliát, a második pedig a gyengédséget, a József Attila-i szerelem két alapvető modalitását jelzi.

A *Ringató*val kimutatható párhuzam többek között éppen ebben a záró, szeretettel teli lemondásban és soha el nem válásban rejlik. Bár ebben a versben már semmi lehetőség sincs a szerelemre (még másnak történő átadására sem), mégis megmarad, meg kell hogy maradjon a gyengéd szeretet. Kérdés persze, hogy mennyire kivitelezhető, hogyan tartható fenn ez a gesztus. A *Csüngője voltam* zárása (a „Jó és rossz volt ő: embernyi” sortól kezdve) túlságosan is elvi, mondhatnánk moralizáló a szöveg. Vagy talán nem is moralizál, inkább egyfajta belső kutatást, ismeretet, tényt rögzít, benne a képi, esztétikai beszédmód episztemológiai problémává válik. Csak emlékeztetnék egy valamivel korábbi (1926 nyarán született) versre, a *Táncba fognak* címűre: „Ismeretlen érveket ki győz / bús fejével biztos birni le!...” mondja a verset kezdő két sor. Célja, érdeklődése ott is, itt is episztemológiai. Az „ismeretlen érvek” azonban nem a külvilág felmérésére irányulnak, hanem a belső realitásra, a benső preverbális megfogalmazhatatlan indulatai, trendjei válhatnak tárgyává, a megértésre hivatott személy pedig „bús fejével” a melankolikus reakció jelenlétét jelzi. A látszólag referenciális intenciójú, szó szerinti költői kérdés tartalma, a megismerés lehetőségének felvetése eleve reménytelen, hiszen az érvek ismeretlenek és a megismerő szubjektum pozíciója (hisz bús) sem megfelelő. Tovább bonyolítja az értelmet a második sor erőteljes alliterációja, a „bús ... biztos birni” sorozata, mely a prózai kérdést, a szimbolikus tiszta működését ezzel a hangi-materiális, hipogrammatikus gesztussal egy meghatározhatatlan, de elfelejthetetlen, kihagyhatatlan háttérre irányítja. Az episztemológiai távolságtartást, az ismeret bizonyosságát egyértelműen veszélyezteti minden ilyen figurátlan, preszemantikai, preszimbolikus ritmus, jelenlét.

1928 végére poétikai értelemben világossá válik, hogy az organikus tárgyaságra, a szerelem artikuláló és integráló hatalmára épülő szelf nem képes központi, magyarázó elvként kielégítően működni. Az egység, az identitás kiképződése helyett egyre inkább a belső sokféleség, valamiféle zavar válik domináns erővé. Ennek egyik legszebb megfogalmazása az *Óh szív! Nyugodj!*. Mindezekből

következően a poétikai értelemben meghatározó és kikerülhetetlen szelf értelmezése, felépítése, a *Tiszta szívvel* ürességének betöltése másfelől kell hogy megtörténjen.

1928-ig azonban József Attila költői kiteljesedése, önteremtése, a szelf kialakítása a szerelem mentén történt. A mindenkori cél az volt, hogy egy átfogó metaforikus konstrukció, a szeretetben születő én mentén minden magyarázhatóvá váljon. A szerelem ilyen szelf-metafora szerepét azonban minduntalan keresztülhúzta az *allegorizálódás*, a többnyire népi embléma kincs használata, amely az egyébként nyitott metaforát mindig zárja, megnyugtató régi értelmet ad a szónak, és halványabbá teszi a rajta egyébként folytonosan áttetsző (Kristeva értelmében vett) szemiotikait. A szerelem-én metafora stabilitása kapcsán a másik nagy veszély a *narrativizálódás*, mely a lényegi reprezentáció, egy szubjektív állapot látszólagos állandósága mellé egy történetet, a különbség mellé az elcsúszást, az azonosság mellé a változást helyezi. A szerelem-veszélyek harmadik típusa egy olyan élmény poétikai megformálása, amely később meghatározó jelentőségű lesz József Attila költészetében. Ez a melankólia, mely a szelf szempontjából a szerelem ellentéte, olyan ellentéte, mely a szerelem hiányán, kínzó távollétén keresztül teremt ént, épít sorsot, tervez életet és halált.

A József Attila-i szerelemben érdekes módon nincs erotika, a test mint tárgy persze jelen van (például *Kláriskok*), de a vágy kifinomult, áttételes és egészen más jellegű, mint a például Szabó Lőrinc költészetében. A szerelem lényege József Attilánál a gyengédség, mely ölelés a behatolással szemben, mely állandóság a szenvedély impulzív természetével szemben. Ezért a test kiemelt, legfontosabb része a kéz, centrális gesztusa az érintés és benne feltétel nélkül ott rejlik az öröklét, az állandóság vágya. A másik lényeges és érdekes hiány, hogy ezekben a versekben nincs jelen a szerelem (Kristeva értelmében vett) szimbolikus szintje, nincs jelen a társas ideál, a szerelem közösségi realizálásának terve. Nem hallunk házasságról, együttéléstről, közös fészekről, nincs szó a férfi-nő kapcsolat más lehetőségeiről sem. Egyetlen dologról van állandóan szó: a szeretetről.

JEGYZETEK

1 Tverdota György: *József Attila*. Budapest: Korona Kiadó, 1999. 6.

2 Gáspár Endre, Joyce *Ulysses*ének későbbi fordítója, Kassák köréhez tartozott. 1924-ben jelent meg könyve Kassákról. Feltételezhető, hogy ezt József Attila ismerte. Vö.: Gáspár Endre: *Kassák Lajos – Az ember és munkája*. Wien: Julius Fischer Verlag, 1924. 1–47.

3 *József Attila Válogatott levelezése*. Szerk. Fehér Erzsébet, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1976. 120.

4 Lőrincz Csongor: *Líra, kód intimitás – A szerelmi költészet nébány kérdése Ady-nál és Szabó Lőrinc-nél*. Alföld, 2001. 52. évf. 8. szám, 88.

5 Lőrincz Csongor (uo.) az 1910-es *A föl-támadás szomorúsága* című Ady-vers kapcsán mutatja meg ennek a szerelemmodellnek a kerekeit és egyben megbomlásának, átalakulásának irányait is.

6 In: Sigmund Freud: *Ösztönök és ösztönsor-sok – Metapszichológiai írások*. Szerk. Erős Ferenc, Budapest: Filum, 1997. 15–40.

7 Hátterem Julia Kristeva: *Tales of Love*. Columbia University Press, 1987. Vö. még: John Lechte: *Art, Love and Melancholy in the Work of Julia Kristeva*. In: John Fletcher–Andrew Benjamin (szerk.): *Abjection, Melancholia, and Love – The Work of Julia Kristeva*. London: Routledge, 1990. 24–41.

8 Az *abjekt* Kristeva terminusa, olyan objekt, amely testi, vagy éppen elfojtott természete miatt nem tud a tudatos folyamatokba integrálódni, folytonosan felbukkan és újra meg újra elutasítódik.

9 Kristeva meglehetősen sokat ír a metafora ilyen definíciójáról, egy olyan átmenti formációként definiálva, amely látszólag az affekció és a tárgyiség lényegközpontú egységét hozza létre. A metafora, Kristeva szerint, a szerelem és a pszichoanalízis alapvető létformája azért, mert mindkettőben egy olyan transzferencia (az élet szintjén megvalósuló metaforikus átvitel) történik, amelynek dinamikája a szétválasztottat egybeolvasztja.

10 Kifejezetten érdekes és később még visszatérek arra, ahogy József Attila a testet „szerelme-síti”, bizonyos részeket kifejezetten kiemel, ami mindig bizonyosfajta érintést, szerelmet jelez. Vö. A *Kláriskok* test-képe.

11 Török Gábor: *József Attila kommentárok*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1976. 131–137.

12 József Attila egy 1926. március 8-án, még Bécsből Jolánnak írt levelében hivatkozik is Balassira, ajánlja nővérének, hogy „vedd elő például Balassi Bálintot (ő írta ezt a gyönyörűségesen szép 3 sort: „Áldott szép pünkösödnek gyönyörű ideje! /...)”. Vö. *József Attila kiadatlan leveleiből*. Kritika, 1987. 8. szám, 5.

13 Kristeva kifejezés-párjával: a szemiotikai szimbolikusba transzformálódik.

14 Hadd utaljak csak Hansági Ágnes összefoglalójára, a vers interpretációinak interpretációjára: Hansági Ágnes: *Diszkusszió nélküli vita: néma-játék (A Kláriskok-vita mint hatástörténeti paradigma)*. In: Bednancs Gábor et al. (szerk.) *Hang és szöveg*. Budapest: Osiris Kiadó, 2003. 291–308.

15 Julia Kristeva: *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press, 1984. 26.

16 Uo. 26–27.

17 Uo. 27.

18 A melankólia kapcsán fontos lenne egy másik nagyszerű Freud-írás és egy másik kitűnő Kristeva-könyv említése: Sigmund Freud: *Gyász és melankólia*. In: Freud: *Ösztönök és ösztönsorsok. i. m.* 129–145., illetve Julia Kristeva: *Black Sun (Depression and Melancholia)*. Columbia University Press, 1989.

LENGYEL ANDRÁS

„Tengerben és egekben élek”
Egy József Attila-metafora háttere

A 70 éves Szőke Györgynek

1

A *Már régesrég...* kezdetű s e kezdőszavakból utólag alkotott, közreadói címmel ismert József Attila-vers (JAÖV 2:342.) nem tartozik a sokat emlegetett, agyon-elemzett versek közé. Voltaképpen egyetlen módszeres elemzése van, a Török Gáboré (Török 1973) – mindenki más legföljebb csak érinti. Jellemző, hogy nagy, összefoglaló művében, a *Kész a leltárban* Szabolcsi Miklós is föltűnően szükséztlenül; alig mond valamit e versről (Szabolcsi 1998. 740.). S az e passzivitás mögött meghúzódó értelmezői bizonytalanság nem is teljesen indokolatlan. Bár 1969-ben írott könyvében Balogh László már a [*Már régesrég...*]-et olyan versek között emlegette, „amelyekben az életrajzi adatok, mozzanatok az emberi létezés egyetemesebb jelképeivé tágulnak, mert nem csupán a régi emlékekkel, egyes esetekkel, helyzetekkel vet számot [a költő], hanem egész emberi sorsát, költői vállalkozását, adottságait, lehetőségeit, léte értelmét és értelmetlenségét teszi mérlegre”; s úgy vélte, e versre is jellemző a „durban megzendített, azonos csengésű akkord”, amely e vonulat verseit naggyá, jelentőssé teszi (Balogh 1969. 199.). Ám ez a magosra helyezés, ez a nagy versek közé való besorolás csupán egy felsorolás része, mögötte – a [*Már régesrég...*]-et illetően – nincs bizonyító argumentáció. Tamás Attila egyik elejtett megjegyzése némely József Attila-versek „álfeloldást” adó megoldásairól (Tamás 1966. 374.) a vers bizonyos mozzanatait nem értő Török Gáborban gyanút ébresztettek: talán itt is ilyen „álfeloldásról” van szó. Nem is meglepő tehát, hogy írása, amely, hangsúlyozzuk, a vers egyetlen módszeres elemzése, voltaképpen „csak” a Balogh László értelmezése s az e gyanú között feszülő ellentét próbálta föloldani – nem befejezett, kész műnek, hanem csupán *töredéknek* nyilvánítva a verset. Ám elismerte: „Magából a meglevő tizenhárom sorból én nem tudok kiolvasni utalást a lehetséges, de megíratlan feloldásra” (Török 1973. 245.). A vers töredékként való kezelése azonban önmagában nem teremtett világosságot a meg nem értett mozzanatok köré, nem hozta meg a meggyőző értelmezést, inkább csak egy felemás helyzetet rögzített. Az értelmezés a befejezettség/befeje-

zetlenség kérdésére helyeződött át. E tekintetben alighanem Stoll Béla gesztusa tekinthető szimptomatikusnak, aki a kritikai kiadásban ezt írja a versről: „A Szép Szó töredékként, az ÖM befejezett versként közölte. *Török Gábor hosszú elemzésben bizonyította töredék voltát*” (JAÖV 2:552.) – ám magát a verset Stoll mégis a teljes versek közé beosztva adta közre. Az is kérdésessé lett tehát, ami addig bizonyosnak tetszett.

A bizonytalanság oka, úgy gondolom, végső soron az a probléma, amit Török Gábor nem tudott megmagyarázni. A versben ugyanis szerinte a „szorongató kétéltűségből” a vers végére „boldog kétéltűség” lesz (vö. Török 1973. 244.). Föl kell tehát tenni a kérdést: így van-e, „álföldlódás”-e ez, vagy valami másról van szó? S ha másról, akkor mi ez a más, mi rejlik e feszültségben?

2

Célszerű magából a szövegből kiindulni. Stoll Béla megfigyeléséből tudjuk, hogy a vers lejegyzése (keletkezése) nem folyamatos, nem lineáris. A 13 sornyi szövegből előbb az első öt készült el, azután – közvetlenül az első szakasz elkészülte után vagy valamivel később, ez nem eldönthető – a 8–13. sor került papírra, üresen hagyva a 6–7. sorok helyét. A 6–7. sor csak legvégül, már a 8–13. sorok leírása után született meg, s utólag lett beszúrva, beszorítva az erre a célra kihagyott helyre.

A vers első változata tehát ez volt:

- 1 Már régesrég rájöttem én,
- 2 Kétéltű vagyok, mint a béka.
- 3 A zugó egek fenekén
- 4 lapulok most, e költemény
- 5 szorongó lelkem buboréka.

*

- 6 [Üres]
- 7 [Üres]
- 8 Mint a halak s az istenek
- 9 tengerben és egekben élek

*

- 10 Tengerem ölelő karok
- 11 meleg homályu, lágy világa.
- 12 Egem az ésszel fölfogott
- 13 emberiség világossága.

Ha ezt a – bekalkuláltan hiányos – 11 sornyi szöveget az utólag beszúrt két sor nélkül olvassuk egybe, azonnal kiderül, hogy itt egy készülő vers *vázlatáról* van szó, amelynek logikai szerkezete teljességgel világos. A vers alaplogikája ugyanis ez: (1) „kételtű vagyok”, (2) [mint kételtű,] „tengerben és egekben élek”, (3) „tengerem” és „egem” azonosítódik, kiderül, mi ez a tenger s mi ez az ég – azaz a metafora magyarázatot kap. A 6–7. sor e vázlat kidolgozásának részeként került a helyére:

6 Gondos gazdáim nincsenek,
7 nem les a parancsomra féreg

A kéziratnak e pótlás után sincs címe, s nincs aláírva sem, formailag tehát nem befejezett, kész mű. Nem lehet azonban megállapítani, hogy az utólag beszúrt két sor megírásával és elhelyezésével maga a szerző befejezettnek tartotta-e már versét, vagy még dolgozni akart rajta. Az a tény, hogy versötletének lejegyzésekor József Attila csupán két sornyi helyet hagyott ki, azaz pótlólag csupán két sort akart még beírni, arra vall, a kiegészítéssel a vers egy lehetséges változata teljessé lett, provizórikusan kész műről van tehát szó. Hogy ezt a „változatot” jónak tartotta-e, vagy – ha körülményei engedték volna – újraírta, átdolgozta volna-e (ahogy más verseit is, például a már legépelte *Kész a leltárt* is átdolgozta), egy másik kérdés. De itt már szükségképpen a spekuláció terepén mozgunk – célszerű tehát megállanunk.

A vers tulajdonképpeni alaptézisének („kételtű vagyok”), illetve magának a *kételtűségnek* a kérdését azonban érdemes megvizsgálni. Azt a kérdést ugyanis tudomásom szerint senki nem tette föl, hogy a vers beszélője *miért* éppen „kételtű”-ként határozza meg önmagát? (Ez az önmeghatározás természetesen csak metaforikus önazonosítás, de – jó okunk van föltételezni – nem véletlenszerű, esetleges ötlet ez, s nem is – mondjuk – a békákhoz való szubjektív vonzódás kifejezése.) A választás mögött valami lényegesebb megfontolás rejlik.

Ha a kételtűséget módszeresen akarjuk tisztázni, megkerülhetetlen annak fölvetése (bármennyire evidensnek látszik is), hogy *ki* vagy *mi* a kételtű. A „kételtű”, a vers szerint is („*mint* a béka”), két egymástól különböző szférában is élni képes, itt is, ott is egzisztáló lény. A kételtűség így nem hasadás, nem a lény kettéhasadása, hanem a létmód megduplázódása. (A hasadás az *egésznek* a kettéválása, tehát sérülése; a megkettőződés az egésznek a duplikálódása, létmódbővülés.) A kételtűként való önmeghatározás azonban így is, úgy is, valami kettősségre utal, valami kettősség kifejezése.

Maga a vers, ha jobban megnézzük, két „kételtűség”-definíciót ad. Pontosabban: egy definíciót s egy, ezt a meghatározást képileg újraalkotó és kibontó meghatározás-magyarázatot. Az elsődleges meghatározás kétségkívül a 2–5. sorban van kimondva: „Kételtű vagyok, mint a béka. / A zugó egek fenekén / lapulok most, e költemény / szorongó lelkem buboréka.” A meghatározás alapja, kiin-

dulópontja itt kétségkívül a békához való hasonlítás; a tézis („kétéltű vagyok”) a természeti világ emblematisz kétéltűjéhez, a békához való relációban kapja meg alapjelentését. De a 3–5. sorok képi-motivikus logikája szerint ez a békához hasonló kétéltű meglehetősen sajátos lény. Akárcsak a béka, ez is valaminek a „fenekén lapul” s onnan buborékokat ereget föl, ám amíg a valóságos béka „*a víz fekéén*” lapul és légbuborékokat bocsát fölszínre, e vers „kétéltűje” nem a vízben, hanem a „zugó *egek fekéén*” lapul, s a buborék, amit kibocsát, „szorongó lelke” terméke: költemény. E képi logika kulcsmozzanata kétségkívül a „zugó egekben” való elhelyezkedés. Az éghez mindig a magasság kapcsolódik, az ég az fönn, a magosban van; itt viszont az „egék fekéén” kép révén egyszerre kapcsolódunk a magassághoz és a mélységhez: a magassághoz (az éghez) tartozunk, de lent, a „fenekén” vagyunk. Azzal a specifikációval, hogy a vers kétéltűje nem a vízben él, mint a béka, hanem az „egék fekéén” helyezkedik el, a vers beszélőjének öndefiníciója képileg is elválík a kiinduló képzettől, a békától és – minden képi érzékletessége ellenére, vagy talán éppen ezért – egy szokatlanabb, speciális látszférába kerül. (Hogy ez az ég „zugó” s a benne lapuló lelke „szorongó”, egyértelműen jelzi, ez az ég nem idillikus, kényelmes hely, de ezt most, a kétéltűség értelmezésekor másodlagos jelentőségű kérdés.) Ugyanakkor kétségtelen, e sorokra (2–5. sor) óhatatlanul és hatálytalaníthatatlanul rásugárzik a víz fekéén lapuló béka képzete is. S ez olyan erős képi sugalom, hogy a vers önmagát kétéltűként definiáló beszélője valamiképpen a vízben is benne van; azaz ég és víz itt egymásra vetül, összeér.

E képi asszociációkból kibontakozó léthelyzet újraalkotása, ha tetszik „megmagyarázása” a 8–13. sorokban történik meg. Itt az alaptézis, a kétéltűség kimondása érvényben marad, sőt megismétlődik, s így megerősítést nyer, a béka-képzet azonban kiesik, eltűnik. Az öndefiníció képi újraalkotása közben pedig a kétéltűségnek egy pozitív tartalmú megjelenítése bontakozik ki:

Mint a halak s az istenek
tengerben és egekben élek

Tengerem ölelő karok
meleg homályu, lágy világa.
Egem az ésszel fölfogott
emberiség világossága.

Azt, hogy itt a kétéltűség pozitív tartalmú értelmezése bomlík ki, természetesen már Török Gábor is észrevette. Az istenekre, az egekre s az észre való hivatkozás, mind a világosság megjelenítése egyértelműen és félreérthetetlenül pozitív konnotációjú. Nem kétséges, hogy mind az egekben élő istenekkel számoló antik hagyományra való rájátszás, mind a fölvilágosodásnak „az ésszel fölfogott emberiség világossága” szerkezetben megjelenő tradíciója (amivel a vers zárul), olyan

elem, amely „megemeli”, a magasztosság szférájába emeli a kétéltűség létmódját. Mindez az indító öndefiníciónak pozitív újraértelmezését jelenti. Az öndefiníció újrafogalmazásáról szólva azonban több kérdés így is fölmerül. Az nem kérdéses, hogy a 8–13. sor önmagában, a vers egészéből kiemelve, egységes és koherens szöveg; itt, ha e részt külön szövegegységként olvassuk, minden a helyén van – egészében logikus és indokolt. De kérdés, összhangban van-e ez a hat sor a 2–5. sorban megképződő kétéltűség-megjelenítéssel: a két rész képi logikája összhangban van-e? „Kétéltű vagyok, mint a béka” – olvassuk az elején, itt viszont már ez áll: „Mint a halak s az istenek / tengerben és egekben élek”. Azaz a hasonlításbeli béka helyére a halak és az istenek kerültek. Törés-e ez vagy folytatás és magyarázat? A válaszhoz két dolgot célszerű szem előtt tartani. 1. A két szövegrész közvetlenül nem érintkezik egymással, közük ékelődik a 6–7. sor, s az egész második versszak (tehát a 6–9. sor) nem egyszerűen az öndefiníció folytatása, hanem – funkciója szerint – magyarázat: az önmagát kétéltűként meghatározó én helyzetének magyarázata és részletezése. A 6–7. sor mintegy a szorongás szociológiai dimenzióját adja (nincsenek „gondos gazdái” s nincsenek „szolgái” sem, azaz az én a szociológiai térben önmagában áll, egyedül van), a 8–9. sor pedig – a 6–7. sor magányát ellenpontozva, de az egész első versszak alaptézisét, a kétéltűséget folytatva és újradefiniálva – a kétéltűség mibenlétének rögzítése. Kimondja, hogy mit is jelent a „zugó egek fenekén” lapulni: „tengerben és egekben élek”. Ezzel lényegében a léthelyzetet kifejező kép egyik, impliciten meglévő eleme válik explicitté. 2. A „béka” ugyanis csak egy vonatkozásban jelenítette meg a beszélő én helyzetét, a halak és az istenek együtt már e léthelyzetnek egy összetettebb jellemzését teszik lehetővé – a kép így kettéválik, kétágú lesz, s a kétéltűség mindkét létmódja („tenger”, illetve „ég”) megjelenik.

A kétéltűség így megadott két létmódja azonban további kérdéseket vet föl. Megválaszolendő problémaként merül föl például a halakra, illetve a tengerben való létezésre történő, nagyon hangsúlyos, definitív utalás. Mi ez? A kétéltűség egyik pólusán, láttuk, az istenek és az egek, pontosabban az egekben élő istenek jelennek meg – ez, ha jól meggondoljuk, magától értetődik. Ám kérdés, a másik pólust miért éppen a tengerben élő halak jelenítik meg? Véletlenszerű képi ötletről lenne szó? Vagy az olyasféle konvencionális nyelvi fordulatok aktualizációjáról, mint például az, hogy „él, mint hal a vízben”? A vízben élő hal kétségkívül a természetes létezés egyik metaforikus nyelvi toposza, közös emberi tapasztalat nyelvi-képi artikulációja. A szimbolumszótárak hal-címszavának adatait fölös bőséggel lehetne sorolni. Ám, úgy gondolom, itt aligha csak erről van szó. „Analitikusan” orientált alkotó esetében a tenger, illetve a tengerben való létezés földidézése a pszichoanalitikus elmélet egyik fontos tézisére, a Ferenczi Sándor fölismerte *talasszális regresszió* jelenségének újrafogalmazására utal.

A 9. sor állítása („tengerben [...] élek”), s az ezt folytató, a tenger-metaphorát föloldó magyarázat („Tengerem ölelő karok / meleg homályu, lágy világa”) egyértelmű jelzése a pszichoanalitikus inspirációnak.

A „tenger” ugyanis a pszichoanalitikus szótár egyik alapszava. Ferenczi Sándor műve, a *Versuch einer Genitaltheorie*, amelyben a *talasszális regresszió* gondolata megfogalmazódott, 1924-ben jelent meg német nyelven, majd 1928-ban a Pantheon kiadó magyarul is kiadta – József Attila valószínűleg ez utóbbit olvasta. Az egész mű rekapitulálása most nem áll módunkban, itt s most csak a szorosan bennünket érdeklő mozzanatok földidézésére kerülhet sor. A könyv VII. fejezete az *Adatok a „talasszális regresszió”-hoz* címet viseli, s itt Ferenczi „azokat az érveket” veszi számba, amelyek szerinte „a »talasszális regresszió«, az ősidőkben elhagyott tenger utáni vágy gondolata mellett sólnak, főleg azonban azokat, amelyek ennek az ösztönerőnek, helyesebben vonzóerőnek visszatérését, továbbélését a genitalitásban valószínűvé teszik” (Ferenczi 1997 [1924]. 73.). Maga az ötlet azonban, amely nemcsak a VII. fejezetet érinti, de az egész könyvnek is az alapja, kiindulópontja, Ferenczi formulázásában így hangzik: „rendkívül gyakori eset, hogy a legkülönbözőbb normális és kóros lelki képződmények megnyilvánulásaiban, az egyéni és tömeglélek termékeiben, a *halszimbólum*, azaz a vízben lebegő vagy úszó hal képe, úgy a közösülést, mint az anya testében való helyzetet is kifejezi. Egyik ilyen különösen mély benyomást keltő megfigyelés alkalmából az a fantasztikus ötletem támadt, hogy ebben a szimbolikában a tisztán külsődleges hasonlatosságon kívül, mely a pénisznek a hüvelyben, a gyermeknek az anyaméhben és a halnak a vízben való helyzete között van, nem fejeződik-e ki valami tudattalan filogenetikai tudomás a vízben lakó gerinces állatoktól való származásunkról. Hiszen, mint azt az egyetemen tanultuk, az ember valóban a haltól származik és a híres *amphioxus lanceolatust* minden gerinces állat, tehát az ember őseként is tisztelik” (uo. 66.). E hipotézisnek messzemenő következményei vannak. Amennyiben a fölismerés helytálló, mint Ferenczi ki is mondja, mindebből logikusan következik egy sor dolog, így például az, hogy „a magasabbrendű emlősök anyaméhben való létezése csak ismétlődése [...] a halidőkből való létezési formának”, „a születés nem [...] egyéb, mint egyéni rekapitulációja annak a nagy katasztrófának, amely annyi állatot és bizonyára a mi állati őseinket is a tengerek kiszáradásakor a szárazföldi élethez való alkalmazkodásra kényszerített” (uo. 66.).

Nem itt tárgyalandó kérdés, hogy az „elhagyott tengerhez való visszatérés” vágyának tételezése mennyire igazolható s a mai tudomány elfogadja-e, hitelesíti-e. Egyáltalán: e tézis státusza tudományos-e? Ami szempontunkból érdekes, az csak annyi: Ferenczinek ez az elmélete már a maga idejében is nagy karriert futott be, s szóban forgó művét külföldön ma általában *Thalassa* címmel jelentetik meg, a mai magyar pszichoanalitikai folyóirat címe pedig ugyancsak ez a tenger jelentő szó lett – tehát Ferenczire s Ferenczi e tételére utal. Azaz olyan elmé-

letről van szó, amelynek recepciója, máig tartóan, alapvető jelentőségű elméletre vall. József Attilának is ismernie kellett; elképzelhetetlen, hogy ő, Ferenczi tisztelője és nagyrabecsülője éppen ezzel a központi jelentőségüként elhíresült elmélettel ne találkozott volna.

A könyv némely gondolata pedig különösen közel állhatott hozzá. Így mindekelőtt az anya–tenger-reláció Ferenczi adta fogalmazása ragadhatta meg, amely kimondja: „*Az anya* [...] – a már néhányszor szükségessé vált »szimbolika-megfordítás« szerint – *tulajdonképpen a tenger szimbóluma* vagy részleges helyettesítője, nem pedig megfordítva” (uo. 75.). Márpedig – Ferenczi föltevése és József Attila sok példával igazolható késztetései szerint – „*az ember születése pillanatától folyton az anyaméhben elfoglalt helyzet visszaállítására törekszik*, és [...] ehhez a vágyhoz mágikus-hallucinatorikus módon, pozitív és negatív hallucinációk segítségével, rendületlenül ragaszkodik.” Igaz, ehhez Ferenczi hozzáfűzte: „A valóságérzék teljes fejlettségét [...] akkor éri el [ti. az ember], ha véglegesen letesz erről a regresszióról és helyette a valóságban talál kárpótlást” (uo. 35.). Az anya szerepének József Attilára oly jellemző fölértékelése, középpontba állítása tehát egy Ferenczin iskolázott, analitikusan orientált gondolkodó számára szinte automatikusan implikálja a tenger tematikai, motivikus megjelenését is. A vágy, amely az anyához láncolja, visszavezetődik a még ősbibb helyzetre, a tengerben való létezésre.

Innen nézve, úgy gondolom, teljességgel érthetővé válik József Attila „tengerre”. Nemcsak a metafora természetéből fakad, hogy a versben megjelenő személyes tenger („tengerem”) elsődlegesen nem egy nagy, sós víztömeg, hanem egy érzelemgazdag, meleg emberi reláció, amely biztonságot ad („ölelő karok meleg homályú, lágy világa”). A talasszális regresszió elmélete is ezt diktálja. Ám ugyanakkor az is kétségtelen, hogy a tengerre (s éppen a tengerre) való explicit, ismételt hivatkozás, a talasszális regresszió elméletén keresztül, végső soron mégiscsak visszautal a valóságos tengerre, amelyből – az elmélet szerint – származunk, s amelybe, tudattalanul, visszavágyunk. Az anyához való viszony, a maga analitikusan orientált erős késztetéseivel, visszavezet a tengerhez.

4

Itt kell megemlítenünk, hogy Ferenczi fölismerésének nem ez a vers az egyetlen dokumentuma József Attila költészetében. Szigeti Lajos Sándor már 1980-ban fölismerete (s azóta több alkalommal elismételte), hogy a *Zöld napsütés hintált...* kezdetű töredékben megjelenített „tengeri fürdőzés” voltaképpen az anyatestből való kiválás, a születés szimbólizációja (Szigeti 1980). Igaz, Szigeti nem vette észre, hogy a születésnek a tengerből kidobódásként való fölfogása Ferenczi elméletére megy vissza, annak költői megjelenítése – de magát a jelenséget jól érzékelte. Ám a [*Zöld napsütés hintált...*] és a pszichoanalízis, közelebbről a talasszális regresszió elméletének összefüggése azonnal világossá válik, ha ismerjük Ferenczi könyvé-

nek egyik, filogenetikus értelmezést demonstráló példáját. A VI. fejezetben írja: „úgy magyaráztuk a vízből való kimentést, illetve abban lebegést, mint a születés vagy a koitusz ábrázolását; ám ez szerintünk még egy filogenetikai értelmezést is követel. A vízbeesés újra csak az ősbibb szimbólum, jelenti az anyába való visszatérést, *míg a vízből való kimentés a születés vagy partra jutás mozzanatát hangsúlyozza*” (uo. 70.). Ferenczi érveléséből az is kitetszik, hogy elméletében ez a szimbólum-magyarázat mélyebb jelentésű, elméletileg releváns példa: a talasszális regresszió – kikövetkeztetett – jelenségkörének hermeneutikai igazolása, megerősítése.

A [*Zöld napsütés hintált...*] és a [*Már régesrég...*] tehát valamiképpen összetartoznak: mindkettő a talasszális regresszió elméletének költői megjelenítése, de az előbbi a traumát mutatja be, írja le, az utóbbi az ősi harmóniába való visszatérést állítja középpontba.

5

Az előbbieken, más összefüggésben, már idéztem Ferenczinek a valóságérzék fejlődéséről vallott elvét: „A valóságérzék teljes fejlettségét [...] akkor éri el [az ember], ha véglegesen letesz erről a regresszióról [ti. az anyaméhben elfoglalt helyzet visszaállítására törekvésről] és helyette a valóságban talál kárpótlást.” Ez az elv, amellyel természetszerűleg József Attila is tisztában volt (önanalíziseivel pedig ennek elérésére törekedett), a [*Már régesrég...*] szövegének megszerveződésében is szerephez jut. A vers nem a betegségnek egyik árulkodó jele, tünete, hanem így, vázlatos és véglegesítetlen formájában is, az analitikus orientációjú önmegértés és önújradefiniálás kísérlete. Erre utal a költeménynek az én „szorongó lelke” buborékaként való fölfogása, de kivált erre utal az „ésszel fölfogott emberiség világosságá”-nak megidézése. Az „ész” ugyanis itt nem egyszerűen valamiféle észelvű meggyőződés kinyilvánítása, hanem a *szorongáson diadalmaskodó valóságelv személyes érvényesítésének igénye*. A „valóság”, amelynek tudomásulvételére az analitikus belátás (is) ösztönöz, itt az „ész” által jut el a tudomásulvételig és az elfogadásig. Ám hogy itt nem valamiféle hagyományos, Freud föllépése előtti észelvűség jelenik meg, hanem az analitikus valóságelv, jelzi, hogy a versbeli én „kételtű”: a „tengerben” is, az „egekben” is él, s mint a „tengert” magyarázó szövegrész félreérthetlenné teszi, e „kételtűségben” a tudattalan ösztönszféra és a tudatos ráció összehangolásának, harmóniába hozásának kísérlete fogalmazódik meg. Itt nemcsak az „ész”, a „világosság” hozza a megoldást, nem a szimpla racionalitás, hanem az ösztönszféra, a tudattalan rendbetétele is: „a meleg homályú, lágy világ”, amelyben az anyaméh és a tenger nyújtotta hajdani (s most visszavágyott) biztonság, melegség jelenik meg – az „ölelő karok” eredménye. A magányos, szorongó lélek így az „ölelő karok”, a védő, óvó társ révén a „tenger” biztonságos, „meleg homályú, lágy világá”-ba kerül. Az ész, pontosabban az „ésszel fölfogott emberiség világossága” már csak ezt a tengeri „meleg homályt” világítja meg.

Kérdés, amelyre az „álföloldás” Török Gábor hangoztatta gyanúja is figyelmeztet: összhangban van-e a vers indítása és zárata, s nem túlzottan „idillikus”-e ez a dolgokat elrendező zárlat? Az önkifejezést nem győzi-e le az önterápiára való erős törekvés, a vágy a személyes szorongás eliminálására? Ha az élettörténet felől nézzük, s József Attila személyes sorsához viszonyítjuk, e föloldás, e zárlat bizonyosan túl „optimista” – a személyes sors, tudjuk, tragédiába torkollott. Ha a XX. századi, optimizmus és mély szkepszis között ingadozó, egészében ambivalens korhangulathoz viszonyítjuk, a versszerveződés adott vonala már „védhetőbb”; a század (ingadozó) korérzékelésébe még belefér, beleillik a szorongástól a föloldó zárlatig ívelő József Attila-i opció. Mindez, persze, nem kétséges, különféle recepciók lehetőségét rejti magában. A fanyalgó elutasítástól a lelkes elfogadásig többféle olvasói reakció elképzelhető. Ám egy dolog, megítélésem szerint, semmiképpen nem vonható kétségbe: a vers az analitikusan orientált személyes öndiagnózisnak és önterápiának a magas rendű összekapcsolása. S mint ilyen, az önmegértésnek (s az önreprezentációnak) is dokumentuma.

Beleillik-e vagy sem ez a vers a *mai* korhangulatba, egyre megy. Elegendő, ha azzal számolunk, hogy József Attila emberi s gondolkodói magatartásához, egész beállítódottságához (még) hozzátartozott a megoldás- és perspektívakeresés. Amikor már nem látott ilyen lehetőségeket, akkor is, nagyon jellemzően, e keresés pozíciójából mondta ki diagnózisait. Főntartotta tehát az *adott* valamiféle meghaladásának elvi lehetőségét.

A [*Már régesrég...*] pedig e perspektívakeresés analitikusan orientált kísérlete, s az önmegértés egyik fázisa.

IRODALOM

- Balogh László 1969: *József Attila*. Budapest
- Ferenczi Sándor 1997 [1924]: *Katasztrófák a nemi működés fejlődésében. Pszichoanalitikai tanulmány*. Ford. Kovács Frigyesné. Budapest
- JAÖV: *József Attila Összes versei 1–2. köt.* Kritikai kiadás. Közzéteszi Stoll Béla. Budapest 1984.
- Szabolcsi Miklós 1998: *Kész a leltár. József Attila élete és pályája 1930–1937*. Budapest
- Szigeti Lajos [Sándor] 1980: *Egy kései József Attila-vers olvasatához. Zöld napsütés bintált...* Somogyi-könyvtári Műhely, 1–2. sz. 51–57.
- Tamás Attila 1966: *József Attila*. In: *A magyar irodalom története VI. köt.* Szerk. Szabolcsi Miklós. Budapest 332–384.
- Török Gábor 1973: *Teljes vers-e, vagy töredék?* In: *A Szegedi Tanárképző Főiskola Tudományos Közleményei, Szeged, 237–247.* Klny. is.

SZÖRÉNYI LÁSZLÓ

Ehess, ihass...

József Attila *Ars poeticájának* értelmezéséhez

A *disszonancia* fogalmát József Attila Bartók-tanulmányvázlatából emelte ki jó szemmel Szőke György, abból a célból, hogy éppen magának József Attilának költészetét világítsa meg terminusszerű használatával. „Versei nem a motívumok egyszerű egymás mellé sorakoztatására épülnek: egymásnak ellentmondó, egymással ütköztetett képei első pillantásra kuszának tűnő szövevényéből bontakozik ki egymáshoz kapcsoltáguk, determináltságuk, a kaotikusan örvénylő, diszharmonikus elemekből, azokat harmóniává ötvöző szándék.”¹

Úgy gondolom, hogy ez a fentebb meghatározott disszonancia jellemzi az *Ars poetica* című József Attila-vers híres, szállóigévé vált központi „tanítását” is (ha szabad egy, legalábbis címe szerint tanköltemény valamely kijelentését tanításnak értelmezni):

Ehess, ihass, ölelhess, alhass!
A mindenséggel mérd magad!²

Az *Ars poetica* értelmezői közül legelőször talán Balogh László figyelt fel arra a lehetséges kétféle irányra, amelybe külön-külön mutathat a boldogságelvű első sor és a kozmikus arányú második sor felszólítása. Kabdebó Lóránttal beszélgettem egyszer erről, aki volt szíves erre a beszélgetésre egy tanulmányában utalni is.³ Tulajdonképpen már évek óta próbálkoztam azzal, hogy összegyűjtssem a gnóma lehetséges történetét, és ebből kibontsam a József Attila-i értelmezést; Kabdebó Lóránton kívül a Tverdota Györggyel folytatott beszélgetéseknek is sokat köszönhetek. Most az e kötetben ünnepezt barátom, a József Attila-kutató Szőke György tiszteletére megpróbálom összefoglalni ennek az anyaggyűjtésnek, illetve toprenghésnek néhány eredményét.

Gnómának neveztem az előbb a híres szállóigét, tehát feltételezem azt, hogy mintája is eleve egy szállóige; a szállóigék pedig lehetnek eredetileg idézetek, vagy valóban létezett feliratok, vagy epigrammák átfogalmazásai; én mindeneset-

re abból az alapfeltevésből indulok ki, hogy József Attila itt a lehető legnagyobb tudatossággal használ fel és alakít át saját céljaira egy meglehetősen közismert és igen hosszú életű szállóigét. Ez pedig nem egyéb, mint a szakirodalomban sok helyen tárgyalt úgynevezett Szardanapal-féle sírfelirat!

A mai ókortudomány úgy látja, hogy a görög történeti legendák főhősévé vált Szardanapal[us] – mint utolsó asszír király – etimológiailag legalább is Assurbanapli megfelelője, ha életrajzuk merőben különbözik is. Mindenesetre a források (Polübiosz, Dión Khrüszosztomosz, Alexandriai Kelemen) szerint már Nagy Sándor katonái látták – a valószínűleg asszír ékirással feliratozott – síremléket, Ankhialé mellett, Kilikiában, amelyet az elpuhultságáról és tobzódásáról örökre elhíresült király végső nyugalóhelyének tartottak.⁴ Cicero a következőképpen örökíti meg: „Hogyan lehetne kellemes az olyan élet, amelyből hiányzik az észszerűség, a mértéktartás? Ebből látható, mennyire tévedett Szardanapal, a dúsgazdag asszír király, aki ezt vésette síremlékére:

– *Annyi enyém csak, amit józúen megebettem:
hátrahagyott sok kincsemet elveszítettem örökre.*

»Nem egy királynak, hanem egy ökörnek a sírjára lehetne ezt írni – mondja Arisztotelész. – Azt mondja, hogy halála után övé az, ami életében is csak addig volt az övé, ameddig elfogyasztotta.«⁵ A *Tusculanae disputationes* vonatkozó helyéhez (V. 101.) adott kommentárból megtudhatjuk, hogy a Cicero által latin versben fordított sírfelirat görög eredetijét (amely talán akkából készülhetett valamikor) Athénaiosz és Sztrabón művéből ismerjük.⁶ Különösen érdekes a Sztrabón-féle változat, amelyből kiderül, hogy a derék uralkodót egy fekvő szobor ábrázolta saját szarkofágján, amint ujjával éppen fület mutat a világnak. „Azután Zephyrion következik, amely hasonló nevű a Kalydnos mellettivel, majd valamikor a tenger fölött Ankhialé, Sardanapallosnak az alapítása, mint Aristobulos mondja; itt látható szerint Sardanapallos síremléke és kőszobra, amely jobb kezének az ujjait úgy szorítja össze, mintha fityyet hányna, s assyr betűkkel a következő felirat van rajta: »Sardanapallos, Anakyn daraxés fia, egy napon építette Ankhialét és Tarsost. Egyél, igyál és mulass, mert a többi ennyit sem ér«, ti. egy fitytentést. Khoirilosz is megemlékezik erről; közismertek a következő sorai:

Az az enyém, amit ettem is, ittam is és szerelemből
Élveztem, mert minden egyéb jó elhagy örökre.”⁷

Azonban nemcsak Sztrabón, hanem Arrianosz (*Anabaszisz*, 2, 5, 4) is idézi a verset, mégpedig már olyan, egyébként a sírfeliratoknál szokott formában, ahol a halott megszólítja a nézőt. Ennek nincsen magyar műfordítása, úgyhogy saját fordításomban idézem: „Te pedig óh idegen! Egyél, igyál és játszadozzál [e szó

itt egyértelműen erotikus-szexuális jelentésű], mert a többi emberi dolog nem ér fel ezekkel.”⁸

Ahhoz azonban, hogy a szólás további sorsának jelentésváltozásait megfejthesük, figyelembe kell vennünk két dolgot. Az egyik a felszólító forma kereszteződése a sztoikus filozófiai kritikával, amely Epikurosz, illetve az epikureisták ellen irányul. A másik pedig a mondás utóéletének, illetve morális értékelésének változása a formailag hasonló bibliai mondások fényében. Lássuk először az első, vagyis a sztoikusok etikai szemben állását Epikurosznak, illetve követőinek boldogság- és gyönyör-fogalmával. Cicero például egy igen izgalmas helyen (Luculli 46–140) azt mondja, hogy – ha tisztességes, azaz nem arcpírító vagy vulgáris módon akarjuk összefoglalni az epikureisták tanítását a legfőbb jóról, akkor ezt így tehetjük: minden jónak a forrása a testben van, ez a természet normája, zsinórmértéke, előírása, amelytől, hogy ha valaki eltévelyedik, akkor semmi sincsen, amit az életben követhetne.⁹ Sokkal élesebben, illetve nyíltabban fogalmaz Epiktétosz egy helyen, amelyben nyilvánvalóan azt a forráscsoportot – tehát a Szardanapal-féle sírfelirat megszólító változatát – tartja szem előtt, amelynek kifejezését illedelmesre enyhítette Cicero: „És te, aki így vélekedsz, csak tedd a féreghez illő dolgokat, amelyekre méltónak tartod magadat: egyél, és igyál és közösülj és üríts és horkolj!”¹⁰ Nem csoda tehát, hogy a későbbi korok számára egyszerűen Epikurosz mondásaként maradt meg a szállóige; például a tudós Margalits Ede is a filozófus hiteles töredékeként idézi, ebben a formában: Ede, bide, lude, post mortem nulla voluptas – azaz magyarul: Egyél, igyál, játszadozzál, halál után nincs gyönyör.¹¹ Nagyjából ugyanabban az időben – szerintem helyesen – Tóth Béla megkísérli, hogy a magyar közmondáskincsben is szereplő szállóigét (*Az a mienk, amit megeszünk.*) levezesse a Szardanapal-sírfelirat Cicero-féle változatából; másrészt az *Egyél, igyál...* változatot ennek parafrázisaként tárgyalja és tudja, hogy ezt helytelenül tartották az epikureus tanítás foglatának.¹² Ugyancsak Tóth Béla veti fel fentebb idézett szócikkében a biblikus származtatást. Végül is egy ószövetségi és egy azt idéző újszövetségi helyről van szó: Ézsaiás 22,13, valamint a Korinthusiakhoz írott első levél 15,32. Ézsaiás prófétát a Vulgata így fordítja latinra: Manducemus et bibamus: cras enim moriemur. (Együnk és igyunk, mert holnap meghalunk.) Természetesen Szent Pál azért idézi, mert ha nem volna feláradás, akkor ilyesfajta, földi látkörrel beérő filozófiát kellene alkalmazni.

Mindenesetre a középkori diákköltészet vagy más terminológiával élve a go-liárdok költészete Epikuroszból mintegy dözsölés-istent csinált, itt természetesen hatott a Filippibéliekhez írott Szent Pál-levél kifejezése is azokról, akiknek a hasuk az istenük (3,19). Talán még egy bibliai helyet is figyelembe vehetünk, a megelégedett, jóllakott fetrengésről, az evés-ivás utáni alvásról és nyugalomról: ez a IV. zsoltár 9. verse.¹³

A középkor végén tehát körülbelül úgy foglalható össze a sok kalandon átment gnóma értelmezési tartománya, hogy akár elítélőleg – mint az egyik fő bűn, a Torkosság összefoglalója –, akár tréfásan igenlőleg – mint a teológiai értelmezés-

hez szorosan tapadó egyetemi diák-ellenkultúrában – az epikureizmus kvintesszenciájaként szerepeljen. (Érdekes az, hogy az olasz népi közmondások szintjén ez maradt meg egy meglehetősen drasztikus változatban).¹⁴

Nem érintem a humanizmus leghíresebb vagy hírhedtebb Epikurosz-értelmezését vagy inkább átértelmezését, vagyis Lorenzo Vallának *A legfőbb jóról*, avagy más címen *A gyönyörről* írott könyvét, illetve a körülötte keletkezett vitát, ugyanis ez a mi gnómánkkal nem foglalkozik. A reformáció korában azonban Luther – aki egyébként sokban támaszkodott Vallára – radikális változást hozott. Az a szöveg, amelyre gondolok, egy Pázmány-mű polemikus környezetében található; Pázmány annyira felháborítóan, illetve erkölcstelennek tartja a szöveget, hogy – szakítva bevett írásmódjával – csak latinul közli és nem fordítja le. „Ut non est in meis viribus situm, ut Vir non sim: tam non est mei juris, ut absque muliere sim. Rursum ut in tua manu non est, ut Femina non sis: sic nec in te est, ut absque viro degas, nec enim libera est electio, aut consilium; sed res natura necessaria, ut marem feminae, feminam mari sociari oporteat. Verbum enim hoc, quod Deus ait, Crescite, multiplicamini, non est praeceptum, sed plus quam praeceptum: Divinum puta opus; quod non est nostrarum virium, ut impediatur, vel omittatur; sed tam necessarium, quam ut masculus sim; magisque necessarium, quam edere, bibere, purgari, mucum emungere, somno et excubiis intendum esse, neque possibile est, ut castus permanes.”¹⁵ Magyarul: „Amilyen módon nem áll hatalmamban, hogy ne legyek férfi, ugyanolyan módon nem az én jogom, hogy nő nélkül legyek. Másrészt mint ahogyan nem a te hatalmadban áll, az hogy ne legyél nő, ezért tehát az sem rajtad múlik, hogy férfi nélkül éljél, mert ez nem szabad választás vagy elhatározás; de egy természettől szükséges dolog, hogy a férfi a nővel, a nő pedig a férfivel társuljon. Az az ige ugyanis, amelyet ISTEN mond, szaporodjatok, és sokasodjatok, az nem parancs, hanem több mint parancs: isteni alkotásnak véljed; mivel hogy nincs rá erőnk, hogy megakadályozzuk vagy elmulasszuk; de annyira szükséges, mint az, hogy hímnemű vagyok; és inkább szükséges, mint enni, inni, ürítkezni, taknyot fűjni, álommal és alvással eltelni, ezért nem is lehetséges, hogy tiszta maradhassál.” Természetes, hogy Pázmány – aki korábban már a lélek halhatatlanságával kapcsolatban is szörnyen fölháborodott Lutheren, az általa gúnyosan „új evangelistának” nevezett szerzőn, aki e gondolatról azt állította, hogy a Pápa kamaraszékén keletkezett csiga-bigák egyike, és ezért természetesen Epicurus disznójának nevezi őt – ezt a részletet sem tudja másként kommentálni, mint emígyen: „Ezekhez a baromhoz, nem emberhez illő beszédekhez, majd hasonló dolgot tanít az augusztai Confessio és a Concordia, mint ez-után meghalljuk.”¹⁶

Véleményem szerint nem lehet véletlen, hogy a „baromhoz illő” kifejezés vagy ítélet csúszik ki Pázmány tolla alól, hiszen tudjuk, Cicero hasonló kárhozzátást idézett Arisztotelészről a Szardanapal-sírfelirattal szemben... Ebből az is következik, hogy Pázmány minden valószínűség szerint felismerte Luther szövegében az átalakított gnóma egyik változatát.

Egyébként a régi magyar irodalomban, már Pázmány előtt is felbukkan a *sententia*, mégpedig először épp egy evangélikus szerzőnél, vagyis Bornemisza Péternél. Ez a részlet a Szentháromság vasárnapja utáni tizenötödik vasárnapra rendelt első prédikációból való; a nagyobb szövegösszefüggést mellőzhetjük, mert részletesen ír róla Borzsák István.¹⁷ A prédikátor tehát így ír az általa elutasított hitetlen szorgalmatoskodókról, akik az Evangéliumban emlegetett kincset, amelyet a Mennysziget kellene gyűjteni, rossz helyen keresik; pontosabban ezeknek is a „tisztetség kívánók”, azaz a régi római virtus értelmében cselekvők után következő második osztályáról a „gyönyörűség kívánókról”.

Másfélék voltak, kik az ők földi bódogságokat gyönyörűséges életben vetették. Ezek barom módra minden gondjokat csak arra adták, mint lakjanak, egyenek, igyanak, játszának, táncoljanak, mulassanak, vadásszanak, torkoskodjanak, nyalakozzanak, bujálkodjanak, heverjenek, aludjanak, egy helyről másra jargaljanak: ezek epicureusoknak hívtattak, ezek is csak földiek voltak. És az édes kívánságok mellett elegyek olly röttentő méreggel, mint az melly almát Ádám nagy kívánsággal megharapván mérges halált talált benne. Ezt ma is minden testi kényességbe érezhetjük mi is. Erről mondja, *Nocet empta dolore voluptas*.¹⁸

Az angliai jezsuita mártír Campianus 1607-es magyar fordításában is felbukkan a toposz; mivel a VIII. könyvben szerepel, ezért már nem Balassitól, hanem a művet befejező és sajtó alá rendező Dobokay Sándortól származik a magyarázás. Itt is részben ugyanarról a Luther-prédikációról van szó, mint az előbb említett Pázmány-műben, továbbá a házastársi életről szóló könyvről. Ebben szerepel a következő állítás: *siquidem res uxoria tam est cuique necessaria, quam esca, potus, somnus*; azaz Dobokay magyarságával: „mivel hogy az házasság dolga oly szükséges mindennek, mint az étel, ital, és álmom.”¹⁹ Luther tehát ismerte a *sententia* bővebb és szűkebb formáját is.

Mint láthattuk, a disznó, mint az epikureus boldogság legtökéletesebb megtestesítője, már eddig is többször előfordult, hiszen ez természetes is Horatius híres önironikus megjegyzése óta. Nem véletlen, hogy így kerül be a mértékadó késő reneszánsz, illetve barokk jelképszótárba, Cesare Ripa *Iconológiájába*, amely azután megtermékenyítette vagy kétszáz évre az egész európai művészetet és irodalmat:

Dőzsölés
(Crapula)

Rosszul öltözött nő, zöld ruhában, rózsás kerek képpel. Jobbjával pajzsra támaszkodik, amelyen különféle ételekkel megterített asztal festett képe legyen, abroszán ezzel a mottóval: *Vera felicitas* (Az igazi boldogság). Másik kezét egy disznón tartsa.

A dőzsölés a torkosság velejárója, s a nagy mennyiségű és kiváló ételek élvezetében áll. Többnyire tudatlan és nagyétkű embereken uralkodik, akik nem tudnak elgondolni semmi olyasmit, ami ne lenne érzékekkel felfogható.

A dőzsölés zöld ruhába öltözik, mert örökké abban reménykedik, hogy folyást gyönyörködhet az ételek válogatásában, és így vidámságban múlathatja az időt.

A pajzs, ahogyan fentebb leírtuk, azok célját mutatja, akik a dőzsölésre adják magukat: azaz az ízelet, amelyről azt hiszik, hogy e világ boldogságát rejt magában, mint Epikuros hirdette.

A disznóval számos író a dőzsölést jegyzi, mert ez semmi másra nem ügyel, csak az evésre; s mialatt sárból moslékát fogyasztja, még fejét sem emeli fel, s hátra sem fordul, csak folytonosan előre halad, hogy egyre jobb ételt keressen magának.²⁰

Végül XVIII. századi irodalmunk megújítóját, Faludi Ferencet érdemes idézni, aki több helyen is beszövi a sententiát és magyarázatát. Ezúttal, mint a XVIII. századi libertinus életvitel jellemzőjét. Idézzünk a *Nemes ember*ből:

Hatalmas Isten, mire nem jutánk! ám ha az a' drága kép, a'mi egyetlen-egy lelkünk, ki-párállaná magát füst-ként, és azon mulandósággal vólna testünkkel, ha azon szempillantásban el-semmisedne, a'mellyben halálba merülünk; talán lehetne keleti azoknak az esztelen szóknak: Ede, bibe, gaude, cras moriemur. Egyél, igyál, vigadozz, hólnap meg-halunk; 's eltspeppenünk. Bezzeg ha tudhatnánk, a'jövendőbéli idők mit szülnék fejünkre, ha a'tsillagos égen valamit olvashatnánk, ki-múlásunkról, ha bizonyosak vólnánk benne, hogy *Cras moriemur*, ma talán még elballaghatnánk a'pokol-felé, és hólnapra kelvén, szivünkbe szálván, Istenes halálra készülhetnénk. De szerettem Neander! a'hol mi lakunk, ebben az árnyék Világban, a'valóság a'bizonytalansággal úgy egybekeveredett, hogy halálunknak óráját, helyét, módját úgy nem tudjuk, mint a'még nem született gyermek. Talántán terhes bűneinkre nézve, szintén akkor metszi fonalát életünknek az Isten, mikor forrójában vagyon fajtalanságunk, és a' bordélybúl szóllét Itélő-széke eleibe, majdani szemünk bé-hunyása lehet az utolsó, és még ma úgy el-alhatunk ebben a' Világban, hogy tsak a' másikon ébredgyünk-fel, és első szemünk ki-nyílása, ne lásson egyebet a' lángoló pokolnál.²¹

Faludi Ferenc azt a teológiai megalapozott idézési technikát használja, amelyet fentebb már érintettünk, vagyis, az Ó- és Újszövetség epikureizmus-gyánús helyeit a beszélgető partnerek közül az Esztelen szájába adja. Itt kell megjegyeznünk, hogy az ellenreformáció idején, a tridenti zsinat után kialakított morálteológia katolikus oldalon természetesen nagyon is komolyan vette a Luther cölibátus elleni propagandájával felhasznált Epikuros-, illetve epikureus sententiát és teljes szöveg-hátországát. A prédikátorok számára készült kézikönyvek többek között kiaknázták az összes disznót is, amelyek előfordulnak a Bibliában, és az összes gazdag embert, aki a szent könyvben bárhol is mulatozik. Így például egy alapvető négykötetes morális toposzgyűjtemény összeolvasztja a Lázár példázatában szereplő gazdag embert, a disznót, és a meg nem nevezett Sardana-palt. „Ilyen bíborba, bársonyba öltözött disznó volt az a gazdag ember is, aki így szólt: Óh én lelkem, javaid sok éve föl vannak már halmozva, ezért egyél, igyál, mulatozzál.” (Nicolaus de Lyra alapján szól így Giuseppe Mansi, hozzátévén azt, hogy az ilyen gazdag ivócimborákat tulajdonképpen az ördög hizlalja disznóként,

azért, hogy majd levágja őket; ezt a gondolatot Vincentius Bellocensis alapján szövi be.) Sőt elmondhatjuk, hogy a halálos és bocsánatos bűnök teljes családfáját is sokszor úgy állítják össze, úgy rajzolják meg, hogy minden létező bűn az evés-ivásból sarjadjon ki és ágazzon el, a verekedéstől a gyilkossáig, a káromkodástól az istentagadásig, a szemérmertlenségtől a házasságtörésig stb. Halmazatos esetre példa Heródes, aki Salome táncán fölizgulva egy bőséges lakoma után fejeztette le Keresztelő Szent Jánost.²²

A hosszúra nyúlt toposztörténeti vizsgálat és példatár után térjünk vissza a József Attila-i gnóma értelmezéséhez. Véleményem szerint a költeménynek pontosan a közepén álló felszólítás-sorozat mintegy parancsként vagy parancstárként értelmezhető, amelyet egy Törvényhozó mond ki, vagy parancsol meg megfellebbezhetetlen tekintéllyel az emberiségnek. Erre utal a rendkívül ellentmondásosan értelmezhető vers minden eddig feltárt összetevője; ezeket a szempontokat sorakoztatja fel Kabdebó Lóránt már idézett tanulmánya óta összefoglaló módon, sok nyitott kérdést is feltéve Tverdota György.²³ Úgy gondolom, hogy a Költő, aki a vers kijelentése szerint éppen költő mivoltából fakadóan nem foglalkozik magával a költészettel, itt prófétaként, sőt bizonyos értelemben Teremtőként szólal meg. Olyan parancsokat oszt, amelyek a pozitív és negatív értelemben is felhasználható gnóma révén egyesítik magukban Isten tiltó parancsait és a Sátán csábító ígéit egyszerre. Mintha Ádám és Éva az Úr helyett a Kísértő szájából hallanák a parancsot, hogy tépjék le csak nyugodtan a tiltott fa gyümölcsét. Hogy valamilyen primordiális, a kozmikus világtörténelem távlatából kezdetinek tekinthető korba helyezi magát az *Ars poetica* szerzője, arra utal az is, hogy magát az embert még „nem nagy”-nak, magát csak annak képzelőnek, és ezért szertelennek állítja az utolsó versszakban, amelyet természetesen a nyomatékos és Nietzsche módján prófétai hangütésű „En mondom” vezet be. Az is világos, hogy a beszélő, vagyis a Próféta tanácsa nemcsak minősíti a múltat és a jelent, hanem befolyásolja, illetve előre elrendeli a jövőt is. (Vö. „a testvéri tankokat”, amelyekkel kapcsolatban Tverdota teljesen jogosan utal a kassáki hangütésre.)

A fő kérdés az, hogy a Szőke György által felvetett disszonancia fogalmát értelmezhetjük-e úgy esetünkben, hogy az epikurosi gnómára következő szintén felkiáltójeles sor kiterjesztőleg, folytatólag, megerősítőleg kapcsolódik-e az előző sorhoz, vagy pedig ellentétesen?! Ha az elsőt fogadjuk el, akkor az maga is több értelmezési választást tesz lehetővé. Az első az, hogy a „mindenség” természete ugyanolyan, mint a fentebb felszabadított epikurosi zabáló „féregé”, vagy boldog lakomázóé, vagyis az emberi élet a maga örömevét a természettel, a világ-mindenséggel egyensúlyban kell hogy megvalósítsa. A másik lehetőség: a szállóige biblikus és középkori változatában következő Halált helyettesíti a mindenség. Tehát nem kell rettegni a haláltól, mert – és ez egybevágv Epikurosz eredeti és nem eltorzított filozófiájával, ugyanúgy, mint a sztoikusokéval –, mert amíg az élet létezik, addig nincsen halál, és amikor a halál lép fel, akkor már

nincs élet. A kettő között tehát nincs semmiféle érintkezés, ezért nincs ok félelemre. A dilemma másik ága, ha ellentétesnek tekintjük a második parancsot az első parancssorozattal. Ennek is van pesszimista és optimista olvasata egyaránt. Az első az, hogy – népiesen szólva – a világ nem ér egy pipa dohányt, tehát ha mi vidáman zabálunk stb., akkor ezzel csupán a háttér Semmihez képes örülünk egy kevésbé. A másik: a fizikainak nevezhető boldogság alapvető kritériumainak egyéni megvalósítása után vagyunk csak képesek felmérni igazi feladatainkat, amelyeket a Mindenség parancsa ró ránk.

Ha már a Paradicsomkertig jutottunk vissza a végtelen dimenziókat felnyitó József Attila-i paradoxon feldolgozásával, akkor talán utalhatunk egy egyáltalán nem bibliai típusú, hanem talán gnosztikus eredetet sejtető teremtményszra is: eszerint az Ember két szülője a szellem és a szerelem! Tehát mintegy isteni nászából született egyelőre meglehetősen tökéletlen, botladozó teremtmény, aki előtt azonban még nagy jövő állhat. Ha a Szerelem, vagyis az Anya a középben álló gnómában megfeleltethető az epikureus élvezet-elvnek, akkor a Szellem, vagyis az Apa a második parancsban megtestesülő parancsa a kutató vágygyal, amely az Embert hozzárendeli a Mindenség mértékéhez. Ez utóbbi alkalmi, a versben létesülő mítosz esetében természetesen a kapcsolódás, vagy ellentét egy apa–anya viszonyra értékelhető át, amely persze önmagában is további ezer paradoxont rejt.

Ha Rilke egy archaikus Apolló-torzó felidézésével üzent, úgy látszik, József Attila egy még archaikusabb asszír síremléket használt fel rejtélyes proféciája emblematikus alapjául.

JEGYZETEK

1 Szőke György: *Az árnyékvilág árcai, Írások József Attiláról és Kosztolányi Dezsőről*. Budapest: Gondolat Kiadó, 2003. 64.

2 József Attila: *Összes versei*, 2., 1928–1937. Kritikai kiadás, közléseszi Stoll Béla, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984. 344.

3 Balogh László: *József Attila*. In: *Kortársak József Attiláról III*. Szerk. Bokor László, sajtó alá rendezte és jegyzetekkel ellátta Tverdo-ta György, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1987. 1854. Vö. Kabdebó Lóránt: *A klasszikus irodalom esélye a dialogikus poétikai gyakorlatban. Kérdések József Attila Ars poetica című versének olvasási hagyományában*. In: *Újraolvasó. Tanulmányok József Attiláról*. Szerk. Kabdebó Lóránt, Kulcsár Szabó Ernő, Kulcsár-Szabó Zoltán, Menyihért Anna, Budapest: Anonymus, 2001. 230–231.; a marxizmus és freudizmus együttes jelenléte által

okozott paradoxonokhoz vö. Sárközy Péter: „Kiterítenek úgyis”. *József Attila kései költészetéről*. Budapest: Argumentum, 2001. 72–73.

4 *Der kleine Pauly, Lexikon der Antike*, 4. Deutsche Taschenbuch Verlag, 1979. 1550–1551. hasáb.

5 Marcus Tullius Cicero: *Tusculumi eszme-csere*. Fordította Vekerdi József, Havas László kísérő tanulmányával, Budapest: Allprint Kft., 2004. 245.

6 Ciceronis *Tusculanarum disputationum Libri, V*. Für den Schulgebrauch erklärt von Otto Heine. Zweites Heft, Leipzig: B. G. Teubner, 1896. 149–150. – Arisztotelész elveszett dialógustöredéke ugyanazt a filozófiai kritikát alkalmazza a hedonizmus ellen, mint a sztoikus Khrüszipposz egy epigrammája, vö. Renzo Tosi: *Dizionario delle sentenze latine e greche*. Milano:

Biblioteca Universale Rizzoli, 1992. 273–274. (3. kiad.)

7 Strabón: *Geographika*. Ford. Dr. Földy József, Budapest: Gondolat, 1977. 702. (XIV. könyv, V., 9.)

8 A görög szöveget és további elágazásait lásd Tosi i. h.

9 *Epicurea*. Edidit Hermannus Usener, Lipsiae: B. G. Teubner, 1887. 276.

10 *Epicteti. Dissertationes ab Arriano digestae, ad fidem Codicis Bodleiani recensuit Henricus Schenkl*. Lipsiae: B. G. Teubner, 1894. 176. (II, 20, 10) – Bertrand Russell alapján az összefüggést Tverdota György már felismerte az Epiktétosz- és a József Attila-hely között, és lehetségesnek tartja összekapcsolásukat, vö. Tverdota György: *Tizenkét vers. József Attila Esméletciklusának elemzése*. Budapest: Gondolat Kiadó, 2004. 250.

11 Eduardus Margalits: *Florilegium proverbiorum uniuersae Latinitatis*. Budapest, 1895. 173. – Rendkívül érdekes, hogy a nagy műve folytatásaként kiadott pótkötetbe – forrás megjelölése nélkül – felvesz egy keresztény mondást is: Ede, bibe, lude, in festo Simonis et Judae. Lásd Uő: *Supplementum ad opus: Florilegium proverbiorum uniuersae Latinitatis*. Budapest, 1910. 84. Az október 28-i ünnepre vonatkozó mondás nyilván a szüreti féltelenséget szentesíti.

12 Tóth Béla: *Szájru-l-szájra. A magyarság szállóigéi*. Budapest: Athenaeum, 1895. 260–261.

13 A diákvers szövegét lásd: *Carmina Burana con i Carmina Burana musicati da Carl Orff*. A cura di Maria Clelia Cardona, Ugo Guanda Editore in Parma, 1995, 134–136, 200.; vö. *Carmina Burana*, A cura di Piervittorio Rossi, Presentatione di Francesco Maspero, Bologna: Bompiani, 2002. 238–280. (7. kiad.) – Mivel nincsen magyar fordítása, ezért a fentebb idézett első gyűjteményből itt közölném a 211. darabot, amely a legjobban szemlélteti, milyen helyet foglalt el Epikurosz ebben a diákköltészetben (lásd Cardona: *i. m.* 134–136.):

Alte clamat Epicurus:

»venter satur est securus.
venter deus meus erit,
talem deum gula querit,
cuius templum est coquina,
in qua redolent divina«.

Ecce deus opportunus,
nullo tempore ieunus,
ante cibum matutinum
ebrius eructat vinum,
cuius mensa et cratera
sunt beatitudo era.

Curtis eius semper plena
velut uter et lagena;
iungit prandium cum cena,
unde pinguis rubet gena,
et, si quando surgit vena,
fortior est quam catena.

Sic religionis cultus
in ventre movet tumultus,
rugit venter in agone,
vinum pugnat cum medone;
vita felix otiosa,
circa ventrem operosa.

Venter inquit: »nichil curo
preter me, sic me procuro,
ut in pace in id ipsum
molliter gerens me ipsum
super potum, super escam
dormiam et requiescam«.

Prózai magyar fordításban: Hangosan felkiált Epikurosz: »A teli has a biztos. A hasam lesz az istenem. A falánkság ilyen istent követel, akinek temploma a konyha, amelyben isteni illatok lengedeznek.» Íme egy isten, amely nekünk alkalmas, sohasem ír elő bűnt, már a reggeli éték előtt részegen hányja ki a bort. Asztala és pohara számunkra az igazi gyönyörök. Bőre mindig sima, mint egy tömlő vagy egy kulacs, az ebédet összeköti a vacsorával, kövér orcája pirosan ragyog. Ha pedig felágaskodik, ere [=természetesen ez itt szexuális értelemben veendő] erősebb, mint egy bilincs. Így vallásos kultusza lázadást kelt a gyomorban, a küzdelemben gyomra morog, a bor harcol a sörrel; a boldog tétlen élet – ami a gyomrot illeti – ugyancsak küzdelmes. Így szól a gyomor: »Semmivel sem törődöm saját magamon kívül, így gondoskodom arról, hogy azzal együtt, akiben én vagyok ugyanolyan békeességben, szelíden, mint én magam, az ivás és az evés után elaludjak és megnyugodjam.»

14 »Mangia bene e caca forte e non aver paura della morte.»; [Egyél jól, szarjál sokat, és

ne félj a haláltól] a piemonti nyelvjárási változat ráadásul még az ivásra való felszólítást is tartalmazza. Vö.: Riccardo Schwamenthal–Michele L. Straniero: *Dizionario dei proverbi italiani*. Milano: Rizzoli, 1991. 292.; míg a folklorisztikus kultúra úgy látszik megőrizte a mondás archaikus magját, addig a magas kultúrában a meghatározhatatlan polgári fogalom, a „szórákozás” egyik emblémájává vált, legalábbis erre utal egy másik olasz szólásgyűjteménynek, egy híres Donizetti-operából kigyűjtött változata: vö. Giuseppe Fumagalli: *Chi l'ha detto? Tesoro di citazioni italiane e straniere*. Milano: Editore Ulrico Hoepli, 1991.

15 A Pázmány által megadott lelőhely: a Wittenbergben 1554-ben Lufft által kiadott *Luther-összkiadás V. kötete*, Sermo de Matrimonio, 119. lap. Lásd: Pázmány Péter: *Hodoegus, Igazságra vezérlő kalauz*. Sajtó alá rendezte Kiss Ignác, I. kötet (*Pázmány Péter összes munkái*. Magyar sorozat, III. kötet), Budapest, 1897. 428.

16 Pázmány: *i. m.* 426., 428.

17 Borzsák István: *Az antikvitás XVI. századi képe*. (Bornemisza-tanulmányok). Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960. 286. skk.

18 Bornemisza Péter: *Predikatioc, egész esztendő által minden vasarnapra rendeltetett Euan-geliombol*. Detrekő–Rárbok, 1584. A hasonmás kiadást sajtó alá rendezte Kőszeghy Péter, a kísérő tanulmányt írta Oláh Szabolcs, (Bibliotheca Hungarica Antiqua, XXXIII), Budapest: Balassi Kiadó–OSZK, 2000, CCCCLXIX. – A latin idézet természetesen Horatiustól való, Borzsák

István szellemes hipotézise szerint azért hiányzik nevének megjelölése, mert „Epikurosz disznáját” kellemetlen lett volna ebben az összefüggésben idézni (Borzák István: *i. h.*).

19 Balassi Bálint–Dobokay Sándor: *Campianus Edmondnak Tíz okai*. Szerkesztette és a hasonmás szövegét gondozta Hargittay Emil, Campianus latin szövegét gondozta Bárczi Ildikó, a kísérő tanulmányokat írta Bárczi Ildikó, Csonka Ferenc, Hargittay Emil, Kruppa Tamás, Budapest: Universitas Kiadó, 1994. 71.

20 Cesare Ripa: *Iconologia*. Fordította, a jegyzeteket és az Utószót írta Sajó Tamás, Budapest: Balassi Kiadó, 1997, 136; Tverdota György rendkívül gazdag dokumentációt gyűjtött össze a boldogság=disznó előtörténetéhez, József Attila *Eszmélet* című ciklusának XI. versével kapcsolatban, vö. Tverdota György: *i. m.* 245–255.

21 *Faludi Ferenc prózai művei*. Sajtó alá rendezte, a magyar nyelvű szövegeket gondozta, a hozzájuk tartozó jegyzeteket, valamint a név- és a szómagyarázatokat készítette Vörös Imre. A latin nyelvű szövegeket gondozta, fordításukat, és a hozzájuk tartozó jegyzeteket készítette Uray Piroska, (Régi Magyar Prózai Emlékek, 8/1–2), Budapest: Akadémiai Kiadó, 1991. I. kötet 57., vö. a *Nemes asszony* megfelelő részeivel *i. m.* 117., 145.

22 Vö. Josephi Mansi: *Bibliotheca moralis locupletissima praedicabilis*. Tom II, Venetiis, MDCCXXII, 467 B.

23 Tverdota György: *József Attila anti-ars poeticája*. *Literatura*, 2002/4., 427–457.

Kinek írta József Attila a *Szabad-ötleteket*?

A *Szabad-ötletek jegyzéke két ülésben*, József Attilának ez a megrázóan különös szabad asszociációs írása sok vitát gerjesztett. A szocializmus időszakában mindennek előtt azt, hogy irodalmi alkotás-e, vagy csak egy beteg ember látletele. Tehát az olvasók bekukucskálhatnak-e az emberi lélek mélyén őrzött, titkolt gondolatokba, erotikus fantáziák által gerjesztett képzetekbe, jelenetekbe, emléktöredékekbe, vagy pedig mindez az intimitás úgy kezelendő, ahogy a betegségben kiszolgáltatott ember szóbeli, testi megnyilvánulására vonatkozó etikai szabály előírja. Miközben értelmiségi körökben kézről kézre terjedt az ún. analitikus napló gépelt, sokszorosított változata, a József Attila-kutatás is meghasonlott. Mérvadó tekintélyek nem értettek egyet (s azóta sem értenek egyet) a nyilvánosságra hozattal, mások, a fiatalabb generáció képviselői viszont erősen szorgalmazták azt. Így aztán a rendszerváltozás időszakában, a tabudöntögetés mámorában elhárult az akadály, s a *Miért fáj ma is?* kötetben¹ szakszerű szöveggondozással, kísérő tanulmányok körében megjelent a sokáig hozzáférhetetlen irat. Nem változtatta meg a József Attiláról való gondolkodásunkat. Nem vált csemegévé, fiatalok nem csámcsogtak az obszcén, trágár kifejezéseken, nem akadt (szerencsére) senki, aki ki akarta volna játszani ezt a szöveget más művekkel szemben – tehát nem igazolódtak be a korábbi aggodalmak. Ugyanakkor a szakirodalomban sem hozott áttörést a most már legálisan idézhető, hozzáférhető alkotás. Mindmáig nem született meg monografikus igényű feldolgozása, amely a töredékhalmazt megalkotó (vagy szétrobbantó) gondolatrendszer – filozófiai, pszichológiai, pszichoanalitikai, alkotáslélektani elveket, meglátásokat – éppúgy feltárta volna, mint a szövegstruktúrát, illetve a szöveg filológiai adatait.

A keletkezés dátumáról, körülményeiről maga a költő tudósít, hisz pontosan datálja művét, utal a megírás helyszíneire is. A kutatás azonban mindmáig nem tisztázta, mi készítette József Attilát erre a különös alkotásra. Miért nem *A Dunánál*t írta, hisz a két szöveg párhuzamosan keletkezett, amint azt Tverdota György² feltárta. Eléggé elterjedt nézet szerint Gyömrői Edit felszólítására-tanácsára keletkezett a szöveg. Ezt azonban már 1971-ben a Vezér Erzsébet

által közreadott interjúban az analitikusnő cáfolta: „Nemcsak hogy nem én írtam, de nem is tudtam róla, soha nem is láttam! Én nem tudom, hogy más pszichoterapisták csinálják-e, én soha nem csinálom. Ha én dolgozom egy beteggel, akkor nem azt akarom tudni, amit ő tud és tudva gondol, hanem amit nem akar tudni. És akkor én arra figyelek, hogy mi jön keresztül a sorok között. Tehát nem bátorítom arra, hogy megkomponálja a gondolatait. Írni pedig nem lehet úgy, hogy az ember nem fogalmaz.”³ Az interjú eredeti szövege, amelyet (feltehetőleg) magnetofonfelvétel rögzített, s amelyet aztán Vezér Erzsébet megszerkesztve publikált, több bizonytalanságot is rejt. Amikor először szóba kerül az analitikus napló, érdekes párbeszéd bontakozik ki:

[Gyömrői] Nem is tudok erről az analitikus... erről a naplóról.

- Nem emlékszik rá?
- Nem, én nem tudtam róla.
- Nem is olvasta el?
- Nem.
- De hát Önnek írta.
- Nekem írta, de nem adta oda.
- Fantasztikus.
- Én nem is tudtam róla.⁴

Majd a Naphegyen megesett történet – (a beteg költő késsel fenyegetőleg lép fel ellene, majd két órás sétára hívta a sötét, kietlen, beépítetlen vidéken) – elmélés után újra visszatér Gyömrői Edit a naplóhoz:

- De az érdekes, hogy soha nem mondta nekem ezt a naplót.
- Ez különös, pedig többször előfordul benne, hogy „Gyömrőinek írom”, „Gyömrői mondta, hogy írjam, addig írjam, amíg tele lesz, milyen soká lesz tele”, ilyenek vannak benne. Mondom, én csak részleteket írtam ki, főleg azt, ami Önre vonatkozik...
- Látja ez illusztrálja a dolgokat,⁵ hogy amikor nálam volt, akkor egy egész más világ volt, ugye, és valószínűleg, hogyha elment a *Szép Szóba*, egy egészen más világ volt, hazament és egész más világ volt.
- De az milyen más világ volt!
- És akkor ottan az igaz volt, hogy én mondtam, hogy írja, ugye.⁶

Persze nem feledhető, hogy az interjú egy 76 éves hölgygel készült, aki már esetleg nehezebben emlékezett dolgokra, s innen is eredhet a bizonytalanság, hogy előbb azt állítja, nem is tudott a *Szabad-ötletekről*, majd azt mondja: „Nekem írta, de nem adta oda.” Ezt nem valószínűsíti a napló szövege, amely valóban több helyütt állítja, hogy Gyömrői majd elolvassa a leírtakat, s az interjúnak az a része sem, amelyben az analitikusnő úgy interpretálja a kezelések hangulatát, hogy a költő a szerelmes verseket nem olvasta fel, de átadta neki elolva-

sásra. Másrészt a *Szép Szóra*, József Attila barátaira vonatkozó utalás, hogy tudniillik azok elferdítik a valóságot, jelzi az analitikusnő védekező alapállását. Ez egyébként már az interjú elején nyilvánvalóvá válik, amikor Gyömrői öntudatosan kijelenti: „Én nem ismerkedtem meg József Attilával, én egy praktizáló analitikus voltam, Lesznai Anna megkért, hogy elvállalnám-e az Attilát, mert nagyon nagy szüksége van a segítségre.” Majd néhány mondattal később meg is magyarázza öntudatos elhatárolódásának okát: „Ezt azért mondom, mert nem tudja elképzelni, hogy mennyi ellenségeskedést kellett nekem elviselnem. Én voltam az a lehetetlen nő, aki azt mondtam, hogy ez az ember beteg, holott semmi baja nincsen, és elvettem az utolsó fillérjét.”⁷ Nem tudni, hogy Gyömrői Edit menyire követte 1938-ban bekövetkezett emigrációjában⁸ a József Attila-recepciót, de arról bizonyosan lehetek ismeretei, hogy milyen volt a pszichoanalízis megítélése a szocialista társadalmakban. Arról nem is beszélve, hogy a költő halála után emigrált, tehát a bűnbakkeresők⁹ őt is megtalálták.

A szöveget közreadó Tverdota György kíséző tanulmányában arra a konklúzióra jut, hogy hiteles forrás hiányában sem az nem állapítható meg, hogy Gyömrői tanácsára, biztatására fogott íráshoz a költő, hogy emléktöredékeit, asszociációit papírra vesse, sem az, hogy miért írta.¹⁰ A kinek és a miért kérdését illetően van egy állítás, Németh Andoré. Ő tudósít először a füzetéről és annak tartamáról, alig két hónappal József Attila halála után.¹¹ Némiképp regényesítve, a füzetben is szereplő dátummal így meséli el a napot:

Analízisről jön, négyre a fogorvosához kell mennie. Egy napon a fejébe vette, hogy testileg-lelkileg rendbehozatja magát és makacsul kitart szándéka mellett. De dühös indulatok fenekednek lelke mélyén, nincs megelegedve sem magával, sem az orvosával. Azok ügyefogyottan babrálnak, rontanak rajta, holott ő teljesen megújulásra áhítozik.¹²

Németh Andor a barát, aki egykor maga is részt vett pszichoanalitikus kezelésen, most alig burkoltan kifejezve ellenszenvét („rontanak raja”), a költő szándékát mintegy az orvosával való szembeszegüléseként, önterápiaként írja le:

Most nekiül és nem kel fel addig, amíg egyenletes, nyugodt betűivel tele nem írta a százhetven üres lapot. Mint Münchhausen a mocsárból, maga akarja kirántani magát abból a poshadt, zavaros mocsárból, melyben fulladozik. Egyszerre akar leszámolni múlttal és jelennel.¹³

Ez az álláspont fogalmazódik meg a Bókay-Jádi-Stark-kötetben is, továbbéltetve Németh Andor Gyömrőivel szembeni feltevését: „Életrajzi adataiból ismeretes, hogy az akkor már egy éve analízisbe járó beteg költő egyrészt nyilván valamilyen külső indíttatásra, másrészt pedig a benne dülő, a múlttal való lélektani leszámolás kényszerétől hajtva rögzíti élete történéseit úgy, ahogy a megírás pillanatában az eseményeket, a személyeket stb. megítéli.”¹⁴ Tverdota tárgyilagosabb, miután a keletkezés okát, az írást, megíratást inspiráló személyre vonat-

kozóan filológiai adatokat nem talált: „Az írásmű születését motiváló szándék csupán általánosabb fogalmazást bír el: a költő olyan szöveget írt, amely alkalmas arra, hogy hozzáértők analízis céljából elolvassák. Címzettje olyan személy lehet, akinek szakértelmében a szerző megbízik.”¹⁵ Ez utóbbi megállapítás az iniciálók köréből kizárja Gyömrői Editet, hisz a *Szabad-ötletek* az analitikusnő elleni kihasználások sokaságát tartalmazza, kétségbe vonva a szaktudását is.

Gyömrői Edit a már idézett interjúban a hozzá írott szerelmes versekkel kapcsolatban kijelenti:

A versek az nem én voltam. Rólam nem tudott semmit. Az érzelem az anyjához kötődő érzésnek az ismétlése volt. Személyes kapcsolatunk egyáltalán nem volt. De volt egy ilyen állandó szemrehányás, egy ambivalens kötöttség az anyjához, akit ugyan szeretett, de akit nagyon gyűlölt.¹⁶

Az Übertragung-hatással magyarázza a József Attila által egyértelműen szerelmi élményként láttatott szenvedélyes érzelmet: az indulatáttétellel, amely során a negatív érzések, gondolatok az analitikus személyére irányulnak. S valóban, ez az ambivalencia, a nő-anya státus és szerep egymásra vetítése a versekben Gyömrőire mint csinos, fiatal nőre, férfi – vagy legalábbis férj – nélkül élő, gyermekét nevelő anyjára hárul. A státusok egybemosásának leghíresebb példája a *Gyermek-kételtél*, míg más versekben, melyek címzettje Gyömrői, erőteljesebben a nő, a megkívánt asszony alakja bontakozik ki. A *Szabad-ötletek*ben is Gyömrői Edit neve, személye tűnik fel a leggyakrabban, a negatív indulatok fókuszában azonban nem a nő áll, hanem az analitikus.

A *Foglalat*, a bevezető rész így intonálja a költő és analitikusa kapcsolatát, az általános szeretetlenséget:

Most ez a szerencsétlen bolond, nagy szerelmet táplál az analitikusával szemben pusztán azért, mert azt hiszi érzelmeiben, hogy az nem bántja. Nem veszi észre az analitikus gonoszságát, azt, hogy az csak heti 3 óra erejéig veszi őt emberszámba s azt is csak azért, mert kénytelen emberszámba venni a 40 pengőért, amelyre szüksége van s hogy még a havi 40 pengőért is csak azért foglalkozik vele, mikor foglalkozhatna mással is, mert ő egy mással is helyettesíthető, tehát mindegy, hogy kivel foglalkozik s ezért foglalkozik vele. Viszont ha az ő analitikusa nem is vesztené semmit, ha másik pácienssel cserélné föl őt, ő vesztené, ha analitikusát mással cserélné föl, mert előlről kellene kezdeni mindent – 2 évet vesztené.¹⁷

A tárgyilagos, a műfajnak megfelelő (helyzetrögzítés, állapotleírás) objektivitással leírt utólagosan odaillesztett önértelmezés visszaüt a levelekben és a *Szabad-ötletek*ben is szereplő motívumokra. A „foglalkozhatna mással is” és a honorárium annak a mély sértésként megélt Gyömrői-kijelentésnek a visszaidézése, amelyet még az 1936. október 28-i levél is felidéz: „maga tudja, hogy nem ez az én honoráriumom.”¹⁸ A *Szabad-ötletek*ben: „a Rapaportnál is »odavetett szegény

gyerek« voltam, verwehrlos / a Gyömrőinél is, hiszen nem ez az ő honoráriumma.”¹⁹ Az önértékelés végén azonban megfogalmazódik abbahagyásának lehetősége, hisz akkor előlről kellene kezdeni mindent. Az a kijelentés pedig, hogy így „2 évet vesztené”, azt valószínűsíti, hogy a költő hitt a terápiában, a gyógyulásban. A szöveg más részei viszont diffúz képet adnak az analízisről, igaz, a háttérben mindig ott van az analitikusnő iránt érzett gyűlölet.

„nem írom tovább / nem bírom tovább / szart ér az egész / nekem nem kell analízis”²⁰ – olvasható egy helyütt, utalva az írás és az analízis feleslegességére, haszontalanságára. „Lényegében mindentől fölmentettem magam a Gyömrői-vel szemben azáltal / hogy fizetek” – kérdőjeleződik meg másutt az a Gyömrői által is vallott terápiás elv, hogy a páciens azáltal, hogy megfizeti a kezelést, hozzájárul gyógyulásához. A *Szabad-ötletek* zárórészében, ahol a monológ szövegszerűen összetömörödik, s már nem asszociatív szólancok, hanem összefüggő mondatégszek, tömbök alkotják, hosszabban időzve, az analízisre több alkalommal is visszatér: „hiszen a gyógyulás abból áll; / hogy belátja az ember: ha olyan buta marad / mint amilyen analízisbe / menni és pénzt adni azért, hogy őt boldogítsd saját boldogtalanságoddal / – akkor boldogtalan is marad”.²¹ Ez a szkepszis persze fakadhat abból a csalódásból, hogy Gyömrői nem viszonzta az érzést, s a boldogtalanság a gyógyulást is akadályozza. Az itt megfogalmazott gondolat sor lehet annak az elhatározásnak az alapja, amely arra indította József Attilát, hogy megbízza ügyvédjét, Melléky Kornélt, perelje vissza pénzét. „...de hiába sanyarogsz amiatt, hogy a kifizetett pénzért igazán elvárhatnád a kifizetett igazságot – ő úgy fog téged mindig jellemezni, mint gyermeket, mert anyának tartja magát és nem csalónak, pedig éppen ezért csaló...”²² Az itt is többször emlegetett 40 pengő²³ egy másik sérelemmel együtt szerepel. Az, hogy az analitikusnő által gyermeknek neveztetett, utalva a korábban a Gyömrői-interjúban is megfogalmazott indulatáttételre, hogy a gyermekkori sérelmek, a felhalmozódott indulatok vetítődnek az analitikus személyére. Persze ez a dichotóm érzés, a gyermeklét utáni vágy és annak meghaladása, a felnőtté válás, a felnőtt férfi státusának érvényesítése erősen munkálhatott József Attilában, hisz ugyanez a sérelem kap hangot a vers *Gyermekké tettél* soraiban: „Gyermekké tettél. Hiába növesztett / harminc csikorogó télen át a kín.” A két szöveg keletkezésének időbeni közelsége (a vers a *Szép Szó* 1936. májusi számában jelent meg) árulkodóan vall a költőt ekkortájt foglalkoztató gondolatokról, s érzelmi állapotáról. (Valamint arra is példa, hogy a laza asszociációsorban egy elejtett szó, egy töredék hogyan válik másutt a műalkotás szerves részévé, a *Szőke György*²⁴ által más versekben is kimutatott „költészetté nemesülő” szövegalkotás folyamatában). A *Szabad-ötletek* fentiekben idézett helye egy másik csalódásra, másik analitikus tartalomra – és persze másik alkotásra – is példa. A „anyának tudja magát és nem csalónak, pedig éppen ezért csaló” sajátos értelmezésben megjelenő gondolat a *Kései sirató* felismerő zárlatában a felnőtt férfi józan, tárgyilagoságának tükrében tér vissza: „kit anya szült, az mind csalódik végül”.

A *Szabad-ötletek* Gyömrői Editre vonatkozó kijelentései – a maguk töredékeségében is – a kezelésre, a költő és analitikusa kapcsolatára is következtetni engednek. A szöveg újrakezdésekor (új dátum is jelzi) az analízis analízisét olvashatjuk:

most elolvastam az egész füzetet s az analízisre nézve ez a véleményem: A Gyömrői a hátam mögött ül én a díványon fekszem – neki objektívnek kell lennie, hogy én szubjektív lehessenek s így juthassak el az / objektivitáshoz / / ... / teljesen egészséges vagyok s ezért Gyömrőinek nem volna szabad / „engem” jellemeznie azzal, amit szabad ötletekként mondok, neki azt kellene mondania, / hogy mi a zavaros ötletek értelmes magva.²⁵

Ez a szövegrész nemcsak a klasszikus analitikus terápiás szituációt írja le, hanem annak lényegét is értelmezi. S egészen kívülről nézve a szituációt, már-már cinizmussal írja a folytatásban: „valami perverziót akarok azzal, hogy odafekszem neki a díványra / ő azt mondja, segítek neki; de nem engedi hogy legyenek, mert azonosnak veszi / velem a zavart s nem akarja észrevenni a rejtett rendet”. A „segítsek neki” az analitikus felszólítására vonatkozik, aki csak az együttműködő, „ellazuló” beteggel tud dolgozni. A kezelés értelmét azonban a páciens meg is kérdőjelezi, tehát mintegy magyarázza az ellenállását azzal, hogy az analitikusnő nem akarja észrevenni a zavarban a rejtett rendet. Az asszociációsorok alkotta rend oly módon értelmezhető csak logikailag is rendként, ha egy másik tartományban, a „leked logikád” szerinti mély tartományban működő – a felszínen zavaros szövegnek ható – törvényszerűségek összefüggésrendszereként értelmezi valaki. A szöveg szerint ezt az értelmezést hiányolja a költő, tehát nem klasszikus analitikus–beteg viszonyt várja el. Az analitikus szerep neutralitását, a kívülrőlállás kritikáját fogalmazza meg – miközben maga nyilvánvalóan tisztában van e szerep, s a terápia szakmai elvárásaival, kötelezettségeivel.

Az analízis kívülről való szemlélete és kritikája több szövegrészben is megfigyelhető. „hazugsággal fogom vegyíteni az igazat, mégse szolgáltatok ki magamat teljesen, / hiszen úgyis kinevet ezért / röhög magában azon, hogy én éppen »intim dolgaimat« adom elő”²⁶ – fogalmazódik meg az egészséges ember ösztönös ellenállása, aki integritását féltve nem fogadja el az analitikus szituáció játékszabályait. A szöveg nagyobb része ugyanakkor kitarulkozó, önfeladó, mintegy a terápiát leképezve vall a belső intimitásokról, helyenként erotomán fantáziavilágról. Az analízis kritikája valójában Gyömrői személyéhez, tevékenységéhez fűződő ellenséges megjegyzésekben fogalmazódik meg. „Gyömrői disznósága abban áll, hogy nem az anyámról akar beszélni, hanem / rólam, hát majd visszaadom ezt neki / a hülye – azt mondja szeretem is, gyűlölöm is, holott már a szeretetben / magában bennefoglaltatik az ambivalencia...”²⁷ József Attila itt az analitikusnő szavait idézi, azt a gondolatot, amit az interjúban is elmond, igaz meglehetősen általánosságként: „De volt egy ilyen állandó szemrehányás, egy ambivalens kötöttség az anyjához, akit ugyan szeretett, de akit nagyon gyűlölt.”²⁸ A mondatot egy betegségtípus szimptomatikus

leírásaként is értelmezhetjük, de aligha véletlen, hogy József Attila is ugyanúgy idézi, az a kezelés során rögzült.

Ez az ambivalencia érződik a leírtakhoz való viszonyulásban: az íráshoz mint terápiás eszközhöz és az analitikus tartalmakhoz. Egy erotikus emlék és trágár szó után olvasható a következő reflexió: „úgy írom le a szót, mintha merném leírni / Gyömrőinél nincsen súlya, neki az is mindegy, hogy mit teszek »majd / beszámolok róla«.”²⁹ Az analitikus kívülről objektívitasát, a tudomásulvételt, amit az *Átmentem a Párisiba* kezdetű (a *Szabad-ötletek* szövegelőzményének tekinthető) írásban még oly pozitívan regisztrál („Nagyon jó az, hogy Magának minden jó, akármit írhatok és éppen azt, ami eszembe jut”³⁰) ebben az írásban többször is kritikával illeti, „hogyan lehetne dühbe gurítani a Gyömrőit, úgy hogy kivágyon és viszszaaköngyörögjön”³¹ – fogalmazódik meg az analitikusnő kimozdításának ötlete, de mindjárt jön a válasz is: „hát ezt nem nagyon lehet”. A kérdés nyilván az analitikus tartalmakra vonatkozott, azaz megint csak az ilyen jellegű szakirodalomban jártas, az analízist mint terápiát is ismerő ember felvetéseként. A szöveg egy más helyén ugyancsak felvetődik ez a kérdés: „Gyömrői sok mindent elhinne, csak azt nem, hogy kinyaltam az anyám picsáját...” Ez az anyával kapcsolatos obszcenitás, majd a felláció mint erotikus fantázia olyan provokatív vallomásnak tűnik ebben a megjelenítésben, ami már Gyömrőit is kiborítaná, tehát a költő megtalálta a fantáziálgatásban az analitikusnőjét valószínűleg felháborító képzetet. Ez a Gyömrői Edit-tel folytatott diskurzus abban is megmutatkozik, hogy a szöveg megidézi szavait, hogy provokatív, olykor gyalázkodó jelzőkkel („Gyömrői bűdös kurva”) illeti.

A *Szabad-ötletek*ben tehát folyamatosan megidéződik az analitikusnő, Gyömrői Edit is, azaz a beszéd különböző módozatai mintegy feltételezik részvételét. A leírtak elolvasására vonatkozóan azonban két ellentétes értelmű kijelentés is megfogalmazódik. „Kinek is írom én ezt / magamnak / neki a pénzt adom”³² – olvasható egy olyan szövegkörnyezetben, amikor is megint csak Gyömrői honoráriumáról van szó. Értelmezhető tehát ez a kijelentés a pénz-segítőkészség ellentételeződéseként, amikor is az oppozícióban nyilvánvalóan a magára utaltság, a magány, a terápia mint autogén tréning jelenik meg az analitikusnő „kapzsiságával” szemben. Ugyanakkor kétségtelenül lehet olyan olvasata e szövegrésznek is, amely szerint nincs más olvasója a leírt szövegnek, mint maga a költő. Az írásra, a szabad ötletekre és azok értelmezésére, értelmezhetőségére vonatkozóan azonban az előbbi állítás ellentéte is megfogalmazódik. „ezt a könyvet Eislernek fogom megmutatni / Eisler azt fogja hinni, hogy éppen az ő segítségére szorulok / lám, most már nem mutathatom meg neki”³³ – tűnik fel egy másik analitikus neve, Eisler Mihály József,³⁴ aki Gyömrői után rövid ideig a költő orvosa volt, s most mint a „könyv” olvasója merül fel ötletként. Azaz a kijelentés oly módon is olvasható, hogy Eislernek és nem Gyömrőinek mutatja meg írását, tehát csak a címzett személy változna. Azt azonban, hogy valakinek íródott a napló, ez a kijelentés is megerősíteni látszik.

Az írás mint penzum, mint nyomasztó kötelezettség ugyancsak hangot kap: „sose lesz tele a füzet / dobd a sutba éged el / fizess a Gyömrőinek s ne menj el.”³⁵

Majd nem sokkal később: „olyan ez mint a munka / penzum / sose lesz vége” és néhány sorral ez után hétszer leírja a „sose lesz vége”³⁶ mondatot. „...nem írom tovább / nem bírom tovább / szart ér az egész”³⁷ – reflektál más helyütt magára a tevékenységre, illetve annak értelmére, az analízisre és az önanalízisre. Az idézett részekből is látható, hogy a szabad asszociáció nem a kifrás aktusában rejlik, a traumatikus élményektől, az elfojtott szexuális fantáziáktól, vágyaktól való megszabadulás élményét jelenti, hanem a munkát, a kötelezettséget. Azt a tevékenységet, amelyet oly sokszor ismétel ez az irat, és mindig negatív összefüggésben: „nem akarok dolgozni / nem fogok dolgozni”. A munka persze jelentheti az önmagunk számára szabott feladat teljesítését is, s ez is tűnhet nyomasztó kényszernek. Az ember azonban attól szenved igazán, ha egy kötelezettséget nem vagy nem első-sorban belső kényszerből teljesít, hanem kapott feladat gyanánt.

A *Szabad-ötletek* nagyon sokszor idézi Gyömrői Edit nevét, két alkalommal pedig az írás elolvasásával hozza összefüggésbe. Még a szöveg elején, a valóban laza asszociációsorban található ez a kontamináció: „nem én tettem / jaj istenem mit csináltam / elolvassa-e / rájön-e / én ettem meg a buktákat”.³⁸ Majd néhány sorral lejjebb: „teleírom a könyvet / nem értheti / buta mint egy ló / vén ló / vén kurva”. Az előbbi idézet a két nő alakjának egymásra vetítésével igazolja Gyömrői Edit interjúbeli állítását, hisz a bukták nyilvánvalóan a mamát idézi („rájön-e”), a legendás nagy verést, míg az „elolvassa-e” csak az analitikusnőre vonatkozhat. Amint az utána következő rész is, amely a könyv megírását hiábavalónak mondja, hisz nem értheti, mert „buta mint a ló”. Gyömrői ilyen beállítása emlékeztet a *Pszichoanalízis* című – Gyömrői Edit hagyatékában fennmaradt – iratra, amelynek szereplői József Attila mellett „Gyömrői, az értelmes” és „Gyömrői, a hülye”. A gyűlölet és az abból fakadó leértékelés, hogy az analitikusnő nem képes a professziójából adódó alapvető tevékenységre, az analízisre, még nem zárja ki, hogy neki – vagy neki is íródott a könyv. „Elokvastam, amit írtam írtam (sic!) itt-ott a durvaságok láttán szorongás / fogott el. Elszomorodtam. Most folytatom, mert talán mégis csak lehet belőlem / valami – mégis csak megérthetek valamit / 10 pengőt adok a füzet elolvasásáért akkor, ha olyasmit is látna benn, amit én / nem veszek észre” – olvasható ez a sokértelmű mondat egy rövid pihenő (Száz Zoltán megzavarta az írásban) utáni újrakezdés tárgyilagos bevezető soraiban. Megfigalmazódik az analízis értelme, a durvaságokból, az asszociációsorokból kibomló személyiségelemzés, amely szükséges az önsors megértéséhez. Ám ugyanakkor egy provokatív megszólítással az analitikusnőt is bevonja ebbe az értelmezésbe, pontosabban kizárja, mert leértékeli professzionális alkalmasságát. A mondat ugyanis egyfelől állítja, hogy mint laikus és mint beteg érték ugyanannyit a terápiához, másrészt sejteti, hogy nemcsak a spontán feltörő vallomásokat rögzíti a szöveg, hanem szándékosan elhelyezett, az analitikusnőt próbára tevő pszichoanalitikus tartalmakat is. (Erre egyébként másutt is utal, amikor szándékos elhallgatásról, hazugságról beszél.) Mindenesetre ez a kijelentés is arra eged következtenni, hogy a költő szándéka az volt, hogy megmutatja az analitikusának írását.

Kinek írta József Attila a *Szabad-ötleteket*? Gyömrői Editnek, saját magának? Valószínűleg mindkettőnek. Az analízis írásos változatának, a lélekelemzés projekciójának tekinthető írás nem zárja ki, hogy megszólítottként, potenciális olvasóként feltételezzük az analitikusnőt, akivel a szöveg állandó diskurzust folytat, oly módon is, hogy megidézi alakját, mondatait, magatartását, szakmaiságát. S ebben a megidézés sorban olvasható ez a mondat is: „az éjjel elképzelttem, hogy 1-én, amikor határidőt szabott a Gyömrői számba / veszem a gázcsövet, nagyot szipantok, húzok belőle aztán vége lesz”³⁹ Milyen határidő lehetett, amit Gyömrői Edit 1936. június 1-jében adott meg? 9 nappal későbbre, mint amikor József Attila elkezdte írni a *Szabad-ötleteket*? Úgy, hogy eközben nem volt ideje, ereje írni a másik „penzumot”, a megrendelt verset, *A Dunánált*.

JEGYZETEK

- 1 *Miért fáj ma is? Az ismeretlen József Attila.* Szerk. Horváth Iván és Tverdota György, Budapest: Balassi Kiadó, 1992.
- 2 Tverdota György: *József Attila 1936 május.* Kortárs 1994 7. 78., 86.
- 3 Vezér Erzsébet: *Ismeretlen József Attila-kéziratok.* Irodalomtörténet 1971. 622.
- 4 PIM K/53/1./ Kézirat 9.1.
- 5 Le kell adminisztrálni: áthúzva és tintával fölé írva: Látja, ez illusztrálja
- 6 PIM. 12. 1.
- 7 Vezér Erzsébet: *i. m.* 620.
- 8 Gyömrői Edit életéről lásd Vezér Erzsébet: *Gyömrői Edit balálára.* Élet és Irodalom 1987. február 20. N. Horváth Béla: *Egy pszichoanalitikusnőről.* Irodalomtörténet 2003. 263–272.
- 9 Tverdota György: *A komor föltámadás titka.* Budapest: Pannonica Kiadó, 1998. 199.
- 10 *Miért fáj ma is?* 213.
- 11 Németh Andor: *Kelj fel és járj.* Újság 1938. február 20. *Kortársak József Attiláról.* I. Szerk. Bokor László, sajtó alá rend. Tverdota György. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1987. 1083.
- 12 *Kortársak József Attiláról* 1083.
- 13 *Kortársak József Attiláról* 1084.
- 14 Bókay Antal–Jádi Ferenc–Stark András: *„Köztetek lettem én bolond”.* Budapest: Magvető Kiadó, 1982. 97.
- 15 *Miért fáj ma is?* 212.
- 16 Vezér Erzsébet: *i. m.* 621.
- 17 *Miért fáj ma is?* 417.
- 18 Vezér Erzsébet: *i. m.* 629.
- 19 *Miért fáj ma is?* 434.
- 20 Uo. 437.
- 21 Uo. 452.
- 22 Uo. 452.
- 23 A szakirodalomban vitatott kérdés. A *Szabad-ötletek* 40 pengőről ír, míg Gyömrői ezt cáfolja. Havi 20 pengőről beszél. Valószínűleg József Attilának kell igazat adnunk. 1935. április 14-i levelében arról ír, hogy havi 20 pengőt fizetne heti egy óráért (Vezér Erzsébet: *i. m.* 624.). A 40 pengő teljes kezelés ára lehetett, heti 2-3 óráért.
- 24 Szöke György: *A szabad asszociációtól a költészetig.* In: *Miért fáj ma is?* 17–43.
- 25 *Miért fáj ma is?* 444.
- 26 Uo. 447.
- 27 Uo. 448.
- 28 Vezér Erzsébet: *i. m.* 621.
- 29 *Miért fáj ma is?* 437.
- 30 Uo. 388
- 31 Uo. 443.
- 32 Uo. 428.
- 33 Uo. 446.
- 34 Eisler Mihály József szerepéről: Stoll Béla. In: *Miért fáj ma is?* 469.
- 35 *Miért fáj ma is?* 423.
- 36 Uo. 424.
- 37 Uo. 427.
- 38 Uo. 420.
- 39 Uo. 434.

KENESEI ISTVÁN

„Csak ami nincs, annak van bokra”
Egy grammatikai szerkezet elemzése

Szóke György 70. születésnapjára

Csak ami nincs, annak van bokra,
csak ami lesz, az a virág,
ami van, széthull darabokra.
(József Attila: *Eszmélet*, 1933–34)

A címben idézett szerkezet több szempontból is problematikusnak látszik a nyelvtani leírás és elemzés szempontjából, bár tudomásom szerint eddig még nem foglalkoztak vele. Magát a konstrukciót teljesen elfogadottnak tartja a köznyelv, egyáltalán nem tartozik a magasabb, az „irodalmi” stílus szintjéhez, hiszen naponta találkozhatunk hasonló szerkezetű alárendelésekkel.

Érdekessége abban rejlik, hogy a *csak* kötőszó, módosítószó vagy határozószó (illetve az újabb nyelvtanokban: „partikula”) a mellékmondatához csatlakozik, jóllehet az a mögött a fókusz pozíciójában álló és a mellékmondatra (vissza)utaló névmás is tökéletesen alkalmas volna a *csak* „hordozására”, ráadásul a fókusz előtti pozíciókban a *csak* rendszeren nem is jelenhet meg.

Feladatunk nem mondható kényelmesnek, különösen ha azt vesszük tekintetbe, hogy az 1961-es hétkötetes *Magyar Értelmező Szótár* a *csak* címszó alatt tizenegy jelentéscsoportban 48 (!) jelentést különít el. Mindamellet a más nyelvtani szerkezethez képest mutatkozó különbségek és azonosságok rögzítése után azt fogjuk megállapítani, hogy a nevezetes verssorokban is felbukkanó konstrukció egyáltalán nem különleges vagy rendkívüli.

1. A magyar mondatban, mint az elsősorban É. Kiss Katalin (1998, 2002) munkásságából ismert, közvetlenül az ige előtt a mondat fókuszának van fenntartva egy pozíció, amelyet egy és csak egy (itt KIS NAGYBETŰKKEL jelzett) összetevő tölthet be:

- (1) a. Tegnap Péternek PÉCSETT volt balesete.
b. Péternek TEGNAP volt Pécsett balesete.
c. Pécsett PÉTERNEK volt tegnap balesete.

Ezt a fókuszos kifejezést szokásosan megelőzi a korlátozó vagy kizáró értelmű *csak* elem, például:

- (2) a. Tegnap Péternek *csak* PÉCSETT volt balesete.
b. Péternek *csak* TEGNAP volt Pécsett balesete.
c. Pécsett *csak* PÉTERNEK volt tegnap balesete.

Azt is tudjuk és a kortárs grammatikai irodalomban is részletesen elemezték már, hogy a *csak* az ige „mögött” is felbukkanhat, vagyis a fókuszpozícióba úgy is bekerülhet egy kifejezés, hogy a *csak* nem „megy vele”, például:

- (3) a. Tegnap Péternek PÉCSETT volt *csak* balesete.
b. Péternek TEGNAP volt *csak* Pécsett balesete.
c. Pécsett PÉTERNEK volt tegnap *csak* balesete.

Az azonban semmiképpen sem fordulhat elő, hogy a *csak* a fókuszos kifejezéstől „balra”, az előtt legyen úgy, hogy egy másik kifejezés közéjük áll:

- (4) a. *Tegnap *csak* Péternek Pécsett volt balesete.
b. **Csak* Péternek TEGNAP volt Pécsett balesete.
c. **Csak* Pécsett PÉTERNEK volt tegnap balesete.

2. Ismeretes az is, hogy az alárendelt mondatok közül nem mindegyik kerülhet fókuszpozícióba: a *hogy* kötőszós mellékmondatok például ki vannak zárva e helyről:

- (5) a. *Hogy Péternek balesete volt, lepte meg Annát.
b. *Nem *hogy* Péternek balesete volt, aggasztotta Imrét.
c. **Csak* *hogy* Péternek balesete volt, tudta Mari.

Az alternatív stratégia ilyenkor az *az* utalószó fókuszba helyezése oly módon, hogy a mellékmondat az elé vagy mögé kerüljön:

- (6) a. Hogy Péternek balesete volt, *AZ* lepte meg Annát.
b. Nem *AZ* aggasztotta Imrét, *hogy* Péternek balesete volt.
c. Hogy Péternek balesete volt, *csak AZT* tudta Mari.

A vonatkozó mellékmondatok közül az ún. szabad vonatkozó mellékmondatok (SzVM), melyeket alább szögletes zárójelek között adunk meg, lényegében korlátozás nélkül kerülhetnek fókuszpozícióba – legalábbis azoknak a beszélőknek az esetében, akik ezt a szerkezetípust elfogadják.

- (7) a. Tegnap [AMIT TETTÉL] volt idegesítő (nem pedig amit mondtál).
b. Tegnap nem [AMIT TETTÉL] volt idegesítő (hanem amit mondtál).

Mind az állító, mind pedig a tagadó fókuszban lehet az SzVM előtt *csak* módosító elem.

- (8) a. Tegnap csak [AMIT TETTÉL] volt idegesítő.
b. Tegnap nem csak [AMIT TETTÉL] volt idegesítő (hanem az is, amit mondtál).

Egy korábbi feltevést követve (Kenesei 1992) az SzVM-ek belső szerkezetét kétféleképpen adhatjuk meg. Mivel az SzVM-et mint mondatot közvetlenül domináló CP csomópont fölött egy nominális, azaz DP kategóriának kell állnia, az X-vonás elmélet követelményei szerint vagy (a) a DP-nek üres (pro)nominális feje van, vagy (b) az SzVM-ből a vonatkozó névmás mozog a DP fejébe.

- (9) a. Tegnap [_{DP} *pro* [_{CP} amit tettél]] volt idegesítő.
b. Tegnap nem [_{DP} amit_i [_{CP} e_i tettél]] volt idegesítő.

Itt most nem tárgyaljuk tovább, hogy mikor melyik változat van jelen, csupán azt rögzítjük, hogy e megoldások biztosítják, hogy az SzVM nem mondatként, hanem – az általa betöltött szintaktikai funkciónak megfelelően – főnévi csoportként kerül a befogadó mondat szerkezetébe.

3. A *csak* módosító elem vagy „függőszó” (l. Kenesei 2000) tehát ugyanúgy DP-hez (vagy PP-hez, de nem CP-hez) csatolódik az SzVM elé helyezve, mint a többi példánkban, melyeket a (2) alatt adtunk meg. Ennélfogva azt is elvárhatjuk, hogy a *csak* ugyanúgy a ragozott ige mögött maradjon, mint a (3) példákban. (A tagadott fókuszos példát most nem ismételjük meg.)

- (10) Tegnap [AMIT TETTÉL] volt csak idegesítő.

A címbe idézett versrészletben azonban nem az ige mögött, hanem az előtt találjuk a *csak*-ot, ráadásul nem is a fókuszban belül, hanem az az előtt álló SzVM-hez csatolva.

- (11) a. Csak [ami nincs], ANNAK van bokra
b. csak [ami lesz], AZ a virág

Először is szögezzük le, hogy a (10)–(11) mondatokban a *csak* a fókuszos szerkezetekben szokásos kizáró-azonosító értelmében szerepel: ’kizárólag ez és ez, és nem más, illetve több, vagy magasabb helyen álló egy adott skálán’ (vö.: É. Kiss 1996). Ezt azért is fontos megtennünk, mert ha például a *Magyar Nemzeti Szövegtárban* (<http://corpus.nytud.hu>) a *csak ami/csak aki* stb. szókapcsolatokra kereséseket indítunk, akkor az eredmények 95%-a a *csak* más használatait adja ki, lásd például:

- (12) a. neked sem kell más, csak ami a többinek
b. semmi sem történhet, csak ami a legjobbat szolgálja
c. nem értheti meg, csak aki maga is járt ott
d. egy ilyen jellegű bemutatón nem vehet részt akárki, csak aki a legszigorúbb feltételeknek is megfelel
e. Még a járandóságát sem vette föl, csak ami kellett.
f. beszéljeteK, csak amit akartok
g. ilyenkor rendkívül elbűvölő a gyermek, csak aki már ismeri, az lehurrogja, hogy hagyj már

A (12a)-ban a (*más,*) *mint (ami)* értelemben látjuk felbukkanni a *csak*-ot, és ugyanez mutatkozik meg a (12b,c) példákban is. Ugyanakkor a (12c)-ben a (12d,e)-hez hasonlóan értelmezhető a ’kivéve’ jelentésben. A (12f) a *csak* kvantorszerű használatát tükrözi: ’bármit, bármennyit’. Végül a (12g)-ben a *csak*-nak kötőszó (mondatbevezető) jellegű alkalmazását láthatjuk, amelyben a *csakhogy*-gyal is helyettesíthető.

Ez utóbbi példa azt mutatja, hogy a *csak* függőszó összetett kötőszót képes alkotni más mondatbevezetőkkal a *minthogy*, *habár*, *nehogy* stb. mintájára. Mivel pedig a *hogy* rendszerint elhagyható bizonyos feltételek között önálló használatában is, de különösen amikor összetett kötőszókból találjuk (például *mivelhogy* → *mivel*, *hogyha* → *ha*), valószínűnek látszik, hogy a (12g) példában a *csak* egy ilyen „rövidített” kötőszó, azaz mondatbevezető szerepében áll. Mindazokban az esetekben, lásd például (12a), amikor a tagadott *más* vezeti be a *csak* előfordulását (és a korpuszban igen sok ilyen példát találunk), érdemes megvizsgálni, hogy e szónak a vonzatkerete mit is tartalmaz. Ha a *más*-t alárendelt tagmondat követi, annak bevezetője vagy a *mint* vagy a *csak*:

- (13) a. Nem olvasott mást, mint amit mutattam neki.
b. Nem olvasott mást, csak amit mutattam neki.

A két mondat teljesen azonos értelmű. Mivel pedig a *mint*-ről korábban kimutattam (Kenesei 1992), hogy valójában mondatbevezetőként működik, következik, hogy a *csak* is mondatbevezető ezekben a SzVM-ekben – egyetértésben az

ÉrtSz megállapításaival. Észrevehetjük azt is, hogy – szemben a kizárólagos értelmű *csak* segítségével bevezetett kifejezésekkel – a (12a-f)-ben a *csak*-os mellékmondatok a főmondati ige mögött vannak, illetve nem követi ige őket. Rádásul, ha megpróbáljuk feloldani az ellipszist, az esetleges igekötős ige több esetben is „egyenes” szórendű is lehet, ami a kizárólagos értelmű *csak* mellett lehetetlen.

- (14) a. neked sem tetszett meg más, csak ami a többinek megtetszett/tetszett meg
b. beszéljétek/beszéljete meg, csak amit meg akartok beszélni

Úgy tűnik továbbá, hogy a *csak* a (12b,c)-ben is hasonló értelmet hordoz, csakogy itt hiányzik a főmondatból a *más* elem, jóllehet könnyűszerrel odaérthető. Most nem boncolgatjuk tovább a *csak*-nak az SzVM-ekben talált egyéb előfordulásait, hanem rátérünk a címbeli példa típusára, amelyben, mint mondtunk, az okozza a problémát, hogy a *csak* nem a fókuszban álló elemhez csatlakozik.

4. Valóban egyedi, rendkívüli jelenség-e a fókuszban álló utalószó mellől az előrehelyezett SzVM-ben felbukkanó *csak*? Ha ugyanis megtaláljuk más előrehelyezett szerkezet típusokban, beilleszthető lenne egy általános grammatikai rendbe, s ezzel, ha nem oldottuk is meg a kérdést, legalább általánosabb formában tudjuk feltenni.

Úgy látjuk, hogy egyrészt minél hosszabb és bonyolultabb az előrehelyezett kifejezés, annál kevésbé valószínű, hogy a *csak* az előtt tud megjelenni, másrészt az előrehelyezés annyiban nem emlékeztet annak szokásos műveletére, hogy az élen álló kifejezés és a fókusz közé más szintagma nem ékelődhet be. Ugyanakkor létezik egy „*csak*-ismétlő stratégia” is, amelynek értelmében mind az előrehelyezett kifejezés, mind pedig a fókuszban álló névmás előtt is megjelenik a függőszó. (Egyes nyelvjárásokban a visszautaló *az(ok)* helyett *ő(k)* is elfogadható, de azzal, hogy mikor melyik, most nem foglalkozunk.)

- (15) a. Csak Pétert, azt/őt láttam.
b. ?Csak a tegnap érkezett vendégeket, azokat/őket láttam.
c. ??Csak azokat a vendégeket, akik tegnap érkeztek, azokat/őket láttam.
- (16) a. Csak Pétert, (*a szállodában) azt/őt láttam.
b. ?Csak a tegnap érkezett vendégeket, (*a szállodában) azokat/őket láttam.
c. ??Csak azokat a vendégeket, akik tegnap érkeztek, (*a szállodában) azokat/őket láttam.
- (17) a. Csak Pétert, (a szállodában) csak azt/őt láttam.
b. Csak a tegnap érkezett vendégeket, (a szállodában) csak azokat/őket láttam.

- c. Csak azokat a vendégeket, akik tegnap érkeztek, (a szállodában) csak azokat/őket láttam.

Természetesen mindegyik mondatban az előrehelyezett kifejezésen is fókuszhangsúlynak és -intonációnak kell megjelennie, amiről újabban Varga (2002) írt részletesen. A (15)–(17) mellett egyébként az is nyelvtanilag elfogadható szerkesztésű mondat, amelyben a *csak* egyedül a fókuszban álló névmáson jelenik meg. Ez esetben azonban pontosan az történik, amit várunk: a *csak* a fókuszhoz csatlakozik.

- (18) a. Pétert, (a szállodában) csak azt/őt láttam.
 b. A tegnap érkezett vendégeket, (a szállodában) csak azokat/őt láttam.
 c. Azokat a vendégeket, akik tegnap érkeztek, (a szállodában) csak azokat/őket láttam.

A *csak*-kal bevezetett SzVM viszont, legyen bármilyen hosszú vagy bonyolult is, mindig elfogadható, még akkor is, ha a fókuszról egy másik szintagma választja el vagy ha nem jelenik meg a *csak* a fókuszált elemen.

- (19) a. Csak aki tegnap délután érkezett, azt láttam.
 b. Csak amit Péter akkor gyűjtött fel, amikor megjöttél, azt oltottam el.
 c. Csak aki Ervint szidta, a szállodába az érkezett meg.

Mint azt egy előző munkámban kifejtettem (Kenesei 1992), az ún. balra kihelyezett kifejezések nem mozgatás révén kerülnek mondatbeli helyükre, hanem eleve a mondat bal szélén kell őket generálni. Az érvelés egyrészt arra alapult, hogy a névmások referenciáját szabályozó kötéselmélet szerint nem lehet azonos tartományban a névmás és a vele koreferens lexikális kifejezés. De például a (18a) mondatban a *Pétert* és az *azt/őt* nem is lehetne egyetlen tagmondatban, hiszen az egyiküknek nem lehetne tematikus szerepet kapnia, vagyis a „teljes értelmezés elve” kizárná az olyan mondatot, mint a **Láttam azt/őt Pétert*, amelyből ki kellene mozgatni a névmást a fókuszba, illetve a lexikális NP-t az elé. Másrészt azzal indokoltam a mozgatás nélküli levezetést, hogy ha az alábbi típusú vonatkozó mellékmondatokat (VM) mozgattuk volna, akkor az *amely* vonatkozó névmásnak is meg lehetne jelennie a VM elején, ami azonban lehetetlen.

- (20) a. Amit/*amelyet Péter felgyűjtött, azt a fát eloltottam.
 b. Amit/*amelyet Péter felgyűjtött, azt a fát oltottam el.

A fentiek szellemében tehát a most vizsgált balra kihelyezett kifejezések sem mozgatással kerülnek a mondat bal szélére, hanem megjelenési helyükön lettek „egyesítve” (*merge*) a mondat többi részével. Mindez azonban még nem ad választ arra, hogyan kerülhet a *csak* ezekbe az SzVM-ekbe.

5. A fenti (2)–(3) példák azt mutatják, hogy a *csak*-nak nincsen olyan állandó helye a mondatban, mint például a tagadószó *nem*-nek, amely semmiképpen sem szerepelhet a ragozott ige mögött.

- (21) a. Ervint nem Péter találta meg tegnap.
 b. Ervint Péter nem találta meg tegnap.
 c. *Nem Ervint Péter találta meg tegnap.
 d. *Ervint Péter találta meg nem tegnap.

Eszerint a *nem*-nek „saját” funkcionális kiterjesztése lehet a mondat bal oldali perifériáján, sőt akár több ilyen pozíciója is lehet, hiszen egy mondatban akár több tagadószót tartalmazó NegP is megjelenhet. (A ‘TopikP’ önmagáért beszél, a ‘NegP’ a tagadószó, a ‘FocP’ a fókuszos kifejezés kiterjesztése.)

- (22) [_{TopikP} Ervint [_{NegP} nem [_{FocP} Péter [_{NegP} találta meg tegnap]]]]

Mivel azonban a *csak*-nak nincsen(ek) kitüntetett helye(i) a mondatban, azt kell feltennünk, hogy a kifejezéssel együtt „keletkezik”, vagyis függőszóként ugyanúgy, ahogy például az *is* hozzácsatolódik egy bármely kategóriájú XP-hez, amely azután vagy a *csak*-kal együtt, vagy a nélkül mozog a fókuszba. (A mondatban történt más műveletektől eltekintünk.)

- (23) a. Tegnap Péternek [_{FocP} [_{DP} csak [_{DP} Pécssett]]_i [volt e_i balesete]]
 b. Tegnap Péternek [_{FocP} [_{DP} Pécssett]]_i [volt [_{DP} csak e_i] balesete]]

A (8) és (10) példákön láthattuk, hogy a SzVM fókuszálása esetén is ugyanezek a lehetőségek állnak fenn, és mivel az SzVM is tulajdonképpen DP és DP-ként is mozog, a szerkezet nem térhet el a (23)-ban megadottól. (Alább csak az üres névmási fejű SzVM-et ábrázoljuk – egyébként itt annak is kell megjelenennie.)

- (24) a. Tegnap [_{FocP} [_{DP} csak [_{DP} *pro* [_{CP} amit tettél]]]]_i [volt e_i idegesítő]]
 b. Tegnap [_{FocP} [_{DP} *pro* [_{CP} amit tettél]]]]_i [volt [_{DP} csak e_i] idegesítő]]

Végül a *csak*-ot tartalmazó balra kihelyezett SzVM-hez érkezve, megállapíthatjuk, hogy szerkesztésükben semmi különleges vonás nincsen. Mivel nem mozgás eredményeképpen kerülnek a balszélre, a *csak*-ot a mondatot magában foglaló DP-hez kell csatolni ugyanúgy, mintha a mondaton belül volna. Magában a mondatban azután az elől álló SzVM-es DP-re utaló névmás mozog a fókusz pozíciójába.

- (25) [_{CP} [_{DP} csak [_{DP} *pro* [_{CP} ami nincs]]]] [_{CP} [_{FocP} annak_i [van e_i bokra]]]]

Az egyetlen probléma, ami megmarad ezek után, az, hogy miképpen lehet a balra kihelyezett DP-hez tapadó *csak*-ot a rá utaló fókuszos névmásra érteni. De mivel az SzVM-et tartalmazó balszéli DP tölti ki a névmás referenciáját, a *csak* pontosan beleértődik a névmás értelmezésébe, ami amúgy is a grammatika interpretív moduljában, a „logikai formában” történik meg.

Azt ugyanis nem tartjuk problémának, hogy a *csak* ismételhető a névmáson, hiszen erre láttunk példát korábban is az egyszerű balra kihelyezett DP-k esetében is. Mellesleg ez az ismételhetőség is arra mutat, hogy a balra kihelyezés nem mozgatóssal jön létre, hanem helyben generálással.

6. Összefoglalva, a híres József Attila verssorok csak látszólag okoztak gondot a szintaktikai elemzés számára. A *csak* előfordulása bennük megfelel a magyar szintaxis általános szabályainak és bár a *csak*-nak más előfordulásai kötőszó jellegére utalnak, ez esetben nem a mellékmondaton belül találjuk, hanem az azt tartalmazó főnévi csoporthoz, azaz DP-hez csatlakozik. Jóllehet az elemzett szerkesztés-típus szabályosnak és megszokottnak mondható, a vizsgált teljes korpuszban a 86 *csak ami* közül alig néhány tartozik ebbe a konstrukcióba. Érdekes módon közülük kettő is költői alkotás, melyeket e rövid tanulmány végén – ha csak a költői „keret” kedvéért is – felidézünk:

A halál nem a halandót, a halandó: csak ami volt, azt érti csak, amire várt.

Juhász Ferenc: *Az átkozott Isten-disznók*

Ragyog a délelőtt, kísér a Dunapart, s csak ami zajt a sziszergő hullám ver, azt hallom.

Szabó Lőrinc: *Munkanélküli a Dunaparton*

IRODALOM

- É. Kiss Katalin. 1996. *A csak szintaxisához és szemantikájához*. In: Terts István (szerk.): *Nyelv, nyelvész, társadalom*. Pécs: JPTE, 102–108.
- É. Kiss Katalin. 1998. *Mondattan*. In: É. Kiss Katalin, Kiefer Ferenc, Siptár Péter: *Új magyar nyelvtan*. Budapest: Osiris
- É. Kiss Katalin. 2002. *The syntax of Hungarian*. Cambridge: Cambridge University Press
- Kenesei István. 1992. *Az alárendelt mondatok*. In: Kiefer Ferenc (szerk.): *Strukturális magyar nyelvtan 1: Mondattan*. Budapest: Akadémiai, 529–714.
- Kenesei István. 2000. *Szavak, szófajok, toldalékok*. In: Kiefer Ferenc (szerk.): *Strukturális magyar nyelvtan 3: Morfológia*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 75–136.
- Magyar Nemzeti Szövegtár* (<http://corpus.nytud.hu>)
- Varga László. 2002. *Intonation and stress: Evidence from Hungarian*. Houndmills: Palgrave-Macmillan

NAGY CSILLA

Magánterület

Az „én” határvonalai József Attila kései
és Szabó Lőrinc harmincas évek végi költeményeiben

„Már a nap végén az óra,
csak az idő sápadt árnya,
ami a végeesség mentén, belőle létre-jön.”
(Martin Heidegger)

„Ez a szék most kitölti az űrt,
amit egyszer megéreztem
és vele eltakarni vágytam.”
(Phillis Levin)

Semmi nem állt tőlem távolabb (kezdhetném így is), mint hogy bizonyos József Attila-, illetve Szabó Lőrinc-szövegeket egymás felől olvassak. Az általam választott műveket azonban, ha más nem is, de a keletkezési idejük, időpontjuk mindenképpen egymás mellé helyezi. Az idő, a korszak ugyanis „behatárol”: az emberi élettapasztalatok, önértelmezések maguktól adódón az idő függvényében jönnek létre, akarva-akaratlanul, alig észrevehetően „az idő reflexiójába kényszerülnek”,¹ s kivételnek a művekre, amelyek az adott korszakban, időszakban megjelenítődnek. Nem ez lenne az első eset azonban, amikor kapcsolat létesül a két szerző között – gondoljunk csak Kabdebó Lóránt, Kulcsár Szabó Ernő és Kulcsár-Szabó Zoltán vonatkozó tanulmányaira,² és ne feledkezzünk meg Németh G. Béla a *Szabó Lőrinc-Újraolvasóban* közölt bevezető tanulmányáról sem: „Szellemi habitus és magatartás tekintetében sok lesz majd köztük a közös, az eszmei alapozás, sőt konklúzió vonatkozásában viszont az eltérő, sőt szemben álló. Életművükben nem annyira az érintkezési felületek, mint inkább éles metszési pontjaik vethetnek megvilágító fényt egymásra.”³ Efelől tekinthetünk bizonyos versekre úgy, mint a két alkotó életműve közötti metszéspontokra, amelyek új összefüggérendszeret hozhatnak, hoznak létre, ezáltal új „fényviszonyokat”, értelmzési lehetőségeket teremtvé.

Tanulmányom József Attila kései és Szabó Lőrinc harmincas évek végi költészetének vizsgálatát, a két szerző néhány versének együttes olvasását tűzte ki célul. Ez az eljárás, az ilyen jellegű kérdésfeltevés nem maradhat eredmény nélkül: a harmincas évek végi magyar líra (különösen a két említett szerzőt tekintve), valamint a húszas, harmincas évek fordulóján tapasztalt paradigmaváltás viszonylatában valamiféle poétikai, illetve szemléleti összegzést jelenthet. Bókay Antalt idézve „[...] a modern költészet folyamatosan két problémával, az interioritással és az interioritás artikulációs lehetőségeinek kidolgozásával, az *énnel* és annak

adekvát *tárgyasulásaival* foglalkozik”.⁴ A harmincas évek elején kialakult új líra-modellben azonban a korábban jellemző kettős (Ady-, illetve Babits-típusú) individuummelfogást, az „én” integritását (az én és a világ elhatároltságát, határaik átjárhatatlanságát) jobbra felszámolva, a szubjektum szövegben történő megalakotódásának elve kerül előtérbe.⁵ Az „én”-re, annak pozíciójára, illetve autonómiájára való rákérdezés megváltozott poétikai közegben, más retorizáltság mentén következik be, és jellemzővé válik „a filozófiai meghatározottság poétikai megformáltságú jelenléte”⁶ a költeményekben.

Hegel szerint: „A lírai költemény tulajdonképpen egységpontjának [...] a szubjektív bensőt kell tekinteni. A bensőség, mint olyan azonban egyrészt a szubjektumnak önmagával való egészen formális egysége, másrészt szétforgácsolódik és szétszóródik a képzetek és érzelmek, benyomások, szemléletek stb. legtar-
kább különösségévé és legkülönbözőbb sokféleségévé, s kapcsolatuk csak abban van, hogy egyazon én mintegy pusztá edényként hordja őket magában.”⁷ Így kap-
hat ez a poetizáltság egy olyan sajátos fénytörést, így kerülhet egy olyan eredeti pozícióba, hogy az idézett művekben válhat problematikussá az „én” körvonalazása, egységessége, és ezáltal kerülhet sor egyfajta „magánterület” megrajzolá-
sára a textus terében. Ez előhívhat több olvasatot, lehetőséget és szándékot arra vonatkozólag, hogy ebben a különös helyzetben a szövegeket „máshogy” értsük, illetve, hogy más olvasási, értelmezési stratégiák is újra- és összeérthessék az azo-
nos fényviszonyba kerülő szöveghelyeket. Eszerint a bizonyosságot, és a létezés-
sel szemben feszülő kényszeres ironiát, de adott esetben kétségbeesést sem nél-
külöző rákérdezést, amely ugyanúgy építheti, konstruálhatja a vers homogeni-
tását, mint ahogy meg is kérdőjelezheti azt, olyan invenciót feltételezve, amely
egyszerre képes számot vetni a rend létével, valamint a rend és a létezés felszá-
molódásával egyaránt. A művek magukban rejtik ezt a teret, amelyet az alkotó
tölt meg szemléletével. Ezt nevezhetjük magának az alkotásnak is, de a valami-
re irányuló teremtés aktusának szintén. Ez a szándék és akarat a műben bizonyo-
san otthonára, otthonosságára lel, egyfajta részt jelölve, így sajátítva ki a költészet
lényegiségéből, szubsztanciájából, vagyis magából a szöveg testéből.

A megértés folyamán létrejöhet egy érvényes és aktualizálható hagyomány, ráérezhetünk úgy a jelenbeli folytatott párbeszédre, mint pedig – ezen párbeszéd folytán, a jelenbeli megértés részeként – egy tágabban értelmezhető (világ)ta-
pasztalatra⁸ is: „A modern költészet a hiány élménye, mert benne táru fel először az, hogy az interioritás mélyén működő memória lényege szerint a semmi, benne
valamilyen hiány található, azaz önismeretünk nem valami stabil végpontra épít-
hető, hanem pontosan e végpont hiányára. [...] A költészet a modernben nem
kifejez valamit, hanem az interioritás semmijével szembesülve, ennek a hiány-
élménynek a következményeit (például a melankolikus létélményt) artikulálja.”⁹
A versek megalkotottságát a szubjektivitás felőli önmegértés szándéka határozza
meg, ez az intenció módosítja a versbeszédet, és teszi szükségessé az „én”-hatá-
rok azonosításának aktusát.

Szabó Lőrinc *Számvetés*¹⁰ című verse a *Harc az innepért* kötetben jelent meg. Kabdebó Lóránt a következőket írja erről az időszakról: „1936 után Szabó Lőrinc újabb kísérletbe kezd. Mint korábban is, ez a periódus az előzően megépített világképre épül, abból sarjadzik ki [tkp. részben a *Te meg a Világ*, részben a *Különbéke* című kötetekben megfogalmazott világképből – kiem. tőlem, N. Cs.]: az Én meghaladhatatlan végessége és megoszthatatlan magánya itt is törvény [...]”¹¹ A *Számvetés* a dialogikus versnyelvi hagyományhoz kötődik: már első sorában is párbeszédhelyzetet feltételez azáltal, hogy ún. válaszmondat-struktúrát¹² alkot: „Nem! nem csak az vagy! el ne hidd!” (*Számvetés*) Az idézett szöveghely a retorikai olvasás értelmében két dologra enged következtetni: egyrészt egy, a megszólítottra vonatkozó prekonceptiót feltételez (a vers közegén kívül létező állítást, amelyre a tagadás vonatkozhat), másrészt a téma kifejtésének igényét támasztja a versszöveggel szemben, amely pedig a „te” (a megszólított) létmódjának meghatározása: a dialógus tulajdonképpen a „te” határainak megrajzolására tett kísérlet. A „számvetés” aktusa tehát a megszólítottra irányul, és a megszólító hajtja végre, reflektálva az olvasó számára ismeretlen előfeltevésekre is: „Benned tán minden változatlan, / de sohase vagy egymagadban, / s amit sorsodnak mond a hit // és ami kívül alakít, / én már kivontam s összeadtam: / egyek vagytok ti, bonthatatlan, / te, meg a körülményeid” (*Számvetés*).

A megszólított tehát nem autonóm módon létezik: „sorsa” van, vagyis valamely, nála magasabb szinten működő rendszerbe illeszkedik. Ez a meghatározottság teszi lehetővé és indokolttá, hogy a „te” a „ti” viszonylatában tételeződjék, amely azonban nem a két minőség („te meg a körülményeid”) összeolvadását jelenti, hanem sokkal inkább egy olyan kölcsönhatást, „szimbiózist” jelez, amelyben a kettőjük közötti határ ismétlődő át- és visszarendeződései mennek végbe. A „te” építési és lebontódási folyamatainak váltakozása az idő függvényében következik be, konstrukciója ezáltal válik a beszélő számára tapasztalhatóvá, kivonhatóvá és összeadhatóvá, vagyis felmérhetővé: „Több és kevesebb vagy magadnál” (*Számvetés*). A megszólított létmódját, működését tekintve itt egyfajta monotóniáról van szó: a megszólított folytonos destabilizáltsága kelti a változatlan illúzióját („Benned tán minden változatlan”). A megszólított önazonossága a környezetétől való elkülönülődése mentén, a kettőjük átfedési területén válik érzékelhetővé, ez azonban nem mérhető, csak az idő függvényében, vagyis a „te” határainak ismétlődő dinamikus átrendeződéseiben tapasztalható.

A „te” nem képes az egyes állapotok közötti differencia értelmezésére: mivel ő maga a változás „lenyomata”, amely minden pillanatban egy „szinkronmetszetet” rögzít, nincs stabil vonatkoztatási pontja, amelyből a temporalitást szemlélhetné. Ez egyben az önmeghatározásra való képtelenséget is jelenti, a vers végére azonban a különbség (és ezáltal a „te” mibenléte) levezethetővé válik, tehát definiálódik: „A kis eltérést: hogy mi voltál: / megmérni nem tudod soha, // de mindig érezni fogod, – mint például én azt, hogy a / ruhámban meztelen vagyok” (*Számvetés*). Az „én” és a „te” léttapasztalata vetül itt egymásra, rendelődik valamifé-

le aránypárként egymás mellé: a „kis eltérés” úgy válik érzékelhetővé a „te” számára, ahogyan az „én” a maga meztelenségérzetével számot vet. Ezen a ponton válik értelmezhetővé az „én” alakzata: a beszélő ugyanis csak akkor képes számot vetni a változással, ha ő maga kívül helyezkedik az időbeni folytonosságon, résztvevőből szemlélővé válik. Olyan költeményről van tehát szó, amelynek beszélője és megszólítottja is az „én”, amely megkettőződve külsővé teszi magát: a textus terében ezáltal szerveződik a „te” alakzata, amely az „én” számára külsőként tételeződik. Az önmegszólítás a versbeli én önreflexiójának igényét reprezentálja, amelynek tétje az önmegértés, illetve az öndefiníálás aktusa.¹³ A ruha a környezettel való érintkezés feltétele és jellemzője, viselése pedig a körülmények függvénye. A meztelenség, a szemérem érzete pedig annak a kiszolgáltatottságnak a megnyilvánulása, amely csak a környezettel való szembesülés során érhető tetten. A ruha és a meztelenség oppozíciója valamiképp két „világ” elhatárolódását jelzi, amelynek érzékelése („ruhámban meztelen vagyok”) tulajdonképpen az „én” számára átléphetetlen határoknak, az ún. magánterületnek a megnyilvánulása.

Szabó Lőrinc egy másik verse, amely filológiaiailag is kapcsolódik a *Számvevéshez*,¹⁴ hasonló problémát tematizál. Az *ÉN*¹⁵ már címében is egy, a szubjektum azonosítására szolgáló fogalmat helyez a középpontba, ezáltal olyan szöveget ígér, amely az *ÉN* definíálását, meghatározását hajtja végre. Ez a művelet azonban korántsem olyan egyszerűen történik, ahogyan a cím sejteti. Már az első sorokban nyilvánvalóvá válik, hogy a versben definiált „*ÉN*” nem fedi le a szubjektumot magát, elkülönül az egyes szám első személyű beszélőtől, közöttük pedig valamilyen bennfoglaltságot, szinekdochikus vagy metonimikus viszonyt kell értenünk: „Mintha vas függönyök / ereszkedtek volna körém, / rab vagyok a titkok között, / melyeket úgy hívnak, hogy: *ÉN*” (*ÉN*). Az „*ÉN*” itt a beszélőt mint rabot körülvevő „titkok” metaforájává válik, később pedig „láthatatlan, puha falak” együtteseként határozódik meg, és adja magát a Szabó Lőrinc költészetére fokozottan jellemző börtön-motívum is: „Mi lehet odakint? Csak börtönöm magánya kong” (*ÉN*).

Az „*ÉN*” tehát a beszélő és az „odakint” lévő dolgok közötti választóvonalaként értelmeződik, ezáltal egy térképzetet szituál, vagyis megteremti a beszélő „én” közegét. Az „odakint” és a bent oppozíciója a beszélő szempontjából mint a szabadság és a „börtön” metaforája jelenik meg, ezzel együtt pedig két, egymástól elhatárolt világot tételez, amelyek más-más törvényszerűségek mentén működnek. Ez tulajdonképpen a magány lényegiségét artikulálja, az ingerektől mentes autonómiát, amely a gumicellába zárt „bolond” létmódját is jellemzi: „Úgy ugrálhatok benne / mint gumicellában a bolond” (*ÉN*). Ez valamiképp az én megosztottságát tételezi, felülírja annak integritását. Ugyanezt a kérdést feszegeti, illetve hasonlóan mutatkozik meg (Kulcsár Szabó Ernő hívja fel rá a figyelmet) az önazonosság problematikája József Attila *Eszméletében*: „Az így felismert identitás kívül és belül is van a személyiségen, azaz, olyan osztott »önmaga«, amely az én-integritás és a szubjektivitás felől gondolt *ÉN*-értékek (>ügyeskedhet, nem fog a macska / egyszerre kint s bent egeret<; >minek is kell fegyvert veretni / belő-

led, arany öntudat«), valamint a hagyományosan társuló – pl. szabadság – képzetek átrendeződésén keresztül ölt alakot [...].¹⁶ Az *Eszmélet* VIII. szakasza szintén a börtön-metaforát tematizálja, itt azonban a „börtön”–„föld”–„rab” trópus egy másfajta viszonyrendszert határoz meg: „S hát amint fölállok, / a csillagok, a Göncölök / úgy fénylenek fönt, mint a rácsok / a hallgatag cella fölött”. A kozmosz definiálódik itt börtönként, ez a kép pedig (a textuális emlékezetben) a „*Költőnk és Kora*” egyes szöveghelyeivel olvasódik, olvasódhat össze.¹⁷

A „*Költőnk és Kora*”¹⁸ keletkezési hátteréről viszonylag sokat tudunk. Tverdota György „*Mindenség a semmiségbe*” című tanulmányában¹⁹ összegzi a kézirat létrejöttének körülményeire, időhatárait, a szöveg szerveződésére vonatkozó ismereteket. Tudjuk, hogy a vers a Siesta-szanatóriumban, a költő barátainak kérésére keletkezett. Filológiaiag többé-kevésbé az is bizonyított, hogy a szerző a zárószakasszal készült el először, s csak ezután írta meg az első öt versszakot.²⁰ Eszerint alapvető szervezőelvként foghatjuk fel a versben létező erős, meglehetősen masszívnak mondható oppozíciót, amely legmarkánsabban az utolsó strófa tájképet idéző, érzékeny leírása; illetve az azt megelőző versszakok játékos, ironikus, reflexív megszólalása mentén válik szét, nem billentve meg az arányt, az utolsó szakaszt illetően, amely kiegyensúlyozott, ugyanakkor felkavaró ambivalenciájával uralja a mű konstrukcióját. Ez az ellentét a címben közölt felosztást követi: míg az első öt versszak a „*Költőnk*” helyezi el különböző közegekben, addig az utolsó szakasz a „*Kor*” ábrázolására törekszik, amelyből a szubjektum kiszakadt.

A kettő érintkezési pontján sérül a vers egységessége, homogenitása. Olyan folyamat megy végbe, melynek során a szubjektum identifikációja következik be: az önmagát író költemény öndefinálása során az énre vonatkozó attribútumokat is felsorakoztatja. Itt tehát nem az énnel a létezés síkja mentén történő mozgása hozza létre a vers struktúráját, hanem épp fordítva: a vers szerveződése teremti meg a közeget az én körvonalazódására: „A szó keresésének története [...] egyszersmind a költői én önkeresésének története is.”²¹ A vers és a szubjektum teremtődése egyszerre megy végbe nyelvi és metafizikai értelemben. A vers „saját létéről” szólva szüli meg önmagát,²² de egyben létrehozza azt a teret is, amelyben a világ dolgai, például a „semmi”, a „valami”, vagyis a „valami pora”, elkülönülhetnek egymástól. Ez a tagoltság József Attila költészetében a nyelvi megformáltság szintjén mindig érzékelhető és kitapintható volt. Főleg, meglehetősen határozottsággal a kései alkotói korszakára lesz jellemző ez a sajátosság. A világ egzisztenciális hiányként való megélése a költő poétikájában szoros összefüggésben van az úgynevezett „bűn nélküli büntudat” kialakulásával, annak szinte az alkotónál toposzként megjelenő formula megnyilvánulásával, létrejöttével.

Az én tehát tulajdonképpen a vers anyagából, a benne szállongó „semmitől” identifikálódik, s épp ez a közegéből, korából való kiszakítotttság az, ami a dialógust, az énre való rákérdezést indukálja. A rákérdezés valamilyen szinten provokálja a múlthoz való tartozást és számvetést, s ez az ismerthez, megismerhetőhöz való viszonyítással következik be. Az ismerősség kutatása, keresése hívja élet-

re a vers összefüggésrendszerét, amelyből egy lineáris építkezésű szerkezet bontakozik ki. A vers által határolt térben áramlik maga a költemény (s vele az „én”), majd a világ, végül pedig a világban az „én”; s ezt két folyamat, a „mindenség a semmiségbe” és a „fordítva” (a semmiség a mindenségbe) dialektikája határozza meg. A létrejövő viszonyrendszerek ennek megfelelően újra meg újra felszámolódnak, a szubjektum épp ezért csak megszületni tud a szöveg által, tartósan körvonalazódni, önazonosságot, stabilitást nyerni nem. Ezt az elidegenedést, elhatárolódást erősíti a születés önmagába visszaforduló aktusa, a semmiben való feloldódás vágya, mely a negyedik versszakban jelenik meg: „Úr a lelkem. Az anyához, / a nagy Úrhöz szállna, fönn. / Mint léggömböt kosarához, / a testemhez kötözöm.” A feloldódás vágya egyben a szabadság vágya is: az „én” menekülési kísérlete a kozmikus börtönből („a naprendszer meg a börtön”)²³: „Nem való ez, nem is álom, / úgy nevezik, szublimálom / ösztönöm” („*Költőnk és Kora*”).

Az utolsó előtti versszakban az „én” dialógust teremt az olvasóval, (egy meghatározatlan második személlyel), és átrendezi a mű szubjektum–objektum–viszonyait. Egy olyan világ strukturálódik ezekben a sorokban, amely nem független dologként viszonyul az „énhez” (és a „te”-hez), hanem annak saját közegeként fogható fel. Ennek fényében változik meg az első strófák értelmezése: már nem a kiszakadt „én” helykereséseinek kell tekintenünk őket, hanem egy meghatározott közegbe tartozó elem más közegbe tett kitéréseiként foghatók fel. Az „én” alkotott magának egy világmodellt a költemény által határolt térben, amelyben azonban nincs létjogosultsága elhelyezkedni. Az utolsó versszakban tematizálódik maga az elmúlás, a végesség: a nyelvi játék alkotásfolyamata megy itt át egy, a létet, az énkép fölszámolódását rajzoló szituációba. A megelőző strófák egyszerűségére, az alkotásra, és annak esetlegességét mutató poétikára itt helyeződik rá az a súly, többlet, amely eleget tesz a teljességet imitáló harmóniára, kiegyezésre. A nyelv, a képzelet, az emlékezet és az alkotás itt emeli, meglehetősen érvényes nyelv alkotó és költő alakját egy olyan tudatosan vállalt szereptudat működésmódjába, amely magába zárja, illetve megszólaltatja úgy az önreflexiót, mint a képi konzonanciát és konzisztenciát. A kitáruló költői látomás kiszakított részként jelenik meg, így teremti meg azt a helyzetet, hogy a költő igényt követelő, szubjektív alakzattá kiszakított, önállósított részként jelenítse azt meg, fontos helyet hagyományozva így rá, egyfajta intenzívebb befogadás lehetőségét. A táj felidézése tudatosnak vélhető inkább, mint esetszerűnek. Ez a költői határozottság normatív megjelenítődése, amely szándékosan vállalja a lezárulást, a létezés meghatározó jelleget. A vers által határolt térben a létezés elkülönülő síkjai egy zárt rendszerre próbálnak összeállni, ez azonban az utolsó strófában végleg meghiúsul: az alkony, az „esti fény” felosztatja azt.

Szabó Lőrinc *Álom a tengeren* és *Éjszaka a vonaton* című versei (a „*Költőnk és Kora*”-hoz hasonlóan) 1937-ben keletkeztek. Mindkét vers alapmozzanata az egyén elszigetelődése, kiszakadása közegéből: egy olyan történet, amely során az „én” a létezés más, önálló törvények szerint működő síkjára kerül: ebben a közeg-

ben döbbenhet rá a lét és a saját irracionálisára. Az „én” áthelyeződése, a lét bizonyosságának megkérdőjeleződése a Szabó Lőrinc-versekben az utazás motívuma révén következik be: egy hajóút, illetve egy vonatút során történik meg a tér végtelenségével, a lét végességével, az azonosság kérdésével való szembesülés. A létértés egy módját teszi feldolgozhatóvá, értelmezhetővé. A megszólaló a lét bizonytalanságára kérdez rá, annak megdöntésére tesz kísérletet. Egy magatartást próbál megjeleníteni, amely adekvát mód képviselni tud egy közeget, egy személyiséget, hogy az permanensen reprezentálja szerepét.

Az *Álom a tengeren*,²⁴ ahogy címe is mutatja, olyan szituációt teremt, mely önmagában hordozza az átmenetként meghatározható jelleget. Átmeneti egyrészt az utazás lényegisége miatt, ugyanis távolodás valamitől és a közeledés valamihez egyben az elszakadás és a kapcsolódás igényét is hordozza. A vers ismétlődő első sora is valamiféle átmenetiséget feltételez azáltal, hogy egy, az álom és ébrenlét határán megteremtődő, oda-vissza mozgásokból felépülő módosult tudatállapotot jelenít meg. Ez a folyamat azonban nem a „megszokott” módon megy végbe: bekövetkezik ugyan az „én” áthelyeződése egy, a vers kezdeti szituációjától elkülönülő síkra; de az „én” az álom küszöbét átlépve nem a saját álomvilágába érkezik, hanem érzékelni kezdi a körülötte lévő, tőle függetlenül, sajátos törvényszerűségek mentén működő világot: „hirtelen / felébresztett a két semmi határán / átcsapó puha végtelen” (*Álom a tengeren*). Felszámolódnak a határok az egyént védő, számára biztonságot jelentő mikrovilág, és az újonnan tudomásul vett makrovilág között: „a tető megnyílt, fölláttam az égig / a padlón át a tenger fenekéig”. Ugyanakkor az „én” a „két semmi” közé szorulva átadja magát a közöttük működő, uralkodó erőnek: „a lebegő mindenségbe oldva / sűlyedni kezdtem s repülni a holdba, / és aztán nem tudom, mi let” (*Álom a tengeren*).

A vers utolsó sora jól érzékelhetően elkülönül a szöveg többi részétől. Míg a különböző szintváltásokat, egymással ellentétesen működő erőket az egyén tudomásul vette, képes volt a megfogalmazásukra, addig ezen a ponton a megváltozott törvényszerűségeknek, erőhatásoknak köszönhetően eltűnik a lényegiség megtagasztalása: az „én” már nem tud kapaszkodni a valóság, a világ ismert elemeibe, szabályaiba. Itt változik vers homogén megalkotottsága, megkérdőjeleződik az „én” szerepe, identitása és autonómiája a világban: a vers végére felszámolódik a korábban határozottan körvonalazódott énkép. Az utolsó versszakban megjelenő, a mindenségben feloldódó „én” nem azonos azzal, amely az első versszakokban számot vetett a körülötte lévő dolgokkal (ágy, kabin, hajó, holdvilág), s aki a vers közegében, terében (re)konstruálni tudta saját, az álom és ébrenlét határmezsgyéjén viselt magatartását. Az egyén megváltozott létmódja válik itt érzékelhetővé: „beletartottsága a Semmibe”²⁵ a saját létének végességével való szembesülést artikulálja.

Az *Éjszaka a vonaton*,²⁶ az imént említett *Álom a tengeren* című vershez hasonlóan, Szabó Lőrinc 1937-es dalmáciai utazását idézi fel.²⁷ A vers gondolati íve ebből az alapszituációból bomlik ki: az apa és kislánya éjszaka vonattal utaznak, a fiú elalszik, az apa viszont ébren marad. Ez a vers is az én „áthelyeződései” mentén

strukturálódik, viszont – épp a gyermek, az „énen” kívül eső szubjektum jelenléte miatt – mozgása itt sokkal összetettebb. A vers homogenitása nem egy ponton, hanem egymás után többször módosul: a szöveg bizonyos helyei úgy terelik új közegbe, új törvényszerűségek közé az „ént”, mint ahogy a vasúti váltók mozgadják a síneket a vonat kerekei alatt. Ilyen váltásként értelmezhető a táj „porló, hideg ezüstben” való lebegése, vagy az utazás közegének esetlegessé válása: az „én” kiszolgáltatottan vergődik a lét különböző szintjein, „mint a tengeren, / vagy vizek alatt, vagy az űrben, / az éjszaka beleiben” (*Éjszaka a vonaton*).

Az alvó gyermek képe éles ellentétben áll a fülkén kívüli világ működésével: a létezés irányító törvények nem tudják megbontani a gyermek zárt világát. A „váltók” a vers bizonyos szakaszain átrendezik az erőviszonyokat, az „én” viszonyát a körülötte lévő rendhez, rendszertelenséghez; a gyermek azonban mozdulatlan marad. Nem vesz részt a világ dolgainak együttes működésében, „kiszakad” a létezésből, s ahol ez megnyilvánul a szövegben, ott a lét bizonytalanságával, a halál lehetőségével találkozhatunk: „A jelenvaló létben bármely pillanatban felébredhet az eredendő szorongás. Nincsen szükség arra, hogy valamilyen szokatlan esemény keltse fel. Hatásának mélysége összhangban áll lehetséges indítékainak jelentéktelenségével. Állandóan ugrásra kész, ennek ellenére csak ritkán iramodik neki, hogy magával rántson bennünket a lebegésbe.”²⁸

Az „én”, miközben átadja magát a folyton változó erőviszonyoknak, újra meg újra visszatér az alvó gyermek képéhez, kísérletet tesz világának megfejtésére. A lét bizonytalanságát, megkérdőjeleződését sejteti az „ingovány hús” képe, vagy a „kísértet” virrasztása: az énkép felszámolódását jelenítik meg, az első testi oldalról, a másik pedig az identitás elvesztésének motívumával. A kísértet ugyanis, akár csak az árnyék, olyan kategória, mely az egyént, a szubjektumot kizárja, de valamiképp annak megnyilvánulásának tekinthető. A virrasztó tulajdonképpen önazonosságát őrzi, a körülötte ható, egymással ellentétes, de egymást mégis erősítő törvényszerűségek között. Az „én” és a környezetének konfrontációja hozza létre a versben a börtön–rab–őr metaforát: a szubjektum behatárolt és korlátozott a körülötte lévő világ (objektum) által: rab. Szabadulni nem tud, a „börtön” törvényei tőle függetlenül működnek, legfeljebb késleltetni tudja az énkép szét hullásának folyamatát azáltal, hogy identitása felett őrködik. Ez egyben a halál megidézése is: a „halálraítélt őr” virrasztásának tépje nem más, mint az éjszaka túlélése, a virradat reménye. „Mint egy látomás, mint egy álom / érthetetlen díszletei / melyeknek vad váltakozását / egy elborult agy rendezi, / és én, mint rab, ki belenyugszik / sorsába, de látni akar / az utolsó pillanatig, mely mindent örökre eltakar” (*Éjszaka a vonaton*).

Az idézett versek mindegyike valamiképp a lírai én önmagával, illetve saját egzisztenciájával való számvetésének tekinthető, az „én” létmódjára való rákérdezést tematizálja, ez azonban a különböző szövegekben más-más poétikai sajátosságokkal, eltérő retorizáltság mentén ment végbe. Az *Én* és a *Számvetés* az „én” integrálásának felszámolásával, a „*Költőnk és Kora*”, az *Álom a tengeren* és az *Éjszaka*

ka a vonaton pedig az „én” áthelyeződései mentén tesz kísérletet az „én” territóriumának megrajzolására. József Attila *Magány* című verse sajátos eljárásokkal viszi véghez az „én” definiálásának aktusát, s ezzel együtt körvonalazását is.

József Attila *Magány*²⁹ című verse Szabolcsi Miklós szerint „az én-határ átlépésének, az én felbontásának messze előremutató példája”.³⁰ Nem tartozik a szerző gyakran idézett versei közé, az igen terjedelmes József Attila-szakeredelemben csak elvétve találkozunk olyan írásokkal, amelyek nemcsak az Edit-versek kontextusában érintik, hanem megkísérlik önállóan is interpretálni a költeményt. Ilyen például N. Horváth Béla tanulmánya,³¹ amely az átokvers hagyománytörténeti összefüggésében vizsgálja, illetve Sz. Molnár Szilvia dolgozata,³² amely József Attila testpoétikája kapcsán említi. József Attila versében az önmeghatározás a projektálás aktusával megy végbe, amelyre az első versszakban történik utalás, de csak a vers végén válik nyilvánvalóvá. A szöveg (ahogy a cím is mutatja) a magányt tematizálja, vagyis a másik hiányából származó űr betöltésének igényét, amelynek bemutatása nem közvetlenül, hanem a vágy tárgyára való kivetítésével történik: „Nézz a magányba, melybe engem küldesz” (*Magány*). A vers asszociatívan egymásra következő felszólításokból, a szubjektum felszámolására irányuló átkokból épül fel,³³ azonban a lebontás aktusa egyben az „te” körvonalazását is végrehajtja. Az „én” határainak megjelölése tehát a másik viszonylatában történik: „Az öntudat mindenekelőtt egyszerű magáért-való-lét, önmagával azonos minden másnak magából való kizárása által; lényege és abszolút tárgya neki az én; s ebben a közvetlenségben, vagyis magáért-valóságának ebben a léteben egyedi dolog. Ami más az ő számára, lényegtelen, a negatív jellegével megjelölt tárgy. De a más is öntudat; egyén lép fel egyénnel szemben.”³⁴

A vers első mondata az önmagába zártan, a világtól elhatárolódva létező szubjektumnak a külsővel szembeni kiszolgáltatottságát tematizálja: „Bogár lépjen nyitott szemedre” (*Magány*). A magány olyan sajátos helyzetet feltételez, amelyben a létező nem vesz tudomást a saját határain túl működő dolgokról, az elkülönülés megszűntével épp ezért nem képes értelmezni a kívülről érkező ingereket, és reagálni sem tud, illetve akar azokra: a védekezés gesztusa, amely a külvilággal való érintkezés során a létfenntartás alapvető feltételeként definiálódik, a szubjektum elszigeteltségében funkciótlanná válik. Ugyanakkor a szem az intellektuális befogadás jelképe is: a latin lux [világosság] egyúttal a „szem világosságát”, a „szeme világát” is jelenti.³⁵ A szem tehát nemcsak lát, hanem láttat is: „megvilágít”, illetve „rávilágít”: csak azt tudjuk vizuálisan befogadni a környezetünkben, ami a szem látóterébe esik, ami ezen túl van, az érzékszervekkel nem fogható fel: a vers első sora bizonyos értelemben ezzel a „rámutató”, racionális befogadással, kommunikációval való leszámolás. Hasonlóképpen értelmezhető a fogak felmorzsolásának és a nyelv felfalásának motívuma is: itt a vegetatív tevékenységek felfüggesztése megy végbe, ami az egyén destabilizációját eredményezi: „Az emberben található egyetlen stabilitás a vegetatív, az állati [...]”³⁶ Az (ön)magába fordulás, és zártan való létezés az egyediség fogalmának érvénytelítésével jár együtt: az arc mint

a megkülönböztetés nyilvánvaló eszköze, az én-tudat alapvető aspektusa akkor válik feleslegessé, amikor az „te” elveszti a külvilághoz való viszonyulás igényét és képességét: „Szár az homokként peregjen szét arcod, / a kedves” (*Magány*).

Többek között N. Horváth Béla hívja fel a figyelmet József Attila kései verseinek egyik gyakori motívumára, amely az „öl” szó kettős értelmezhetőségén alapul.³⁷ Az „öl” megjelenéseinek egy része a női öltre (az anya vagy a szerető ölére) utal, más helyeken viszont épp ellentétes, a gyilkolás motívikájával kapcsolható össze, és nem ritka a motívum kettős jelenléte sem. A *Magány*ban az „öl” a szexus, illetve a szaporodás tematikáját jelzi: „S ha cirógatnál nagyon, / mert öled helyén a tiszta úrt tartod: / dolgos ujjaid kösse le a gyom” (*Magány*). A kettős értelmezést itt a „gyom” teszi lehetővé: a síron sarjadó növényzetre és a nemi jellegekre egyaránt utalhat.

A vágy alapvetően a másikra irányul, a betölthetőséget feltételezi, itt azonban a vágy tárgyától való izoláltság a vágy önmagába való visszafordulását eredményezi, objektuma és szubjektuma azonos (vagy felcserélhető). Ez a szaporodásra, a nemzésre, a szülésre való képtelenséget is jelenti, ezzel együtt értelmeződik a következő sor: „Ha szülsz, fiadnak / öröme az lesz, hogy körbe forog” (*Magány*). Az anya és a gyermek egymástól elhatárolódó, függetlenedő szubjektumokként szerepelnek: az anyaméh meg van fosztva „szokásos” funkciójától (a köldökszínron át táplálni a magzatot), egyfajta „belső úrként” konstituálódik, amely a magzat és az anya magányának (magánterületének) határait egyszerre rögzíti. A magzat táplálásának motívuma (a fogak felmorzsolásának, a nyelv felfalásának képéhez hasonlóan) a szakirodalomban már toposzként kezelt anya-gyermek-táplálék-konstelláció megidéződésének tekinthető.³⁸

Ugyanez a struktúra átrendeződve tér vissza a következő sorban: „[...] körülhasalnak / telibendőjű aligátorok” (*Magány*). Itt maga a megszólított tételeződik lehetséges táplálékként, azonban még így sem tud kapcsolatot létesíteni a környezetével: az aligátorok a fauna törvényszerűségeinek megfelelően „csupán passzióból” nem ölnek. A természet másik tényezőjével, a flórával való érintkezés az élősködőkkel szembeni passzivitás következtében megy végbe: „Zölde / bársony-penész pihézzé melledet” (*Magány*). Ez azonban éppúgy egyirányú, bár befelé ható kapcsolatteremtés, mint ahogy a szubjektum kifelé irányuló vágya sem hoz létre valódi kommunikációt, kölcsönhatást a külsődleges dolgokkal. A „te” destrukciója a test pusztulásával, felszámolásával párhuzamosan következik be: „A test [...] az én felbomlásának központi helye; a folyamatosan szétforgácsoló entitás.”³⁹

A versben a magány különböző szinteken jelenítődik meg és strukturálódik újra. Minden szint másfajta kitörést, a külvilággal való kapcsolatteremtés különböző módjainak lehetőségét feltételezi, majd veti el. A vers középpontja egyszerre tematizálja az „én” eredeti magányát, illetve a „te”-re projektált magányt: „Meg se rebbennél, ha az emberek / némán körülkerülnének, hogy lássák: / ilyen gonosszá ki tett engemet.” (*Magány*) A központi ige („körülkerülnének”) itt több-

féle vonzattal is bővíthető („engem”, illetve „téged”): grammatikai eszközök rejtik a tulajdonképpeni pozíciókat. A vágy tárgya ezen a ponton magával a vágygal azonosítódik: „Lásd, ez vágy, ez a förtelmes kívánság”: itt sajátos, metaszerkezetű vágyról van szó: a vágy tárgya, amire a vágy projektálódott, maga konstituálódik a textuális térben kívánsággá és olvasódik ezáltal vágyként. Az „én” határai is átrendeződnek, autonómiája sérül: „én” és „te” között (grammatikailag és motívikusan is) elmosódik a határ.

Az utolsó versszak sajátos tükörszerkezetére Beney Zsuzsa hívja fel a figyelmet: „Ebben a versszakban az én szinte teljesen belesimul, megkülönböztetlenül beleilleszkedik a Te-be – az alany és a tárgy azonosul.”⁴⁰ Az „én” Erősz-típusú vágya itt pusztító ösztönné transzformálódik, pontosabban a halál vágyává alakul át, amely azonban, a kivetítés logikájának megfelelően visszafelé hat: „Halj meg! Már olyan szóltanul kívánom, / hogy azt hihetném, meghalok bele” (*Magány*). Innen válik olvashatóvá az „én” alakzata, és itt válik nyilvánvalóvá az „én” önolvasása is: a „látom a szemem; rám nézel vele” mozzanata egy olyan (retorikai) művelet végrehajtása, amelynek eredményeként a „te” lebontása, létmódjának jellemzése tulajdonképpen az „énnel” végzett transzformációként értelmeződik.

A magány, az autonómia az „én” kiteljesedésének, individualizációjának vágyát tételezi, valamint az önmeghatározás szándékát és képességét. Ez egyfajta elszigetelődés, az elme és a test, az ember és a természet egymástól való izoláltsága, amely a szabadság elérését kíséri meg. Egyedül a tudat nem izolálható az „önmagam”-tól. Ez a tudatosság készletet a végességgel való szembesülésre, és teszi felfoghatóvá a szembesülést magát. Az „én” ezáltal (a rajta kívül eső dolgokkal, a mindenkori másikkal való szembesülés mentén) válik olvashatóvá és értelmezhetővé: a kettő közötti határ ekkor válik átjárhatóvá, a különbség a hiány (retorikája) mentén artikulálódik: „Mintha a kozmosz és az emberi tudat találkozási pontja a csend lenne. Határtartomány, az emberi és a nem emberi világ érintkezése. Ez utóbbinak csupán a közelléte érzékelhető, az ismeretlen közlésére nincs nyelvi jel, csak a csendről való beszéd képes visszaadni azt a néma ámulatot, ahogy a mindenségre tekint az ember. Ebben a hallgatásban már az ismeretlenség csendje is érzékelhető.”⁴¹

József Attila és Szabó Lőrinc költeményeiben az „én” izolációjának ontológiai élménye a szubjektum magánytapasztalataként válik olvashatóvá, ezen szövegek értelmezésében olyan megszólalások, amelyek a magány felszámolására, vagyis az anyagi és nem anyagi, a teremtett és a határokon túli dolgok között képződő szakadék áthidalására, egyfajta szabadság elérésére tesznek kísérletet. Az idézett szövegekben ez különböző szinteken megy végbe, az „énnel” végzett transzformációk egyre szélesebb körben kísérik meg átlépni az „én” határait, amelyek azonban ismételten rögzülnek a textus terében: csak pozíciójuk módosul, lényegében felszámolhatatlanok. Az „én” destabilizációja, megváltozott működése mentén rajzolódnak meg az „én” határai, így kerülhet sor egyfajta „magánterület” megteremtésére, körvonalazására, és ezáltal válik nyilvánvalóvá annak felszá-

molhatatlansága: az „én” végessége a lét, a működés velejárója: az „én” számára tulajdonképpen nincs más, csak „magánterület”.

Az idézett helyek legitimizálják az általam olvashatónak, védhetőnek vett kontextust. Ezek a folyamatok a vizsgált alkotásokban az önértést segítik elő. A szerzői akaratot magát, amelyből kiolvasható az értelmezés jellegzetessége. Kódolhatóvá válik. A lírai én itt megmutatkozó jelenléte olyan módosulásként nyilvánul meg, amely egyfajta önmegvalósulásként kerül előtérbe, jelentkezik a szövegben. A véghez/magányhoz viszonyulás a poétika kizárólagos funkciója, átszővi a szöveg szervezésének folyamatát, és meglehetősen módon uralja a versbeszédet.⁴²

JEGYZETEK

1 Kulcsár-Szabó Zoltán: *A korszak retorikája*. In: Uő: *Az olvasás lehetőségei*. Budapest: Kijárat, 1997. 16.

2 Lásd például Kabdebó Lóránt: *A dialogikus poétikai gyakorlat klasszicizálódása* és Kulcsár Szabó Ernő: *Szabó Lőrinc*. In: *Tanulmányok Szabó Lőrincről*. Újraolvasó sorozat. Szerk. Kabdebó Lóránt, Menyhért Anna. Budapest: Anonymus, 1997. 188–212., 46–51.; Kulcsár-Szabó Zoltán: *Utak az avantgarde-ből. Megjegyzések a későmodern poétika dialogizálódásának előzményeihez Szabó Lőrinc és József Attila korai költészetében*. In: *Tanulmányok József Attiláról*. Újraolvasó sorozat. Szerk. Kabdebó Lóránt–Menyhért Anna. Budapest: Anonymus, 2001. 91–108.; Kabdebó Lóránt: *Az ész kalandjai*. In: Uő: *Útkeresés és különbeke*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1974. 217–280.

3 Németh G. Béla: *A termékeny nyugtalan-ság költője*. In: *Tanulmányok Szabó Lőrincről*. 9.

4 Bókay Antal: *Bevezető. A modernség poétikai beszédmódjai*. In: Uő: *József Attila poetikái*. Budapest: Gondolat, 2004. 13.

5 Vö. Kulcsár Szabó Ernő: *A kettévált modernség nyomában*. In: „de nem felelnek, úgy felelnek”. *A magyar líra a húszas-harmincas évek fordulóján*. Szerk. Kabdebó Lóránt–Kulcsár Szabó Ernő. Pécs: JPTE, 1992. 21–52.

6 Kabdebó Lóránt: *Költészethéli paradigmaváltás*. In: „de nem felelnek, úgy felelnek”. 54.

7 G. W. F. Hegel: *Eszetiekai előadások III*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1956. 340.

8 A XX. század első felének, pontosabban a húszas-harmincas évek lírájának például egyik meghatározó jelensége a „Nichts”, azaz a *semmi*

élménye. Gondolhatunk ezen a ponton többek között a Heidegger, Jaspers és Sartre által képviselt létbölcséleti irányokra, amelyek, ha nem feltétlenül képeznek is bölcséleti párhuzamot a korszak lírai alkotásaival, de mindenképpen mintázzák az időszak alkotóinak korszaktudatát.

9 Bókay Antal: *i. m.*, 15.

10 *Szabó Lőrinc Összes versei I*. Szerk. Kabdebó Lóránt–Lengyel Tóth Krisztina. Budapest: Osiris, 2003. 504.

11 Kabdebó Lóránt: *Szabó Lőrinc pályaképe*. Budapest: Osiris, 2001. 147.

12 Kulcsár-Szabó Zoltán kifejezése, lásd Kulcsár-Szabó Zoltán: *Dialogicitás és a kifejezés integritása*. In: *Tanulmányok Szabó Lőrincről*. 87.

13 Vö.: Németh G. Béla: *Az önmegszólító verstípusról*. In: Uő: *7 kísérlet*. Budapest: Tankönyvkiadó, 1982. 103–169.

14 A két vers első megjelenései között két hét telt el. Lásd Szabó Lőrinc: *Vers és valóság. Bizalmas adatok és megfigyelések*. Szerk. Kabdebó Lóránt. Budapest: Osiris, 2001. 411–412.

15 *Szabó Lőrinc Összes versei I*. 482–483.

16 Kulcsár-Szabó Ernő: *Költészet és dialógus. A lírai művek befogadásának kérdésehez*. In: Uő: *A megértés alakzatai*. Debrecen: Csokonai Kiadó, 1998. 40.

17 Vö. Lőrincz Csongor: *Beírás és átvitel (József Attila: „Költőnk és Kora”)*. Alföld, 2004/4. 60–77.

18 *József Attila Összes versei 2*. Szerk. Stoll Béla. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984. 326.

19 Tverdota György: „Mindenség a semmiségből...” *Kísérlet a „Költőnk és Kora” elemzésére*. In: *József Attila: „Költőnk és Kora”*. Bemutatja Tver-

- dota György és Vas István. Budapest: Magyar Helikon, 1980. 11–46.
- 20 Vö.: *József Attila: „Költőnk és Kora”*. Bemutatja Tverdota György és Vas István. Budapest: Magyar Helikon, 1980.
- 21 Horváth Kornélia: *Nyelv és szubjektum a lírában. (József Attila: Talán eltűnök birtelen...)* In: *Tűbhegyen*. Budapest: Krónika Nova Kiadó, 1999. 44.
- 22 Tamás Attila: *József Attila: „Költőnk és Kora”*. Alföld, 1980/4. 46–56.
- 23 Vö. egy más megközelítésű olvasattal: Lőrincz Csongor: *i. m.*, 67.
- 24 Szabó Lőrinc *Összes versei I.* 450.
- 25 Martin Heidegger: *Mi a metafizika? In: „...költőien lakozik az ember...” Válogatott írások*. T- Budapest–Szeged: Twins Kiadó/Pompei, 1994. 25.
- 26 Szabó Lőrinc *Összes versei I.* 450–451.
- 27 Szabó Lőrinc: *Vers és valóság. Bizalmas adatok és megfigyelések*. Szerk. Kabdebó Lóránt. Budapest: Osiris, 2001. 98.
- 28 Heidegger: *i. m.*, 28.
- 29 *József Attila Összes versei 2.* Szerk. Stoll Béla. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984. 326.
- 30 Szabolesi Miklós: *Kész a leltár. József Attila élete és pályája 1930–1937*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1998. 705.
- 31 N. Horváth Béla: *„Add kezembe e zárt világ kilincsét...” Az életkudarckompenzációjának kísérlete József Attila Gyömrői Edítchez írott verseiben*. Életünk, 1980. 12. sz. 1054–1058.
- 32 Sz. Molnár Szilvia: *A magány képei*. In: *Tanulmányok József Attiláról*. Újraolvasó sorozat. Szerk. Kabdebó Lóránt–Menyhért Anna. Budapest: Anonymus, 2001. 259–263.
- 33 Vö. N. Horváth: *i. m.*, 1054–1058.
- 34 G. W. F. Hegel: *A szellem fenomenológiája*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1973. 102.
- 35 Vö. Hoppál Mihály–Jankovics Marcell–Nagy András–Szemadám György: *Jelképtár*. Budapest: Helikon, 1996. 203.
- 36 Paul De Man: *A befelé forduló nemzedék*. In: *Uő: Olvasás és történelem*. Budapest: Osiris, 2002. 13.
- 37 N. Horváth: *i. m.*, 1058.
- 38 E téren, a József Attila-versek pszichológiai megközelítésében Szőke György professzor úr érzékeny megfigyelései és értelmezései váltak kiemelkedően fontossá. Lásd például: Szőke György: *„Ehess, ibass, ölelbess, albass” és „Ím anyját falta föl magzatja”*. In: *„Úr a lelkem”. A kései József Attila*. Budapest: Párbeszéd, 1992. 24–27., 49–50.
- 39 Michel Foucault: *Nietzsche, Freud, Marx*. Athenaeum, 1992/3.
- 40 Beney Zsuzsa: *József Attila-tanulmányok*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989. 37.
- 41 Zsadányi Edit: *A csend retorikája*. Pozsony: Kalligram, 2002. 72.
- 42 Köszönet Mizsér Attilának a téma feldolgozására vonatkozó javaslataitért.

SZIGETI LAJOS SÁNDOR

Isten fűszála

(PistAttila)

Szőke Gyurkának szeretettel

A fenti alcím nem klasszikus onomasztikai megfejtést kíván indukálni, azaz bár József Attiláról szólok, nem arról, hogyan kellett Attilából Pistává lennie, nem is arról, mit jelentettek a nevek szimbolikusan és metaforikusan az életműben, hanem arról, hogyan érinti meg Baka István, azaz Baka *Pista* életművét a József *Attila-ouvre*, annál is inkább, mert a hagyománytörténés szempontjából az irodalomtörténet eddig jóval kisebb jelentőséget tulajdonított e kapcsolatnak.

A Baka-szakirodalom a magyar költészettörténetből többeket emleget részletesen, akik hatottak a költőre, korai lírájára vonatkoztatva elsősorban is Adyt, Nagy Lászlót, majd Vörösmartyt, későbbi korszakára mutatva Kosztolányit és Juhász Gyulát. Sajátos az orosz kód is, melynek legjellemzőbb költői Ahmatova, Cvetajeva, Gumiljov, Jeszenyin, Mandelstam, s az újabbak közül pedig Brodskij és Szoszнора.

Ahogy a fenti felsorolást látjuk, érzékelhető talán az is, hogy Bakát leginkább azok a költők érintették meg, akik fontosnak tartották a képben való gondolkodást, illetve ha adott esetben racionálisabb-intellektuálisabb költőről van is szó, Baka akkor is inkább a metaforikus, képi beszédmódra figyel az adott lírában. Már a legelső Baka-versek is érzékletes költői képben valósulnak meg, a klasszikus „tájversekre” emlékeztető módon. Nyilván ezzel függ össze, hogy a magyar költészetből Ady Endre biblikussága és zsoltárosága, az orosz költészetből Jeszenyin imazsinizmusa mutatkozik meg. Miben lel rá mégis József Attilára is?

Korai költészetében olyan kompozíciós megoldásokkal él Baka, mint amilyenekkel József Attila az 1932-ben írt verseiben, mint a *Holt vidék* vagy a *Ritkás erdő alatt*, azaz „poénverseket” ír, melyek – függetlenül a tematizáltságtól – a zárószakaszban egy antropomorfizált tájba visznek bennünket. Találkozik Baka József Attilával abban is, hogy őt is jellemzi a jambusi sorok gagliardikus fellazítása, az időmértékes verselést és a magyar nemzeti versidomot egyaránt magába olvasztó szimultán technika, más esetekben pedig a magyar kevert ritmus alkalmazása, s a versek szonettszerű lezárása. Mindez önmagában is korszerű és jelentést hordoz: mégpedig a bizonyosság igényét, azt, amit József Attila így fogalmazott

meg *Sziürküilet* című versében: „Még jó, hogy vannak jambusok, s van mibe beléfogóznom”.

Verbálisan is megjelenik József Attila már a korai Bakánál is, mégpedig oly módon, hogy a Vörösmartyra, Adyra utaló antropomorfizált természeti táj funkcióját a város veszi át s ez a vers a még 1975-ben, valószínűleg a költőelőd hetvenedik születésnapjára írt *Szárszói töredék*:

Városaid bogok a hálón,
Mit kivetett reám az Úr.
Vergődtem hát benned, Hazám,
Boldogan-boldogtalanul.

Hozzám nőttek cseréptetőid:
Ne hántsd le pikkelyeidet!
Tarts meg – a Semmibe ne ússzam,
Ha benned szomjan is veszek.

.....

Úgy halok meg, hogy igazi
Szép arcod nem láttam soha.
Vagy arcod volna címered:
E felpuffadt bankárpofa?

Pérez kell? Mint halott koldus szalma-
Zsákját, feltépem az eget;
Fogadd el: zsugori kezvedbe
Csillag – a *vashatos* – pereg.

Baka István ekkori hazához fohászokodó verseinek ad új hangot azzal, hogy a József Attila-i sorsot szakralizálva egyszerre fordul Istenhez és hazához. A kipontozott rész a hiábavalóságot hangsúlyozza. Itt nyílik meg nagyobb távlatoknak Baka alkotói módszere: a táj sokszor konvencionális, nehezebben megújítható toposzai mellé a társadalmi környezetből vett képek szokatlanabb, kevésbé kiszámítható hatása járul. A metaforika – hangsúlyozza Nagy Gábor is – ugyanakkor továbbra is egységes: „a József Attila-hal alapmetafora mindkét tagját mindvégig fenntartja, logikusan végigviszi a vers. Az alapmetafora mindkét oldala transztextuális távlatot ad a szövegnek: a más költők által is kedvelt József Attila-szerep nemegyszer sztereotip, itt azonban egyénien megalkotott asszociatív rendszeréhez izgalmas feszültséggel járul a hal bibliai képzete.”¹ Különösen, hogy a József Attila-kultusz közismert eleme József Attila krisztusi tulajdonságokkal való felruházása.² Ráadásul a mesék aranyhala is a versbe olvasható: az aranyhal, aki az életéért könyörög – s így a vers kipontozott strófája egyben a mese szokásos mene-

tének kifordítását, az aranyhal kérésének elutasítását is jelzi, fölvetve ezáltal a gondolatot: hálátlan, kegyetlen az Isten-haza. „Ha a mesei és biblikus értelmezést egybeolvassuk, különös feszültségű történetet kapunk, amelyben a hal, Jónás története révén, a krisztusi (József Attila-i) halál előképe, tehát a lírai én hal volta egyben áldozati szerep, fogság, akárcsak a mesében, ahol szintén emberi lény rejtőzik külseje mögött, tehát a lírai én számára csupán kényszerű állapot, büntetés, amelyből itt – ellentétben mind Jónás és Jézus sorsával, mind az aranyhaléval – a lírai én számára nincs menekvés, nincs megváltás.”³ De ha felfigyelünk a záró-sor kurziválására, az a versnek egy más irányú intertextuális olvasatára ösztönöz, e tipikus – és kurziválva egyúttal szó szerint is idézett – József Attila-i motívum révén ugyanis Baka *Szárszói töredéke* úgy is olvasható, mint az *Íme, hát megjelentem hazámat* sajátos értelmezésváltozata, mely rámutat arra, hogy a József Attila-vers címe szarkasztikusan-ironikusan is olvasható, azaz a költői én úgy lel hazára, hogy igazából elveszíti („Úgy halok meg, hogy igazi / szép arcod nem láttam soha”). A haza: Isten megfeleltetése azonban itt sem marad el, a „Tarts meg – a Semmibe ne ússzam” felkiáltás egyszerre idézi fel ugyanis a késői József Attila-verseket, a *Talán eltűnök hirtelen* teljes megsemmisülés-képzetét ugyanúgy, mint a *Bukj föl az árból* különös zsoltárosságát: „Ijessz meg engem, istenem, / szükségem van a haragodra. / Bukj föl az árból hirtelen, / ne ránts on el a semmi sodra.” E késői József Attila-versek egymásra olvasatása által a *Szárszói töredék* „így terjeszti ki a hazátlanság, a haza által megtagadottság élményét transzcendens távlatokba: a költői én tragédiája Istentől való eltaszítottságában teljesül ki”.⁴

Öt évvel később született az egyúttal cikluscímet is adó *Isten fűszála*, mely szinte „ismeretlen” maradt a Baka-irodalomban,⁵ pedig a Baka-életmű paradigmatis verse, akkor született meg, amikor más költőelődeit is mintegy lajstromba veszi a szerző s ugyanakkor, különösen az utolsó szakaszban igen jellegzetes motívumokból építi föl a maga József Attila-képét, olyanokból, amelyek a sajátos arányosságigényt jelenítik meg.

Isten fűszála

József Attila emlékének

Nézem, ahogy a nyári alkonyat
Pirosló nyelve nyalogatja a
Fény sötömbjét, és lassan rám tapad
Cserepes ajkakkal az éjszaka.

Micsoda szomjat kell majd oltanom
A véremmel! Ostoba, hogy hihettem,
Hogy én vagyok e világ szomja, – most
Látom már: félhold-szarvat hord az Isten,

S patanyomában összegyűlt esővíz
 A tenger, kérődzése ritmusára
 Váltakozik a nappal és az éj, s mint
 Vakondtúrásra, lép egy-egy világra.

Nem tudtam én, hogy nyáluszályaként
 Leng a Tejút... De most mindent megérték.
 Sötét van, és Isten fűszála, én,
 Ringok puha alsóajkán az éjnek.

E vers ékes bizonyítéka annak, hogy Baka István igen jól ismerte a József Attila-életmű sajátosan egyedi struktúráit, mint például az „én nem tudtam” – „most már tudom igei szerkezeteket moduláló felismerésversekét, mint amilyen – többek között – az *Én nem tudtam* vagy a *Kései sirató*. E „rebbentő igazság” megfogalmazásában a felismerésversek arról tanúskodnak, hogy ezeket követően a költőnek újra és újra parancsoló szükség és kényszer lett önmagára figyelni, énjére koncentrálni. Felismerései szerint egyetlen lehetősége maradt: maradéktalanul felmérni önmagát s ezzel együtt a kort, melyben élt, méghozzá úgy, ahogy azt a *Reménytelenül* soraiban is megfogalmazta: „csalás nélkül szétnézni könnyedén”.⁶ A verstípusalkotó szerkezet alkalmazása mellett legalább olyan fontos a motívumstruktúra, az, hogy Baka éppen a fűszál motívumára utal. Németh Andor Walt Whitman *Fűszálak* című kötete hatásának tulajdonítja a *fű* gyakori előfordulását, s e hatást azzal indokolja, hogy József Attila verseiben „a fű a mindenütt megtermő csoda. A megmagyarázhatatlan és a mindennapi. A fű a demokrácia virága, a fű mindenkié. A gazdagoknak és a szegényeknek egyformán terem. A fű különös és mégis általános.”⁷ A motívum – a bogár motívumhoz hasonlóan – egyszerre hordozhatja a harmónia, de a fenyegetettség jelentését is. Ilyen ambivalenciára már a *Nem én kiáltok*ban felfigyelhettünk, ahol egyszerre jelennek meg e „kicsinyek”, akik egyrészt elrejtőzni, elhúzódni kívánnak, sugallva a „legyél észrevétlen a történelmi viharban” imperatívuszát, de az együttérzést, a minden élő szeretetét, a szegényekkel való szolidaritást is: „Simulj az üveglapba, / Rejtőzz a gyémántok fénye mögé, / Kövek alatt a bogarak közé”. A vers második részében főhangzó felszólításban pedig épp a *Megfáradt ember* gyenge füvei óta kedvelt *fűszál* mint a mikrokozmosz jellegzetes eleme kerül egységbe a makrokozmosz lényegével: „Légy egy fűszálon a pici él / S nagyobb leszel a Világ tengelyénél.” Hasonló módon jelennek meg a fűszálak és a bogarak a szintén fiatalkori, 1925-ben írt, *A paradicsom életté lesz* című versben is, amelyben a fenyegetettség érzése kap hangot halál és élet partszegélyén: „A fűszálak elszomorodtak, / Kis homlokukat eltakarták, / A bogarak szívére köd jött / S a fűszálakat összemarták.” Vihar, menekülés, fenyegetettség kapcsolódnak hát össze a fű motívumával a korai versekben, de a késeiekben is, néha egy-egy egész vers logikáját és szerkezetét is befolyásoló módon, mint a (*Fön a vihar...*) című versben, e csodálatos dallamú és szimbo-

likájú költeményben, ahol a minden kicsi képzetét keltő szerkezet elemeként hat a fűszál. A költő szándékosan is kicsinyít, arányosít mindent és mindenkit, úgy, mintha a gyermekmondókákra, ősi ráolvasásokra emlékeztető módon, meg akar-ná védeni magát s az embert az elmúlástól, a haláltól: „Almaszirmok – még ép a roncs ág – / igyekezzenek, hogy szállni bontsák / kis lepkeszárnyuk – mily bolond-ság! / S ameddig ez a lanka nyúl, / a szegény fűszál lekonyul, / fél, hogy örök-re alkonyúl. / Borzongásuk a nem remélt vád – / így adnak e kicsinyek példát, / hogy fájdalommal szerényen éld át, / s legyen oly lágy a dallama / mint ha a fű is hal-lana, / s téged is fűnek vallana.” A vers motívumkapcsolatokban igen gazdag, az első szakaszban „bársony nesz inog, megremegnek a jázminok”, s így előremutat a *Hazám* felé, amelyben megismétli a „bársony nesz inog” érzékletes képét, s az első szakasz végén „tapsikolnak a jázminok”, hogy eszébe juttathassák a költőnek: „álmos dzsungel volt a lelkem”. A zárószakasz motívumai és képei pedig a „*Költőnk és Kora*” zárószakaszában, e lemondást sugalló végső sóhajban ismétlődnek majd meg: „Piros vérben áll a tarló / s ameddig a lanka nyúl, / kéken alvad. Sír az apró / gyenge gyepe és lekonyul. / Lágyan ülnek ki a boldog / halmokon a hullafoltok. / Alkonyul.”⁸ További példák sorolása nélkül is jól látható, hogy Baka olyan motívumot választott, amely átíveli az egész József Attila-életművet.

Végül még egy érdekes példa, egy látszólag játéknak indult feladat Baka István-i megoldása. Fölmerül a kérdés, vajon csupán játéknak tekinthető-e, ha költők arra vállalkoznak, hogy elődjüket egyetlen soruk alapján közelítik-követik, avagy az adott sort idézve-felhasználva-beépítve önálló textust hoznak létre, amely egyúttal saját életét is éli, még akkor is, ha – szándéka szerint – egyúttal a hagyományba is beépül. Az *Alföld* szerkesztőinek jutott eszébe az ötlet, s megvalósulása után valóságos kis antológiát tudtak létrehozni. Az eredeti József Attila-szöveg, az *Emberek* című vers így hangzik:

Családunkban a jó a jövevény.
Az érdek, mint a gazda, úgy igazgat,
– ezt érti rég, de ostobán, ki gazdag
s ma már sejteni kezdi sok szegény.

Kibomlik végül minden szövevény.
Csak öntudatlan falazunk a gaznak,
kik dölyffel hisszük magunkat igaznak.
A dallam nem változtat szövegén.

De énekelünk mind teli torokkal
s edzzük magunkat, borokkal, porokkal,
ha kedvünk fanyar, szánk pedig üres.

Erényes légy, ki csalódni ügyes.
Ugy teli vagyunk apró, maró okkal,
mint szunyoggal a susogó füzes.

Orbán Ottó, Kukorelly Endre, Várady Szabolcs, Márton László, Kovács András Ferenc, Parti Nagy Lajos, Baka István, Gál Sándor, Visky András, Lászlóffy Aladár, Balla Zsófia, Tandori Dezső, Somlyó György, Csorba Győző, Határ Győző, Utassy József, Kányádi Sándor, Bertók László és Markó Béla voltak azok – a közlés sorrendjében –, akik vállalkoztak a feladatra. Sem terünk, sem lehetőségünk nincs arra, hogy József Attiláéval együtt húsz szonettet értelmezzünk, legfeljebb annyit tehetünk, hogy egyrészt megállapítjuk, hogy éppen azok hozták létre az újraolvasó szövegeket, akik eddig is a legtöbbet tették az utóbbi időben a magyar szonett reneszánszának kiteljesítéséért, másrészt megpróbálhatunk rákérdezni a textusok segítségével arra, hogy a vállalt intertextualitás milyen konnotációkkal gazdagítja a József Attila-szonettet, illetve a József Attila-sor hogyan alakítja magához a kilencvenes évek eleji magyar költészettörténet íródását, megint másként fogalmazva: megnyitható-e a költő szíve abban az értelemben, ahogy Babits sóhajt fel *Szonettek* című verse végén: „Ki hajdan annyi szívek kulcsa voltál, / Szonett, aranykulcs, zárd el szívemet, / erősen, hogy csak rokonom nyithassa.”

Magáról a József Attila-szövegről tudható, hogy 1936-ban született, a *Népszavában* jelent meg május 19-én, a *Légy ostoba* és a *Leülepszik...* kezdetű versekkel alkotott egy ciklust, a költő nyilván ezt tartotta a legjobbnak, ezért önállósította. Érett, nagy szonett, az *Ember*-ciklus kezdete, része is lett a *Nagyon fáj* kötetnek. Szabolcsi Miklós szerint lehet úgy olvasni, mint a család belső történetét, a „a jó a jövevény”-minősítést Bányai László önmagára vonatkoztatva ezt írta: „[a vers] futó betekintést nyújt ennek a családnak nem éppen szerencsés, elég gyakran áldatlan viszonyaira is.”⁹ E szempontból utalhatna Makai Ödönre is és így a Holland utcai vagy Korong utcai teli torokkal éneklő estékre.¹⁰ De, itt sokkal többről van szó, természetesen. A vers nem más, mint az illúziók nélküli emberkép első megfogalmazása, már címében is a szabadságharc utáni Vörösmartyt idéző, vere-ség utáni szembenézés, amelyben megfogalmazódik a hit viszonylagossága csakúgy, mint annak tudata, hogy a bűn rajtunk van, de van megváltás, mégpedig a vezeklés. A törvényként működő érdek is bibliai visszhangot kap, mint ahogy a „jó a jövevény” is felidézheti bennünk a tékozló fiú példázatát. Szabolcsi Miklós úgy látja, hogy a vers kulcsmondata („Csak öntudatlan falazunk a gaznak / kik dőlyffel hisszük magunkat igaznak.”) arra utal, hogy az emberi közösség működésének rejtett rugói, a mindennapi élet és munka felőrlik az egyént, azaz az *Ember*-ek a felszín és a látszat verse, szembenézés az öncsalással, keserű önvizsgálat is.¹¹ Ez a kiindulópontja Szabó Lőrinc *Célok és hasznok között* című művének is, mely a *Te meg a világ* (1932) versei közt lelta meg a helyét, hangvételeiben mintát is adva a József Attila-opusnak: „Forgunk, mint műhelyben a gépek, / mint malomban a kő, kopunk, / s jön végül, bármibe fogunk / jön a revolver, Duna, méreg.” Ezt a verset József Attila különösen szerette, zárószakaszával vitatkozott is. A záró-sorok így hangzanak: „és az se fáj már a szívemnek, / barátaim, fiatalok, / hogy előbb-utóbb, valahogy, / mint én, ti is mind tönkrementek.” Szabó Lőrinc így emlékezik minderre:

Egy alkalommal József Attila, mikor a Németvölgyi úton nálunk járt, és amikor bizonyoságot tett róla, hogy szinte az egész Te meg a világot könyv nélkül tudta, az utolsó strófájával vitatkozott velem, tiltakozva annak a gyanúnak a „jogosság” ellen, hogy a fiatalok valahogy, mint én, előbb-utóbb szintén tönkremennek. „Miért mennének tönkre? Ezt hinni semmi ok nincs.” Most gondolok rá, hogy 6 év múlva a vonat elé ugrott.¹²

Értelmezés kérdése, mit tekinthetünk a József Attila-szöveg kulcsmondatának, magam közelebb állok az *Alföld* szerkesztőinek választásához, hiszen József Attila verse már csak azért sem olvasható szociológiai vagy etikai szempontból csupán, mert a művészet, a műalkotás mibenlétére vonatkozó tételmondat áthangolja a textust, s úgy vélem, nem véletlen, hogy oly sok költőnk vállalkozott a vers ilyen értelmű újraolvasására-„újraírására”, mert végül is az is kérdés, vajon csupán tényleg a kijelölt József Attila-sor értelmezésére-újraírására-rákérdezésére vállalkoztak-e a századvégi-ezredvégi költők, avagy inkább az előd, a mester, a hagyomány, az életmű egészének újraélésére-újraértelmezésére? Ha az előbbi kérdésre keressük a választ, újabb kérdésekkel szembesülünk, ugyanis a kiemelt sor – minden tudatosan vállalt és mutatott látszat ellenére – problematikája filozófiai jellegű: metafizikus értelmet tulajdonít a szövegnek mint életformának, ebben az értelemben a dallam realizáció, szemben a konstans szöveggel, jöllehet a verssor szerint a dallam a birtokos, azaz a szöveg mint értelemhordozó választja magának, de így vajon függhet-e az objektív értelem a maga választotta támasztéktól, a dallamtól? Más szempontból: a kiemelt sor már az eredeti József Attila-versben is, még inkább a most született szonettekben szentenciaként szólal meg, márpedig a szentenciákat nem értelmezni szoktuk. Erre, a szentenciákra építő gondolkodásunk hiábavalóságára s a belőle fakadó reménytelen léthelyzetünkre utal Baka István verse:

A dallam nem változtat szövegén.
Kétezer éves már a régi nóta:
a tű fokán jutsz a Paradicsomba,
s nincs boldogabb, mint a lelki szegény.

Hogy átláttál az Írás szövetén?
Csak Maya fátylán! Épp olyan csalók. –
a menny is, mint a föld, bár fönn a csolnak
a hold és fényből szőtt a szövevény.

A kín a hóhért üdvözíti csak:
átbújtak Krisztus lábán-tenyerén
a vasszögek – tevék a tű fokán.

De fellázadnak egyszer a szavak,
és ha a dallam nem fog szövegén,
a szöveg változtat majd dallamán.

Jól látható, hogy Bakánál a József Attila-sor tételmondat-funkciót kap, amelyet a költő indirekt módon, megcáfolandóként próbál – mintegy – igazolni, azaz – részben – palinódiaként működteti saját szonettjét, hiszen az oktávában – szinte cinikusan – „régí nótaként” ironizál az evangéliumi szentenciákon, amelyek eredetileg így hangzanak: „Jézus pedig monda az ő tanítványainak: Bizony mondom néktek, hogy a gazdag nehezen megy be a mennyeknek országába. Ismét mondom pedig néktek: Könnyebb a tevének a tű fokán átmenni, hogynem a gazdagnak az Isten országába bejutni” (Máté 19,23–24), illetve: „Boldogok a lelki szegények: mert övék a mennyeknek országa” (Máté 5,3). Ehhez hasonlóan teszi kegyetlen irónia tárgyává az első tercinában a golgotai eseményeket, a keresztre feszítést, hogy érzékeltethesse: mennyei és földi lét egyként hamis, egyként csálós, egyként reménytelen, az eligazodáshoz gaznak, de legalábbis sátáninak kell lenni,¹³ s mindezt úgy alakítja Baka, hogy mintegy átpoetizálja a József Attila-i helyzetet, eltávolítja előbb magától, majd keretet adva a szentenciának, átviszi ezt egy zárt szimbólumrendszerbe, egy maga teremtette világba, amelyet megfoszt a jó–rossz, menny–föld kettősségének életcél, erkölcsi megigazulást vagy hitet adó lehetőségétől. Baka – mint mindig – itt is lázad, azt sugallva, hogy a szavak alkotott szöveg az elnyomott s a dallam az uralkodó, megfogalmazza az utópiát: a szavak lázadását és (pyrrhusi) győzelmét, a kemény kijelentés azonban lemondással párosul még akkor is, ha szeretnénk is hinni, a szöveg mégis a valamire való szabadság emberi követelményét sugallva zárul. Baka már korábban is (1980-ban) hasonlóan gondolkodott, még metaforikusan is megelőlegezte e kései versét, például *A tükör széttört* című művében: „A tükör széttört, cserepeiből / a látvány összerakható még, / de nem forr vissza mennybolthoz a föld, / s éjszaka nélkül száll le a sötétség. // A látvány széttört, cserepeiből / a tükör összerakható még, / de helyet cserél mennybolt és a föld, / s a nappalba átfolyik a sötétség, / árnyam fekszik az ágyba asszonyomhoz, / s aki a tű fokán átpréselődik, / az a pokolba jut” vagy az *Ády Endre vonatán* című versében: „ki tudja hogy a vonat hova fut / meddig fúródik a párnás sötétbe / mint rozsdás szög a Krisztus tenyerébe / talán aludni kellene igen / nem tarthat már nagyon soká az út / hamarosan megérkezem”.

JEGYZETEK

- 1 Nagy Gábor: „*Legyek versedben asszonánác*”. *Baka István költészete*. Debrecen: Csokonai Könyvtár, 2001. 27.
- 2 Vö. Tverdota György: *A komor föltámadás titka. A József Attila-kultusz születése*. Budapest: Pannonica, 1998, 122–129.
- 3 Nagy Gábor: uo.
- 4 Nagy Gábor: *i. m.* 28.
- 5 Nem szólt róla Nagy Gábor, Görömbei András, Olasz Sándor, Füzi László és Friedl István sem.
- 6 Részletesebben lásd Szigeti Lajos Sándor: *A József Attila-i teljességigény*. Budapest: Magvető, 1988. 180–214.
- 7 Németh Andor: *A szélén behajtvva*. Budapest: Magvető, 1973. 49.
- 8 Részletesebben vö. Szigeti Lajos Sándor: *i. m.* 188–214.
- 9 Bányai László: *Négyszemközt József Attilával*. Budapest: Körmendy, 1943. 143.
- 10 Vö. Szabolcsi Miklós: „*Kemény a menny*”. *József Attila élete és pályája 1927–1930*. Budapest: Akadémiai, 1998. 489.
- 11 Uo. 490.
- 12 Vö. Szabó Lőrinc: *Vers és valóság*. Szerk. Kabdebó Lóránt. Budapest, 1990. I. 302. [Szabolcsi Miklós jogos megjegyzése szerint a „6 év” nyilván tévedés, az epizód a *Te meg a világ* megjelenése után, talán 1933–35 közt történhetett.]
- 13 Isteni és sátáni örök közdelméről a Baka-művekben vö. Szigeti Lajos Sándor: *(De)formáció és (de)mitologizáció. Parabolák és metaforák a modernitásban*. Suprasegmentum, 2000: 24–59., 137–200.

BOJTÁR ENDRE

Az intertextualitás játéka
József Attila-versek és a cseh költészet között

A mostanság divatos hermeneutikai irodalommagyarázat szerint az irodalmi mű az intertextualításban, a szövegközöttiségben, az olvasás folyamatában létezik. Ez azt jelenti, hogy a mű nem önmagában álló egység, hanem megszületése pillanattól előző szövegek – az irodalom, a művészet és a valóság „szövegeinek” – hálójába kerül, s ennek megfelelően jelentése nem rögzül egyszer és mindenkorra véglegesen, hanem különböző olvasatainak az összjátékában szüntelenül alakul. Az irodalmi mű partitúra, amelyet az olvasó a maga korának megfelelően mindig új és új előadásban szólaltat meg. S mivel a műfordítás fölfogható sajátos olvasatként is, megpróbálom most József Attilának egy saját versén és egy műfordításán, illetve azok cseh megfelelőin szemléltetni, hogyan változnak a kontextusok, s velük maguk a művek.

A *Munkások* című verset és Jiří Wolker *Ballada a fűtő szereiről* (*Balada o očích topičových*) című versének a fordítását az köti össze, hogy mind a kettő abban az 1931–33-tól tartó időszakban keletkezett, amikor József Attila kapcsolata a legszorosabb volt az illegalitásban lévő kommunista párttal, s amikor a legtöbb ún. proletár-verset írta, amelyek között vannak olyanok is, amelyek egyszerűen a korabeli szocialista ideológia jelszavait szedik versebe. A világ a költő számára egyértelműen szegények és gazdagok, kizsákmányoltak és kizsákmányolók ellentétéként jelenik meg, s az ellentétet majd a jövő forradalma szünteti meg-oldja fel. Ahogy e korszakának talán legnagyobb versében mondja:

Szegények éje! Légy szemem,
füstölöj itt a szívemen, olvasd ki bennem a vasat,
álló üllőt, mely nem hasad,
kalapácsot, mely cikkan pengve,
– sikló pengét a győzelemre,
óh éj!

(Külvárosi éj)

Ezekben a sorokban is megfigyelhető a magyar költő egyik legjellemzőbb műfogása: a lélek eltárgyiasítása és a tárgyi, természeti világ átlelkesítése. A munkással azonosuló költő ugyanúgy termeli a verset, mint ahogy a munkás termeli az anyagi világot – nem a kapitalista jelen, hanem a szocialista jövő számára.

Nem csoda, hogy József Attila csehül először 1959-ben megjelent kötete semmiféle visszhangot nem kelthetett. Nemcsak azért, mert a cseh irodalom már rég túl volt a proletár művészet első világháború utáni egy-két évben virágzó és Jiří Wolker verseiben kiteljesedő korszakán, hanem azért is, mert ekkor, az ötvenes években megvalósult jövőben, a „létező szocializmusban” bármiféle utalás egy eszményi szocialista társadalomra már csak üres frázisnak tűnhetett.

Különösen áll ez az említett proletár-versekre, amelyek lefordítása nyilván kötelező házifeladat volt, s ezért némelyikük úgy hangzik csehül, mint valami történelmi materializmus-tankönyv tétel. Hogy még egy jelentős költő, jelen esetben Vilém Závada jó fordítása is hogy tönkretehet egy verset, ha nem érdeklí az eredeti igazsága, azt példázza a *Munkások* utolsó versszaka:

De – elvtársaim! – ez az a munkásság,
mely osztályharcban vasba öltözött.
Kiállunk érte, mint a kémény: lássák!
És búvunk érte, mint az üldözött.
A történelem futószallagára
szerelve ígyen készül a világ,
hol a munkásság majd a sötét gyárra
szegzi az Ember öntött csillagát!

Tot', soudruzi, ten zástup robotnický,
který se v třídním boji obrnil.
Jsme proň jak komín, at' jej vidí všdycky,
proň každý z nás v ilegalitě žil.
A tak se chystá svět ten bežící,
na pásu historie nečeká.
A nad továrnou temnou dělníci
upevní rudou hvězdu Člověka.

(*Dělníci*)

Most nem beszélek a magyarul is menthetetlenül konvencionális-üres utolsó két sorról, a nagybetűs Emberrel, amely ilyen élettelen absztrakcióban csak az egészen korai József Attilánál található egy-két helyen. (A *rudá hvězda* pontos fordítás: a több változat közül – „vörös csillag”, „öntött csillag”, „világitóan kitüzi zászlaját” – az ötvenes évek kiadásáiban magyarul is természetesen a „vörös csillag” volt az elfogadott.) Az „És búvunk érte, mint az üldözött” sor illegalitásként való fordítása azonban már szegényítés, s a nagyszerű „A történelem futószallagára / szerelve ígyen készül a világ,” meg szinte egyenesen fél-

refordítás. A magyar költő itt azt mondja, hogy a munkások mint valami gépet gyártják a világot, s fölteszik azt a történelem futószalagára. Egy ugyanebben az időben írott töredékben ugyanezt a gondolatot a következőképp fogalmazza meg:

Meg fogjuk alkotni csiszolt kövön
a dolgozók finom gép-államát –
(*A ballgatag gép...*)

A cseh fordító ezt a képet eltünteti. A „běžící pás = futó szalag” szerkezetet egy vesszővel játékosan kettévágva, s a *běžící* a *světh*hez, a világhoz rendelve olyan mondatot kapunk, amely szó szerint azt jelenti: így készül ez a futó világ, (amely) a történelem szalagán nem vár. Tehát éppen a központi „világ = gép” tűnt el, s maradt egy közhely. (Nem tudok annyira csehül, hogy megítéljem, Závada nem játszik-e rá a „na pásu – na spásu” asszociációs lehetőségére, amikor is a sor azt jelentené, hogy a futó világ a történelem üdvére, megmentésére nem vár – ami végképp értelmetlen, hiszen mindenfajta szocialista művészet a történelemtől várta a megváltást, világképe – Karel Kosík kifejezésével – jövő-központú totalitás volt.) Összefoglalva talán azt lehetne mondani, hogy a harmincas évek elején írt magyar verset az ötvenes évek végén született fordítás visszafordította a húszas évek elejének akkorra már élettelené vált cseh kontextusába.

A másik példának: József Attila Wolker-fordításának gazdag szakirodalma van. (Közel negyven évvel ezelőtt magam is írtam róla. Rövid elemzésem – életem első idegen nyelven megjelent tanulmánya – csehül is megjelent Wolker szülővárosának, Prostějovnak a múzeumi értesítőjében.) A történet röviden összefoglalva annyi, hogy a proletárköltő Wolker 1922-es *Ballada a fűtő szemeiről* című versének azt a két sorát, hogy „*Dělník je smrtelný, práce je živá*” (A munkás halandó, a munka él) a magyar proletárköltő tíz évvel később az ellenkezőjére fordította: „A munkás halhatatlan, a munka él”. A véletlen hiba szinte biztosan kizárható, hiszen József Attila nemcsak ezt, hanem másik öt Wolker-verset, valamint több más cseh költő versét is a budapesti csehszlovák követség sajtóattaséjának, a kitűnő Anton Strakának a nyersfordítása alapján és személyes munkamegbeszélések során fordította magyarra, s egyetlen félrefordítás sincs közöttük. Ezért itt nagyon is tudatos lépést kell feltételeznünk: József Attila annyira a magáénak érezte az 1924-ben meghalt Wolker költészetét, hogy a maga 1931–32-es lírájának megfelelően továbbírta azt.

Az eredeti vers arról szól, hogy a villanytelep munkása, aki szeme világát lapátolja a világnak fényt adó kazánba, fokozatosan megvakul és meghal. Wolker versét elsősorban a szóban forgó két sor miatt joggal minősíthette egy cseh kritikus „szociálisan szentimentálisnak”, s a szocialista irodalom kontextusában Julius Fucík 1934-ben, tehát a József Attila-féle fordításhoz közel ugyanezért bírálta: „Wolker és a korabeli ifjú költők túlnyomó többségükben ismertek már

annyit a marxizmusból, hogy nem akarták ama kérészéletet élni. De nem annyit, hogy forradalmárokká váltak volna. Már nem hitték, hogy a világ az ő fájdmuktól szenved, azonban abban kerestek kibúvót, hogy most nekik maguknak kell szenvedni a világ fájdmuktól. Azt gondolták, hogy a forradalom áldozat [...], és arra törekedtek, hogy a forradalomhoz való viszonyukat mint önfeláldozást éljék.”

Természetesen lehet Wolker költészetét így, a szocialista ideológia kontextusába ágyazva is magyarázni. Gyümölcösözőbb azonban, ha az irodalmi hagyomány felől közelítjük meg. Durva leegyszerűsítéssel a *Ballada* (más Wolker-versekhez hasonlóan) két hagyományt akart ötvözni: Karel Jaromír Erben múlt századi szentimentális-romantikus balladáinak és annak a XIX. század végén megjelenő modern költészetnek a hagyományát, amelynek legkiemelkedőbb képviselője a belga Émile Verhaeren volt. A nyugat-európai kapitalizmus kivirulásának tanúja, Verhaeren, akinek magyarul már 1915-ben és 1926-ban is önálló kötete jelent meg, a tematikától a képépítkezéig óriási, talán döntő hatást gyakorolt József Attilára. De a belga költő a modern cseh költészetnek is az egyik atyamestere. Igaz, Karel Čapek 1920-as *Francouzská poesie* című korszakos jelentőségű antológiájában csak egy verssel szerepelt, de a Wolkerrel a legszorosabb kapcsolatban lévő Stanislav Kostka Neuman ún. civilizációs költészetén keresztül az egész fiatalabb generációra kisugárzott. (A számos példa közül csak egyet említve: az ember és az anyagi világ egységén alapuló, a Wolker-vershez hasonló motívum feltűnik Vítězslav Nezval egy 1926-os versében: „*Mozoly zřítí v barváčh lampionu / z dělnickýh rukou letí do salonu*” [*Lampion*] – A tenyér kérgei ragyognak a lampionok színeiben / munkáskezekről repülnek a szalonokba).

A *Ballada a fűtő szemeiről* kudarca az erbeni és a verhaereni hagyomány összeegyeztethetlenségéről tanúskodik. József Attilát nem kötötte ez a feloldhatatlan kettősség, s ezért az erbeni hagyományt magától értődően a verhaereni hagyományhoz idomítva tíz évvel „előrefordította” Wolker versét. A történet csattanója, hogy a magyar költő erőfeszítése hasztalan volt, s nem menthette meg a *Balladát* attól, hogy holtta dermedjen: 1936-ban és 1953-ban még az ő kiigazításával jelent meg a Wolker-vers, 1959-ben, 1974-ben és 1980-ban azonban már a szerkesztő (vagy újrafordító?) Zádor András, illetve Hosszú Ferenc visszaigazította az ominózus két sort: „A munkás halandó, / a munka él”. (S természetesen így jelent meg az eredetiből fordító Monoszló M. Dezső 1961-es Wolker-válogatásában is.)

Sokáig úgy tűnt, hogy mindez nem érdekes, mindegy: néhány bohémistán és József Attila-kutatón kívül kit érdekelnek ma már a cseh és a magyar proletárköltészet fordítási problémái? Vagy egyáltalán: a proletárköltészet? Nem tudom, olvassák-e ma Csehországban vagy másutt Wolker verseit. De abban biztos vagyok, hogy a nagyváros, a munkanélküliség, a nyomor, a kapitalista kizsákmányolás verhaereni–József Attila-i „ontológiai lírája” legalábbis a mai Magyarországon újra fájdalmasan korszerű, a húsunkba vágóan eleven.

IRODALOM

- A cseh líra kincsesháza.* Budapest, 1959.
Cseh és szlovák költők antológiája. Budapest, 1953.
Cseh költők antológiája. Budapest, 1980.
József Attila: *S čistým srdcem.* Praha, 1959.
József Attila: *Összes művei.* IV. Budapest, 1967.
235–237.
Lengyel Béla: *József Attila és Verbaeren.* In: Filológiai Közlöny, 1967. 411–425.
Szabolcsi Miklós: *Kész a leltár.* Budapest, 1998.
Tverdota György: *József Attila.* Budapest, 1999.
Jiří Wolker: *Dílo.* Praha, 1928.
Jiří Wolker: *Ballada az álomról.* Budapest, 1974.
Jiří Wolker: *Huszonnégy évet élt.* Bratislava, 1961.

Fülke-fény

A Petőfi-Ady-József Attila-féle fősodor persze utólagos konstrukció volt, de mégis van valami, ami összerendezi a fejünkben ezt a három költőt, mégpedig az olthatatlan érdeklődés emberi alakjuk iránt. Az ilyesmitől nem független a kutatás sem, hát még a szélesebb értelemben vett irodalom. Egyszerűen többen foglalkoznak velük, mint más – talán hasonló kaliberű – művészekkel, mondjuk Csokonaival, Vörösmartyval, Arannyal, Babitscsal, Szabó Lőrincsel, Weöressel. A bűvárlatok monografikus és közleményekben lecsapódó eredményei mellett ott vannak az értekező prózától a szépprózáig terjedő esszék garmadája és a hatalmas emlékirat-irodalom. Nem versenghet velük senki. A képzeletet újra meg újra kigyújtják. Néhány évvel ezelőtt jó eredménnyel lehetett jeles magyar költőket rábírní, hogy idézzék fel az öreg, a túlélő József Attilát. S tetszik, nem tetszik, még a barguzini kaland is idetartozik. József Attila halála óta egyetlen költőre vetült ilyenfajta személyes érdeklődés halála után, Petrire; utódaink meglátják majd ennek az eredményeit, s azt is, hogy kitart-e ilyen sokáig.

Nincs tehát semmi meglepő abban, hogy valaki 2001 és 2004 között négyrészes, több mint négyórás filmet alkot József Attila életéről (Jelenczki István: *Észmélet után I–IV. Elégia József Attila életéről*). De hogyan történjek ez? Egyrészt szakértőkkel, szemtanúkkal, írásos, képi és mozgóképi dokumentumokkal, másrészt előadott művekkel, harmadrészt művészfilmes asszociációkkal.

Nem tudom. Nem merném azt mondani, hogy az utóbbi és az előbbieket elvileg kizárják egymást (elvégre láttam én a *Harminckét rövid film Glenn Gouldról* [1993]), csak azt, hogy a legtöbbször van valami visszás egy nagy művészről szóló dokumentumfilm művészi ambícióiban. Ha túlzottan illusztratív, azért, ha túlzottan elrugaszkozik, azért. Egy-egy beszélő fej, egy-egy képzettársítások nélkül előadott mű mélyebb, megrendítőbb hatást kelt. Hivatkozzam minden idők legcsodálatosabb művész-dokumentumfilmjére, a *Richter, az enigmára* (1998), amely korántsem csak zenei produkcióként, hanem filmként is csodálatos, holott szinte semmi más nem történik benne, mint hogy Richter beszél és Richter zongorázik.

De ne legyenek méltánytalan Jelenczki István vállalkozásával. Ő nem szólaltathatta meg József Attilát, csak felidézhetette különböző közvetítések révén. Nézzük hát ezeket.

Őt szakértő kíséri végig a filmet, a pszichológus, a genetikus, az irodalomtörténész, a pszichiáter és – az asztrológus. Hogy az utóbbi miért, ki tudja. Nem mint ha túlzottan nyomatná az asztrológiát; éppen hogy nem – harmadik vagy negyedik lélekbúvárként vesz részt a vállalkozásban.

Ami a megkérdeszetteket illeti, a filmnek az a baja, hogy a rendező nem irányítja őket. A koncepciót kifejezi a lélek- és sorskutatók túlreprezentáltsága (illetve a társadalomtudós, a történész, a filozófus, az esztéta – nem föltétlenül személyének, hanem nézőpontjának – hiánya). Nem látszik az előzetes megbeszélés, a célratörő kérdés és az utólagos vágás hatása. Czeizel dr. így aztán bizony szószátyár. A másik póluson Tverdota György irodalomtörténész a produkció biztos pontja. Kissé száraz és szintelen, de biztos tudás és végiggondolt mondandó jellemzi. Amit állít, az mindig információgazdag, újszerű és veleje is van. Mégsem győzhet a túlerővel, az ezerszer végigbeszélt vitakérdésekkel (szkizofrénia–borderline betegség, a pszichoanalízis ártalmassága–haszna, a gyógyítók felelőssége–feleltelensége, dr. Bak mint ördög–mint angyal, megfelelően képzett volt-e Gyömrői Edit; nagyrészt már szüleim is ezeket tárgyalták izgatottan gyermekkoromban). Jó, egy dokumentumfilmnek ismeretterjesztőnek is kell lennie. De miért a már kivájt mederben? Miközben a film úgy megy el Bagdy Emőke pszichológus igazi nagy története mellett (Illyésné Kozmutza Flóra 1984-ben arra kérte, hogy analizáljon „vakon”, minden információ nélkül egy Rorschach-tesztet – József Attiláét), hogy nem emeli ki, nem állítja a középpontba.

A szemtanúk ma már majdnem kivétel nélkül halottak. Így nem kárhoztatható, hogy a film jókora részeket emel át Fehér György sokrészes dokumentumfilmjéből, a *József Attiláról kortársaiból* (1981–1983). Legföljebb csak az tűnik fel, hogy Fehér tudott kérdezni (vagy vágni). József Eta tanúvallomása ennek a filmnek is a legemlékezetesebb részei közé tartozik. Jelenczki két tanút szólaltat meg, de nem tud kérdezni. Így hagyja kibontakozni Cserépfalvi Katalint, másodkézből (apjától, a Fehér filmjéből kölcsönözve szintén megszólaló Cserépfalvi Imrétől) vett információival és lényegtelen, banális megfigyeléseivel. Elszalasztja viszont az egyetlen még élő koronatanú, a kiváló (és szellemileg teljesen friss) Fejtő Ferenc alapos kifaggatását.

A dokumentumválogatás megítélése nyilván szakértelmet igényelne. Mindenesetre a dokumentumok nyomán különösen a költő gyermekkoráról és a Vágó Márta-szerelemről kikerekedik a történet. Csak bizonyos művészi beavatkozások zavartak, például amikor Vajda Lajos kettős arcképének módján József Attila fényképére kopírozódik Vágó Márta fényképe, alaposan el is torzítva – legalábbis a televízió kis képernyőjén – a szép női arcot.

Mint ahogy azt is rossz ötletnek tartom, hogy Latinovits és Ruttkai két különböző felfogásban *egyszerre* mondja a film elején a *Kései siratót*. Ez is valamiképp a

kultusz művészies visszfénye. Ha József Attilát nem lehet megszólaltatni, legyen egyik hangja Latinovits, az ő ismert József Attila-párhuzamaival, a közönséget máig foglalkoztató életével. S vezesse ezt be az utalás az ő nagy szerelmére, hiszen a következő négy órában főképp József Attila szerelmi életéről és annak komplikációjáról lesz szó. Még egy apoteózist is látunk, ahol a színész-pár veszi körül a költőt.

A meglepetés, hogy ez az első pillantásra giccsesnek tűnő választás a versek szempontjából tökéletesnek bizonyul. Latinovits versmondó géniusza mit sem fakult halála óta: az, hogy szenvedélyes, nem meglepő, de az már igen, hogy itt még mindig milyen póztalan. Bámulatatos a sokhangúsága, s e sok hang közül a lelket összeszorító elégikus hang dominál. S milyen egyszerűen! A szerkezetre összpontosító áttetszőségéről a *Sziürkület* sorai ötlenek az észbe: „tar ágak szerkezetei tartják keccsel az üres levegőt”.

Simon Péterre, a másik hangra nem lehet nagyobb dicséretet mondani, mint hogy az elkerülhetetlen összehasonlítás Latinovitscsal nem kínos.

De Latinovits zsenije mégsem szolgálja jól Jelenczki művét. Ugyanis érzéki leg evidenssé teszi József Attila zsenijét, s ezzel megkönnyíti, hogy keletkezése, csinálása se tárgya, se problémája ne legyen a filmnek. Adott ez minden szakértő számára is, de ezért ők nem felelősek (Czeizel Endre még mond is valamit arról, hogy a tehetség és a beváltott tehetség – táalentum – megkülönböztetendő). Mindenesetre, ha a film egésze pusztá adottságnak tekinti a költő zsenijét, akkor fel szabadul a tér, ahová a két legismertebb, legtöbbet tárgyalt – összefonódó, egymásból magyarázott – életrajzi probléma nyomul be: József Attila és az asszonyok (a Mamától Flóráig), József Attila betegsége. S ezzel sajnos a hagyománynak ahhoz a porózusabb ágához csatlakozik, amelyet Petőfi hősi halála (netán eltűnése) vagy Ady kis női csukái és vérbaja foglalkoztat mindenekfelett, s a történeteket az növeli óriásivá, hogy óriásokkal esett meg.

De nem ez a film végső célja. A rendező valahogy úgy gondolkodhatott, hogy az okosságokat majd elmondják a szakértők, a történetet a tanúk és a dokumentumok, a zsenit fölidézi a másik zseni, s ő pedig kreatív, elsősorban képzőművészeti ambícióira összpontosíthat. Ez persze nem független a film problematikus koncepciójától. Ugyanis a szenvedő ember és a zseni mint természeti adottság között kimarad a munka – a szenvedés anyagából és a zsenialitás eszközével –, kimarad a művész, kimarad a költő. Pontosan ez a hiány teremthet helyet a rendező művészetének. A természet fenséges képeinek (amelynek annyi a közülük József Attilához, hogy több mint kétszáz éve ilyenekkel szokták megközelíteni az emberben rejlő törékenyen fenséges természetet, a zsenit), illetve az azokból ki-absztrahálódó színes foltok festészetének.

Van valami tolakodó a rendező önállósuló, szabad asszociációs művészetében. De azért időről időre a lengedező szösz-sötétben vonatok is jönnek-mennek a filmben, fényes ablakok is szállnak. Ám kétséges, hogy Ő áll-e minden fülkefényben, ahogyan ez a nagy és alázatos műfaj, a dokumentumfilm megkíváná.

HETÉNYI ZSUZSA

Kezek a bőrökön – az erotika lélekrajzához

Film, színház – muzsika nélkül

Mandarin – Közép-Európa Táncszínház
Intimitás (2000, rendezte P. Chereau)

Az alábbi esszé két művészi teljesítmény hatása alatt született, irodalomtörténész tollából talán eretnek műfajban. Szőke Györgynek ajánlom, egyrészt, mert ő pszichológusként is látja és érti az irodalmat, másrészt, mert az esszében több olyan témát érintek, amelyek számára József Attila kapcsán ismerősek lehetnek: az örök gyermekinek megmaradó szenvédő psziché, az ezeket rejtő nyers külvárosi gesztusok, a testi kiszolgáltatottság, a lelki magány és társvágy, és az ezek mögött kétségbeesetten őrzött érintetlen szépség reménye.

Tekintsünk el attól, hogy miért nem hallhattuk Bartók Béla zenéjét az eltáncolt Mandarin-játék alatt.¹ Írhatnám, tánc alatt – de hangsúlyozni szeretném, hogy ez a modern tánc nem tánc, hanem (megelőlegezem) elmozgott életjáték, más szóval: rítus. Megértéséhez nagyban hozzásegít, ha ifjúságunkban Halász Pétert és társait néztük Dohány utcai lakásszínházukban és a balatonboglári kápolnában és akörül. A néma rítus az élet része, és így kell „egészként” szembesülnünk azzal, ami a homokos színpadon zajlik.

„Az ember végül homokos, szomorú, vizes síkra ér...” Abban a porban járnak a szereplők, amelyből Ádám vétetett. A prostituált vézna, kicsi teste hangtalan vacog. Ez a lány nem egészen ép eszű, nem egészen ép lelkű. Nem tudjuk, mi pontosan a kórkép: révült macskaként kuporogva pisil, görcsösen vihog, megrettenve és alázatosan tűri a három gengszter fiú agresszivitását. Ilyenre formálta a külváros, amely talán kétfelé hasította azt a kicsi tudatát, ami túlfestett arca és gyér, kócos haja mögött elrejtett fejébe egyáltalán beleférhet. Főleg kiszolgáltatott testét és a tudatát választotta el egymástól, és logikus, hogy ehhez a „belső”, a lélek csak a retardált gyermekiséggel képes igazodni. Test, lélek, szellem – pszükhé, szóma, pneuma – így lett egészzé, így tudnak együtt lakni.

A nő betegsége univerzális metafora: gyermekisége a Mandarin elfogadásának, sőt, várásának a záloga. A magányában saját bőrét, saját arcát simogató kurva vágya a gyöngédségre a megőrzött érzékenység gesztusa. A lány primitív – persze, műveletlen, és elmaradott is, sőt, együgyű, de úgy, ahogyan a középkorban szentnek tartott együgyű bolondok. Mert a lány primitív a szó primér (!), mély értel-

mében: ősi, kezdetleges állapotában leledző lény, akit erotikus ösztönei tesznek végül „vissza” az emberi létbe. Világosabban fogalmazva: a benne mélyre temetett, védve őrzött gyermeki ösztönök emelik emberré.

Egyébként a fiúk sem egészségesek. Monomániás erőszakosságukban nincs egy csöpp könnyedség sem, a rendezés a kliensek megszállott vetkőztetésével jelzi csupán, hogy „másokból élnek”, egy háromszemélyes, rosszul jövedelmező vállalkozás rabjai. Minden mozdulatuk kényszerpályán mozog, szabályosan, céltudatosan. Párducléptekkel haladnak folyton a nő felé, aki eszközük: dobálják, taszítják, pörgetik, csapdossák és csapnak vele, mint ostorral. Zseniális az a hang, amit a taszigálás és dobálás közben a nőre aggatott, hányingert keltő világoskék műbőr kabát ad a hideg, kitárt tenyerek alatt. A hibátlanul szedett-vedettre változtatott jelmezek között is kiemelkedik ez a kabát: a mű-bőr, a nem valódi bőr csatogása kipofozza a nézőből az érzelmi azonosulás utolsó írmagját is, végigkergeti a kijózanodás vesszőfutásán, hogy értelmesen tudjon (magába) nézni, szembe-süljön a misztériumjáték szimbólumaival és felkészüljön arra, hogy értékelje azt a pillanatot, amikor majd a valódi bőrök összetalálkoznak. Addig élesíti hallását a vad lihegés és a zéró-zene csöndje.

Rituálisan stilizáltak a Mandarint megelőző kliensek „látogatásai”. Az első vendég a totális lecsüngés. Csüng a ruhája, az arcbőre, a férfiasága, a léptei, az egész élete. Ha lehet egy végtelenül reménytelen, összeomlásában is kicsinyes élet pár perces megjelenítésére alkalmazni ezt a szót: *gyönyörű* ez a színpadon megjelenített emberszabású, univerzális nihil. A beidegződött, kedvetlen önkielégítés vagy ajzás imitálásában a koreográfia a kurva himbálódzó kezével jelzi a lecsüngő testrészt. A saját és a másé, az „én” és a „másik” már nem elkülöníthető, mert nem is érdekes a másik. Automatizmussá vált a fizikai érintkezés, amely nem érint meg; nem léteznek, nem létezőnk egymásnak, végső soron testileg sem. Az aktus közben az egyik szobor, a másik ostor. Ez csak tárgyak súrlódása. A női szereplő a mozdulatlanul álló férfi hasán lóg keresztbe, vízszintesen, a levegőben csapkod testével görcsösen. A férfi közben üres tekintettel mered az átlátszó tükörbe, amely mögött a mi szemünkkel találkozhat tekintete.

A második vendég még kiszolgáltatottabb, mert a Diákot a rendező egy kisfiúval jeleníti meg. Nem koraérett kamasszal, hanem még harmonikus gyerekségét élő kisfiúval. Ha az első vendég már nem tudott, ő még nem tud. Vonatkozik ez szexuális cselekvésre, a test mint az élet szerves részének használatára, de főleg a nő valódi lényének felismerésére. A kisfiú ártatlanul játszik, figyelmesen várja, hogy megtörténjék vele a titok, amelynek mibenlétéről még fogalma sincs. Ugyanúgy kiszolgáltatott, mint a nő, és a gyermekségük is közös, ezért nem tud és nem akar vele mit kezdeni a nő: egyformák. A három férfi öt is, amint az első klienst is, kivetkőzteti szánalmas rongyaiból és megszegyenítve szélnek ereszti.

Az első vendég és a nő is egyformák voltak valamiben: abban, hogy kiszolgáltatottak, szerencsétlenek, bábok. A dolgok megtörténtek velük. A Mandarin megjelenése új minőséget hoz a színre. Illetve nem hoz: most jövünk rá, hogy a Man-

darin kezdettől fogva jelen volt a térben, ő az a szerzetesruhás (fekete szoknyás, fekete pulóveres) alak, akit először megláttunk, az előadás első pillanatában, és azóta is körbejár csigalassúsággal a színtér peremén, csak éppen nem ő a történések, hát nem figyeltünk rá. Most rádöbbenünk: a Mandarin ott van, itt van, jelen van életünk színterén az első pillanattól, csak nem vagyunk rá képesek, hogy meglássuk, nem ismerjük fel. Az átlátszó, forgó plexitükrök tagolta színpad végképp és egyértelműen egzisztenciális térré alakul.

Ebben a térben szembesül egymással a Férfi és a Nő. De eredetileg nem nagybetűs férfi és nő volt ez a két ember. Az aszkéta és a kurva sorsa ellentétesen párhuzamos: az egyik a negatív-negatív végtelenbe tartó elutasítás, a másik a negatív-pozitív (tútelített) végtelenbe tartó kiüresedett szélsőség, mintha a Férfi-Nő-Erősz koordináta-rendszerben az origó alatt lebegő lefelé fordított parabola ellenkező végpontjai lennének.

A Mandarin lassan haladó alakja rabul ejti a kurvát, új kifejezés jelenik meg a nőnemű lény szemében, arcvonásai áttrendeződnek. A lányt, aki szemmel láthatóan nem érti, mi történik vele, akinek fogalma sincs, mi zajlik le benne, Ladányi Andrea táncművész formálja tudatosan, játssza, éli, szenved, mint szerepet. Ezt azonban még a legjózanabb néző is csak utólag képes tudatosítani. A helyszínen székébe gyökerezve, elvarázsolva mered a jelenségre. Hiába taszítják a „kliens” útjába a lányt, hiába állna a lány maga is szívesen elé, az útjába – a Mandarin, Horváth Csaba testét, arcvonásait és belső feszültségeit használva, tántoríthatatlanul rója szögletes köreit, szigorú négyzetekben, ki-kitérve, senkire sem nézve.

A Mandarin autonóm egyéniség, más minőség, ezért képes a lányban változást előidézni. Négyzetei a Mandala formáit rajzolják, meditatív, koherens magába zárkózása olyan tartást ad neki, amellyel mindent kizár, és mindenben át tud lépni. Nem zavarja a tekintet, a lökdösődés, az intrika. Le tudja rázni a lány kezét is, amikor az szemérmetlenül a legérzékenyebb részéhez, éppen hogy a szemérméhez nyúl. Először le tudja rázni magáról, mint a folyóból kilépő kutya a vizet. De a harmadik érintést már nem egy kurva keze teszi. Ritka az a színpadi pillanat, amely ilyen gyönyörűen jeleníti meg az erotikumot: a férfi viselte fekete vászonszoknya elől lévő nyílásán gyorsan és feszesen végigszaladó női kéz egy szél cibálta vitorla lobogásának hangját kelti. A férfiszoknya hasadéka benyúlva a nő kinyitja a titkok nyílását, a hasadék feltáru. Itt a nő kezdeményez és a férfin van a szoknya. Ez a bonyolult ambivalens viszony csak aláhúzza, hogy a férfi-női minőségekre alaposan oda kell figyelniük.

Hogyan nevezzük azt, amire a lány a kezét teszi? A kérdés nemcsak a magyar nyelv kétségtelen faragatlanságára óhajt rávilágítani, hanem arra, hogy ez olyan központi hely a testen, amely felső és alsó régiókat köt össze. Ha az égi és földi, Fenti és Lenti princípiumokat szférákként értelmezzük, és e tanítás (a Kabbala) értelmében az emberi testet is ennek megfelelően képzeljük el, akkor ez a hely az Alap. Innen indulhatunk felfelé és lefelé, sőt, jó esetben befelé is. A gyermeki stádiumában visszamaradt lány-lény megőrizte és most (egy autonóm Másik hatására) a saját mélyéből előbányászta azt a természetes, ösztönös őszinteséget, amely-

lyel közvetlenül ezt az Alapot érinti meg, s az erotika őseredeti, primitív, gyermeki nyelvét használva bejut a Másik zárt személyiségébe. (A Másik értelmezése elmehet akár Emmanuel Lévinas elméletének irányába itt, elég messzire.)

A Másiknak is át kell alakulnia. Kölcsönösen kezdenek alakulni és közeledni. Ekkor lépnek közbe a vetkőztető fiúk. A három hideg hím a nővel sújt a Mandarinra. Az élő ostor szeméből rettegés, ellenkezés, szájalom, csodálat, félnék vágy sugárzik minden ütés előtt. A Mandarin pedig minden halál után fölkel (így szól az eredeti forgatókönyv). Újra és újra agyonverik, végül a sarokba vonszolják. Mély árkot szánt a teste a homokban. Újra felkel, és ezen az árkon indul el a lány felé, aki végre a színpad geometriai közepén áll, mert most már körötte forog minden.

Ő a Nő. A mágneses középpont. Felé indul a Mandarin, az este folyamán először átlósan, és nem a falakkal párhuzamosan. Ez már nem a Mandala önn nyugtató szabályos útja, hanem járatlan út, átlós, izgató, olyan út, amelyet a Mandarin saját élettelen teste húzott meg. De még mindig nem érhet célba. Középen a megvadult három szürke alak levetkőzteti és a görnyedt meztelen testet fekete szurokkal önti le. Egy fekete ruhájától megfosztott meztelen férfi áll a színpad közepén fekete szoborrá öntve. Fekete volt, majd fehér, és most megint fekete.

Közben a színpad elején a lány is levetkőzik, bemászik egy bevásárlókocsiba állított fehér gyerekkádba és a vizet pacskolva mosakodni kezd. A nő fehér, a férfi fekete – ellentétek egysége, akár jin és jang.

És nem rökönyödünk meg a meztelenségén. Nemcsak azért, mert olyan finoman, tökéletes mozgással oldják meg, hogy ne lássuk a női és férfi Alapokat, hanem mert itt a beavatások meztelenségének jelentését, jelentőségét érezzük át. Testbeszéd tanúi vagyunk.

A nő levetkőzött, levette az eddigi énjét, riadtan, verébként csapkodva a vízben készülődik – újjászületni, beavatódni. Felkapja a fejét, és hallgatja, amit mi is: csecsemőírás szűrődik be. Az előadás egyik legtalányosabb és legmellbevágóbb jelenetében a három fiú ágyékkötőben ketrecbe zárt meztelen csecsemőket hoz be, két körben. Az elsőket akkor viszik ki, amikor a második turnus bejön, azokat a harmadik körben viszik ki.² A csecsemő az élet folytatása: túl szép, túl tiszta, túl életigenlő szimbólum, meg is retten tőle a lány, aki a férfi ölelésébe készül.

Meztelen férfi, meztelen nő, meztelen csecsemők – a szerteágazó asszociációk szimbólummá nagyítják a jelenetet. A rács, amelyből az emberpár ki fog törni, a prostitúciót és a pornográfiát az álszeméremmel és prűdériával szoros egységben sulykoló modern álcivilizáció is lehet. Ezt a manipulált kultúranélküliséget jelzi a színpadon a másik rács: a hatalmas gurulós fém bevásárlókocsi is, ahonnan a lány kiszáll. Már gyerekként, csecsemőként ebbe a ketrecbe raknak-nevelnek bele, és szinte lehetetlen szépen, önmagunkat megőrizve felébredni, másokat nem sértve kitörni. Testünk is börtönné válhat, ahonnan igen keskeny és nehezen található kis ajtó vezet saját testi felszabadulásunkhoz. Mindenkinek létre kell hoznia magát. Ó, jaj, az út. Lélektől lélekig. A férfi és a nő ezen az úton felnőttként ismét csecsemővé válna – csalódások, sérülések, öntorzítás után a kezdetekhez visszatérve – most indul el újra.

Ádámnak érzem, ó, anyám, magam. A kozmikus magányú, maguk számára legelső emberpár a homokba fog lesimulni. Ha ez az ölelés valóban halált jelent, az eredeti forgatókönyv szerint, akkor szépen egészülni ki az ambivalens egyensúly.

Mielőtt egybeforrna a két test (és most pontosan használom a szót, nem pedig poetizálok) – szóval, mielőtt egybeforrnának, a nő kivetkőzteti a férfit a rámerevedett szurokból. Lehántja a fekete kérget, a maszkot, kiszabadítja a fekete bőrtönből (ráöntött rácsból, fekete műbőröből), anyai és nőiesen, lassan levetkőztesíti. Egymáshoz simulnak. Egymáshoz igazodnak. Megfogják egymást a leglényegesebb helyen. Visszatérnek az Alapokhoz. Nincsenek mozdulatok, a nő végre nem aktív, kisimul, egy igazi és másik bőrt érez. Lefeksznek. Alul a nő, felül a férfi. A férfi lassan homokot szór a fejére és a hátára. Visszatértek a földbe (ismét porrá lesznek), az eredethez, az eredendő erényhez, az eredőhöz, de nem gondoljuk, hogy meghaltak volna. Csak a parabolán egymás felé haladva, felfelé, befelé, eljutottak az origóhoz legközelebb eső közös pontba.

Homlokegyenest ellenkező utat jár be az az emberpár, aki az *Intimitás* című film első kockáin mohón, szomjasan, kiéhezve egymásnak esik. A néző kapkodná a fejét, de nem is kap levegőt, mert a rendtelenségben alvó, ápolatlan férfi lassú képei után minden átmenet és szavak nélkül kerülnek ketten az ajtóban egymás büvőkörébe és onnan összekapaszkodva a padlóra. A nő a lakás tulajdonosa, a férfi a bérlője. De ezt még nem tudjuk. Nem is értjük, mire vonatkozik az első mondat: „Mára voltunk megbeszélve?” És a második mondat is a levegőben lóg, valami olyasmire céloz, hogy elég rendetlen a konyha. Több mondat sokáig nincs. Főleg azt nem tudjuk, lassan értjük csak meg, hogy ők sem tudnak egymásról semmit. A szerdánként felbukkanó nő nem szól semmit, de amikor majd megszólal, akkor sem tűnik egészen normálisnak – mintha ugyanolyan lelki beteg lenne, mint a Mandarinban a prostituált. Mindenesetre ő is másképpen, más módokon fejezi ki magát, mint az átlagemberek. Erre utal az is, hogy egy külvárosi kocsmában amatőr színésznő, hogy sérült embereknek drámatanfolyamot tart, és hogy hosszan tartó sírógörcsbe menekül a problémái elől. Igaz, ez már nem olyan érdekes. Ahogy a férfi múltja, elromlott házasságának, nélkülözött gyerkeinek képei is csak arra jók, hogy őt is sérültnek tudjuk látni. A hitvesi ágyszélén végzett naturalisztikus önkielégítése mutatja, hogy a társas magány milyen zsákutca lehet.

A férfi bárban dolgozik, profi mixer. Elhivatott, szakmájában imponálóan kompetens, vibráló eleganciája lenyűgöző. Minden mozdulata a helyén van, és amikor az új fiút betanítja, megbizonyosodhatunk arról, hogy tudatos mestere a szakmájának. A nő is bámolatra méltó abban, amit csinál. Külvárosi szerencsétlen tanítványai istenítik. Isteníti kövér, formátlan férje. Gyönyörű a fia. Ez a két ember csak a szexuális életben dilettáns, csak a párkapcsolatában bukott meg, és amikor találkoznak, valamilyen szikrától lánggra lobban a bennük visszafojtva felhalmozódott, sűrített erotikus energia. Először nem vetkőznek le, aztán későbbi alkalmakkor levetkőznek. Először gyorsan eljutnak a csúcsra, aztán nem mind a ket-

ten elégülnek ki. Először így próbálják, aztán úgy. Először kapkodnak, aztán még alszanak is egymás mellett. Az egymással foglalkozás alapvető helyzeteit naturálisan látjuk, nincs mit elrejtteni. Csak a testek beszélnek, kendőzetlenül, mit sem szépitve, pedig a két ember már nem fiatal, negyven körül járhatnak.

Mi is történik később? A férfi gyönyörködni kezd a nőben, mosolyogni kezd. Amikor távozik tőle, kíváncsi lesz rá, és utánaered. Kitalálja, hol dolgozik, inkognitóban megismerkedik a férjével. Betegesen és önleplezően kibeszéli a kapcsolatukat, anélkül, hogy a nőt, aki hozzá jár, megnevezné. Nemcsak érinteni, érteni is akarja a nőt, kapcsolatot keres vele, és persze magát is keresi a kapcsolatban. Ki is alakul valami kapcsolat – és minden elromlik. Pedig még az is lehet, hogy egymásba szerettek. Amikor a nő búcsúzni jön, olyan logikus lenne, hogy egymásba kapaszkodjanak. De a nő szokatlanul sokat beszél, sírdogál is, már nem néma – elmúltak a szótlán, heves és túlfűtött napok. Itt, a szemünk láttára rontják el újra az életüket. Vajon hogyan maradhat a gusztustalan, gonosz, korlátolt férje mellett ez a nő? Az egyetlen válasz, hogy a film nem erről szól.

Arra keresi a választ, miért NEM eshetnek megint olyan szépen egymásnak, mint a film elején. A fordított folyamat bemutatása provokálóan szembeesít mindennapi gyakorlatunkkal. Az emberek általában megismerkednek, közelednek, és amikor eléri az intimitás bizonyos fokát, autonómiájuk falait megnyitják, beengedik a Másikat és bibliai értelemben is megismerik egymást. Azt gondolják, lehetséges a másik megismerése és befogadása. Vajon a másik emberről elsajátított adathalmaz mennyisége fokmérője a közelség mértékének? A kapcsolat mélységét milyen tényezők és hogyan befolyásolják? Milyen hosszú az a bizonyos út, lélektől lélelig? Vezethet-e út két külön kozmosz között?

Ez a két ember egymásnak esett valami ősi ösztönnek engedelmessé, mint Ádám és Éva. Gyönyört keresve-kapva-adva összeolvadtak, és azután a közeledés során és miatt a szemünk láttára eltávolodnak. Az ismerkedésnek köszönhetően szétismerkedik magukat, egészen addig, amíg kénytelenek magukba visszazárkózni, és végül kimutatkoznak egymásnak.

A hallgatás volt a tiszta beszéd.

JEGYZETEK

1 A zene „felhasználásához” nem járult hozzá a Bartókot féltő család. Reméljük, Balázs Béla örökösei már nem fognak közbeszólni. Érdeemes fölidézni, hogy Balázs Béla Kodály Zoltánnak ajánlotta fel a Mandarin-történetet, de neki nem tetszett, Bartók Béla viszont lecapott rá, akarta.

2 A nézők között az anyák órájukra néznek, az apák feszengnek, az e téren tapasztala-

latlan ifjúság titkon szörnyülködik, néhányan talán a gyermekvédőkre gondolnak. A csecsemők természetesen viselkednek és természetesen sírnak, kivéve, aki a szájához húzott lábát tanulmányozza. A néző természetesen a szignifikációt kutatja. A kritikusok a társadalmi körülményeikbe zárt embert látták itt, aki nem tud kitörni a börtönéből.

MILNERNÉ DARMÓ MAGDOLNA

Szabó Lőrinc Tyutcssev-műfordításainak problematikája

Dolgozatom tulajdonképpen nem más, mint bevezetés egy szerteágazó munkához, amolyan gondolatébresztő, a továbbgondolás irányait meghatározni kívánó elmélkedés, egyfajta vázlat, amely a későbbiek során még kidolgozásra/átdolgozásra vár.

Műfordítás/fordítás

A kiemelkedő költői munkásság mindig is két részből tevődött össze: az eredeti művek mellett akár anyagi, akár művészi megfontolásokból szinte minden nagy költőnk fordítói tevékenysége tetemes részt ölel fel, éppen ezért jelen esetben is fontosnak tartom hangsúlyozni: a műfordításról a késő strukturalista-hermeneutikai nézőpontból kiindulva, mint egy eredeti, primer szöveg másik nyelvbe való „honosításáról”, újraalkotásáról érdemes beszélnünk. E nézőpont alapján a költő alkata, eszközei, szokásai és mély képzetei mellett nem elhanyagolható az a szándék sem, amellyel megközelíti a primer szöveget, s a cél, amely a költő esetében a mű újraalkotásánál dominál.

Az a fajta műfordítási ideál, amely a *Nyugat* második nemzedékénél, főleg pedig Szabó Lőrincnél erősen hatott, a XIX–XX. század fordulójára alakult ki. Ez alapján úgy definiálhatjuk, mint egy eljárást, módszert, amely maximális mértékben formahű (metrum, rím), amely nyelvi tekintetben is igyekszik megközelíteni az eredetit, ami maximálisan visszaadja az eredeti szöveg hangulatát, képeit, s amely az eredetivel adekvát művet hoz létre, csak épp magyar nyelvi eszközökkel. Jól tudjuk, ez csak illúzió: a nyelvi áttehetőség nem elérhető, maga a kontextus nem adható teljesen vissza, ennek megvalósítása paradoxon, amelynek nyelvi-logikai, prozódiai, gondolkodásmódbeli és kulturális okai vannak. Az azonban tény: a fordítások ennek ellenére működnek, s megközelítő voltuk ellenére is részei lehetnek a kánonnak, amellet természetesen, hogy befolyásolják a költő eredeti műveit is gondolati, képi és formai síkon egyaránt (lásd Shakespeare-szönetek fordítása *A buszonhatodik évben*).¹

A fordítás, az idegen szöveg egyfajta interpretációja nem más, mint az olvasás-újraolvasás befogadói aspektusa, s a műfordító nem tesz mást, mint elemeire szétbontja, befogadja, önmagán átszűrve újraépíti, újraszerkeszti a verset. Ez a nyelvi átprogramozás az, amit tulajdonképpen műfordításnak nevezhetünk. Nem más, mint „Az aktív befogadás tárgyasulól lenyomata. Egy folyamat megrögzítettség”,² s hogy bekerül-e a kánonba, az nagymértékben függ attól, hogy jó költő-e a fordító, s hogyan birkózik meg a tőle térben és időben idegen megszólaltatásával, képes-e párbeszédet generálni a két kultúra között.

Allandó dilemma tehát a fordíthatóság–fordíthatatlanság egymásnak feszülése, amelynek mértéke erősen függ attól is, hogy a forrás- és a célnyelv hagyományai mennyire állnak közel egymáshoz. A hangsúly mindenképpen a kölcsönöség követelményén van: a két szöveg, a két kultúra, a két költői beszédmód közti folyamatos párbeszéd, melynek során egy közös nyelv keletkezik. A fordítónak azt kell nyelvezete tapasztalatává tennie, „hogy az idegen olyasmivel bír..., amivel a saját nem, vagy amit a saját egész másként ismer sajátjának”.³ Így reflektálható, s alakítható lesz az idegen, s mivel a kettő soha nem ad teljes megfelelést: épp ott, ahol a megfeleltetés lehetetlen, s bekövetkezik az idegenség tapasztalata, ott olvasható le a fordítónak a saját nyelvén végzett kreatív munkája, s az ennek megtapasztalásával járó feltárás a „találó műfordítás”.⁴

Szabó Lőrinc műfordítói elvei

Szabó Lőrinc esetében szerencsésnek mondhatjuk magunkat: műfordításaival kapcsolatos gondolatait éppoly precizitással jegyezte le, mint ahogy tette azt szinte mindennel élete folyamán.

A műfordítás öröme című prózai írásában, valamint az *Örök barátaink I–II.* és a *Válogatott műfordítások* című kötetekhez írt bevezetőiben kifejti saját nézeteit a műfordítás mibenlétéről, önnön céljairól, feltárja belső indíttatásait is amellet, hogy természetesen gyakorlati instrukciókat is nyújt az említett kötetekhez.

Már csak azért is szerves részeit képezik a műfordításoknak a bevezetők, mert a költő orosz műfordításai sajátos helyet foglalnak el a fordítások között: nemcsak mennyiségileg tesznek ki tekintélyes részt, de különlegesen a fordítói/fordítási technikát, s a primer forrást illetően is. Így jó néhány értelmezési-összevetési feladat során felmerülő kérdésre, kétségre ezekből kapjuk meg a választ.

A költő szerint a műfordítás által folyik „a világirodalom lélekcsereje, gondolatcsereje”,⁵ az emberiség egyetemes, együttes töprengése az élet kis és nagy dolgai felett. Műfordító éppen ezért csak költő lehet: munkájához ihlet, teremtő képzelet és különleges nyelvi erő kell: „A műfordító ott kezd, ahol a nyelvtanár és a filológus abbahagyja.”⁶ A műfordítás olyan másodlagos alkotómunka, amelyben távoli, többnyire rég halott szellemek érzéseit, gondolatait próbálják újrateemni – saját nyelvük lehetősége szerint.

S hogy miért fordít egy költő? E kérdésre költőnk nagyon egyszerűen válaszol: a költő nagyon élvez egy idegen lelket, formát, verset, s mutogatni akarja tetszését. Ez az akadálylegyőzés, birtokbavétel megközelítően azonos a teremtés örömeivel. Egy költői műfordítás ugyanis érzékeltet, evokál, teremt, épp ez az, amiért a kitűnő műfordítás egyben kitűnő költészet is, s ez az, amiért nem fordíthat senki a maga költői rangján felül.⁷

A bevezetőben találunk forrásmegjelölést is: valóban sok verset eredetiből fordít, mégis: nagyobb azoknak a száma, amelyeket nem. Ezek okául életének, életkörülményeinek alakulását hozza fel: nagyobb nyomatékkal fordult a figyelme a klasszikus orosz lírikusok alkotásai felé (lásd meghatározó találkozása Termikul Umetoli kirgiz költővel). A közvetítő nyelvek révén készült fordítások túlnyomó részének szerzői: Puskin, Lermontov, Tyutsev.

Tyutsev-műfordításait tekintve tehát megállapíthatjuk, hogy Szabó Lőrinc mindig egy közvetítő nyelv segítségével dolgozott, amely némely esetben valamilyen idegen nyelvi fordítás, ritkábban pedig magyar nyelvű nyersfordítás, ami meg is látszik az eredeti, primer szöveggel való összeolvasás során. Ezek a fordítások tehát saját bevallása szerint sem a szokott módon készültek, forrásai főleg német, ritkábban francia szekunder szövegek voltak, amelyeket vélhetően (de még nem bizonyítottan) magyar nyersfordításokkal egészített ki némely esetben, így ezek összjelentésükben elsősorban egy látomást akarnak rögzíteni.

Első orosz műfordításait még a bunkerben kezdte, Termikul Umetoli hatására, talán hálából (saját bevallása szerint nélküle és Pavel Szavanok kapitány nélkül nem élte volna túl az ostrom viszontagságait): a bunkerbeli ún. rögtönzött „irodalmi esték” emléke motiválta kezdetben.⁸ Később a szakember becsülése, a rokonszenv és az ámulat vette át ezt a motivációs szerepet, amely végül száznál is több orosz műfordítást eredményezett.

A költő orosz műfordításainak általános jellemzői

Az orosz műfordítások javarésze a *Tücsökzene* kialakult stíluskorszaka után készült, amikor már nyelvkezelési sajátossága kialakult. Sajátos nyelvkezelési technikája folytán a szubjektum életszerű koncepciója kerül a versbe. A szerzői koncepció a nyelvi cselekvés poétikai alakzatokká válása mentén szerveződik: egy új nyelvi út, amelynek során újraélve, átalakítva újratерemti a verseket: utal ugyan a forrásra, de nem feladata, hogy egyezzen vele, avagy hogy eltérjen tőle. A fordítások az alapszöveg szabad gondolati variációját adják, melynek során Szabó Lőrinc saját költészetének megtalált hangjával egyezteti az idegen szöveg sajátba emelését.⁹

Fordításaira jellemző a klasszicizáló megállapodó beszéd, az összefoglaló jellegű, visszanyúló hang, s a dialogikus költői gyakorlat technikájának alkalmazása. Kiütkezik belőlük a reflexív jelleg; a természet olyan leírása, amely egyszerűen minősíti a látványt és a látót, a dolgokat és a dolgok feldolgozhatóságát.¹⁰

A Tyutcsev-fordítások konkrét problematikája

A fordítások egyik nehézségét az adja, hogy a költő nem eredetiből fordítja a verseket, éppen ezért eredeti címüket nem is közli, mint ahogy teszi ezt egyébként az eredetiből végzett fordítások esetében (lásd az *Örök barátaink* bevezetője). A cím alapján tehát nem tudjuk beazonosítani mindig a verseket, mivel Tyutcsev témái nem éppen változatosak: ugyanazt a témát többször is feldolgozza, ami gyakran nemcsak témabeli, hanem címbeli hasonlatosságot is feltételez. Ehhez járul még a fordítói szabadság a címadásban is, mely során több hasonló, vagy azonos című versfordítás is él (például *Tavaszi*-versek).

További nehézséget okoz Tyutcsev címadó, illetve címet nem adó szokása: verseinek többsége cím nélküli, éppen ezért azonosításuk, illetve a fordításoknak való megfeleltetésük elvileg az első sor alapján lenne lehetséges. Ez azonban mindjárt kettős kérdéssel jár. Mindenekelőtt a költői fordítás-újraalkotás szabadsága: ugyanis csak a legkritikább esetben találhatunk szókincsbeli, vagy teljes gondolati egyezést a primer szöveg és a fordítás között. Éppen ezért a tartalomjegyzékben közölt első sorok összehasonlítása az eredeti szövegek első sorával nem elegendő az azonosításhoz: a teljes szövegkorpusz egybevetésével lehet csak minden kétséget kizáróan megadni a primer szöveg fellelhetőségét.

A másik komoly nehézség az önkényes címadás gyakorlata. Sok olyan verset találtam (köztük talán legismertebb a *Duna* „című”), s az alapos vizsgálat valószínűsíthetően még többet fog eredményezni, amelyek Szabó Lőrinc fordításaiiban címmel ellátottak, Tyutcsev kötetekben ellenben nincs az említett verseknek címe. Felvetődik tehát a kérdés: vajon a közvetítő nyelv – a zömében német műfordítás, illetve a magyar nyersfordítás – alapján, annak félrevezető technikája miatt fordította, mintegy gyanútlanul le ezeket a „címeiket” Szabó Lőrinc, vagy maga adta önkényesen, saját indíttatásból? Erre a kérdésre talán választ adhatnak egyrészt naplói, levelezései, valamint a könyvtárában megtalált német nyelvű, kézírásos jegyzetekkel ellátott Tyutcsev-versek tételes átvizsgálása, s az eredetiekkel való egybevetése.

Ily módon tehát még mindig van vagy félszáz olyan vers, amelynek megfeleltetése még várat magára, s a felismert-párosított versek között is lehetséges, hogy a téma- és formaazonosság miatt lesznek változások.

Kétségtelenül nehezíti a dolgot a témaszűkösség, illetve a témák többszöri, gyakran hasonló feldolgozása Tyutcsevnél, valamint a szekunder szövegek megléte, melyek következtében mintegy kettős szűrőn keresztül fordítottak az orosz versek.

A másik, s kétségtelenül szerteágazóbb nehézséget az okozza, hogy a fordítások és a primer szöveg egybevetésekor nem feledkezhetünk meg a már említett szekunder szövegekről sem: hisz minden esetben van egy közbülső állomás: egy másik műfordítás, avagy egy nyersfordítás, ami már eleve feltételez némi gondolati, értelmezésbeli, esetleg formabeli eltérést, módosulást az eredetihez képest.

Így tehát további feladatként érdekesnek ígérkezik az említett szekunder szövegek alapos vizsgálata, amelyekből maga Szabó Lőrinc is dolgozott. Ez ugyan is fényt deríthet az eltérések mibenlétére, ráadásul mindenképpen könnyebben behatárolható lenne Szabó Lőrinc válaszáda, dialógusainak felépítése, a szöveg megszólaltatásának mikéntje, azaz: maga a műfordítói munka.

Tény azonban: egy harmadik nyelv, illetve forrásanyag beiktatásával megnő az értelmezés és az értelmezhetőség hibalehetősége is, már ami bennünket illet. Éppen ezért minden esetben igen óvatosan kell eljárunk nemcsak a versek egymásnak való megfeleltetésénél, hanem azok érdembeli vizsgálatánál is.

A múlt századi fordítói felfogásnak, a formai ismérvekhez való viszonylagos ragaszkodásnak köszönhetően a formai eltérések jóval ritkábbak, így a versek egymáshoz rendelésénél ez a szempont mindenképpen segítségünkre lehet, még annak ellenére is, hogy prozódiai akadályokkal minden valószínűséggel mindkét fordítónak meg kellett küzdenie.

További nehézséget okozhat már maga az a tény is, hogy a két költő között egy jó századnyi gondolkodás-, ábrázolás-, versfelépítési technika- és alkotói módszerbeli eltérés feszül. Tyutsev témái ugyan alkalmazkodnak a nyugat-európai romantika áramlatához (természet, szerelem, haza-hazaszeretet, kiemelkedő személyiségek „megverselése”), mégis eléggé behatároltak. Persze, tény: ezen belül érzelmek, benyomások, hangulatok áramlása, variálása jellemzi. Költeményei abból a szempontból Lermontovhoz hasonlíthatók, hogy szokatlanul sűrített leszűrődései a bonyolult, egymással szemben álló, ugyanakkor egymásra szövődő gondolatoknak,¹¹ s ily módon az ellentmondások költője is. Talán ez lehet az egyik oka annak, hogy Szabó Lőrinc az oroszok közül Tyutsevnek szentelte a legnagyobb figyelmet. Álom és szkepszis tömörül, ütközik egymásnak verseiben, s mindez elégikus, mély dekadens öltözékben, ami talán még érdekesebbé teszi a fordításokat: vajon ugyanazt érezzük, gondoljuk, látjuk a magyar, az orosz, s esetenként a német szöveg olvastakor?

Atgondolva tehát a fent említetteket, mindenképpen felmerül még egy kérdés, amely miatt a bevezetőmben többet foglalkoztam a műfordítás mibenlétével, mint amennyire egyébként a téma indokolta volna: mégpedig az, hogy az említettek számbavételével minek nevezhetjük Szabó Lőrinc „Tyutsev-verseit”?

Intertextualitás, magyaráítás, átköltés, műfordítás, újraalkotás?

E kérdésekre nem lehet egységes, főleg nem elhamarkodott válaszokat adni: esetenként, versenként a válasz más és más lehet. Tény azonban: megválaszolásukra csakis akkor vállalkozhatunk, ha minden egyes szövegkorpuszt saját valójában, a három szövegmódozat összevetésével megvizsgálunk, s versenként határozzuk meg azok mibenlétét, a versek együvé tartozását, avagy különbözőségét, s a magyar fordítások milyenségét.

JEGYZETEK

- 1 Szabolcsi Miklós: *Antinómák a magyar műfordítás történetében*. In: *A fordítás intertextuális alakzatai*. Szerk. Kabdebó Lóránt et al. Budapest: Anonymus, 1998. 11–16.
- 2 Kabdebó Lóránt: *Műfordítás és/vagy intertextualitás*. In: uo. 38.
- 3 Kulcsár Szabó Ernő: *A saját idegensége*. In: *A fordítás intertextuális alakzatai*. 107.
- 4 Kulcsár Szabó Ernő: *A saját idegensége*. uo.
- 5 Szabó Lőrinc: *Bevezetés az Örök barátaink I. kötetéhez*. In: *Örök barátaink I.* Budapest: Osiris, 2002, 5.
- 6 Szabó Lőrinc: *A műfordítás öröme*. In: Szabó Lőrinc: *Könyvek és emberek az életben*. Budapest: Magvető, [1984], 8.
- 7 Szabó Lőrinc: *Bevezetés az Örök barátaink I. kötetéhez*. 5–8.
- 8 Kabdebó Lóránt: *Az összegzés ideje: Szabó Lőrinc 1945–1957*. Budapest: Szépirodalmi, 1980.
- 9 Lásd bővebben: Gyulai Noémi: *A fordítói technika életszerűsége*. In: *A fordítás intertextuális alakzatai*. 253–268.
- 10 Kabdebó Lóránt: *A természeti tárgy*. In: Uő: „*A magyar költészet az én nyelvemen beszél*”. *A kései Nyugat-líra összegzése Szabó Lőrinc költészetében*. Budapest: Argumentum, 1996. 2. kiad. 92–130.
- 11 Szőke György: *Költői világkép és a műfordítás bűsége: Lermontov magyar tolmácsolásának problémái*. In: *Filológiai Közlöny*, 1970. 3–4. sz. [különlenyomat]. 522–528.

Szájhagyomány és irodalom: kapcsolat vagy ellentét?

1. Két tudományág viszonya

A legismertebb amerikai szótár a következő meghatározással indítja a folklórra vonatkozó szócikkét: 'valamely nép vagy csoport által szóban és megfontolás nélkül (unreflectively) megőrzött szokások, hiedelmek, táncok, énekek, mesék vagy mondások' (Webster's 1981, 1882). Vállalkozhat-e valaki arra, hogy összehasonlítsa az így értelmezett folklórt az irodalommal? Úgy sejtem, inkább csak részlet-tanulmányok szintjén, hiszen az idézett területnek igen tág kérdéskört, legalábbis irodalom, zene és tánc együttesét lehet megfeleltetni, annak a lehetőségét pedig kizárhatjuk, hogy egyazon tudós mindhármójukhoz értsen. Ezért is érezheti úgy magát az irodalmár, valahányszor folklór-megnyilvánulásokkal kerül szembe, hogy noha kijárt egy iskolát, ismét az elemi első osztályába került, hiszen megszerzett ismeretei használhatatlanok. Az irodalom ismerete nem elég a folklór értéséhez, s ezen nem változtat az, hogy a néprajzos látóköre sem mindig elég tág – a szóbeli költészet földolgozásaiból például gyakran hiányzik a zenei elemzés.

Természetesen vannak érintkezési pontok néprajz és irodalomtudomány között – például a művelődések (kultúrák) közötti viszonyok elemzése –, de a folklór átfogó, szerteágazó jellegén kívül más oka is van annak, hogy az irodalmár zavarban érzi magát, ha például egy népdalról kell véleményt nyilvánítania. A mezőgazdasággal foglalkozó közösségek az úgynevezett magas kultúra távlatából nézve mintegy a történelem felfüggesztésének az ábrándját kelthetik. Ha ránézek egy festményre, hallok általam nem ismert zenét vagy elém tesznek egy verset, először azt próbálom kitalálni, körülbelül mikor keletkezhetett. Úgy is fogalmazhatnék: az irodalomtörténész kérdései legalábbis részben érvénytelenek a folklór tanulmányozásakor. Való igaz, hogy sokáig az irodalmi tanszékeken tanították a népköltészetet, és jellemző, hogy az American Folklore Society sokáig a Modern Language Association része volt, de a két tudományág képviselőinek útja régen különvált. Az irodalmár általában forrásként vesz tudomást a folklórról, mint ahogyan sokszor a folklór tudósa is forrásnak tekinti az irodalmi alkotást: számára az a mű érdekes,

amely az ő érdeklődési körének megfelelő vonatkozásokat rejt magában. Viszonylag ritkán bíbelődik a művészi hatás kérdéseivel.

Szándékosan beszélek hatásról, mert megítélésem szerint mai tudásunk szerint a művészséget (esztétikumot) nem lehet alaktani ismérvek alapján meghatározni. A „Mi a művészet?” helyett szerencsésebb így tenni föl a kérdést: „Mikor művészet?” A művészi érték nem alkotói szándéokra vezethető vissza, hanem a befogadás során válik érzékelhetővé. A két szakma nyelvét nem könnyű összeegyeztetni. Nem tartható szerencsésnek az olyan érvelés, amely a paraszti hagyományban élő személynek tulajdonít művészi szándékot. Hevenyészett példaként egy közel-múltban kiadott tanulmánykötetből idéznék: „Az [...], hogy nincsen az obi-ugor kultúrában fiktívként kitüntetett elbeszélés, azt mutatja, hogy a történetmondásuk bizony nem esztétizáló igényű, hanem az igaz ismereteket közvetlenül hagyományozó célzatú. Az ő számukra [...] a kijelentés mindenképpen információértékű. A nyelvészeti elemzésre gyűjtött énekek olvasásakor ugyanis az tapasztalható, hogy irodalomként olvastatják magukat.” (Sz. Molnár 2003, 292.) A még nem iparosodott obi-ugor kultúrát nagy távolság választotta el az oda érkezett gyűjtő világtól. A másik megértése ilyenkor nagyon nehéz lehet. A kitaláltság (fikció), az esztétizálás s az irodalom a gyűjtő fogalmai. Mint sok más esetben, ezúttal is arról lehet szó, hogy ami eredetileg meghatározott szerepet játszott (funkcióval rendelkezett), azt a polgárosodott világhoz tartozó gyűjtő a maga ízlése szerinti művészséghez méri. A befogadó szigorúan a saját előítéletei szerint válogat. Nem mindent becsülünk nagyra a középkori keresztény művelődés fennmaradt emlékeiből, és az egyházi kantátákat ma nem úgy hallgatjuk, ahogy az egykori templombajáró hallgatta. Bartók s Kodály könyörtelenül elkülönítette a népzeneből azt, amit sokra értékelt. Sőt – ahogyan a folklorista írta – már Kríza János is megszurte az anyagot, amellyel találkozott: „Elsősorban a költőileg teljes, poétikailag jól megformált alkotásokra helyezte a hangsúlyt.” (Kríza 1982, 57.)

2. Egyszerű formák nyoma az irodalomban

Folklór és irodalom együttes vizsgálatának eddigi eredményei leggyakrabban arra vonatkoznak, miként lehet valamely egyszerű forma jelenlétét kimutatni egy irodalmi alkotásban. Az Aarne-Thompson jegyzékben a 400. számot kapott mese elveszett feleségét kereső férjről szól. Chrétien de Troyes *Yvain* című alkotása éppúgy fölfogható ennek átírásaként, mint Shakespeare művei közül a *Téli regé*. Wolfram von Eschenbach legismertebb elbeszélő költeménye, a *Parzival* a balga történetének változata, mely a 1696. az ismert jegyzékben. Némely művek több mese elemeit egyeztetik egymással: a középfangol *Sir Degré*-ről kimutatták, hogy cselekménye Oidipusznak, az ismeretlen fiát megtaláló királynak és a kéz nélküli lánynak a sorsával, vagyis a 931., 873. és 706. (Rosenberg 1991, 80–82.), Shakespeare már említett románca pedig a 400. mellett a feleség szüzességére vonatko-

zó fogadás 882. és a Hófehérke 709. számú történetével hozható összefüggésbe. Magától értetődik, hogy nem mindig közvetlen hatásról lehet szó, a fogadás elbeszélését például hihetőleg Boccaccio közvetítette az angol színműíróknak.

A középkori s reneszánsz irodalomból számtalan, a klasszicizmus és a fölvilágosodás korából viszont viszonylag kevés hasonló példát lehetne hozni. A népköltészetet fölértékelő romantikára azután érthető módon fokozottan jellemző egyszerű formák bonyolítása. Különösen feltűnő ez a látomásos, jövőmondó költészetben, mely korábbi jogaiba helyezi vissza a szóbeliséget – hallgatólagos vagy kimondott formában megidézve Pál apostol Korinthusbeliekhez írt II. levelének híres szavait: „a betű megöl, a lélek pedig megelevenít” –, továbbá a viszonylag fiatal nemzeti irodalmakban, amelyekben az irodalomtörténész szavaival „szorosabb maradt a köznyelvi folytonosság a mitikus és a népköltészeti formákkal” (Kovács 2002, 119.).

Az eddig említett példák szinte kivétel nélkül a verses költészetből származnak. Fölvetődik a kérdés, mennyiben ismerhetők föl a szóbeliség nyomai a prózában. A görög irodalom története szerint igen korai időszakról fogva éles megkülönböztetést lehet tenni: „A költeményt éneklük, mondják, varrják, ácsolják, csinálják, de az 5. század végéig sosem írják, s csak azután is csak ritkán használják verssel kapcsolatban ezt a szót. [...] A prózát viszont, szemben a költészetrel, kezdetől fogva »írták«.” (Ritoók 2003, 23., 25.) Vajon tudjuk-e mindig, mi a vers és a próza? Azok a néprajztudósok, akik nem az úgynevezett nyugati művelődéssel foglalkoznak, óvatosságra intenek. A maláj irodalomban például „nem világos (blurred) a megkülönböztetés”. Vita folyik arról, a zunik „történetmondásai »prózáknak« avagy »költészetnek« tekintendők-e”. A jorubáknak „nincs szavuk általában a »költészetre«, és ugyanez a helyzet a géleknél” (Finnegan 1992, 27., 26.). Az énekelhetőség sem igazít el. Megállapították, hogy „az epikus költészet szemlátomást a Régi Világ jellemzője”, s a balladákról megjegyezték, hogy „ez a műfaj is leggyakrabban az Óvilágban s nem Amerikában, Océániában vagy Afrikában fordul elő” (Finnegan 1992, 10., 12.). Talán érdemes volna eltűnődnünk, vajon az ókori görögökkel kezdődött műfaji hagyományok mennyiben érvényesíthetők a világ többi részének örökségének számbavételénél. Nem minden művelődésben szeletelik föl egyformán a nyelvi megnyilatkozások együttesét. Tér-, sőt időbeli eltérésekkel is kell számolnunk. Aligha szükséges arra emlékeztetni, hogy Herder mást értett népköltészetten, mint amit mi tekintünk annak, s még a „Dichtung” és a „poetry” érvényességi köre sem teljesen azonos egymással. A már említett románc jelentése is más az angolban, mint a magyarban.

Visszatérve a kérdésre, lehet-e arra hivatkozni, hogy prózainak tekintett művekben kevésbé érzékelhető-e a szóbeliség hatása, aligha válaszolhatunk igenel. Még történeti értelemben realistának minősíthető regényeknek a mélyszerkezetét is gyakran vissza lehet vezetni mesékre, legendákra, a proverbiumok pedig az ilyen művek tanító célzatát biztosítják. Az 1847-ben kiadott *Jane Eyre* éppúgy olvasható Hamupipőke történetének változataként, mint az 1860–61-ben megje-

lent *Great Expectations*. „Call me Ishmael”. Melville *Moby Dick* (1851) című alkotásának első szavai jelzik, hogy szóbeli előadás utánzásáról van szó. Az arányok természetesen különbözhetnek. Kemény Zsimond művében, a *Gyulai Pál*ban a cselekmény döntő eleme a varázserejű gyűrűt szerepeltető mesékre, *A kőszívű ember fiai* egészében a harmadik fiú történetére emlékezteti az olvasót.

A tizenkilencedik századi népiesség összefonódott azzal a hiedelemmel, hogy a szóbeliség a nemzeti művelődés alapja. „Minden adoma egy kerek történet, osztályt, népfajt, kort és néha egész nemzetet jellemez, annyira, hogy akármit lehet travestálni, csak adomát nem, a nélkül, hogy észre lehessen venni, hogy az más nemzet életéből van átvéve.” (Jókai 1898, 321.) A Magyar Tudományos Akadémián 1860-ban elhangzott szavak olyan írótól származnak, aki az *Üstökös* szerkesztőjeként 1858-tól gyűjtötte az adomákat. Az ő műveiben döntő szerepet játszanak az egyszerű formák. Ebből a szempontból örökösének tekinthető Mikszáth, aki joggal írta, hogy „Jókai a *fülével* írt”. Azt viszont már teljesen alaptalanul hangoztatta, hogy „regényt diktálni Jókai nem tudott, de nem is lehet. Tollbamondással többé-kevésbé csak férczművek jöhetnek létre. A műalkotás a toll alatt nő. Diktálni íróművésznek ép annyira nem lehet, mint festőnek.” (Mikszáth 1907, 2: 221., 298.)

A tollbamondással valami átmenthető a szóbeli előadás óriási értékéből, a rögtönzésből. A tizenkilencedik és huszadik század fordulóján az írásmód leglátványosabb megváltozása, a mondatszerkesztésnek Henry James kései műveiben megfigyelhető rendkívüli összetettség összefügg azzal, hogy ez a szerző kezének betegsége miatt áttérni kényszerült a tollbamondásra. Az így készült első mű, a 1898-ban megjelent *The Turn of the Screw* fölolvast, szóbeli előadásokat és írott beszámolót egyaránt idéz, éspedig nem úgy, hogy egymás mellé helyezi őket, hanem többszörösen fölülírja a szó- és írásbeli megnyilatkozásokat, miközben boszorkányüldözéssel kapcsolatos hiedelmeket és meséket idéz föl, valamint „a népi hagyományt, amely szerint a szellem hatalma abban a pillanatban megtörik, amikor kiejtik a nevét” (O’Gorman 1980, 231.). Ez a mű egyfelől érvényteleníti szó- és írásbeliség szembeállíthatóságát, másrészt kifordítja a fölhasznált folklór vonatkozásokat, hiszen nem derít fényt a rejtélyre, bizonytalanságban hagyja a befogadót, olyan meghatározatlansággal ruházva föl a történetmondást, amely ismeretlen a népmesékben.

A szóbeli egyszerű formáknak ilyen bonyolításához képest a huszadik századi regényirodalomban sokkal közvetlenebb fölidézéseik vannak többségben. Különösen a műveknek két csoportjára lehet gondolni. Nyíltan vallásos célzatú alkotásokban a cselekményhez mint folszíni szerkezethez afféle mélyszerkezetként kapcsolódik a szóbeliség örökségéből vett történet. William Golding 1954-ben kiadott első regényében a gyerektársai által végül is meggyilkolt Simon epilepsziás. Rohamai arra emlékeztetnek, hogy a sámánokról hiszik: ebben a betegségben szenvednek. Simon a jövendőmondó szerepét játssza; ő pillantja meg a legyek urát, vagyis a gonoszt. A folklór szerepeltetésének másik változatát olyan művekben lelhetjük föl, amelyek gazdag szóbeli kultúrák környezetében jöttek létre. Nemcsak Latin-Amerikára, Afrika vagy Ázsia bizonyos vidékeire lehet gondolni, de akár még az

Egyesült Államok déli területeire is. Willa Cather *My Antonia* (1918) című regényében a címszereplő elbeszéli az Oroszországból Nebraska államba kivándorolt Pavel meséjét arról, hogy fiatalkorában Peter nevű társával tanú volt egy falusi esküvőn. Amikor a menyegzőről a nagy hidegben szánkón távoztak, farkasok eredtek a nyomukba, s ők az ifjú párt föláldozták, hogy megmeneküljenek. Ez a betét egyszerű idézet s olyan mellékcelegmény hatását kelti, amelynek nincs köze a könyv egészéhez. Önmagában, vagyis a regény helyett olvasható, mint egy mese átköltése. A népszerű kultúra megidézésének egészen másféle változatát képviseli Faulkner egyik fő műve, a *The Sound and the Fury* (1929), melynek utolsó része afrikai-amerikai lelkész beszédének sűrített változatát tartalmazza. Ez a szövegrész egyszerre kötődik szó- és írásbeliséghez. Ha kiemelni a regényből, aligha érezné művészi hatásának az olyan olvasó, aki nem tudja, hogy regényrészletről van szó. Rendkívül szervesen illeszkedik a regényhez: afféle ellenkultúrát képvisel a regényben szereplő fehérek hanyatlásra ítélt világához képest.

3. Élőszó és írás

Milyen következtetések vonhatók le a szóba hozott példákából? Mindenekelőtt az, hogy a folklór vonatkozás legtöbbször annyit jelent: az írott mű szóbeli előadást utánoz. Azonnal fölvetődik a kérdés, mi is értendő szóbeliségen; az alkotásra, a továbbításra, avagy az előadásra vonatkozik-e a minősítés. Egyáltalán mi is az alapja a megkülönböztetésnek? A *Téli rege* olvasója visszakeresheti a korábbi részeket. A néző ezt nem tudja megtenni, de lehet, hogy már ismeri a színművet, s akkor a szembeállítás máris veszít határozottságából. Nem lehet arra hivatkozni, hogy „a szóbeli irodalmi alkotás kiteljesedéséhez, *elő kell adni azt*. A szöveg egyedül nem képes szóbeli költeményt létrehozni” (Finnegan 1992, 28.), mert ilyen alapon a *Téli rege* is tekinthető szóbeli költszetnek, sőt talán még *A vén cigány* is, mely egészen más értelmezést kap Ódry Árpád és Mensáros László előadásában.

Lehet-e közegnek (médiumnak) tekinteni a szóbeliséget és az írást? Walter J. Ong tagadó választ adott e kérdésre: „Communication is intersubjective. The media model is not.” (Ong 1982, 173.) Sok múlik azon, hogyan, mihez képest határozzuk meg a közeget. A bizonytalanságra magyar szerzők is figyelmeztetnek, amikor kételkednek abban, hogy mindenkor meg tudjuk mondani, „mi számít éppen közegnek, s mi tartalomnak” (Bednics és Bengi 2003, 183.).

A leírt szóbeli megnyilatkozás arra is emlékeztet, hogy nagyon sok esetben a kétféle művelődésnek nem annyira szembeállításával, mint inkább kölcsönhatásával számolhatunk. Közismert példák a reneszánsz angol színművek, amelyeknek nincs egyetlen hiteles szövege. Már csak azért sem lehet, mivel más alkalmakkor másként hangzottak el. Távoli párhuzamként talán a számítógépes szövegszerkesztés gyakorlata is szóba hozható: a leírt sokat változhat. Annyi bizonyos, hogy a rögzített, állandó, végleges szöveg az úgynevezett magas irodalomban is kérdé-

sessé vált eszmény. Mindenesetre óvatosan kell bánnunk a szóbeli megnyilatkozás változékonyságának és a leírt rögzítettségének a szembeállításával. Tudható, hogy nagyon sok kiemelkedően jelentős alkotásnak különböző változatai vannak. A hosszú sorból említhető Wordsworth önéletrajzi költeménye, melynek a költő halála után a *The Prelude* címet adták, Berzsenyi Dániel, Szabó Lőrinc vagy József Attila megannyi verse. Prózai alkotásokra is lehet gondolni: Balzac *Az ismeretlen remekmű* című rövid történetét, Henry James művei túlnyomó részét, Kosztolányi Esti Kornélról írt történeteit többféle változatban jelentette meg.

Tehető-e különbség szó- és írásbeliség között alaktani ismérvek alapján? Leggyakrabban az állandósult elemek használatára szokás hivatkozni. Az *Iliász* és az *Odüsszeia* elemzői az ezúttal többnyire jelzett szóból és jelzőből álló formulák jelenlétével bizonyítják, hogy szóbeli előadás lejegyzései. Hasonló belső ismétlődések mutatják, hogy a Biblia is szóbeli közlés rögzítése, összhangban azzal a felfogással, mely szerint „az Istenről mindig úgy gondolkoznak, mint aki »beszél« az embereknek, s nem ír hozzájuk” (Ong 1982, 74.). A *Beowulf* és a *Chanson de Roland* is kéziratban maradt fenn. Lejegyzőjük bizonyította íráskészségét, de megfogalmazható a kérdés: írástudatlanok voltak-e a szóbeli előadók. Magától értetődik, hogy más a szóbeliség szerepköre írástudók és írástudatlanok számára, mint ahogyan az sem tagadható, hogy a formulákat használó beszédmód egészen más hatást tesz arra, aki olvassa a szöveget. Ha a befogadás szempontjából próbáljuk megközelíteni szóhagyomány és irodalom viszonyát, nyilvánvalóan számolni kell a megnyilatkozások átminősülésével. Chaucer történeteit eleinte valószínűleg többen hallgatták, mint olvasták, és aligha lehet tudni, nem ugyanez vonatkozott-e például Petrarca bizonyos műveire. Talán csak a reneszánsz után kerülhetett előtérbe írott művek olvasása, s már a tizennyolcadik század második felében érezhetővé vált ellenhatás. Aligha zárható ki az összefüggés a népköltészet magásra értékelése és a szóbeliség újraelőretörése között. Annyi bizonyos, hogy a paraszti kultúra fölfedezése körülbelül egybeeshetett a latin nyelvű írott művelődés háttérbe szorulásával. Természetesen, erről a fölfedezésről a romantika óta eltelt időszakban nagyon megváltozott a kép. Voigt Vilmos a *Kalevala* értelmezéstörténetének összegezésében olvasható a következő megjegyzés: „A szövegek fejlődésének legpontosabb ismerője, Väinö Kaukonen [...] az eposzt Lönnrot irodalmi alkotásának tartja.” (Voigt 1997, 181.)

Miként lehet jellemezni szóbeli és írott megnyilatkozás különbségét a befogadás távlatából? Bizonyos korlátozással elfogadható, hogy „Az írás és a nyomtatás elszigetel” (Ong 1982, 73.), hiszen a szóbeli előadást sokan hallgathatják, a nyomtatott könyvet általában inkább egyedül olvassuk. A megszorítás azért szükséges, mert a közös meghallgatásból nem következik, hogy a közönség minden tagja ugyanúgy érti az elhangzottakat. Balhiedelem, hogy a szóbeliség a megnyilatkozáshoz tartozó helyzetre (kontextusra), az írott szöveg a nyelvre vezeti vissza a jelentést. Inkább arról lehet szó, hogy az irodalom esetében másként kell meghatározni a kontextust – ami nehéz földadat. Az csak kiindulópont lehet, hogy az

írás létrehozója és elolvasója is általában az egyedüllet állapotában van. A kettejük közötti tér- s időbeli távolság növekedésével jöhet létre a megnyilatkozás értelmezésének és hatásának a története. Lehet-e egy népdal hatástörténetéről beszélni? Legalábbis kevésbé, mint az *Előszó* vagy az *Eszmélet* című költemények esetében. Persze, azért ezúttal sem árt tartózkodni az elhamarkodott szembeállítástól. Nincs kizárva, hogy egy Manhattanben felnőtt magyarul tudó másként hallja a *Megöltek egy legényt...* kezdetű dalt, mint aki alföldi tanyán él, s ez az eltérés éppúgy hozzátartozik a dal jelentéséhez, mint idézései vagy feldolgozásai. Ha a ballada közelebb áll az úgynevezett magas irodalomhoz, lehet, megkérdendő, mennyire közelít ugyanaz a befogadó másként a *Kőműves Kelemenné* s az *Ágnes asszony* szövegéhez. Nem helyezhető-e el számára mindkettő egyazon nemzeti örökségben?

A formulákról azt szokás állítani, hogy segítik az emlékezetet. Noha nyilvánvaló, a szóbeliség az emlékezésnek más törvényszerűségeit hívja életre, mint az írásbeliség, túlzás és leegyszerűsítés azt gondolni, hogy a szóbeliségnél az alkotás egyidejű az előadással. Arra sem igazán szerencsés hivatkozni, hogy a szóbeli előadó inkább kedveli a mellé-, mint az alárendelést, mivel ugyanez igen magas szintű írott művelődést is jellemezhet. Joyce műveiben a mondatok kapcsolatos viszonya, Claude Simon regényeiben az igeneves szerkezetek az oksági összefüggések elbizonytalanítását sugallják. Ong így jellemezte a szóbeli előadást: „az epizodikus szerkezet volt a természetes mód hosszabb történet elbeszélésére, ha másért nem, azért, mert a valódi élet tapasztalata inkább hasonlít epizódok sorához (string), mint Freytag piramisához” (Ong 1982, 145.). Hasonló szellemben írta le Ritoók Zsigmond a régi görög énekmondó gyakorlatát: „A befejezés mindig bizonytalan: a hallgatóság érdeklődésétől függ, és attól, hogy az énekmondó meddig tudja azt tudásával, művészetével, új meg új elemeknek énekébe szövésével ébren tartani. Ilyen értelemben az egész elbeszélés soha nincs »befejezve«, mindig csak egy rész. Érthető tehát, ha az ilyen elbeszélések szerkezete mellérendelő.” (Ritoók 1973, 45.) A kérdés az, vajon nincs-e nagyon sok írott elbeszélés, amely laza szerkezetű. A pikareszk történetektől *A Pickwick Klub hátrahagyott iratai* című könyvig számtalan elbeszélő mű gyanúsítható azzal, hogy a bennük szereplő események jórészt éppúgy fölcserélhetők, mint B. S. Johnson *A szerencsétlenek* (1969) című regényének történései. E könyv huszonhét fejezete nincs egybekötve, s leszámítva az elsőnek és utolsóinak nevezettet, tetszőleges sorrendben olvasható. Másfelől lehetne azzal érvelni, hogy a *Beowulf* meglehetősen szigorúan föl van építve. Mivel a megszerkesztettséget a befogadó ismeri vagy nem ismeri föl, értelmezés kérdése, mellé- vagy alárendelő-e a viszony valamely cselekmény egyes részei között. Sokunkban élhet az előítélet, mely szerint a megszerkesztettség az úgynevezett magas művelődés kizárólagos sajátja, de korántsem bizonyos, hogy ez így van.

Az olyan irodalmi művekben, amelyek cselekménye az elbeszélőtől távoli évszázadokba vezet az olvasót, betétként előfordulhatnak olyan költemények, amelyek a szóbeliséget utánozzák. A történelminek nevezett regények így próbálnak hitelt teremteni a maguk számára. Az ilyen részletek némi fényt deríthetnek a szóbeli-

ség idézésének a korlátaira és legalábbis olykor a folklór szöveg befogadására is. Az *Ivanhoe* XVII. fejezetében Oroszlánszívű Richárd angol balladát énekel Palesztinából visszatérő keresztes harcosról. Ismeretes, hogy Scott gyűjtött balladákat s költőként utánozta őket, mielőtt prózai művek írásához fogott. Oroszlánszívű Richárd aligha beszélt angolul, tehát a történeti hitel megerősítésére szánt ballada mai szemmel a szóban forgó regény történetlenségei közé sorolható. Hasonló szerepet játszik *A török rab nótája* s a *Hunyadiak kardjának hiteles története több szakaszban előadva* Kemény Zsigmond *Zord idő* című regényében. Ezúttal a szóbeli költészet terjedéséről is képet kapunk, természetesen a tizenkilencedik század közepére jellemző elképzelések alapján. Komjáti Elemér, a „kitalált” hős, saját alkotásaira ismer rá a két verszetben, ám azt is érzékeli, hogy mindkét szöveg változott, mióta megírta őket. A szövegösszefüggés arra is emlékeztet, hogy az énekmondó teljesítményét a hallgatóság közvetlenül mérlegeli. A *Kalevalától* a *Tannhäuserig* és a *Meistersingerig* számos mű idéz föl énekversenyeket.

E legutóbbi alkotás annak a föltevésnek ingatagságát is jelzi, mely szerint „A természetes, szóbeli beszéddel ellentétben az írás teljesen mesterséges” (Ong 1982, 81.). Nem vitás, hogy ez az előítélet nagyban hozzájárult a folklór fölértékeléséhez, de a huszonegyedik századra már éppúgy érvényét veszítette, mint az *Iliász* első sorainak a következő indoklása: „A »dolgoz közepébe vágó« kezdés nem tudatosan kiagyalt fogás (ploy), de a szóbeli költő számára az eredeti, természetes, magától értetődő (inevitable) mód hosszabb történet elmondására.” (Ong 1982, 141.) Az irodalomtörténész figyelmeztet arra, hogy „az epikus hagyomány a görögségben is »iskolákban«, énekmondó nemzetségekben hagyományozódott.” (Ritoók 1973, 24.) Csábító, ám erősen vitatható az állítás, hogy „a szóbeliség a hagyományhoz erősen ragaszkodó vagy megőrző (konzervatív) felfogást hoz létre, amely jószerivel gátolja a szellemi (intellektuális) kísérletezést”. E kijelentés megfogalmazója önellentmondásba keveredik, amidőn elismeri: „Természetesen az írás is megőriz a maga módján. Röviddel a megjelenése után arra szolgált, hogy megmervítse a törvény nyelvét a korai Sumeriában.” (Ong 1982, 41.)

Az idézett szerző hang és kép szembeállításából igyekezett levezetni szó- és írásbeliség ellentétét. A következőképpen fogalmazta meg előfeltevését: „Minden érzékelés időben megy végbe, de a hangnak sajátos viszonya van az időhöz [...]. Egy mozgókép fölvételére szolgáló gépet leállíthatok és akkor állóképet készít. Ha a hang mozgását állítom meg, csak a hang nélküli csönd marad.” (Ong 1982, 32.) Való igaz, hogy „A beszélt szó mindig esemény” (Ong 1982, 74.), de ebből nem következik, hogy a leírt szó nem fogható föl eseményként. A befogadásnak strukturalizmus utáni értelmezői éppen azt igyekeztek bizonyítani, hogy minden nyelvi megnyilatkozás történés. Az olvasó történésként fogadja be a költeményt. Scott ugyan nem igazán érdeklődött elméleti kérdések iránt, de leszögezte, hogy a szóbeliségnek írott szövegben szerepeltetése mindig átértelmezést jelent, tehát azt, hogy a régi anyagot „annak a kornak a szokásaiba (manners) és nyelvébe kell átfordítani, amelyben élünk” (Scott 1986, 526.).

Az írott művek életének kiiktathatatlan összetevője a fordítás. Lehet-e ilyen szempontból különbséget tenni nép- és műköltészet között? A válasznak hihetőleg inkább tagadólagosnak kell lennie. Sajnos, a népdalok fordításai sokszor igénytelenek, tükrözve azoknak a szemléletét, akik nem gondolják, hogy a népköltészet fordítása költőt igényel. Bármennyire szentségtörés is, de megkockáztatom, hogy ez az állítás még Bartók kolinda átköltésére is vonatkozhat. Ha viszont valódi költő vállalkozik népköltészet más nyelvű tolmácsolására, az eredmény hasonlóan értelmezhető, mint műköltészeti alkotásoknál. A *Sir Patrick Spens* magyar változata éppúgy Arany balladáival rokonítható, mint ahogyan a *Paul Verlaine álma* is olvasható Ady költeményeként. Rückertnek van egy balladája, *Tom der Reimer*. Carl Loewe talán leghíresebb dalának ez a szövege. A német költő Scott lényegesen hosszabb angol költeményéből vette az ösztönzést. Ez utóbbi minden bizonynyal Scott által hallott énekelt ballada átköltése. Rückert valószínűleg úgy vélhette, hogy a Scott által fölhasznált ballada eredeti alakjában sokkal rövidebb lehetett, s így mintegy újra próbálta teremteni az eredetit, amidőn tömörítette a szöveget. Loewe *Edward* című balladájára is hivatkozhatnánk. A fiú anyja utasítására megölte apját. Ezt tudjuk meg fokozatosan anya és fiú egy hármast és egy négyes párhuzamosságból rendkívül tömören fölépített párbeszédéből. A szöveg Herderé, aki viszont egy jól ismert skót balladát írt át. A művek egymásra írt megnyilatkozások, s az átalakítások során érvényét veszíti a megkülönböztetés magas és népszerű művelődés között. Úgynevezett nyelven belüli fordításként Seamus Heaney *Beowulf* átköltését is említhetem. Ez a nagyszerű szöveg is szorosan kapcsolódik a kiváló író költő munkásságához. Saját szavai is megerősíthetik ezt: „Egy rész belőlem kezdettől fogva óangolul írt. [...] A *Beowulf*hoz hangbeli jogom van. [...] beleszülettem a nyelvébe és az ő nyelve született belém.” (Heaney 2001, XXIII–XXIV.) Érdemes hangsúlyozni, hogy a költő hangbeli jogról beszél: „I consider *Beowulf* to be part of my voice right.” Heaney szóbeli költőnek tekinti magát. Nem bélyegezhető ódivatúnak. Ha meghallgatjuk azokat a hangfölvételeket, amelyeket Wales bárdjainak szellemi leszármazottja, Dylan Thomas, az ír Yeats, a zeneszerzést is vállaló Ezra Pound vagy akár a tudós költő hírében álló T. S. Eliot és Babits Mihály készített, meggyőződhetünk arról, hogy az élő szó a huszadik századi örökségnek is szerves része. Ezt legalább annyira fontos elismerni, mint azt, hogy a legendák, amelyek szerint John Fitzgerald Kennedy vagy Habsburg Rudolf nem halt meg, az Arthur királyról szóló történetek hagyományát folytatják, s a távbeszélő, rádió vagy a hangfölvétel hozzájárult a másodlagos szóbeliséghez, amely mintegy ellenkultúrát képvisel az írott szövegekéhez képest.

4. Tétova végkövetkeztetés

Heidegger és Wittgenstein, a huszadik század e két nagy bölcselője olyan életművet hozott létre, mely minduntalan azt sugallja, hogy „az emberi kommuniká-

ciós formák nem írhatók le az »írásbeli« és a »szóbeli« bináris oppociójával” (Neumer 2003, 237.).

Hallgassatok, ne szóljon a dal,
Most a világ beszél,

Így kezdődik a magyar romantika egyik legnagyobb szerűbb költeménye. Ugyanez az alkotó néhány évvel később ezekkel a szavakkal vezette be egy semmivel sem kisebb hatású művét:

Midőn ezt írtam, tiszta volt ég.

Mi számít szóbeli és írásbeli megnyilatkozásnak? Mi folklór és mi irodalom? Elkülöníthetőség helyett talán célszerűbb, ha folytonosságról beszélünk.

IRODALOM

- Bednatics Gábor és Bengi László (2003) *In rebus mediiorum: Amikor az írástudó McLuhant olvas*. In: Kulcsár Szabó Ernő és Szirák Péter (szerk.): *Történelem, kultúra, mediatilitás*. Budapest: Balassi, 174–190.
- Finnegan, Ruth (1992) *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Heaney, Seamus (2001) *Beowulf: A New Verse Translation*. New York: W. W. Norton and Co.
- Jókai Mór (1898) *A magyar néphumorról*. In: *Életemből: Igaz történetek. Örök emlékek. Humor*. Budapest: Révai testvérek, 313–330.
- Kovács Árpád (2002) *Az elbeszélt cselekvés versnyelvi architektónikája (Pushkin időszerűsége: A rézlovas)*. In: Armeán Otília–Fried István–Odorics Ferenc (szerk.): *Irodalomelmélet az ezredvégen*. Budapest–Szeged: Gondolat–Pompeji, 72–119.
- Kríza Ildikó (1982) *A székely népballadák és a magyar népballada-költészet*. In: Kríza Ildikó (szerk.): *Kríza János és a kortársi eszméaramlatok: Tudománytörténeti tanulmányok a 19. századi folklórisztikáról*. Budapest: Akadémiai, 57–67.
- Mikszáth Kálmán (1907) *Jókai Mór élete és kora*. Budapest: Révai testvérek.
- Sz. Molnár Szilvia (2003) *Az obi-ugor folklór önértelmező elbeszélései*. In: Biczó Gábor és Kiss Noémi (szerk.): *Antropológia és irodalom: Egy új paradigma keresése*. Debrecen: Csokonai, 290–296.
- Neumer Katalin (2003) *Wittgenstein könyve – bangosan és magunkban olvasva*. In: Neumer Katalin (szerk.): *Kép, beszéd, írás*. Budapest: Gondolat, 236–263.
- O’Gorman, Donal (1980) *Henry James’s Reading of The Turn of the Screw*. *The Henry James Review*, 1: 125–138, 228–256.
- Ong, Walter J. (1982) *Orality and Literacy: The Technologizing of the World*. New York: Methuen.
- Ritoók Zsigmond (1973) *A görög énekmondók*. Budapest: Akadémiai.
- Ritoók Zsigmond (2003) *Szóbeliség és írásbeliség*. In: Neumer Katalin (szerk.): *Kép, beszéd, írás*. Budapest: Gondolat, 23–32.
- Rosenberg, Bruce A. (1991) *Folklore and Literature: Rival Siblings*. Knoxville, Tennessee: The University of Tennessee Press.
- Scott, Sir Walter (1986) *Ivanhoe*. Edited with an Introduction and Notes by A. N. Wilson. London: Penguin.
- Voigt Vilmos (1997) *Irodalom és nép északon*. Budapest: Universitas.
- Webster’s Third New International Dictionary of the English Language* (1981) Springfield, Massachusetts: G. and C. Merriam Co.

A nemzetvallás és a morális érzelmek poétikus ökonómiája

A magyar nemzetvallás a XIX. század elejéig az ótestamentumi történetet követte, vele vont párhuzamot: Ábrahám és Mózes Istene, szövetség a választott néppel, az ígéret földje, a bűn és büntetés próféciai, Isten mint a seregek ura stb. Újabb fejlemény lett a *lelki ajándékokkal*, erényekkel, intellektuális és érzelmi magatartásformákkal, erkölcsi érzelmekkel való foglalatосkodás és ezek kontextuális rendszerezése. Az *Újtestamentumban* kinyilvánított spirituális modalitásnak ez az analogója integrálódott a romantikus költészet platonizáló *metafizikai* tradíciójába. (A *miitbosz* – a messianisztikus üdvtörténet – és az etikai stb. ideák rendszere – a mózesi törvények – közötti átmenetek és viszonyok kialakítása szükségszerű fázisa a tételes vallások megalapozásának. Az *Ótestamentum* oldalán ellenkező irányú – az ideák rendje és a *miitbosz* közötti – egyeztetésbe kezdett a Jézus-kortárs alexandriai Philón a teremtés platonikusan elvont erőinek *angelomorfizálásával*.)

A lelki ajándékok, erények, intellektuális, erkölcsi és emocionális entitások, morális érzelmek stb. iránti érdeklődés kezdetei egybeestek egy olyan magatartás megjelenésével, amely szigorúan csak lelki kérdésekre összpontosította a figyelmet, mégpedig a *lelkiismeret* kérdéseire. Az emberi ön-reflexió új szakaszának irodalmi formájáról Erich Auerbach *Mimézisének* második fejezetében szól: Péter árusulásának evangéliumi jelenetében (Márk 14,66–72) vált át a történelmi érzék az antikvitáséről a kereszténységére. Az új elem a *lelkiismeret* működése.¹ Az átalakulás következményeit kodifikálták Pál apostol leveleinek teologizáló részei, különösen a „lelki ajándékokkal” foglalkozó fejezetek.

Az emberi lelkiismeret észlelésének és fogalmi megragadásának fázisai nyomon kísérhetők az Egyházatyák írásaiban. Augustinus *Vallomásai* már a kérdéskör iskolapéldája. Az előtörténet, nyomokban, messzire visszavezethető. Előképek az Erinniszek, az embert vezérlő jó és rossz géniusok, a Kelet nagy lélekszámú démonvilága. Ilyen az erkölcsi ballépést egy lelki benyomás révén belülről akadályozni igyekvő *daimón*, afféle pogány *órangyal*, Szókratészé és nyomában Plutarkhoszé. A probléma nagyszámú laikus változatai irodalmiak, önéletrajziak – a *Hamlet*, Rousseau *Vallomásai* és így tovább. A teljes megvilágosodást birtokló, az

örök éber tanácsadó Úr (benső) hangját követő szuverén lelkiismerettől a skrupulózusig ívelő fejlődés új-angliai állomásait fedezte fel Austin Warren *The New-England Conscience* című, a kérdés kultúra-antropológiai vonatkozásait tekintve nélkülözhetetlen könyvében.²

A lelkiismeret eszméjében rejlő introspektív mozzanattal párhuzamosak a XVIII–XIX. század fordulóján a romantikus gondolat szubjektivizált pozíciói. Szem előtt kell tartanunk, hogy milyen szerepet játszottak a romantikus költők – és a poétikus filozófia olyan romantikus gondolkodói, mint Kierkegaard („Vorfasser dieser Schrift ist keineswegs Philosoph, er ist, *poetice et eleganter*, ein Extraschreiber, der weder das System schreibt noch das System verspricht...³) – a lelkiismeretes viselkedés és a tudatos introspekció kulcsfontosságú jelenségeinek konceptualizálásában.

A költői gondolkodásban a „génuszok” szerepét az intellektuális érzelmek, szenvedélyek (Francis Hutcheson) vagy az „erkölcsi érzelmek” (Adam Smith) fogalmai, ideái, illetve kategóriái vették át.⁴ Az őket jelölő szavak sokáig fenntartották a lexikai érintkezést a klasszicizmus antikvitas-kultuszával, vagy legalábbis a feléje irányuló verbális átmenetek lehetőségeit. Ilyen esetekben az emlékezet, a remény stb. megjelenítése rendszerint vagy génuszok által, vagy génuszok képében történt. Schiller *Resignation* című költeményében egy génusz hirdeti ki a végkövetkeztetést, míg egy másik, a rejtőzködő isten, halálra, befejezésre utalva fákláját végül lefelé fordítja. Kölcsey korai lírájában újra meg újra feltűnnek a génuszok: fáklás génuszként jelenik meg a Remény és az Emlékezet a *Minden óráim* (1813) és a *Laurához* (1814) című költeményben.

Ebben a korban a pszichológia még afféle filozófiai stúdium volt, nem érkezett el a megfigyelés és a kísérlet stádiumába. Az összetett, komplex érzelmek megismerésének az impresszionista megfigyelés, az önmegfigyelés és a kontempláció volt az eszköze. A költészet és az irodalmi próza az emberi tapasztalat valószínű tárháza volt, és fontos tényeket tárt fel a történetírás, a közzírás, a napló- és memoáriródalom, a levelezés, valamint a maga időtlen zárányaival – Arany János szavával – a „népi tudalom”. A provenç-i költészet az udvari szerelem szépségeinek *metafizikájában* gyökerezett. A korai modern filozófiai rendszerekben a pszichológiai tekintetben fogékony, megértő és kontemplatív *Ego* lett kiindulópont és szervező közép.

Az intellektuális érzelmeket egyelőre (készen kapott vagy beszerzett) egészekként és nekik megfelelő fogalmi entitásokként fogták fel. Ezeket a fogalmakat-ideákat nyelvi terminusokban lehetett meghatározni, és a „köztudatban” honos többé-kevésbé közös értelmet is nyelvi foglalatuk eredete tükrözött. Nevük egyszerűre tulajdonnév és közfőnév. A kontempláció feladata a verbális kategória nyelvi tartalmának a feltárására redukálódott. Ha felvetődött a szisztematikus rendszerezés szüksége, az egyszerű taxatív rendezés minden várakozást kielégített.

Ebben a vonatkozásban, minden igyekezetük ellenére, hogy az empirikus tapasztalatot és az önmegfigyelést részesítsék előnyben, Wilhelm Wundt és kor-

társai még nem értek el radikális változást. Az érzés és észlelés hagyományosan filozófiai fogalmait továbbra is statikus egészekként, monádokként kezeltek, mintha tilos lett volna laboratóriumi elemzésük. Az érzések pszichológiája, ahogyan ezt a területet Wilhelm Wundt, Georges Dumas, Francis Galton vagy Théodor Ribot művelte, nem tudott szakítani a *filozófiai* pszichológiával.⁵

Ebből az következett, hogy a költészet a filozófiai gondolkodás szabadságával rendelkezett a pszichológiai terminusokkal való bánásmódban. Különösképpen így volt ez az „intellektuális érzelmek” vagy a „morális érzések” területén. Megfigyelhető, hogy azok a poétikai rendszerek, amelyekben előfordulnak, szoros logikai vagy matematikai gazdaságosság felé tendálnak (még akkor is, ha csak egyfajta taxonómiai tökély az eszközük). Bizonyos pontokon ez a megközelítés az eljárás ökonómia olyan fokára ér, hogy megfelel a „kettős könyvelés” logikájának, és használja is a modern gazdaság terminusait (tőke, beruházás, kamat, számla, osztalék, kölcsön stb.). Schiller *Resignation*-ja nagyon közel kerül egy ilyen adokveszek stílusú érveléshez, a logikájának (vagy: számvitelének) tengelyeként működő szakkifejezések a pénzügyi tranzakciók szókészletéhez tartoznak: *Vollmachtbrief*=meghatalmazás; *Rechnung*=számla; *Rechnung halten*=számlát vezetni; *zahlen*=fizetni; *Schuldverschreibung*=adóslevél, kötelezvény; *Schein*=bizonylat, bankó; *Lohn*=kölcsön.) Ilyen szókincsű és metafora-rendszerű Arany *Évek, ti még jövőndő évek...* című, 1850 februárjában írt „létösszegez” vagy „számadó” költeménye is (*előlegezni, tartoztok, adós maradt, osztja, kamatját fizessétek le, a tőkét fölvehetem, veszteség, jutalma, megnyerém*). A vers végén pontosan a *Resignation* bináris értékrendje szerint tér vissza az első három-négy versszak gondolati *milieu*-jéhez.

A „világtörvény” (*Weltgericht*) Arany egy másik, ugyancsak 1850-ből való „számadó versében”, *A hajótöröttben az, hogy lehetetlen* remény nélkül élni. Ez a „remény” fogalmához kapcsolódó egyenlet („Ha a világon annyi élni, / Mint úntalan remélni, félni...”) szolgál az *élet* alaptörvényéül (egy reverzibilis „*dum spiro spero*” elv alapján) már Dayka Gábornak is *Az év első napjára* (1792) című költeményében. Szinte a *Weltgericht* kényszeríti ki e nagy költemény 2–3. versszakában az érvelésmódnak (*dianoia*) abszolút képi-fogalmi ökonómiáját.

Más szóval, a nagy romantikus költeményekben a szavakkal konceptuálisan megjelenített intellektuális érzelmek mint ideák szerepe nem merül ki pusztán jelenlétükkel: képesek önlétük által önmagukon túl hatva csillagképszerű rendszert alkotni. (A csillagkép az asztronómia szerint látszatrendszer, *fiktív kép*, elemei úgy részek, hogy semmi közük egymáshoz a kozmoszbeli rendben. Más nézőpontból tekintve azonban nemcsak az asztrológia számára anyagforrás ez az alakzatsokaság: ez az égbolt beszédes, ábrákba fogható, áttekinthető, az asztronómia és a navigáció számára is „stabil” vonatkozási rendszere.) Ennek az univerzális, az emberi önérzékelés dimenzióit betöltő rendszernek mitikus, misztikus erőterét ezek a költemények részben eredeti környezetükből hozzák magukkal.⁶ Ez azonban csak akkor elevenedik meg, ha képesek egyesíteni a vers érvelésrendjét, képi-gondolati progresszióját az erre az időbeli (felületes benyomás szerint

tisztán lineáris) haladásra térbeliként állandóan rávetülő, ráértendő képletével, a kifejtett érvelés törvényérvényű algoritmusával.

Arisztotelész *Nikomachosi etbikája* szerint „gyönyörűséges pedig a jelenben a tevékenység, a jövőben a remény, s a múltban az emlékezés”.⁷ Arisztotelészt nem a történelem strukturálódása érdekelte, hanem az erkölcsi nagyság és a nemes cselekedetek maradandó (történelmi) értéke: a nemes tett maradandó, de ami csak haszonérdekű, az mulandó. A nemes dolgok emlékezete tehát gyönyörűséges, míg a haszonelvűekké nem, vagy kevésbé az, noha általában nem ezt várnánk, írja.⁸ A szöveggörnyezet közéleti vonatkozású, a poliszé és a politikáé, s az értékrend (haszonérdekű vagy nemes) a közéleti maradandóság (múlékony vagy maradandó) problémájával politikatörténet-érdekű.

Bíró Ferenc Ányos Pálról szólva emeli ki, mennyire fontos volt számára „magának az emlékezésnek a gesztusa”, s hozzáfűzi: „A nemzeti történelem emlékezetet hoz létre és ennek az emlékezetnek Ányos az első költője. Ebben az emlékezetben születik meg egy halálon túli, még a keresztény képzetek világába is behatoló, spirituális haza fogalma, egy bizonyos nemzeti transzcendencia, amely biztosítja esendő egyéni életünknek egy evilági halhatatlanság esélyét.”⁹ Évtizedekkel később, 1855-ben, Tompa Mihály református lelkészként indokolta az örök életet a nemzetért vállalt nemes tettek maradandó értékével Teleki József gróf halálára írt búcsúztatójában. Kifejtette, hogy a nagy emberek halála a nemzet halhatatlanságának bizonyága. Lelkük, s mindaz, ami művükben értékes, hozzáadódik a nemzet közös kincstárához. A nemzet története olyan fonál, amelyet nagyjai kézzől kézre adnak át egymásnak. A tömegek saját javuk felől is tudatlanok, olyanok, mint a tenger, amely a kiválasztottak hajóját hordozza. A milliók élete, halála nyomtalan: csak a nagy lelkek őrzik meg alakzatukat az idő formátlan folyásában. Ebben nyilvánul meg azoknak a halhatatlansága, akik újjáélesztik a nemzet idegrendszerét és új irány határoznak meg a számára. Hatásuk olyan, hogy utánozzák is őket. Így fennmaradnak: számukra a halál mindössze arra való eszköz, hogy újjáteremtődjenek egy új dimenzióban, az örökkévalóságában. Legjobbjai emlékének megőrzésével a nemzet a letéteményese annak a közös érdeknek, hogy a mintapéldák újjáteremtésével szolgálja az intézmény folytonos megújulását és fennmaradását. A nemes tett tehát maradandó, s a közösség emlékezete az az evilági megtartó erő, amely a maradandóságot lehetővé teszi. Ez teszi lehetővé egyszersmind a nagy emberek példájának követését, s egészében véve a nemzet mint nemzet maradandóságát.¹⁰

A nemzetvallásnak ez az egyetemes vallás tanításával érintkező, azt átfedő vagy vele ellenkező eleme (mint Kölcsey *Hymnusában* a jövő megbűnhődése) egyszersmind jele a nemzetvallás és a tételes vallások közötti diszkrepanciának. Ezt a diszkrepanciát sem a kálvinista Tompa, sem a katolikus Kölcsey tételesen nem dolgozta fel, nem „tematizálta”, s úgy tetszik, senki sem járt el így a nemzetvallás szónokai, literátor hívei, írói, költői, újságírói közül. A tételes vallások sem árultak el ebben a tekintetben skrupulózus érzékenységet. A kivételek közt említendő

Az ember tragédiája. Ez éppen a nemzetvallás „emlékezet-tevékenység-remény” hitvéneke képviseli új, „cáfolhatatlan”, az „emberlét=küzdés” elvére redukált formáját. Prohászka Ottokár szerint azonban „...igazán bensőséges vallásos lelkekre Madách tragédiája kínos benyomást tesz”.¹¹ Ebben a műben a nemzetvallás „lelki adományai” közül többé nem a múlt, nem az emlékezés emelkedik ki, nem is a szivárványosan nemzeti színű jövő, hanem az arisztotelészi közép: a *tevékenység*, avagy ahogyan Madách mondja: „a küzdés maga”. Ez a démoni világban, a vesztés, pusztulás egyetemes nihiljének látomása közepette, a reménytelenség ellenében is érvényes „Weltgericht”.

A magyar romantika félkész elemekként alkalmazta a nemzetvallás üdvtörténetének összetevőit, a hun–magyar rokonság és a honfoglalás legendáit, az ótestamentumi párhuzamot, miközben ezeket az elemeket a német és az angol romantikának az érzelmi kategóriák fikciós felhasználására kidolgozott eszközeivel is egybeforrasztotta. A nemzetvallásban a „lelki adományok”, s közülük is a két legfőbb, az *emlékezet* és a *remény* hivatása az volt, hogy megteremtse a nemzet folytonosságának történeti tudatát, sőt *öntudatát*, más szóval a nemzet *lelkiismeretét*, a nemzet tagjainak erkölcsi köteletségérzetét.

A nemzet lelki adományainak ez a szinte szórszálhasogató precizitással kidolgozott rendszere a reformkor és utódnemzedéke irodalmi, szónoki, publicisztikai tevékenységének úgyszólván „természetes” közege volt. Történészek és irodalomtörténészek később is olyan természetesnek érezték és éreztették ezt a közeget, hogy csak jelenségeit észlelték, rendszer voltát alig. A hun-történet és a bibliai párhuzam észlelése és leírása megtörtént, a nemzettudat későbbi fenntartásához is munkába lehetett állítani a nemzeti hivatás- vagy küldetéstudat példájaképp. A „remény-emlékezet” és más, erkölcsi, illetve intellektuális érzelmeket jelentő szavak, szópárok gyakorisága egyébként is jellemző a reformkori lírára. Zolnai Béla joggal sorolhatta ezeket is, más romantikus vonásokkal együtt, a biedermeierhez.¹²

Az viszont, úgy látszik, senkinek sem tűnt fel, hogy némely ilyen toposzok szerkesztését alkotják a nemzeti mütosz nagy elbeszélésének, azaz erkölcsi kategóriákként e nagy történet fenntartására, továbbalkotására és átörökítésére indítják a „hívóket”. Ebből az elbeszélésből katekizmusszerűen kiemelhetők a nemzetvallás újtestamentumi szakaszának hittételei. A rendszer, amely ezeket fenntartja, nem taxonómiai. A „tétélek” a költészetben, főleg a lírában, sűrű kontextuális szövedéket, egymást értelmező viszonyrendszert alkotnak, amely a maga szintjén megbonthatatlan. Ennek a magában a rendszerben „bennfoglalt” nehézségnek köszönhető, hogy hosszú időn át nem vált feltűnővé magának a tételrendszernek a létezése sem. A tételes vallással szemben álló kettőssége, ellentmondásossága sem jelentkezett.

A kutatás korábban arra sem igen utalt, hogy mit jelentett ezeknek az erkölcsi-intellektuális érzelmekekre vonatkozó fogalmaknak a rendszeres, sőt rendszerű jelenléte az európai romantikában. A kérdést általánosságban a romantikus ideológia neoplatonikus jellegével kapcsolatban érintették vagy tanulmányozták,

de szinte kizárólag csak a kérdéskör ideológiai vonatkozásait kutatták.¹³ Most viszont jelezhetjük, hogy az erkölcsi-intellektuális érzelmekre utaló fogalmak jelenléte a költészetben éppen e jelenlét rendszer voltával válik poétikai érdekűvé. Schiller, Wordsworth, Shelley és Keats költeményeiből érzékelhettük, hogy ez az összetevő a nyugat-európai romantikus költészetben sugallatos költői erővel és teoretikus poétikai háttérrel jelentkezett.

Feltevésem tehát az, hogy az intellektuális és morális érzelmek a nyugat-európai romantikus költészetben nemcsak a korban elterjedt, „divatos” egyedi toposzok halmazát alkották, hanem ideális elemek olyan rendszerét, amely mitikus hátteret képez a fikciós alkotás számára. Úgy jelentek meg, mint – Keats szonettjében – „Huge cloudy symbols of a high romance” („Egy fennkölt románc nagy ködös jelképei”). Alkotóelemeiket, Shelley szavaival, a költészet őrzi meg a pusztulástól az istenségnek az emberben történt látogatásaiból („the visitations of the divinity in man”¹⁴). Akár „istenség”, akár „az isteni” a „divinity” jelentése, ez a költészet vallásként történő értelmezését jelenti.

Kölcsey Ferenc elsőként dolgozta ki azokat a hittételeket, amelyek a nemzetvallás korszerű változatának „dogmáiként” éltek tovább.¹⁵ Kölcsey azonban nemcsak hogy a „nemzetvallás” terminust nem használta: nem használt egyetlen olyan kifejezést sem, amely egy ilyen egységre vagy rendszerre utalhatott. Tételeit nem egyesítette ilyen egységben, noha nagy nemzeti érdekű költeményei, a *Hymnus*, *Zrínyi dala*, *Zrínyi második éneke* és országgyűlési naplója, illetve az országgyűlésre szánt beszédszövegei az ilyen rendű és távlatú képi gondolkodás teljes integrálásáról és szisztematikusságáról tanúskodnak. Ugyanakkor teljesen nyilvánvaló, hogy a vallásként – nemzetvallásként – véghezvitt integráció gondolata fel sem merült benne. Nem is merülhetett fel, hiszen a nemzetvallás tételes vallásként való kinyilvánítása azt is felfedte volna, hogy teológiailag tisztázatlan a vallás és a nemzetvallás viszonya.

Szörényi László Vörösmarty „transzcendens nacionalizmusát” felfejtve utal arra, hogy Vörösmarty Prudentiustól „megtanulta, hogy igazán hitelesen a nemzeti történelem epizódjaira, illetve sorsfordulóira lehet alapozni az emberiség sorsáról, az üdvösségért folytatott küzdelemről írott költeményeket. Nem véletlenül használok a nemzeti történelem kifejezést: Prudentius és más keresztény római költők ugyanis a maguk nemzetének a keresztény hívők közösségét tekintették...”¹⁶ Mármost sem Kölcsey, sem Vörösmarty nem látott – nem láthatott – feloldhatatlan különbséget az emberiség és a haza céljai között. A török elleni több évszázados helytállás egyúttal és egyvégtében keresztényi cselekedet volt. S talán nem megyünk túl messzire, hiszen ezzel egyidejű folyamat ága a Zrínyi–Rákóczi-hagyomány, ha feltételezzük, hogy a „két pogány közt egy hazáért” gondolatában az „egy” haza az, ami logikailag-történetileg egyedül, egymaga keresztény.

Kölcseyt maga a „vallás” mint probléma történeti analitikus megközelítésre készítette. A *Töredékek a vallásról* jelzi, hogy mint hívő katolikus igyekezett megmagyarázni magának és olvasóinak, miképpen bizonyítható a vallás történelmi

funkciója a Felvilágosodás után (s részint ellenében). Jellegzetes módon a világosság–homály hasonlat nem a vallásra osztja a megvilágító szerepet. Ez a szerep a kettő együttesének jut:

Az emberi nemzet felett és körül, úgy a' mint ezen bujdosó csillagon él és bolyong, *világosságnak és homálynak* bizonyos jóltevő egyarányosságban kell elterjednie. Bontsd meg az Egyarányt, 's akár világosság a' homályon akár homály a' világosságon vegyen erőt, minde-nik esetben elvakítottad az emberi gyöngé szemeket.¹⁷

Elgondolásában nemcsak a romantikus legbensőbb intenciója érvényesül, hogy a felvilágosodás eszmekörét az új helyzethez adaptálja, hanem a klasszicista szentimentalizmus – s nyomában a nagy romantika – roppant intellektuális érzékenysége az erkölcsi érzelmek problémája iránt. Ebben a szellemben állapítja meg a vallás tételeire utalva, hogy „...azokat inkább Érzelem mint Reflexió követke-zéseinek kell tartanunk.”¹⁸ Magát a vallást az intellektuális-etikai érzelmvilág ter-rénümán helyezi el: „Van bennünk bizonyos érzelem, melyet Religiói Érzelm-nek nevezhetünk; melly, szint úgy mint a' Szépnek Érzete, különböző emberek-ben különböző mértékkel találhatik...”¹⁹ Ahogyan ezt az Érzelmet, az egyfajta etikait az esztétikaival (amely maga az Érzet, az *esztézi*) köti össze és így létét igazolja, a Világosság irányából az *esztétikaira* bontható vissza, és erre a visszavezetés-re sor is kerül Kölcsey fejtegetésében:

Jézus a maga egyszerű vallását titkos sejdítésekkel szötte keresztül, hogy az értelmi vizsgálatok elakasztván, a szívet tegye foglalatosságba s a szív által a phantasiát. Mert nem mind ezen megjegyzés alá tartoznak-e a váltásigot illető titkok, a háromság; az eredeti romlás hat-hatós éreztetése; a jutalmakról és büntetésekről tétetett ígéretek és fenyegetések; s maga az a képekkel gazdag előadás, melybe Jézus a legtisztább s legegyszerűbb morált öltöztet?²⁰

Innen fejtegetésem két sarokkövéhez vezet út. Az egyik az, amely visszavisz az erkölcsi érzelmek – nem pszichológiai mibenlétük, hanem (mint eleve adottak) gazdasági-szociológiai-politikai funkciójuk – tudós megközelítéseihez. A *Töredékek a vallásról* szerint a fenti (a „religiói” érzelmet lényegében esztézissé minősítő) leírás alapján maga a religió „...az az erő mely az erőszaknak és a bűnnek legfoganatosab-ban vethetett határt, midőn túl az emberi törvény és fenyték határain a jövendőben mutatott reményt és félelmet.”²¹ Ez a felfogás megfeleltethető az erkölcsi érzelmek elméletét tárgyaló Adam Smith-mű egyik bevezető gondolatával:

These natural hopes, and fears, and suspicions, were propagated by sympathy, and con-firmed by education; and the gods were universally represented and believed to be the rewarders of humanity and mercy, and the avengers of perfidy and injustice. And thus reli-gion, even in its rudest form, gave a sanction to the rules of morality, long before the age of artificial reasoning and philosophy.²²

Ennyiben tehát Kölcsey elgondolása – függetlenül attól, milyen eszmei áramlatokból, milyen forrásokból merített – megfelel annak a tudás- és mentalitástörténeti előzménynek, amelyre ebben a vonatkozásban fentebb utaltam.

Másfelől elvezet elgondolásom másik sarokkövéhez is: ahhoz a poetizáló pszichológia-megközelítéshez, amely a nagy romantikusok érdeklődésének homlokterében állt, s amely messze túlmutatott azon, amit önmagában is vizsgálható „neoplatonizmusuk” jelent. Ez ugyanis csak egy-egy idea-rendszer iránti érdeklődésüket fejezi ki, s nem egyszersmind az ideatív alakban, ideaként megjelölt-megragadott érzelmek aktuális működésére, mechanizmusára, interakcióira, interferenciáira, etikai, sőt *humán üdvtörténeti* vonzásukra és vonatkozásaikra irányuló odaadó figyelmüket is. Ezzel párhuzamosan jelentkezik az ideatív fogalomképzés tisztasága és teljessége iránti, illetve az így képződő „pszichológiai megismerés” adekvátsággal kapcsolatos kétely is. Kölcseynél:

Ne higgyétek, hogy az emberi lelket oly könnyű megismerni, mint azok vélik, kik a szív titkos rejtekeiről szív nélkül gondolt definiciókat készítenek. A remény, hit és kívánság csudálatos vegyítéke. Innen van, hogy e három oly könnyen foly által egymásba...²³

Jellemző az átmeneti helyzetre, hogy végül is a „vegyítékek”, a vegyes érzelmek, az „egymásba átfolyás” önálló vizsgálata helyett a tiszta képletek, végső soron a „definíciók”, a meghatározások határozottságának és az egyes fogalmak monadikus teljességének feloldásával elégszik meg. Nem merül fel problémaként sem a szóhasználat, a szójelentések kimozdíthatósága az ideatív fogalomképzés és értés mindenhatóságából, sem feladatként az „egymásba átfolyás” eseteinek, módozatainak pontos meghatározása. Egyedül kölcsönhatásaik mozgásterére látszik elgondolható univerzumnak – vagyis a „szív nélkül gondolt definiciókat” szívvel gondoltakkal, merev egymásmellettiségüket egymás vegyítésével, határaik oldásával kell felcserélni. A feladat megoldása szív által a „phantáziát” foglalkoztató poézis félhomályának élesebb kontúrjaihoz juthat el. Ha nem, marad a religiói érzelem homályában.

Ez mintegy általánosságban jellemzi a teoretikus Kölcsey viszonyát az intellektuális érzelmek, mindenekelőtt a religiói érzelmek univerzumához, amelyet tehát nem lehet csakis és kizárólag „mint Reflexió következeit” tartalmazó területként felfogni. Ugyanez érvényes a nemzetvallást illető elmélkedéseire is. Ha ezeket csak a „Reflexió következeit” kellene felfognia, önként, pusztán ebből a tárgyi adottságból szülné a gondolat a maga ellentétét: a vallás egyetemes emberi kiterjedésének és a nemzetvallás lényegének ellentmondását. A társadalomtörténeti funkciót és annak megkülönböztető felismerését lehetővé tevő fény-homály együttlét és aránylagosság azonban ezt a paradoxont a szükséghez mért homályba borítja és a maradék fény a kisebb közösség etikai köteletségét emeli ki, s ezt az univerzálissal egyesíti vagy egybemossa. Az együtt- vagy egygyélátás az ember és a hazavallás együttesére érte Kölcseynél a religiói érzelem szintjén és irányá-

ból feltételezhető; Vörösmartynál a Pázmán-epigramma tömörségébe foglalva rejtve feltehetően a másik irányból ható egyesítést jelenti. A „legszentebb” jelző a nemzetvallást és az emberbe vetett hitet emeli valamennyi vallás elé és fölé.

Mindenesetre ez a két költő a nemzetvallásnak már azt a vallásalapító és fenntartó prófétai, szacerdotális, sőt csodás („lángoszlopok”) rendjét képviseli, amelyre Petőfi hivatkozik *A XIX. század költőiben*. Az eddig a költészet által többnyire csak szimbólum- vagy kép- és fogalomtárként kezelt vallás itt (és nem csak itt) már nem is nemzet, hanem egyenesen nemzetek fölötti emberiségvallásként, illetve a Kánaánon innen még szükségképp szociálisan megszorítva: népvallásként hat. A megszólítottak nemcsak a magyar költők – „mind, aki költő”, a zászló nem nemzeti zászló, hanem „a nép zászlaja”.

(A tanulmány „A nemzeti irodalomtörténet-írás elméleti hagyományai és mai lehetőségei” című Széchenyi-projekt keretében készült.)

JEGYZETEK

1 Erich Auerbach: *Mimézis – A valóság ábrázolása az európai irodalomban*. Ford. Kardos Péter. Budapest: Gondolat, 1985. Különösen: 42–48. (Első kiadás: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern und München: Francke Verlag, 1946.

2 Austin Warren: *The New-England Conscience*. Ann Arbor, 1966.

3 Sören Kierkegaard: *Der Begriff Angst*. Berlin, 1960, 9.

4 Lásd a „moral sense” és „moral sentiment” fogalmakat in Anthony Ashley Cooper Shaftesbury: *Sensus Communis: An Essay on the Freedom of Wit and Humour*. London, 1709, Francis Hutcheson: *An Inquiry into the Origin of Our Ideas of Beauty and Virtue*. London, 1725 és Adam Smith: *The Theory of Moral Sentiments*. London, 1759 című műveiben.

5 Szőke Györgynek köszönöm a pszichológiai történeti háttér-információt.

6 Ez az eredeti környezet egyszersmind a keresztény mítosz és üdvtörténet fogalmisága, logikája, illetve „könyvelése”: a világitélet erkölcsi mérlege, a végső számadás. Auerbach: „...a dialektikus mozgás még a legelvontabb s legmerevebb fogalmakat is átjárja, mint például az igazságot és igazságosságát (Ján 14,6; Pál Róm 3,21 és következők), s így teljesen megújítja őket; ezzel függ össze mindaz, ami belső megújulásról

és változásról szól, a bűn, halál, igazságosság s ezekhez fogható szavak pedig már nemcsak cselekedetet, eseményt, tulajdonságot fejeznek ki, hanem egy immanens történeti átalakulás szakaszait. Nem szabad természetesen megfelekedni arról, hogy ez az átalakulás kifelé visz a történelemből, célja a végső kor, a bármikoriség, az út tehát fölfelé tart, szemben a tudomány fejlődéstörténeti fogalomalkotásával, amely megmarad a horizontális-történetiben...” (i. m., 46.)

7 Arisztotelész: *Nikomachosi etika*. Ford. Szabó Miklós, Budapest, 1942, II., 186. (1168a/13–15.) – Lásd még a *Szellemidézés Aranyéknál, avagy intertextuális közelítés a 19. századi magyar líra asztrálistestéhez* című fejezetet in: Szili József: *Arany bogy istenül – Az Arany-líra posztmodernsége*. Budapest: Argumentum, 1996. 57–92., valamint *Nation Religion in Nineteenth-Century Hungarian Poetry in Hungarian Studies* 2002 (vol. 16) nr, 1, 3–28.

8 Arisztotelész: i. h. (1168a/15–18)

9 Bíró Ferenc: *A felvilágosodás korának magyar irodalma*. Budapest: Balassi Kiadó, 176–177.

10 Tompa Mihály: *Mit örököl a baza nagy fiai után? Gr. Teleki József felett*. 1855. In: *Halotti emlébeszédék, (orációk) néhány utófohásszal*. Irta Tompa Mihály reform. lelkész. Miskolcz, 1867. Fraenkel B. sajtátja, Kecskeméten, 1867. Nyomatott Szilády Károlynál. 1–13.

- 11 Prohászka Ottokár: „Az ember tragédiája” *s a pesszimizmus*. Katolikus Szemle, 1923. 194.
- 12 Zolnai Béla: *Irodalom és biedermeier*. Szeged, 1935. – *A magyar biedermeier*. Budapest, é. n.
- 13 Poétikai érdekű vizsgálat: Péter Ágnes: *Szabadság és mérték: a neoplatonikus hagyományok Hölderlin és Shellei költészetében*. Doktori értekezés, 2002.
- 14 Percy Bysshe Shelley: *A Defence of Poetry*. In: John Shawcross (szerk.): *Shelley's Literary and Philosophical Criticism*. London, 1909, 154. „egy isteni természet hatol át a miénken.” *A költészet védelme*. Bart István fordítása. In: *Hagyomány és egyéniség. Az angol esszé klasszikusai*. Budapest, 1967, 155.
- 15 Vö. Szili József: *Arany bogy isteniül...* 80–81., 84–87.
- 16 Szörényi László: („Legszentebb vallás a' baza 's emberiség” – Pázmán). In: Uő: „*Álmaim is voltak...*” *Tanulmányok a XIX. századi magyar irodalomról*. Budapest: Akadémiai, 2004. 37.
- 17 Kölcsey Ferenc: *Összes Művei*. Budapest, 1960, 1. k., 1081.
- 18 *I. m.*, 1. k., 1076.
- 19 *I. m.*, 1. k., 1045.
- 20 *I. m.*, 1. k., 1074.
- 21 *I. m.*, 1. k., 1075.
- 22 „Ezeket a természetes reményeket, félelmeiket és gyanakvásokat átérzéssel propagálták, a nevelés is megerősítette őket, s az isteneket egyetemlegesen az emberség és könnyőreletesség jutalmazóiként, illetve a hamisság és igazságtalanság bosszúállóiként jelenítették meg s mint ilyenekben hittek bennük.” Adam Smith: *The Theory of Moral Sentiments* (Az erkölcsi érzelmek elmélete). London, 1759. VIII. fejezet.
- 23 Kölcsey: *i. m.*, 1. k., 315–316.

Az étekek savát-borsát megadjad!

Magyarország fűszerimportja a XVI. század közepén

„Az étekek savára gondod legyen, az feltételkor az étekek savát el ne felejtsd” – az étekek „savát-borsát megadjad”, figyelmeztet a *Szakács Tudomány* című opusnak a XVI. század közepén Bebek György és Perényi Gábor konyháján tanult nagy tudományú szerzője,¹ aki, mint megjegyzéseiből látható, pontosan tisztában volt a fűszerezés nélkülözhetetlen voltával.

Vajon e nagy becsben tartott fűszerek milyen mennyiségben, honnan kerültek a XVI. századi magyar fogyasztók asztalára? A források csekély száma és adataik nehezen értékelhető volta meglehetősen ingatag alapra helyezik következtetéseimet, mégis úgy gondolom, nem érdektelen áttekinteni, mit is tudunk a kereskedelem e fontos szegmenséről. Csak azzal tudom vigasztalni az olvasót, hogy dolgozatomban bár első, de remélhetőleg nem haszontalan kísérlet egy még feltáratlan téma kutatásában.

Néhány kisebb jelentőségű iratcsoport mellett az időszak legfontosabb forrásai a kor áruforgalmára a sokat emlegetett 1542. 1544. és 1545. évi harmincadkönyvek.² Ám felhasználásuk nagy körütekintést kíván, mert a naplók nem tartalmazzák az ország valamennyi harmincadhivatalának anyagát. Kizárólag a nyugati irányú kereskedelmi forgalmat őrizték meg, amely Pozsony, Sopron irányában bonyolódott le. De hogy az ezekből levont következtetések mégis jól jellemzik a helyzetet, az azzal támasztható alá, hogy 1542-ben itt zajlott le az ország forgalmának 56%-a.

A helyzet megértéséhez az is fontos, mi miért hiányzik eme naplók lapjairól. Nem tartalmazzák a délkeleti, azaz erdélyi kereskedelem adatait, mert azok a vámhelyek Szapolyai kezén voltak. Erdélyben a külkereskedelmi vámot huszadnak hívták, a brassói huszadot 1542-ben a város bérelte a királytól, s annak elszámolása a város levéltárában fennmaradt. Felépítésük miatt azonban számomra e tárgyban érdektelenek. Az ország áruforgalmának egyébként körülbelül 10%-a bonyolódott ekkor ezen az úton. Tehát a harmincadnaplók, valamint a brassói huszadnaplók együttesen a teljes külkereskedelmi áruforgalom 66%-áról nyújtanak tájékoztatást.

Az északkeleti áruforgalmat kezében tartó Kassa – amely mintegy 9%-kal részesedett az ország kereskedelmi forgalmából – szintén Szapolyai királyságához tartozott, így a harmincadnaplók ezek adatait sem rögzíthették. Trencsént, az északnyugati forgalom központját Thurzó Elek tartotta zálogban, ezen a részen, amikor 1549-ben visszakerült a Habsburg-adminisztrációhoz, itt az ország egész forgalmának 23%-a bonyolódott le. A délnyugat felé tartó forgalom fő vámhelyei, Muraszombat, Nedelicz, Varasd, Zágráb az alsó-ausztriai kamara kezelésében álltak, a kortársak szerint jelentéktelenek voltak, jövedelmük az összforgalom 12%-át tette ki. A déli vámhelyek Nándorfehérvár, Temesvár, a török előretérés következtében megszűntek, ott magyar királyi tisztviselők immár nem szedtek vámot az onnan jövő áruk után.

A naplókban rögzített adatokat természetesen fenntartásokkal kell kezelnünk, mivel szó sincs arról, hogy a határon mozgó árukat hiánytalanul regisztrálták volna. Mindenkor figyelembe kell vennünk a kiterjedt korrupciót, a megbecsülhetetlen nagyságú, feltehetőleg igen jelentős mértékű csempészetet, valamint a gyakran nagyvonalúan osztogatott vámmentességeket. Ha a kincstár egy kereskedőtől pénzt kölcsönzött – ami igen gyakran előfordult –, sok esetben a kamara vámmentességgel törlesztett, vagy a harmincad jövedelméből rendelt el kifizetést.³ Ilyenkor a hitelező nyugtát adott, ha hozzájutott a pénzéhez, és ekkor a jegyzékek magától értetődően nem tüntették fel a mentesített kereskedőt. A naplók tehát az áruforgalomnak csak egy bizonyos – pontosan meg nem határozható – hányadát regisztrálták. Hozzá kell tenni mindehhez, hogy a kutatók tekintélyes része szerint az 1542. év nem is tekinthető tipikusnak, mert a Buda visszavívására induló keresztény seregek helyben vásárolták fel az élelmiszereket.

Mindezek előrebocsátása után mégis nekilátok, hogy ismertessem az egyes fűszerekre vonatkozó adatokat, abban a reményben, hogy a rész alapján akár az egészre is következtethetünk.

Legelterjedtebb fűszerünk a só, fontosságát az ízesítésben, a tartósításban sürgősen hangsúlyozni. Sőt mindenki használt, a szakirodalom szerint egy ember évente – mai mértékegységben számítva – 7–8 kilogrammot. Eme magas súlytételen túl azt is tudnunk kell, hogy a só nemcsak az emberi étkezésben, hanem az állattartásban, így a marhatartásnál is nélkülözhetetlen. A Magyar Királyságban az erdélyi sóbányák voltak a legjelentősebbek, de éppen a XVI. század közepén az ottani kitermelésben komoly zavarok mutatkoztak. A másik sóbánya, az Eperjes melletti Sóvár termelése ekkor még jelentéktelen volt, a hiányokat nem lehetett onnan pótolni. Ezért az uralkodó, felfüggesztve az ősidők óta fennálló királyi sómonopóliumot, a rendek ismételt kérésére engedélyezte lengyel só behozatálát, Wieliczkából. (Ennek mértékéről nincsenek adatok.) Ezen túl még távolabbi külföldi bányákból is szállítottak sót, mégpedig a Salzkammergutról. A salzkammerguti sókereskedelem központjában, Gmundenban sószállító hajók épültek, onnan indultak meg tavasszal lefelé terhükkel a Traunon és a Dunán a linzi, mauthauseni, bécsi nagy sóraktárakba, onnan pedig már tengelyen tovább Sop-

ronba vagy akár hajón közvetlenül Pozsonyba. 1542-ben Pozsonyban és Sopronban 131,5 fontot (220 920 kilogrammot) és 268 hordónyt (45 560 kilogrammot) vámoltak el, összesen tehát 266 480 kilogrammot.⁴

1544-ben a forgalom majd a duplájára emelkedett, összesen 400 520 kilogrammot vámoltak el.⁵ 1545-ben a mennyiség még tovább nőtt, ekkor 549 068 kilogramm volt a behozatal. Az osztrák só és az erdélyi só versenye ezzel eldőlt, a végső diadalt 1563-ban a pozsonyi sókamara felállítása jelentette az osztrák só javára.

A sóval kereskedők között többségben voltak a bécsiek, de találunk közöttük pozsonyi, szempci, somorjai kalmárokat is. A magyarok általában kis tételeket vámoltattak, ami arra utal, hogy ebből a nagy üzletből kimaradtak, csupán a helyi fogyasztást szolgálták ki. Egyébként a kis- és nagykereskedelem a só esetében ekkor nem különült még el, hasonlóan más árucikkekhez.

Az elvámolt só mennyisége a fentiek értelmében messze nem azonos az országba bejövő só összmennyiségével.⁶ Például a katonaság részére is szállítottak sót, ezt vámmentesen, sőt emellett a katonaságot nemegyszer vámmentesen bevitt sóval fizették, amivel a katonák szívesen kereskedtek.⁷ Pontos számok tehát a sóbehozatalról nincsenek, de a tendencia világos: a magyar királyi sómonopólium megtört, a nyugati határokon akadálytalanul áramlott be – törvényes és kevésbé törvényes úton – egyre nagyobb tömegben az ausztriai só.

A só utáni legfontosabb fűszer a vámnaplókban a bors, ami jól tükrözi az étkezési szokásokat is, a fűszerek közül az első helyen állt. Sőt, nemcsak fűszerként használták, hanem mint a malária elleni hatékony gyógyszer is nagy keresletnek örvendett. 1542-ben nem kevesebb, mint 9136,68 kilogrammot vámoltattak el. A későbbiekben ez a mennyiség valamelyest csökkent, 1544-ben 4437,72 kilogrammra és 2500 darabra (?), illetve 1545-ben 6376 kilogrammra.

A vámnaplók adatait szerencsésen egészíti ki egy 1546-ban lefolytatott kamarai vizsgálat anyaga, amelyben a fűszerekre nézve is maradtak fenn adatok. A vizsgálat egy korrupciós ügy szálainak felgöngyölítésére irányult, s annak során összehasonlították a magyar kereskedők által Bécsben bemutatott árumennyiséget, illetve a kivetett vámot, a magyar harmincadon átvitt árukkal és vámjukkal.⁸ Az árumennyiség Bécsből a magyar határra érve érdekes módon rendszeresen lecsökkent. A vizsgálat anyagából mellesleg kiderül, hogy a debreceni kereskedők 6020, a váradiak pedig 6111 kilogramm borsot vámoltattak. Elképesztő mennyiség, hiszen több, mint az 1544. és 1545. évi harmincadnaplók adatai! A váradiak közül Garai Demeter és segédje Bornemisza Tamás 12 mázsa, Szócs Mihály 8 mázsa, Weiss Bálint (három alkalommal) 787 kg, 393 kg, 590 kg borsot vámoltatott.

Ezeket az adatokat össze tudjuk vetni az 1571. és 1573. évi budai török vámnaplók adataival, ami meglepő eredményt mutat. Itt ugyanis még nagyobb mennyiségű borssal találkozunk, 1571-ben 31 603,725 kg-ot, 1573-ban 70 775 kg-ot vámoltattak el. Még ha feltételezzük is, hogy a mennyiség egy része paprika volt – a török nyelvnek ugyanis a borsra és a paprikára közös szava van – akkor is nehezen értelmezhetők az elképesztő mennyiségű számadatok. Vagy a fogyaszt-

tás egyenletes bővülését kell feltételeznünk, vagy azt, és ezt tartom valószínűbbnek, hogy a mennyiség egy részét nem Budára, hanem távolabbi, közép-európai piacokra szánták.

A kor igen népszerű fűszere volt a ma már kevéssé használt sáfrány, amely minden ételnek szép színt ad. A XVI. században nemcsak levesbe és húsételbe, hanem még az édes, befőtt gyümölcsbe is bőven vetettek belőle. Nem csupán fűszernek használták, hanem patikaszernek is, a füveskönyvek temérdek betegség ellen ajánlották. Némely szaktekintély például a pestis elleni legjobb orvosságnak tartotta. Nem meglepő ezért, ha nagy mennyiségben szerepel a behozott fűszerek között. A harmincadkönyvek több fajtáját különböztették meg: a „köz-sáfrány” volt a legolcsóbb, legáltalánosabban használt. Valamivel jobb minőségű volt az ún. ort-sáfrány, amelynél értékesebbnek a land-sáfrányt tartották. (Mindkét megnevezés értelme további kutatást igényel.) Végül a legdrágább, a bécsi sáfrány a legolcsóbb közönséges sáfránynak valamivel több mint kétszeresét érte.

1542-ben ort sáfrányból 54,32 kg-ot, bécsi sáfrányból 11,48 kg-ot vámoltattak. 1544-ben 32,27 kg közönséges sáfrányt, 3,92 ort-sáfrányt, 1545-ben 5,6 kg közönséges, 7,56 kg ort, 1,2 kg land-sáfrányt mutattak be a harmincadosoknak. A behozott mennyiség nőttön-nőtt, hiszen 1546-ban egyedül a debreceni Bakoczy Péter 78 kg katalón sáfrányt importált. A rendelkezésre álló adatokból úgy tűnik, hogy a török sáfrányimport is jelentős (például 1580-ban két tömlő). De nagyobb mennyiségben majd csak a XVI. század végén jelenik meg a kolozsvári számadáskönyvekben, vámértékét tekintve az olcsó sáfrányok között.

A sáfránybehozatal sajátos módját valósította meg egy olasz kalandor, Lodovico Gritti, aki egy ideig Magyarország kormányzójának tisztét is viselte. Ő az 1530 februárjában tartott budai országgyűlésen tekintélyes összegű adót vetett ki, pénzben, majd az elképedt rendekkel azt is közölte: „van negyven mázsa sáfrányom. Ezt osszák szét vármegyénként, városonként és nemesenként egymás közt két és fél fontjával...”⁹

Az előbbieken felsorolt, tiszteletet parancsoló mennyiségek értelmezéséhez persze azt is tudnunk kell, hogy a XVI. században a sáfrányt Magyarországon szinte mindenhol termesztették, legnagyobb arányban éppen a Felföldön. A XVI. század végétől azonban a sáfrányoskertek pusztulásnak indultak, csak a felföldiek folytatták a termelést. A sáfránytermesztés igen munkai igényes, aprólékos elbánást igényelő művelési ág. A legjobbnak a kortársak a bajmóci sáfrányt tartották. Számos sáfrányoskertről tudunk, így a beckói, a csejteji uradalomban, sőt a Rákócziak borsi uradalmában is volt ilyen, de azt 1638-ban már elpusztultnak mondja a fennmaradt összeírás.¹⁰

A gyömbért sokféle étel ízesítésére használták, (szárnyasok, rizskása, sütemények, italok) ebből is jelentős tételek mutathatók ki. 1542-ben 167,72 kg, 1544-ben 38,64 kg, 1545-ben 70 kg szerepel forrásainkban. 1571-ben 750 kg (igaz, borssal együtt), 1573-ban pedig 1350 kg behozataláról van tudomásunk. A török kereskedők a számadáskönyvek tanúsága szerint igen nagy mennyiségben hozták.

A gyömbér a keleti népeknél ugyanis nagy becsben állt, igen kapós volt, mert a belőle készült különféle preparátumok az akkori vélekedés szerint fiatalító erővel bírtak.

A fentiekben ismertetett legfontosabb, legáltalánosabban használt fűszerek mellett ismerünk más, ritkábban, kisebb mennyiségben szükséges fűszereket is. A *Szakács Tudomány* című munka a meggy mártás (meggy sássa) receptjénél fontosnak tartja leírni „ne szekfüvezd, fahéjazd meg”¹¹ – ebből arra a következtetésre juthatunk, hogy a szekfűszeg használata – ha csak kis mennyiségben is, de – általánosan elterjedt volt! A szegfűszeget sem csak fűszerezésre használták, mert például II. Lajos számadáskönyvének egy bejegyzése szerint a király fürdővizébe is tettek belőle.¹² Mégis, 1542-ben csak 0,08 kg, 1544-ben 3,36 kg, 1545-ben 0,56 kg került a királyi Magyarországra, törvényes úton. Adataim szerint fahéjból sem jutott sokkal több az országba. Két fajtája közül 1542-ben cassiából 3,92 kg, cinamonumból pedig mindössze 56 dkg. Szerecsendió-virágból 1542-ben 15,4 kg, 1544-ben és 1545-ben 1-1 font, azaz 56-56 dekagramm után fizettek vámot.

A XVI. század közepén a középkori Magyar Királyság élete gyökeresen megváltozott. A kettős királyválasztás által kialakult megosztás állandósult, az ország két legitim magyar királyt uralt. A belháborúk haszonélvezője az Oszmán Birodalom, amely – éppen ezekben az évtizedekben – egyre nagyobb területeket hasított ki az ország középső részéről. A politikai és katonai megrázkódtatások korszakában sem bénult meg a kereskedelmi élet. A Buda török kézre kerülését követő évben a budai kalmárok, már aki túlélte az ostromot, tovább járták megszokott útvonalukat Bécs és Várad között. A kereskedelmi áruk összetételében azonban változások mutathatók ki – s ez a forrásokból levonható legfőbb tanulság. Mint a fentiekben kifejtettem, a Habsburg-ország részben megjelent az osztrák só, amely pár évtizeddel később teljesen kiszorította a korábban szinte egyeduralgó erdélyi kősót. A török kalmárok pedig egyre nagyobb tételekben hozták Budára a keleti fűszereket, folytatva ezzel a korábbi főváros centrális elosztó helyének kialakult hagyományát.

JEGYZETEK

1 Szántó András: *Eleink ételrei. Válogatás régi szakácskönyvekből*. Budapest, 1986. 21., 38.

2 Az 1542. évi Ember Győző feldolgozásában vált ismertté. Az 1544. és 1545. évi harmincadnaplót Németh István szívességéből használtam. Fogadja ezért e helyütt is köszönetemet.

3 Štefan Kazimir: *Magyarország külkereskedelmi forgalmának színvonala a XVI. században*. In: Agrártörténeti Szemle 1978/3-4. 387-388.

4 A hordó pontos súlyát a szakirodalom nem ismeri, az 170-930 liter között van. Én a

hordó legalacsonyabb súlyával, 170 literrel számoltam. (Ember Győző 31 858 hordóban adja meg a behozott só mennyiségét. Ember Győző: *Magyarország nyugati külkereskedelme a XVI. század közepén*. Budapest, 1988. 160.

5 illetve 88,3 fl 4 r. fl

6 86,1 fl, 1 fertály.

7 Takáts Sándor: *A dunai bajózás története a XVI-XVII. században*. 1-5. In: Magyar Gazdaságtörténelmi Szemle 1900. VII. évf. 97-122., 145-176., 193-222., 241-273., 289-319., 290-292.

8 Gecsényi Lajos: *Kelet-magyarországi kereskedők a nyugati távolsági kereskedelemben 1546-ban*. In: Hajdu-Bihar Megyei Levéltár Évkönyve. XVIII. köt. 25–35. Debrecen, 1991.

9 Szerémi György: *Magyarország romlásáról*. Erdélyi László fordítását átdolgozta Juhász László. Bev. Székely György Budapest, 1979. 282.

10 Takáts Sándor: *A sáfrányoskert. Művelődéstörténeti tanulmányok a XVI–XVII. századból*. Budapest, 1961. 195–198.

11 Szántó András: *i. m.* 56.

12 Fraknói Vilmos: *II. Lajos király számadási könyve. 1525 január 12.–július 16*. In: Magyar Történelmi Tár XXII. köt. Budapest, 1877. 71.

A kolozsvári Heltai-nyomda és a krakkói Aleksy Rodecki

A Kolozsvári Unitárius Püspökség Levéltára megőrzött számunkra egy olyan kódexet is, amelyben a városi és az egyház élet különféle hivatalos aktusai és alkalmi számára olvashatók mintaszövegek. A XVII. század végére datálható *styliornarium* az ilyen összeállításokban megszokott gyakorlatnak megfelelően a korábbi időszakból idéz követendő mintákat, hogy megkönnyítse az ilyenek megfogalmazására kényszerülők dolgát.¹ A megbízó vagy meghatalmazó levél (*epistola procuratoria*) egyik példájaként a következő sorokat olvashatjuk:

Nos Stephanus Puellacher primarius et Michael Kathonaj regius iudices civitatis regiae Coloswariensis memoriae commendamus per praesentes, quod prudens circumspectus Caspar Helthi iuratus civis et confrater noster coram nobis personaliter constitutus significavit, qualiter ipse scilicet typographus celebris huius regni Trasyvaniae annis superioribus certas suas matrices graecas sub fide restitutionis futurae circumspecto seni Alexio Rodetio similiter typographo industrioso mutuo concessisset brevi tempore iterum reducendas seu remittendas. Quarum repetitioni, simulque reductioni discretum virum Nicolaum Conradum concivem nostrum ac honestum juvenem Gregorium Caesar typographum (de quorum fide et industria sibi satis notum esset) praefecisset atque ordinasset, prout idem Caspar Helthi praefecit et ordinavit coram nobis publice ac manifeste. Dans ipsis sive eorum alterutri potentiam videlicet exhibitoriam praescriptas graeces matrices a praefato domino Alexio Rodetio repetendi reducendi vel remittendi. Imo si res postulavit propterea etiam judicialiter ipsum Alexium Rodetium requirendi, contraque ipsum procurans alios constituendi de huic quietandi ac omnia iuribus ipsius Caspar Helthi personaliter ibidem adesset. Datum item et firmum se promittens habituram quicquid per ipsos Nicolaum Conradum et Gregorem Caesar vel earum alter utrum suo nomine dictum factum et procuratum fuerit in promissis minori sigillo civitatis nostrae (quo nos iudices in similibus utimur) roboratorum mediante datum in iam dicta civitate Coloswar die etc.

A bürokráciában való boldogulást szolgáló mintasorokban tehát az áll, hogy Heltai Gáspár kolozsvári esküdtpolgár és nyomdász rövid időre kölcsönadta görög betűkészletét egy bizonyos Alexius Rodecius névre hallgató nyomdásznak.

Ugyanez a Heltai most azzal bízza meg tekintélyes polgártársát Nicolaus Conradust, valamint az ifjú nyomdászmeister Gregorius Caesart, hogy a betűkészlet visszakérüléséről gondoskodjanak.² A megbízás arra is vonatkozik, hogy – ha szükségessé válna – jogi úton érjék el a visszaszolgáltatást.

Bár a szöveg másolója a keletkezés pontos időpontját már nem írta le, a datálás megközelítő megállapításával, illetőleg a szövegben olvasható nyomdászattörténeti adatok háttérének kihüvelyezésével nem egészen érdektelen művelődéstörténeti mozzanatok vázolhatók fel.

A dokumentum keletkezésének időpontjához egészen közel visz bennünket, hogy első szavai megadják a város két legjelentősebb tisztségviselőjének, a bírónak és a királybíróknak a nevét. Az utókorra rendezett levéltárat hagyó Kolozsvár esetében ugyanis az abban rendszeresen dolgozó tudósok munkájának eredményeképpen a XVI–XVII. század bizonyos évtizedeire egészen pontosan tudjuk, kik töltötték be ezeket a tisztségeket. Így megállapítható, hogy a hosszú életű, még 1637-ben is bíróként szereplő Steffen Pulacher, illetőleg a Mihály havasalföldi vajda által kivégeztetett Kathonai Mihály kettőse ebben az összetételben 1593-ban és 1595-ben állt a város élén.³ E két esztendő valamelyikében fogalmazódott meg tehát ez a megbízás.

Hogy pontosan melyikben, azt akkor mondhatjuk meg, ha közelebbről is megvizsgáljuk mibenlétét.

Mint láthattuk, a görög betűket a megbízó ifjú Heltai Gáspár,⁴ aki az 1580-as évek elején vette át a nagyhírű kolozsvári nyomda vezetését nem valamelyik erdélyi, vagy magyarországi társától követeli vissza. Aleksy Rodecki ugyanis annak a nem kevésbé jelentős nyomdának a megalapítója és tulajdonosa volt, amely 1574 és 1600 között Krakkóban adott ki antitrinitárius írásokat, hogy aztán a veje, Sebastian Sternacki tulajdonába kerülve 1638-ig, a kényszerű bezárásig Rakówban folytassa tevékenységét. Jóllehet e rendkívüli fontosságú műhelyről alapos monográfia is született,⁵ a görög betűkészlet típusát és eredetét nem vizsgálták behatóbban, így a fenti levélben említett összefüggés is teljesen ismeretlen a szakemberek előtt. A kérdéskört érintő egyetlen lengyelországi publikáció ugyanakkor regisztrálni tudta, hogy a nyomda 1593-mal kezdődően más görög betűtípust használ, mint a megelőző évek kiadványaiban.⁶ Eredetéről azonban semmi bizonyosat nem tudott állítani, csupán azt a hipotézist fogalmazta meg, hogy a bázeli vagy németországi műhelyek valamelyikéből származhat, s legközelebb hozzá az a betűtípus áll, amelyet a híres Froben-nyomda használt az 1535-ben megjelent Újszövetség kiadásakor. Janina Czerniatowicz ugyanakkor megvizsgálta ebből a szempontból a Rodecki–Sternacki-műhely XVII. századi kiadványait is, s megállapította, hogy egészen 1638-ig ezt a betűtípust használta a görög szövegek kinyomtatásakor. Ilyen előzmények után tehát a lengyelországi művelődéstörténészek számára is újdonság és meglepetés, hogy V. Ecsedy Judit kérésre elvégzett, s ezúttal is köszönettel vett vizsgálatai minden kétséget kizáróan megállapították: a mondott betűtípus azonos azzal, amit a Heltai-nyomda használt görög szövegrészleteket is tartalmazó kiadványaiban. Bár a készlet mozgását illetően végleges eredményt majd akkor mond-

hatunk, ha a két műhely minden szóba jöhető kiadványát áttanulmányoztuk, a meghatalmazó levélben olvashatókat a fenti nyomdászattörténeti megfigyelésekkel szembesítve az események a következőképpen rekonstruálhatók.

A betűkészlet 1593 táján kerülhetett át Kolozsvárról Krakókba valószínűleg azt követően, hogy 1592-ben még kinyomtatták Károlyi Péter görög nyelvtanát, amely ismert módon Melanchthon grammatikájának volt a kivonata.⁷ Ekkor azonban még valószínűleg csupán néhány esztendeig lehetett Rodecki használatában, s a levelünkben említett visszaszerzési kísérlet minden bizonnyal eredményes volt, hiszen 1598-ból és 1599-ből két olyan nyomtatvánnyal is rendelkezünk Kolozsvárról, amelyek használták ezeket a betűket: az egyik Enyedi György alább még említendő *Explicationes*⁸ című műve volt, a másik pedig egy logikai kézikönyv.⁹ Úgy tűnik, hogy ezt követően került át a készlet immár véglegesen Lengyelországba. Ennek háttéréről persze nagyon keveset tudunk, ám az közismert, hogy a XVII. század első évtizedének drámai politikai eseményei és a nyomda eszközeinek elhasználódása szinte teljes mértékben megbénították a kolozsvári nyomdászatot, s ahhoz egészen kivételes ravaszkodásra és ügyeskedésre volt szükség, hogy az unitáriusok egy-egy teológiai jellegű kiadványt megjelentessenek. A kutatásnak azt is sikerült feltárnia, hogy a század második évtizedének derekán nagy anyagi áldozattal tudta a város a műhelyt felújítani, s egy új nyomásznak, Makai Nyíró Jánosnak a kezébe helyezni.¹⁰ Az ő műhelyében jelent meg aztán 1619-ben és 1620-ban Enyedi művének Toroczkai Máté által készített magyar fordítása, amely azonban a görög nyelvű szövegbetéteket már nem görög betűkkel, hanem latin betűs átírásban adja. Ebből talán szabad arra következtetni, hogy a betűkészlet ekkorra már véglegesen átkerült Lengyelországba.

A két műhelynek az ezekből az adatokból kihüvelyezhető, s a szakemberek szerint egyáltalán nem szokványos együttműködése a kelet-közép-európai antitrinitarizmus története szempontjából is rendkívül tanulságos. Egyfelől ismételen ráirányítja a figyelmet arra, hogy Enyedi György *Explicationes* című művének megjelentetése mennyire fontos, s ugyanakkor milyen koncentrált erőfeszítéseket igénylő vállalkozás volt. Az erdélyi unitáriusok nagyon szívós munkával teremtették elő az anyagiakat és az ún. technikai háttérrel, hogy aztán egy jól megválasztott pillanatban a politikai anarchiát kihasználva kinyomtassák a munkát. Emlékeztetnék itt arra, hogy Káldos János nagyon logikusnak látszó gondolatmenete szerint a Prágából Kolozsvárra bemenekülő, s lemondását megbánva a fejedelmi székbe visszaülni akaró Báthory Zsigmond kiszolgáltatottságát használták ki a cenzúrával sújtott unitáriusok a könyv kivételszámba menő megjelentetésére.¹¹ Másfelől ez a szokatlanul intenzív együttműködés teszi még inkább érthetővé azt a tervet, hogy e nagy mű Toroczkai Máté által elkészített magyar fordítását Rakówban akarják kiadni. Ötvös András bíró erről készült későbbi feljegyzése ugyan nem közli a pontos időpontot, de a körülményekből valószínűsíthető, hogy az 1610-es évek elején, mindenesetre még az 1615-ben elhunyt Toroczkai püspök életében a kinti nyomtatást felügyelő küldöttség összeállításáig elmenő tervezés folyt:

Önnen maga Máté Uram arra ígérte magát, hogy bemegyén Rakoara és addig ott leszen, még az nyomtatás véghöz megyen, hogy valami fogyatkozást, vagy makulálást benne ne ténének. De akkor az üdőben sok háborúk, változások mind itt az országban, s mind Magyarországnak forognak vala, de mindazáltal nem ítélik őkegyelmek velem együtt, hogy püspök uram azt a munkát felvegye, mert az ekléziának addig fogyatkozása lehetett volna, még őkegyelme oda járt volna, így az ő ügyekezetének hátra kellették maradni.¹²

Talán arra sem fölösleges felhívni a figyelmet, hogy amikor a főbíró úr fogyatkozásról és makulálásról beszél, minden valószínűség szerint nem csupán arra gondol, mennyire kockázatos lett volna magyarul nem tudó emberek kezébe adni a nyomtatást. Arról van ugyanis szó, hogy a bizonyos értelemben szinte kényszerű együttműködés mellett, esetenként nagyon éles polémiák is jellemezték a lengyelországi és erdélyi unitáriusok viszonyát. S igaz ugyan, hogy Enyedi nagy erudícióval megírt műve törekszik egy minden szentháromság-tagadó csoportosulás számára vállalható dogmatikai minimum közlésére, ám több bibliai hely értelmezésekor olyan megoldásokat körvonalaz, amelyek csak a radikálisabb nonadorantisták számára voltak elfogadhatóak. Attól is tartani lehetett tehát, hogy a Fausto Sozzini dogmatikai elképzelése mentén egyre inkább egységesülő, s ilyen értelemben egyre inkább szociniánusoknak tekinthető lengyelországi antitrinitáriusok ezt az alkalmat is megragadják arra, hogy bizonyos szövegrészek esetleges kihagyásával gyengítsék a kiadvány nonadorantista jellegét. Bármily nehéz ugyanis ma már ezt megértenünk, az egyes szentháromság-tagadó áramlatok közötti különbségek a mögöttük álló hagyományok, s a további dogmatikai konzekvenciák okán nem csupán a teológusok, hanem világi emberek és közösségek számára is életbevágóan fontosak voltak. Ellenkező esetben aligha költött volna a kolozsvári városi tanács komoly összeget annak a kilenc Kolozsvár környéki papnak az egy héten keresztül való ellátására, akik azért jöttek össze 1617 januárjában, hogy véglegesítsék a Toroczkai halála után rájuk maradt szöveget, amelyet aztán 1619-ben és 1620-ban nem kis ravaszsággal úgy jelentettek meg Bethlen Gábor távollétében, hogy lényegében lefizették öccsét és helytartóját, Bethlen Istvánt.¹³

Mindez persze arra is ráirányíthatja a figyelmünket, hogy a két nyomda együttműködése még olyan időszakban alakult ki, amikor a már kétségtelenül meglévő nagy külső nyomás ellenére a lengyelországi antitrinitarizmus is nagyon sokszínű és heterogén volt. Ne feledjük, hogy Rodecki nyomdájában nem csupán azok a művek jelentek meg az 1580-as években, melyek valamiképpen a szociniánizmus kiépülését szolgálták, hanem itt látta meg a napvilágot több rendkívüli fontosságú nonadorantista mű is. Rodecki adta ki két ízben is a Dávid Ferenc védelemében összeállított antológiát (*Defensio Francisci Davidis*, 1581–1582), nála jelent meg az 1570-es évek radikális nonadorantista antitrinitarizmusának nagyon jelentős szöveganyaga (*Tractatus aliquot christianae religionis*, 1583), de ő vállalkozott egy vallásfilozófiai szempontból is nagyon mély és merész szöveg közreadására is (Christian Francken, *Praecipuarum enumeratio causarum...* 1584), amely annak

okait keresi, hogy az oly sok dogmatikai kérdésben megosztott keresztények többsége miért egy mégis abban, hogy ragaszkodik a szentháromság téveszméjéhez. Egy sor olyan mű is itt jelent tehát meg, amelyet Fausto Sozzini az antitrinitárius ügyet diszkreditáló, istentelen és zsidózó szellemű alkotásnak tekintett, s amelyet a harc logikája szerint olykor hevesebben támadott, mint katolikus, vagy református ellenfelei munkáit.¹⁴

JEGYZETEK

1 A korábban a kolozsvári unitárius kollégium könyvtárában őrzött példányról lásd: *The Manuscripts of the Unitarian College of Cluj/Kolozsvár in the Library of the Academy in Cluj-Napoca*. Ed by Elemér Lakó, Szeged, 1997. 1391.

2 A megbízottakról közelebbi adatokkal nem rendelkezünk. A Conradus család több tagjától maradtak ránk possessor bejegyzések. Ezek hamarosan megjelennek Bíró Gyöngyi összeállításában, amely a kolozsvári unitáriusok könyvanyagát dolgozza fel.

3 Lásd Jakó Zsigmond kéziratos összeállítását a város tisztségviselőiről. Továbbá Kiss András: *Források és értelmezések*. Bukarest, 1994. 379. 453.; Binder Pál: *Közös múltunk. Románok, magyarok, németek és délszlávok feudalizmus kori falusi és városi együttéléséről*. Bukarest, 1982. 277–279.

4 Róla lásd: Szabó T. Attila: *Ifjú Heltai Gáspár élete és helyesírása ismeretéhez*. In: *Acta Historiae Litterarum Segediensis X–XI*. 1972. 12–27. és in: *Nyelv és irodalom. Válogatott tanulmányok, cikkek V*. Bukarest, 1981. 314–337. Továbbá: *Új Magyar Irodalmi Lexikon* (főszerkesztő: Péter László. Budapest, 1994) szócikkét Szabó András tollából.

5 Alodia Kawecka Gryczowa: *Ariańskie oficyny wydawnicze Rodeckiego i Sternackiego*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, 1974.; lásd még a szerzőnő szócikkét a *Słownik Polski Biograficzny* 31. kötetében. Továbbá *Drukarze dawnej Polski od XV do XVIII wieku. Tom. 1. Małopolska*. Ed. Alodia Kawecka Gryczowa.

6 Janina Czerniatowicz: *Rola drukarstwa greckiego w rozwoju piśmiennictwa naukowego w polsce do połowy XVII wieku. Kraków i Zamość*. In: *Z dziejów polskiej kultury umysłowej w XVI i XVII wieku*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, 1976.

7 *Régi magyarországi nyomtatványok 1473–1600*. Ed. Borsa Gedeon és társai. Budapest, 1971. 691. (A továbbiakban RMNY.)

8 *Explicationes locorum Veteris et Novi Testamenti, ex quibus Trinitatis dogma stabiliri solet*. Kolozsvár, 1598. RMNY 836.

9 Fischer Simon: *Dialectices praecepta brevis... proposita*. Kolozsvár, 1599. RMNY 859.

10 Tóth Kálmán: *Könyvnyomtató Makai Nyirő János deák*. In: *Kelemen Lajos emlékkönyv*. Kolozsvár–Bukarest, 1957. 587–606.

11 Lásd Bibliotheca Dissidentium, Répertoire des non-conformistes religieux des seizième et dix-septième siècles, édité par André Séguenny en collaboration avec Irena Backus et Jean Rott, T. XV, *Ungarländische Antitrinitarier, II*, György Enyedi von János Káldos unter Mitwirkung von Mihály Balázs, Baden-Baden, 1993.

12 Közölve Tóth Kálmán fent idézett tanulmányának függelékében (604–606.). Az ott betűhív szöveget átírtuk.

13 Lásd az RMNY 1187. és 1222. tételeknél elmondottakat, amelyek nagymértékben támaszkodnak Tóth Kálmán dolgozatára.

14 E sorok írója az 1960-as évek második felében Keserű Bálint és Szőke György ösztönzésére kezdte el tanulmányozni, hogy az ilyen tendenciák litvániai és erdélyi megjelenésében nincs-e valami szerepük az Oroszországból elüldözött „zsidózó” eretnekeknek. Szeretném az ünnepektől felhívni arra, hogy a jelentékeny újabb kutatási eredmények (lásd a Bibliotheca Dissidentium című sorozat Mikhail V. Dmitriev által összeállított XIX. és XX. kötetét) ellenére a kérdés azóta sem tisztázott. Az újabb ösztönzések és útmutatások indokoltak lennének.

Humanista szövegek kiadásának lehetőségei és módszerei

Egy szöveg – egy bármilyen korú, nyelvű, tartalmú, műfajú, formájú szöveg – közzétételének számos módja van a hasonmástól kezdve a kiadó nyelvén fogalmazott kivonatig és tovább. Hogy ezek közül melyiket választjuk, az szintén számos tényezőtől függ, kezdve a sajtó alá rendező fölkészültségétől a megcélzott publikumon keresztül a technikai és pénzügyi lehetőségekig. A tudományos világ alapvetően két kiadványtípussal számol, amelyek egyike az úgynevezett kritikai, másika a népszerű kiadás. Itt és most a kritikai kiadásról beszélek, amelynek további két változatát a szakmai zsargon kis és nagy kiadásnak nevezi. A kis kiadás szűkebb, a nagy bővebb apparátussal jelenik meg, azonban a közölt szöveg tekintetében nincs köztük különbség. Példaként említek két párhuzamos sorozatot, amelyek közül a Monumenta Germaniae Historica tudományos, a Scriptorum Rerum Germanicarum iskolai használatra készült. Magyarországon hasonlóképpen tette közzé klasszikusaink, Jókai, Mikszáth és mások írásait az Akadémiai Kiadó, és innen került a nagyközönség elé a hiteles, de puszta szöveg. A két példából is látszik, hogy a kis kiadás nem jöhet létre a megelőző nagy nélkül, sőt, megbízható népszerű sincs a megelőző kritikai nélkül. Néha a látszat ennek ellene szól, de csak a látszat. Jelenleg is folyik a Bessenyei György összes műveit közrebocsátó sorozat, formailag kis kritikai kiadásban. Valójában azonban ennek előzménye egy komoly apparátussal készült nagy kiadás, amely azonban csak részben kerül sajtó alá, az anyag tekintélyes része a fiókban marad. A szöveg megállapításához és megértéséhez mindkét esetben ugyanazt a munkát kell elvégezni, csak a honorárium lesz kevesebb. Ezért tehát a következőkben a kritikai kiadásról szólok, és nem teszek különbséget ennek alfajai között. Azoknak pedig, akik csak egy szöveg egyszerű publikálására vállalkoznak, azoknak azt mondom, hogy a kritikai kiadás valamennyi követelményét teljesíteniük kell, ha nem kerül is papírra, mert másképp a szövegközlés is csapnivaló lesz. Példát nem hozok.

Nos tehát a kritikai kiadás feladata *a szerző szándéka szerinti szöveg megállapítása és kritikai apparátussal való közzététele*. (Megjegyzem, hogy a „szerző” fogal-

ma tágan értelmezendő, hiszen nem köthető minden dokumentum egy konkrét személyhez.)

Ami az apparátus lehetséges elemei közül minden körülmények között kötelező, az az úgynevezett szövegkritikai apparátus, vagyis a szöveg megállapítását indokoló, állapotát bemutató és a megértéséhez szükséges jegyzetanyag, amely egyúttal a végzett munka ellenőrzését is lehetővé teszi az olvasó számára. Erről majd még bővebben lesz szó.

Egyebekben ez az apparátus a közzétett dokumentum jellegétől függően bármit tartalmazhat. Nyilvánvalóan más tudnivalókat kell közölni egy eddig ismeretlen szerző vagy mű közzététele esetén, mint Rotterdami Erasmus vagy a *Különös házasság* kiadásánál. Más magyarázatok és mutatók kellene egy teológiai vagy filozófiai értekezéshez, egy vershez, egy krónikához, egy mesegyűjteményhez, egy oklevélhez, egy szótárhoz, egy számtankönyvhöz. Más apparátus kell egy illuminált vagy hangjegyes kódexhez, mint egy XVII. századi regényhez. A megcélzott közönség igényeit is figyelembe kell venni, mert másra kíváncsi a nyelvész, másra a történész és másra az etnográfus. Ezt megfordítva azt is mondhatjuk, hogy ugyanazt a szöveget más körítéssel teszi közzé egy hadtörténész és egy irodalmár, mert mást lát benne és mások az eszközei. Az apparátus tartalmát tehát általános érvennyel nem lehet megszabni. Ugyanígy a formáját sem, hiszen az sem mindegy, hogy egy szerző egy műve kerül-e közlésre, vagy több darab, s hogy azonos műfajúak és tárgyúak-e ezek vagy nem. Eszerint az apparátus lehet egybefüggő vagy tagolt. És így tovább.

Ami mégis általánosságban érvényes: *A sajtó alá rendező törekedik arra, hogy a kiadvány a lehető legtöbb olvasó és diszciplína számára a lehető legtöbb információt tartalmazza, valamint, hogy a szövegforrás kézbevétele a következőkben csak kivételes esetben legyen szükség.* Példaként megint a Monumenta Germaniae Historicát hozom fel, amely számos kolostori évkönyvet is tartalmaz. Ezek nagyobbik részükben a bibliai történetet adják rubrikákba foglalva a teremtés első évétől az 5000-velahányadikig, amely ponton megalapították a kolostort, és megindulnak a forrásértékű közlések. A kiadvány itt veszi föl a fonalat, és innen kezdve reprodukálja a szöveget. Ez elég annak, aki az eseménytörténetre kíváncsi. De nem elég annak, aki például a történetírás vagy a kronológia történetét kutatja. Tucatszámra tanulmányozhatjuk ezeket a publikációkat, és fogalmunk sem lesz arról, hogy milyen egy valódi évkönyv. A teljességnek természetesen vannak bizonyos határai. Egy kódex közlőjétől elvárható, hogy ismertesse a forrás fizikai jellemzőit, mint állapot, illusztráció, kötés, írásfelület, íróanyag, írásmód, bejegyzés és efféle, de az már nem várható el, hogy ugyanezt megtegye egyenként, ha a közölt szöveget hűsz kódex tartalmazza, és nem várható el, hogy meghatározza a tinta vagy a penész típusát. Mindazonáltal legalább figyelmetetni kell mindenre, ami egy másik szakma számára esetleg érdekes lehet. Ez a másik szakma leginkább a művészet- és a könyvtörténet szokott lenni.

Ami a szöveget és a szövegkritikát illeti, a fentiekből következik, hogy a kritikai kiadás munkálatai két egyforma súlyú feladatot állítanak a vállalkozó elé. Egyik

a szöveg megállapítása, másik a közzététele. A rosszul megállapított vagy rosszul közölt szöveg egyképpen haszontalan.

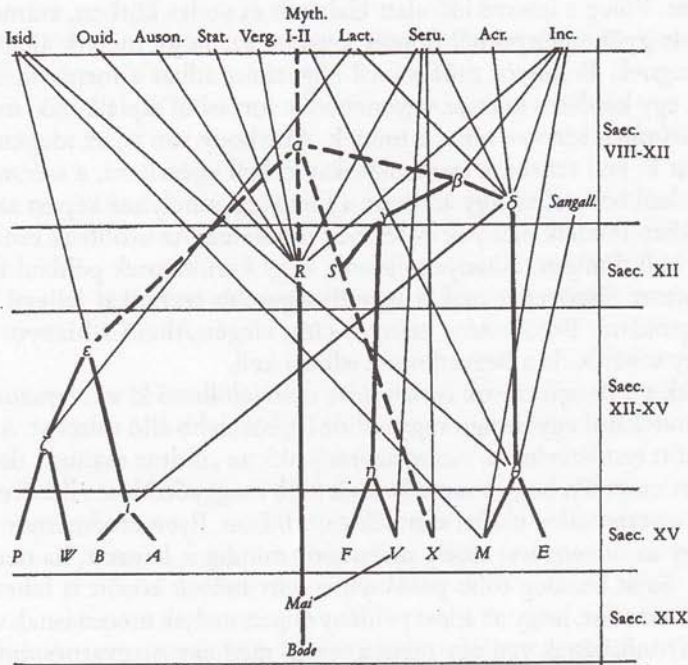
A legelső feladat a *szövegforrások* (általában kéziratok és nyomtatványok) lehetőség szerint teljes körű számbavétele. Erre megint nincs recept, noha a legtöbb számottevő gyűjtemény állománya a közreadott katalógusok segítségével áttekinthető, és ezek a katalógusok szinte teljességgel megtalálhatók az OSZK meg a pesti Egyetemi Könyvtár segédkönyvtárában. Az interneten is egyre több hozzáférhető. De recept talán nem is kell, hiszen a szöveghez általában az nyúl hozzá, aki a témával egyébként is foglalkozik, és ismeri az irodalmat. Vagy ha mégsem, akkor nagyon veselkedjék neki. Ne járjon úgy, mint mi Szepsi Csomborral, akinek az összes művein még meg sem száradt a nyomdafesték, amikor Keserű Bálint meghozta a disszertációját Danckából. Azóta sincs kiadva.

A második lépés a *textológiai forrásérték szerinti minősítés*. Ezt természetesen csak több szövegforrás esetében kell elvégezni. Első helyre az autográf (anonim vagy diktált művek esetében az originális) kézirat, ennek hiányában a szerző által gondozott (vagy korrigált, de legalább figyelemmel kísért) másolat és editio princeps sorolandó, majd az autográf alapján, de a szerző közreműködése nélkül készült editio originalis. Megjegyzem, hogy a nyomdába leadott kézirat a munkálatok során valami általam nem ismert okból kifolyólag szinte törvényszerűen megsemmisül, annak a dokumentumnak tehát, amelynek editio princeps van, annak nincs autográf kézírata, illetve ha mégis, akkor az nem azonos a nyomda által használt példánnyal. Pedig a nyomdák a kezdettől kezdve úgynevezett zsákban együtt tartják a kiadvány teljes anyagát. Haiman Györgytől tudom, hogy a Kner-nyomdában különös súlyt fektettek a szerzői kéziratok őrzésére, de már egy sincs meg.

A fenti rangsorhoz hozzáteszem, hogy annak megállapítása nem mindig magától értetődő, hiszen lehet több autográf, lehet fogalmazvány, piszkozat, tisztázat, lehet korrektúrapéldány, lehet szerző által javított, jegyzetelt nyomtatvány, lehet sok más, és lehet egyszerre több azonos rangú szövegforrás. Ezzel szemben – különösen a magasabb állású személyek esetében – hiába is keressük a saját kezét, mert írásaik, főleg a nagyobb terjedelműek, rendszerint diktálás, vagy saját kézzel odavetett, és aztán nyomban szemétkébe került piszkozat után készültek. Wittnyédy István leveleskönyvének két hatalmas kötetében mindössze négy darab van, amely az ő kezétől származik, pedig ő nem volt arisztokrata, hanem éppenséggel városi jegyző. Másfelől éppen a jelesebb humanisták voltak azok, akik a szépírást elsajátították, és műveiket szívesen tisztázták le a saját kezükkel, mint Boccaccio, Petrarca, Alberti, vagy nálunk Bonfini, akinek Symposion-kódexe saját kezű, még az illusztráció is.

Ezek után következnek az idegen kezű másolatok, kiadások. Ezek értékrendjét nem a keletkezés kora határozza meg. Könnyen elképzelhető ugyanis, hogy egy későbbi nyomtatvány vagy másolat jobb mintát követ, mint egy korábbi. Föl kell vázolni a *stemmát*, vagyis azt a táblázatot, amely az egyes változatok leszármazását és egymáshoz való viszonyát ábrázolja. Ezen – ha lehet – ajánlatos feltüntetni azokat a ma már nem található példányokat, amelyekből a szöveghagyomány

egy családjai valaha leágaztak. Példaként megmutatom az úgynevezett Második vatikáni mythographus genealógiáját. Ez egy késő Karoling-kori szöveg, amely nyolcszáz év alatt fordultos pályán jutott el a ma meglévő, a vázlaton latin betűkkel jelzett példányaihoz. A görög betűk azokat a ma már nem található példányokat jelzik, amelyeknél egy-egy fordulat bekövetkezett.



A szövegforrások összevetése révén felszínre kerülnek a szövegváltozatok. Ezek ismeretében válik lehetővé a *főszöveg* körülhatárolása. A *főszöveg* az a szövegtest, amely a publikáció tárgyát képezi. Egy szerző egy egységes műve esetében ez nem problematikus, különösen, ha rendelkezésünkre áll az autográf, vagy a szerző által szerkesztett kötet. De nehéz a döntés egy anonim vagy több szerzős gyűjtemény-nél, amely számos változatban terjedt. Gondoljunk egy Aesopusra vagy Leó archipresbiter Nagy Sándor-történetére, melynek egyik változata 50, a másik 90, a harmadik meg 190 epizódból áll. A műnek szokott lenni címe, de kérdés, hogy a szerzőtől származik-e. Zrínyi *Vitéz hadnagyának* a harmadik része a *Centuriák* címet viseli. Ez a cím a kéziratban nincs benne. A köztudatba Megyeri Zsigmond ültette bele, aki így említi egy levelében. Nyilvánvalóan alaptalanul, hiszen a „centuria” szó ’százazs egység’-et jelöl, a „centuriák”-nak tehát legalább kétszáz darabból kellene állaniuk, holott az egész 58 fejezetre rúg. (Mellesleg jegyzem meg, hogy az egész

műnek sincs címe, azonban Zrínyi másutt többször szól róla, és *Vitéz hadnagynak* mondja, a későbbi címadás tehát ez esetben indokolt és hiteles.)

Az írásnak lehet előszava, lehetnek margináliák, kommentárok, jegyzetek. Számos nyomtatványnál kérdéses, hogy a címlapot, a tartalomjegyzéket, a mutatókat a szerzőnek tulajdonítsuk-e vagy a nyomdásznak. Taurinus *Stauromachiájá*hoz a földrajzi mutatót maga a szerző készítette, az tehát a mű szerves része. Más esetben nem. Főleg a hosszú idő alatt kialakult és széles körben, számos változatban elterjedt gyűjteményeknél döntés kérdése az, hogy melyik állapotot tekintem főszövegnek. Bizonyos műfajoknál eligazítást adhat a forrásvidék földterítése, mert ha egy kérdéses szakasz ugyanabból a forrásból táplálkozik, mint a többi, akkor valószínűleg szerves része a műnek. Akárhogy van is, az idegen hozzá- és betoldásokat ki kell szűrni, a csonkulásokat ki kell egészíteni, a szétszórt töredékeket össze kell boronálni. Így áll össze a főszöveg, amelyhez képest az egyes szövegforrásokban lesznek hiányok és lesznek többletek. Az utóbbiak közzétételéről esetenként kell dönteni, elhanyagolhatók, vagy kerülhetnek például függelékké. A megállapított főszöveget csak a legszükségesebb technikai jellegű elemekkel szabad megtoldani. Pótolható a hiányzó cím, kiegészíthető a hiányos fejezetszámmozgás és így tovább, de a beavatkozást jelezni kell.

Ugyancsak a szövegforrások összevetése után jelölhető ki az alapszöveg, vagyis a szerző szándékával egybevágó vagy ahhoz legközelebb álló változat. A szerzői variánsok között rendszerint az utolsó az irányadó, az „ultima manus”, de csak rendszerint, mert megesik, hogy a szerző a saját jobb meggyőződése ellenére kénytelen módosítani az eredetileg kiadni szándékozott íráson. Ilyen eredményre vezethet a cenzúra vagy az öncenzúra, amely intézmény mindig is létezett, ha nem pont így nevezték is. Saját kezűleg több példányban leírt művek között is lehetnek tartalmi eltérések aszerint, hogy az adott példány éppen melyik mecénásnak volt szánva. Thuróczy Krónikájának van egy németországi meg egy magyarországi terjesztésre szánt változata. Amikor Bonfini elindult Magyarországra, két korábban készült műve, a Herodianus- és a Hermogenes-fordítás elé Mátyáshoz címzett előszót írt. Ugyanekkor roppant ügyesen kiemelt egy levélpárt a már szintén kész Symposiumból, új szöveget írt rá, mely azt mondja, hogy a Herodianust és a Hermogenest már eleve Mátyás számára készítette. Ezt kötötte vissza a régi helyére. Ez a turpisság nagy zavart okozott, mert úgy fest a dolog, mintha jóformán egész életében Mátyás számára dolgozott volna, már akkor is, amikor még eszébe sem jutott a magyarországi utazás. Idegen kezű példányok esetében irányadó a szerző gondolatvilágához, stílusához, nyelvezetéhez való közelség foka. Ehhez természetesen tüzetesen tanulmányozni kell az egész életművet. Több autográf vagy egyenértékű másolatok, kiadások esetén választani kell, mert *a közlés csak egy alapszövegen alapulhat*, a változatok kontaminálása szigorúan tilos. Az alapszöveg kiválasztása az egyik legkényesebb, mert meghatározó mozzanata az egész munkafolyamatnak. Ha az eltérő helyek terjedelme és tartalma indokolja, lehet több alapszöveg, ezeket azonban külön vagy párhuzamosan kell közzétenni.

Tehát a főszöveghez képest vannak hiányok és többletek, az alapszöveghez képest vannak változatok.

A kiadás törzse a főszöveg alapszövege. És azt mondom, hogy miután idáig eljutottunk, az egész munkát előlről kell kezdeni, mert a főszöveg, az alapszöveg és a változatok birtokában egész biztosan át kell értékelni a szövegforrásokat, és módosítani kell azt a stemmát, amelyet az elején felvázoltunk. Ezt a folyamatot a nyomdába adás előtt még párszor meg kell majd ismételni. Ha szerencsénk van, a fő- meg az alapszöveg végig ugyanaz marad.

Az alapszöveghez járul a *szövegkritikai apparátus*. Ennek egyik feladata az alapszöveg tökéletlenségeinek a kiküszöbölése, az emendáció, vagyis a szerző szándéka szerinti textus helyreállítása, másik feladata a szövegforrások eltéréseinek az összevetése. Harmadszor itt kell jelezni a szerzői vagy idegen kézzel eszközölt módosításokat, mint törlés, beszúrás, felül- és átírás, átszámozás, aláhúzás, marginális jel és a többi.

Ami az *emendálást* illeti, akár autográfrol, akár másolatról, akár nyomtatványról van szó, ritka – vagy inkább nincs – olyan példány, amely tökéletes volna. Az alapelv az, hogy *a szövegben a helyreállított formát közöljük, az ettől eltérő alakot a jegyzet mutatja*. Autográf fogalmazvány esetében ez többnyire kevés gondot okoz, rendszerint csak íráshibákról van szó. Ezeket nem is kell föltétlenül jegyzetelni. Az általános gyakorlat szerint a nyilvánvaló toll- és sajtóhiba (például egy felfordult „n” betű, a „minimum” szóból hiányzó egyik láb) megjegyzés nélkül helyes formában közölhető, kivéve mégis a tulajdonneveket és a szöveghez képest idegen nyelvű szavakat. Kivéve továbbá azokat a tévesztéseket, amelyek az értelmezésben zavart okozhatnak vagy okozhattak, például egy későbbi másoló számára. Ezt persze nem könnyű megítélni, ezért jobb a fölösleges precizitás, mint a beláthatatlan következményű nagyvonalúság. Közismert a Calepinus-szótár 1585-ös kiadásának bízvást elhanyagolható tévesztése, ahol is egy hosszú „j” derekán átcsúszott a vonalka, s így keletkezett a „söveg”-ből „föveg”, amely sajtóhiba máig ható érvényt szerzett. Másolat, akár saját kezű tisztázata esetében lényegesen több a hibalehetőség. A hibák típusa a másolás technikájától is függ, illetve a másolás technikájára a hibák jellegéből is következtetni lehet. Az elhallás elsősorban a másoló számára ismeretlen szavak esetében hoz létre torzszülöttet, az elnézés sokszor csonkítja a szöveget, mert az azonos betűcsoporttal kezdődő sorok, mondatrészek esetén a szem könnyen átugorja az egyiket. Előfordul, hogy a mintából egy egész levél hiányzott, amit a másoló nem vett észre, és mechanikusan írta tovább a mondatot.

Az emendálás csakis azokra a hibákra vonatkozhat, amelyek a leírás során keletkeztek. *A szerzőtől származó helyesírási, nyelvtani, prozódiai, ritmikai, stilisztikai és tárgyi hibák javítása szigorúan tilos*. Erre az apparátus más részében kerülhet sor, de semmi esetre sem a szövegközlésben. Hasznos tanács, hogy ne akarjunk okosabbak lenni a szerzőnél. Az emendálás egyébként is fokozott óvatosságot igényel. Tudniillik van egy roppant kényes bökkenője, melyet mindig a szemünk előtt kell

tartanunk: nem minden hiba, ami annak látszik. Már az is problematikus, hogy mi az a hiba, hiszen a minősítés attól függ, hogy én jónak találom-e az adott helyet vagy nem, márpedig a szerzőtől nem lehet elvárni, hogy velem egy srófra járjon az agya. Zrínyi *Mátyás-elmékedéseinek* a kéziratában ez áll: „a mi gyönyörűséges pennáink, Istvánfink”. Magától értetődő, hogy a „pennáink” elírás „pennánk” helyett, tehát kivétel nélkül minden kiadás emendál. Sőt, egyszerű tollhibáról lévén szó, jegyzetet sem ad hozzá. Ámde ugyanebben a műben olvassuk, hogy Pogyebárnak Mátyás a „vei” volt, a *Vitéz hadnagy*ból megtudjuk, hogy Julius Caesarnak „a Fortuna jó akarói” volt, az *Afium* pedig azt mondja, hogy „a mi első politikáink a fegyver volt”. Szó sincs tehát hibáról, egy számomra szokatlan nyelvi formáról van szó. Lehet, hogy én jobban tudok magyarul, mint Zrínyi, de ezt nem a szövegek közlésében kell bizonyítanom. *A sajtó alá rendező ne a szerző szövegét próbálja a saját ismereteihez és ízléséhez igazítani, hanem igyekezzék azt megérteni és megértetni.* Ismétlem, amit az előbb mondtam: a hibát a szerző gondolatvilágának, stílusának, nyelvezetének ismeretében tudom fölfedezni, pláne javítani, amihez persze ismernem kell az egész életművet. A szöveg módosítása a legutolsó mozzanat legyen.

A másik bökkenő, hogy a hibás helyet szilárd kapaszkodó nélkül biztonsággal nem lehet javítani. Szilárd kapaszkodónak tekinthető, ha ugyanaz a frázis többször is előfordul, az lehet a forrás, a fogalmazáshoz alapul szolgáló dokumentum, ha megvan, és így tovább. Az attól való lényeges eltérés, ha a szöveg formailag is hibásnak látszik, valóban hibát takarhat, és eséllyel javítható. De máskülönben? Ha egészen biztos fogódzónk nincs, a kísérletezés és az önkényes beavatkozás nemhogy fölösleges, de egyenesen káros. A hibás darab inkább maradjon úgy. Az olvasót persze figyelmeztetni kell.

Előfordul, hogy a jó szöveg a rossz. A nagy tudású és gondos filológus ugyanis nem mechanikusan másol, hanem értelmezi is a szöveget, és ahol hibát talál, ott javít. Csakhogy a hiba néha nem ott rejtőzik, ahol felbukkan. Brodarics nevezetes beszámolójában van egy bőséges földrajzi leírás Magyarországról. A műnek minden egy- és közelkorú kézírata, sőt 1527-es első kiadása is elveszett. Két meglevő változat a leírást ezekkel a szavakkal zárja: „Nos situm eius, ut magis esset conspicuus, in sequenti charta oculis legentium subiicere voluimus, qui talis est.” Ezután azonban nem a „sequens charta” következik, hanem a király indulásáról szóló tudósítás. Kétségtelen, hogy a földrajzi szemle végén eredetileg volt egy térkép, amely az olvasó szeme elé tárta mindazt, amiről eddig szó esett. Amikor a másolatok készültek, a térkép már elkallódott, de ketten mechanikusan átvették a szöveget. A szemfüles Zsámboky észrevette a hiányt, és egypár szócska törlésével helyreállította az egyensúlyt: „ut magis esset conspicuus, oculis legentium subiicere voluimus”. Az egyébként is múlt idejű „voluimus” magától értetődővé teszi, hogy a mondat az eddig olvasott leírásra vonatkozik, és nem kelt hiányérzetet. Egy másik scriptor az olvasót kifejezetten a megelőző leíráshoz utasítja: „in precedenti pictura oculis legentium subiicere voluimus”. Ha csak ezek a jó szövegek állnának a rendelkezésünkre, nem is tudnánk, hogy 1527-ben térkép készült az országról.

Ha a forrás rendelkezésünkre áll, akkor is kell az óvatosság, noha más oldalról. Először is figyelmeztetek arra, hogy ezeknek a régieknek ma már elképzelhetetlen kapacitású memóriájuk volt. A száz és ezer sorokra terjedő memoriter bebiflázása a kisiskolás kortól kezdve mindennapos gyakorlataik közé tartozott, és a kommunikáció akkori lehetőségei között erre nap mint nap szükségük is volt. Gondoljunk egy követre, aki húsz-harminc nyomtatott lapra terjedő beszédét fejből mondta fel, és Mátyás királyra, aki – Galeotto szerint – azt egyszeri hallás után szóról szóra visszaidézte. Tehát az irodalmi idézet legtöbb esetben a szerző fejből sarjad és nem a citált mű fellapozott példányából. Azonban ebből következőleg némi pontatlanság gyakran tapasztalható. Különösen a bibliai locusok esetében szokott ez félreértést okozni, mert manapság hajlandók vagyunk annyi bibliaváltozatot föltételezni, ahány variációban egy-egy helyet a régiek idéznek. Hát erről szó sincs.

Másodszor nem bizonyos, hogy a forrásnak ugyanaz a változata fekszik előttünk, mint amely annak idején a szerző kezében járt. Tehát egy XVI. századi földrajzi tárgyú írást ne szembesítsünk egy modern Ptolemaios-kiadással. Kevesen tudják, mit jelent egy XVII–XVIII. századi fóliáns címlapján az „ad fidem codicum” kifejezés. Nem azt jelenti ám, hogy a benne foglalt ó- és középkori meg humanista szöveget a kézírathoz ragaszkodó hűséggel közli, hanem azt jelenti, hogy annak Plinius- meg Cicero-idézeteit a legújabb, „ad fidem codicum” készült Plinius- meg Cicero-kiadás szerint átírja. Így aztán tartalmilag bizonyára jobb, de szöveg szerint hamis változatot ad.

A szövegkritikai apparátus másik feladata a *szövegforrások eltéréseinek az összevetése*. Ha autentikusnak tekinthető szövegforrásunk nincs, ez nagyon fontos, mert igaz ugyan, hogy a rendelkezésünkre álló változatok közül alapszövegként csak az egyiket használhatjuk, de annak javításához, kiegészítéséhez a többi segítséget adhat. Meglehet, hogy egy értékrendben hátrább sorolt másolat bizonyos pontokon mégis közelebb áll az eredetihez. A kevésbé értékes variánsok is adhatnak ötleteket az emendáláshoz.

A nem szövegforrás-értékű változatok regisztrálása diszciplinánként eltérő. A történettudomány megelégszik az alapszöveg közzétételével; ha egy oklevél több későbbi másolatban is fennmaradt, ezekről még csak említést sem tesz. A történést csak a dokumentumban foglalt adat érdekli, és a másolat azon csak ronthat. A nyelvész minden példányt külön műnek tekint, mert az ő számára egy-egy hangnyi eltérés is fontos. A klasszika-filológia csak a szövegcsaládokat, illetve azok reprezentatív képviselőit méltatja figyelemre, az egyes példányok eseti eltéréseit nem jegyzi. Hát persze, hiszen az ókori szövegek szinte kivétel nélkül kései, legjobb esetben Karoling-kori másolatokban maradtak fenn, a kutatás tehát azt tartja elsőrendű feladatának, hogy az eredetit visszaállítsa, vagy legalább ahhoz közeli állapotot rekonstruáljon. Erre pedig nem az egy-két betűre rúgó eltérések, hanem a szavakra, sorokra, mondatokra terjedő egybeesések adnak lehetőséget. Emellett a fontosabb művekről a XII. és a XV. század között oly nagy számban

készültek kópiák, hogy azok egyedi sajátosságait képtelenség is lenne egytől egyig regisztrálni. Az irodalomtudomány – a középkori és a humanista anyag vonatkozásában – a teljes körű számbavételt kísérli meg. A többi diszciplínától eltérően nemcsak a műre, hanem annak utóéletére is kíváncsi. Mert nem közömbös, hogy egy-egy jeles személyiség egy adott műnek éppen melyik példányát forgatta. Világos, hogy bizonyos tekintetben figyelemre méltók a félreértések, a félreolvasások, a tudatos módosítások. Zrínyi közismert munkájának címében a kéziratok egyik csoportja az „afium” szót jegyzi, egy másik csoport ezt „fátum”-ra igazítja, és „a török fátum ellen való antidotum”-ról beszél, egy harmadik meg kihagyja, és így lesz „a török ellen való antidotum”. Anélkül, hogy belemennék a dolog taglalásába, érezhető, hogy a három változat három markánsan elkülönülő szemléletre mutat. Az nem kérdés, hogy a változatok teljes körű számbavétele minden mű esetében hasznos lenne, a kérdés csak az, hogy megvalósítható-e. Éppen az *Afumnak* vagy harminc kéziratosa másolata és tucatnyi kiadása van, a variáns helyek száma több ezer. Egy mindent felölelő kiadás a lényegyet, magát a szöveget és a pregnáns vonalakat temetné maga alá.

Manapság kezd divatba jönni – legalábbis elméletben és lehetőségben – a szövegkiadás két új módja, a szinoptikus és a genetikus kiadás. A szinoptikus kiadás az alapszövegen belül vagy ahelyett különböző jelekkel elkülönítve egybefolyóan közli valamennyi változatot. Ez főleg akkor hasznos, ha a szövegforrások között nem állítható fel sorrend. A szigorúan vett kritikai kiadástól nem annyira elveiben, mint inkább formájában és technikájában különbözik. Olvasni elég kényelmetlen lehet, de be kell vallanom, hogy én még ilyet publikált formában nem láttam, úgyhogy bővebben nem tudok beszélni róla. A mai technikai lehetőségek módot adnának arra, hogy a kiadás nyomtatott formában csak a fő vonalakat mutassa be, a változatok teljes köre egy csatolt lemezen közölhető.

A genetikus kiadás inkább elv mint módszer, és szívesebben nevezi magát szöveggenetikának. A kritikai és a szinoptikus kiadással ellentétben a műnek nem utó-, hanem előéletét vizsgálja, a szöveget keletkezése közben tárja fel. Míg a szövegkritika célja a szöveg invariáns jellegének a megőrzése, illetve az eredeti szöveg helyreállítása, addig a szöveggenetika tárgya a szöveg születése. Bővebben erről sem beszélek, egyrészt azért, mert nem értek hozzá, másrészt azért, mert attól tartok, hogy ez a humanista irodalomra nem lesz alkalmazható. Legalábbis az a névsor, amely a kísérletekkel kapcsolatban szóba kerül, nem erre felel mutat: Zola, Proust, Flaubert, Nerval, Magyarországon Pilinszky. Az egyetlen szerző, aki tudomásom szerint genetikus kiadásban már tanulmányozható, James Joyce.

És valamit a szövegkritikai apparátus harmadik funkciójáról, a későbbi beavatkozások jelzéséről. Ha lehetséges, meg kell különböztetni azokat a kezeket, amelyek ezeket végezték, noha ez többnyire nehezen megy, mert zömmel csak egy-egy betűről van szó. Az íróanyag színe, a vonalvezetés adhat támpontot. Az egész szótagra, szóra terjedők esetében könnyebb a feladat. Legalább arra törekedni kell, hogy az alapszöveget író, tehát autentikusnak tekinthető kezdet a későbbi

beavatkozótól elkülönítsük. Az autográf szövegen a szerző által menet közben végzett módosítások valamelyes bepillantást engednek az alkotás folyamatába. Ez különösen fogalmazvány esetében érdekes. Az eredetin végzett idegen kezű változtatás a későbbi másolatok filiaációjának a megállapításához ad segítséget, mert meglehet, hogy az egyik későbbi kópia még az egyik, a másik már a másik megoldást követi. A változatok egy része éppen ezekből a beavatkozásokból keletkezik. Ismét Zrínyit hozom példának. Az ő prózai műveinek egyetlen autentikus kézirata van, az úgynevezett Bónis-kódex, amely valamikor a szerző halála körüli időben készült. Ebbe valaki valamikor belenyúlt, és elég jelentős módosításokat végzett, elsősorban a helyesírás és a hangjelölés tekintetében. Az i-ből egy vonalkával e-t csinált, az u-ból ugyanígy o-t. A beavatkozás időpontját képtelenség megállapítani. Ez pedig baj, mert ha a kódex scriptorához, netalán magához Zrínyihez fűzhető, akkor a kiadásnál ezt kell követni, de ha nem, akkor nem. Az tény, hogy az első nyomtatott kiadás, amelyet Kazinczy Gábor 1853-ban rendezett sajtó alá, ezeket a módosított írásjegyeket adja vissza. Azonban a XIX. század elején erről a Bónis-kódexről három másolat is készült, és ezt a beavatkozást egyik sem mutatja. A változtatás tehát valamikor a XIX. század első felében történt, így a szöveg rekonstrukciójánál nem veendő figyelembe. Talán éppen Kazinczy Gábor volt az, aki a saját kiadását így készítette elő.

Egyebek mellett a kézirat alig látható, de jelentős apróságai kívánják meg, hogy legalább az alapszöveg eredeti példányát kézbe vegyük. A munka dandárja ma már kitűnő kópiák alapján elvégezhető, nem is lehet hónapokon át nyúzni egy kódexet, de az eredetivel való összevetésre legalább egyszer sort kell keríteni, még akkor is, ha az a Tűzföldön van. Az utóbbi években tekintélyes közreadók, akadémiai intézetek is megengedik, hogy az égiszük alatt mikrofilm meg xerox után készült kiadványok lássanak napvilágot. Ez az ő dolguk, de az ódium mégis csak arra hárul, aki a nevét adja hozzá.

A szövegkritikai apparátusról még annyit, hogy ha másként nem oldható meg, ennek keretében ajánlatos némi segítséget nyújtani az olvasónak a nehezen értelmezhető helyeknél, leginkább egy-egy szó kiolvasásához. Csak egyetlen példát: „cuir – olvasd: centumvir”. Ez nem lehet sok, mert ha sok kell, akkor külön szövegértelmező jegyzet kell, szótár, efféle, nem annyira a latin, mint a magyar nyelvű írásokhoz.

És akkor most térjünk a szöveg közzétételére. Ebben a legnagyobb probléma az, hogy a szöveget én gondolom ugyan, de nem én adom ki, pláne nem az én pénzemre. Megjelenik egy kötetben, egy folyóiratban, egy sorozatban és ráadásul egy nyomdában. A kötetnek, a folyóiratnak, a sorozatnak vannak hagyományai és elvei. Van közreadó és kiadó, van sorozatszerkesztő és kötet szerkesztő, van lektor, a nyomdában van nyomdász, korrektor és betűkészlet. Újabban van zsűri és kuratórium. Ezekhez mind alkalmazkodni kell. Vannak komoly kiadók, mint a Teubner meg a Brepols, amelyek verzális formában csak V-t, kisbetűként csak u-t hajlandók kinyomatni. Mindezek ellenére nem árt, ha a sajtó alá rende-

zónék is vannak elvei. Egy dologhoz keményen kell ragaszkodni: a megállapított szövegen senki se módosítson. Ennyit ma már ki lehet vívni, pár évtizeddel ezelőtt ez sem volt könnyű. Gondoljunk József Attila kritikai kiadására.

A követendő elvek között az első, hogy a közölt szöveg áttekinthető, folyamatosan olvasható, érthető vagy értelmezhető legyen, emellett pedig híven őrizze a szerző gondolatait, stílusát, nyelvezetét. Tudniillik, mint mondtam, a rosszul megállapított vagy rosszul közölt szöveg egyképpen haszontalan. Ne feltételezzük, hogy az olvasó – bármely szakma területéről érkezett is – ugyanolyan könnyedén olvassa és érti az adott művet, mint az, aki hónapok és évek során beledolgozta magát.

Először is a szöveget válasszuk el a szövegkritikától. A szöveg az emendált és értelmezett formát tartalmazza, a megjegyzés, a magyarázat, az indokolás, a kérdés jegyzetbe kerüljön. Ne legyen a szövegben szögletes meg hegyes, ferde meg dupla zárójel, kereszt, csillag, kérdő- és felkiáltójel, „sic” és hasonló, ha mégis muszáj, akkor mértékkal. Én még a jegyzetszámot is kerülöm. Inkább javallható a lap- és sorszámszámra való utalás. Úgy vettem észre, hogy a zárójelek mostanában Szegeden indultak burjánzásnak, és innen terjednek országsszerte, ami per sze egyúttal az itteniek kezdeményező szerepét és szorgalmas munkáját dicséri. Azonban a szöveg jószerivel olvashatatlaná válik.

A másik észrevételem, hogy a sok dölt betű is zavarja az olvasást. Tudniillik a kurzív részek kirínak az álló sorból, az olvasó szeme önkéntelenül is odaugrik, és keresi azt a fontosat, ami kiemelkedik. Ehelyett rendszerint a *kegyelmedet* vagy a *magnificust* találja ott. Emögött többnyire egy félreértés is megbúvik. Mert azt tudjuk, hogy a rövidítéseket valahogy föl kell oldani, a kimaradt írásjegyeket pótolni, és a feloldást, a betoldást meg kell különböztetni a kiírt írásjegyektől; csakhogy nem minden rövidítés, ami annak látszik. A nően szó ebben a formájában nincs rövidítve, az m nem hiányzik, hanem helytakarékoság végett az o fölé írták. Ugyanez a helyzet minden olyan esetben, amikor az írásjegyeket egy konvencionális jelben kontrahálják. A con-, a -rum, a prae- és a többi hasonló nem számít rövidítésnek, és nem rövidítés az egy jelben összefoglalt teljes szó sem, mint például a névmás, a kötőszó, a prepozíció. Ezek a jelek ebben a tekintetben pontosan úgy viselkednek, mint a számjegy. Azt senkinek sem jut eszébe kurzívval feloldani. Ezeket minden megjegyzés nélkül egyszerűen ki kell írni. Ennél többre csak akkor van szükség, ha az értelmezés bizonytalan, mert nem tudom, hogy quod vagy quae rejtőzik-e mögötte. Latin szövegben ez általában nem kérdés. A magyarban az alapelv hasonló, a gondot az okozhatja, hogy a teljes szót a szerző szóhasználata és helyesírása szerint kell reprodukálni, tehát a „kegyelmed” gy-jét azzal a jellel kell visszaadni, amely a gy-t másutt is jelöli. Egyébként ezek az összevonások akár meg is maradhatnak. A mű végére többnyire úgyis kell egy rövidítésjegyzék vagy szómutató, ahol ezek a többivel együtt elintézhetőek. Főleg olyan műfajok esetében tanácsos ezek megtartása, ahol egy-egy forma furtonfurt előkerül, mint egy inventáriumban, egy árjegyzékben, egy leveleskönyvben, egy naplóban. Számos esetben a rövidítés nem is lehet feloldani. „1 kalendarium – den. 15.” Hogy oldom fel?

A pusztán paleográfiai, grafológiai vagy tipográfiai sajátosságot mutató írásjegyet a ma használatos alakjában közöljük (j – i, u – v, ß – sz), a hangértéket és a helyesírási sajátosságot jelölőt meg kell őrizni (c – k, y – i). Az 1832 után keletkezett dokumentumokra más a szabály, de akkor már humanisták nem dolgoztak. Egy másik dátumot azonban figyelembe kell vennünk. Az 1550-ig keletkezett magyar szöveg nyelvemléknek minősül. Ennél az írás minden sajátossága fontos lehet, a teljes betűhűség ajánlatos.

És végül még egy téma, a központosítás, amely következetlen, és főleg a magyar nyelvű írások esetében a mai olvasó számára megtévesztő. A központosítás manapság a nyelvtan, leginkább a mondatan körébe tartozik, vesszőt teszünk a tagmondatok, a felsorolás egyes tagjai közé, pontot a mondat végére, és így tovább. A régiségben azonban nem erre szolgált. Egyrészt nem tulajdonítottak neki nagy jelentőséget, tehát a pontot, a vesszőt tollpróbászterűen is odanyomták a papírra, megnézendő, hogy van-e elegendő tinta a tollban. A jeleket nem is nagyon lehet egymástól megkülönböztetni. Emellett a toll szerkezete olyan volt, hogy oda is szórta a pontokat, ahova az író nem akarta. Elemista koromban ezt még én is megtapasztaltam. Tudatosan a gondolati vagy formai egységek, frázisok, kólonok elkülönítésére, illetve egybefogására használták még a könyvnyomtatás korában is. Ezzel együtt hasonlóképpen következetlen a kis- és nagybetűk használata, tehát bőven előfordul, hogy a mondat végén nincs pont, a következő meg kisbetűvel kezdődik. A jellek – kettőspont, pontosvessző, kérdő-, felkiáltó-, gondolat-, idézőjel és a többi – kialakulása és rögzülése még a kőtáblákon kezdődött ferde lénival, és csak a XIX. század második felére fejeződött be, ha ugyan befejeződött, mert nemrégiben ismét felbukkant a ferde lénia az „és/vagy” kifejezésben.

Ez is a legkényesebb kérdések egyike. Az interpunkció a megértéshez nélkülözhetetlen, egyúttal azonban az értelmet meghatározóan befolyásolja, torzíthatja is. A korrekció a sajtó alá rendező elengedhetetlen kötelessége, mert – néhány ritka kivételtől („A királynét megölni nem kell félnetek...”) eltekintve – a szöveg értelmezését nem bízhatja az olvasóra. A központosítást tehát feltétlenül modernizálni kell, a korrigálás azonban a legnagyobb körültekintést igényli, és minden kétes megoldásra figyelmeztetni kell. A dokumentumban elő nem forduló jelet azonban ne használjunk, mert az meg más tekintetben lesz félrevezető.

Még egyetlenegy. Nincs két egyforma szöveg. És mindegyiknek megvan a saját sorsa. Nyilvánvalóan nincs olyan Prokrasztész-ágy, amelybe valamenynyit, de akár csak kettőt is bele lehetne gyömöszölni. Tehát nincs olyan szabály, követelmény, tanács vagy tilalom, amely minden esetben alkalmazható. A kritikai kiadás sajtó alá rendezőjének feladata, hogy a szerző szándéka szerinti szöveget közölje, mielőtt azonban ehhez hozzáfogna, vagy miközben ezen dolgozik, meg kell ismernie a szerzőt, és a szerző ismeretében kell kialakítania a maga közlési elveit. Én a saját munkámból ezt a tanulságot vontam le.

Meg még egyet. Ahogy nincs tökéletes kézirat, úgy tökéletes kiadás sincs. Ha a kritika ezt észreveszi, hát annyi baj legyen. Maradjon valami az utókornak is.

KOVÁCS SÁNDOR IVÁN

A szőke Duna

Honfoglalóink, humanistáink, historikusaink nem dekorálták a Dunát költői jelzőkkel. A Duna legfeljebb „jó víz” vagy „jó Duna”. A hasznossága fontos, nem a szépsége.

Első és szép epithetonját 1804-ben Wathay Ferenc várkapitány, a kiváló rajzoló és költő *Ázsiának földje, eluntalak nézni...* kezdetű versében leljük:

Tenger tiszta vize, szép egyenessége s rajta hajók szépsége,
Fölvont vitorlákon széltől sebessége, örvendetős menése,
De az Duna vize volna szőkesége, szívem jobb kedvessége.

Fejtsük ki az inverzióból: *a Duna vize szőkesége* kedvesebb volna nekem, mint a „tenger tiszta vize, szép egyenessége”; értsd: mint a tiszta tengervíz nagy sík felülete. Ezt a *szőke Dunát* vajon a XVI. századból őrizte-e Wathay emlékezete, *vagy ő* talált rá a Fekete torony börtönmagányának nyugodtabb, szemlélődő perceiben, amikor letekintett a tengerre, s látta tisztaságát, szép egyenességét? A roppant víz látványát úgy vette versbe, hogy mindjárt párba is állította vele a Dunát a maga szőkeségével. Meglepő találat volna a Duna vize „szőkesége”? Inkább éppen elvárható Wathaytól, akinek Balassi utáni „kissé archaikus tónusú” költészetét arcimboldeszk antropomorfizálások, madárhangutánzó bravúrok, „ősz hajú vén tél” típusú lelemények, választékosság, ötletesség, emelkedettség teszik más hanggal össze nem téveszthetővé; és aki festőnek sem akar ki. Színes tollrajzai képekkel is elmondják tragédiáját és élményeit. A tenger, a vitorlás és evezős gályák, a mediterrán vidék, a bojtos ciprusok, az „áldott fülemülék”, a kertek, tornyok, az erős várak így együtt – szóval és képpel –: „mint a vadonban kinyílt világ, a költészet tiszteletének és hatalmának bizonyítékai”. Keresztury Dezső jellemzi ily ihletetten Wathay Ferenc verseit, amelyek főszólama természetesen a hazavágyódás. A bilincsbe vert fogoly Ázsiának földje s tengere helyett a Duna szőkeségét óhajtáná.

Wathay nem azt mondja pontosan, hogy *szőke Duna*, hanem, hogy „Duna vize szőkesége”. Követői azonban mind úgy vonták el, úgy sűrítették később ezt a

„Duna szőkeségét” (filológiaiilag nyilvánvalóan nem csak őtöle véve), hogy *szőke Duna*. Jó Buda – Kincses Buda – Jó Duna – Szőke Duna! A szőkét ma szép szónak érezzük; esztétikuma van, elsősorban a női haj tetszetős színét, szépségét jelöli. A reneszánsz kori latin dámák, donnák, kurtizánok különösen szőkítették hajukat; az eszményi hajszépség az aranyhajúság volt.

Történeti-etimológiai szótárunk szerint a *szőke* „szócsalád alapja, a *sző* valószínűleg ősi örökség az ugor korból, vö. osztják [...] ’világos, tiszta <nap, víz, tűz, fény>’ [...]. Az ugor kori jelentés feltehetően ’világos’ volt, ebből mind a magyar, mind az osztják megfelelők jelentése kifejlődhetett.” A magyar népköltészetben ismeretlen a „szőke” folyó, de kellett valami nyomnak maradnia a *szőke* ’tiszta’ jelentéséről. En elsősorban Kálmány Lajos XIX. század végi gyűjtését tekintetem az példák végett, és a Tiszáról találok ezt a két sort:

Tisztán foly a Tisza, boldog, aki issza!
Amely gyűrűt jegyben adtam, kedves rózsám, add vissza.

A „*Tisztán foly a Tisza*” pontosan a *szőké*ben tovább élő, de felejtett jelentést őrzi. Ha közelebb hajolunk Wathay verséhez, abban is megtaláljuk: a Duna a tengerrel alkot ellentétpárt, a Duna-víz *szőkesége* és a tenger *tisztasága* azonban szinonimák. Mint ahogy Petőfi *János vitéz*ében is írva van: „A csatahely mellett volt egy jókora tó, / *Tiszta szőke vizet* magába foglaló” (XIII, 3). Wathay „szőke tiszta” szinonimája és Petőfi vesszővel el sem választott „tiszta szőké”-je tehát egyazon jelentésűek. A környezetszennyező világ előtti időket idézi, amikor még mind állat, mind ember ihatott a folyók tiszta vizéből. Ilyen víz volt mind a Duna, mind a Tisza. Bálint Sándor *Szegedi szótár*ából hiányzik ugyan a Tisza *szőke* jelzője, de kikövetkeztethető a régibb: a ’tiszta’. A *tiszakút* és a *tiszavíz* szavak az iható Tiszavizet jelölik. Azt hordták a folyóról, azt itták a szegediek. „Ki a Tisza vizét *issza*, vágyik annak szíve vissza.” Ennek a mondásnak népköltészeti változatában, a *tiszta* egyenesen verskezdet: „Tisztán foly a *Tisza*, boldog, aki *issza*.”

1600 és 1870 között kétszázhetven éven át vannak költészettörténeti és köznyelvi adataink a *szőke Dunáról*. Ezt a folyamatos hagyományt „Tiszaszőkítő” kísérletével majd Dugonics András igyekszik megtörni, és követik is sokan. Később az exkluzív-affektatív, majd populáris lett „kék Duna”-képzet lesz ténnyerő. Mindez azonban nem változtat a *szőke Duna* pozíciójának elsőbbségén. Dugonics Tisza-felmagasztalása túlfűtött nemzeti érzést, Berzsenyi „dunaiság”- „tiszaiság” különbségtevése kívánatos egyensúlyt képvisel. A címerversek és a himnuszbeli folyók olykor szétválasztanak, máskor összekötnek.

A XVII–XVIII. század legnépszerűbb „szőke Duna”-locusa Gyöngyösi István 1681-ben írt *Kesergő Nymphájának* nagy erejű verskezdet:

Amint *szőke* vize lefoly a Dunának,
Nagy jajja hallatik egy árva Nymphának;

Vélem én azt lenni Dido siralmának,
Tőle elválásán Anchises fiának.

A Duna Nymphája a kesergő Magyarország: oly bőven ontja könnyét a hazáért, ahogyan a Duna szőke vize folyik. Gyöngyösi Wathay módján fejezi ki magát („Duna vize szőkesége” – „szőke vize [...] a Dunának”), de az első sorba emelésével energiát, megnevező erőt ad a szőke Duna-víznek. A „Magyarország panasz” toposznak ez a szép változata a Wesselényi Ferenc nádorsága utáni hosszú intervallumot értelmezi. Az 1681. évi soproni országgyűlésen végre új nádort választottak Esterházy Pál személyében; a „maga gyámoltalanságát kesergő Nympha” most már „a Kardos Griffnek”, az új nádornak „szárnya alá folyamodhat” – nyomatékosítja Gyöngyösi az 1695. évi első kiadás címlapján. Ez a kardos griff az Esterházyak címerdíszé; a „Griphus Esterhasianus”-t rajz is szemlélteti ebben az első kiadásban. Gyöngyösi agyonolvasott *Kesergő Nymphája* öt kéziratban maradt ránk, s 1789-ben már hetedszer látott napvilágot. Népszerűségéhez érdekes adalék Rájnisi József elragadtatása. Még 1757-ben „Ovidius rendihez [...] alkalmaztatta”, azaz időmértékes versre írta át, majd 1781-ben *Kalauzában* közreadta azt a huszonhárom disztichont, amelybe belefoglalta a *Kesergő Nympha* jó egyharmadát:

Amint szőke vize lefoly a Dunának,
Nagy jajja hallatik egy árva Nimfának;
Vélhetném ezt lenni Dido siralmának,
Tőle elválásán Ánkízis fiának.
(Gyöngyösi Istvánnak ritmusa)

Hol Buda vára felé siet a' Duna szőke vizével,
Egy bús Nimfának jajja fülembe hatott:
Úgy, mikor Énéás el-vált Kárhágoi parttól,
A' csalatott Dido nagy siralomra fakadt;
Tisbe is a meg-haló Piramust illy módra kesergé:
Démofont Fillis, szép Galathéa Atzist.
(Ovidius rendihez alkalmaztatott versei)

Rájnisi népszerű költészettani kézikönyvét, *A magyar Helikonra vezérlő kalauzt* a fiatal Berzsenyi is haszonnal forgatta; sokáig ez volt egyetlen poétikai kézikönyve. Dugonics ugyancsak kapva kapott Gyöngyösi gyönyörű incipitjén. Az általa sajtó alá adott *Gyöngyösi Istvánnak Költeményes maradványai*ban a *Kesergő Nymphához* „azt a kézírást használta, mely 1681-ben Sopronban, az országgyűlés helyein iratott le”. Legkedvesebb költőjének szőke Dunáját Dugonics már az *Etelkában* lefölte (1788), s visszatért hozzá Etelka leánya, *Jólánka* történetében is (1803), a Tiszára átvitt imitációval így törölvén kését Gyöngyösi abroszához:

Amint halas vize
Lefoly a Tiszának
(Éppen ellenében
A Maros torkának),
Nem vala özönje
Megszokott árjának,
Egy szép szüzet láttam:
Mondhatni csudának.

Hasonlítám ötet
Neves Etelkámhoz
(Isteni teremtés'
Remek munkájához).
Sok törülte kését
Annak abroszához,
Aki kosarat kap,
Ellásson dolgához.

Ekkorra már Berzsenyi Dániel is kimondta a maga voksát „szőke Duna”-ügyben. Teljes egyetértése jeléül átvette Gyöngyösi egész incipitjét:

Itt, hol szőke vizét a' Duna rengeti,
Árpád gazdag arany hantjain, oh, Hazám!
Céresnek koszorús homloka illatoz,
S a bővség ragyogó kürtje mosolyg reád.

Berzsenyi valami fontosat látott meg a Gyöngyösi-versindítás átvételével: azt, hogy ez a Dunával intonált vershelyzet többet bír el alkalmi költeménynél; és hogy a Duna Magyarországot jelenti. Címül is ezt adta a versnek: *Magyarország*. A himnikus hangú óda 1799 körül keletkezett; a Rájnis-poétikát és Dugonics friss Gyöngyösi-kiadását forgatta hozzá. A *Magyarországban* magasztalt „Haza” ragyogó „bővség”-kürtjét (bőségszaruját) irigylő egész Európa; attribútumai: a humanizmus óta koptatott toposzok, mitológiai kellékek. Áhítata, egyneműsége, emelkedettsége azonban méltó a tárgy fenségéhez. Barta János szerint: „Ahogy a régi ember számára a világ minden mozzanata valami láthatatlan istenséget tükrözött, úgy látja most Berzsenyi ezt a földet: nincs tája, nincs részlete, nincs jelentése, amely szentté, istenivé ne váljék előtte”. Jó Buda, kincses Buda, a dombrahegyre oly szépen felvont Budavár nélkül nem ország az ország. Berzsenyinek erről is van szava, „minthogy minden Verselők / Homér Atyántól fogva ekkorig / Falut dicsértek, engedd meg nekem, / Hogy én Budáról 's Pestről énekeljek” – fordul tizenöt évvel később *Vitkovics Mihályhoz* (1815):

Midőn Budának roppant bércfokáról
 Szédülve Pestnek tornyait tekintem
 S a száz hajókat rengető Dunát,
 A nagy Dunának tündér kertjeit
 És a habokkal küzdő szép hidat,
 Mellyen zsbongva egy világ tolong,
 Midőn körültem minden él s örül,
 S újabb meg újabb érzelemre gyujt:
 Itt a tanult kéz nagy remekjei,
 Ott a dicső ész alkotásai
 Az élet édes bájait mutatják,
 S mindazt előttem testesülve látom,
 Amit magamban csak képzelhetek:
 Kívánhat-é még többeket szemem?

Berzsenyi kétszer járt Pest-Budán, 1810-ben és 1813-ban. Kazinczy hívei – Szemere és Vitkovics – kötelességszerűen elküldték Széphalomra beszámolóikat a történekről. Szemere Pál szenzációs elbeszéléssel teljesíti Kazinczy kérését: Berzsenyi-portréja éles metszésű, a költő verselési és nyelvújítási nézeteiről feljegyzett adalékai elsősorúen fontosak. A Bihari János primáskirályal nótázató somogyi úr nagyvárosi viselkedésének rajzából is hiányzik az ellenézés. Weöres Sándor a *Psychében* a Szemere-elbeszélés nyomán idézteti fel Psychével és Ungvárnémeti Tóth Lászlóval a történeket (*Egy hetem Budán*). Psyché a kritikus Kölcsey gúnyos tekintetével szemléli Berzsenyi urat, ahogy az öreg Bihari húzza neki a „cibakházi vásárba” való „vastag, barbarus” zenét, miközben a „kövér” költő nagy könnycseppjei „igaz megrendülésének közepette” a Wienerschnitzeljére hullnak. Ez már szinte paródia. Ungvárnémeti azonban „legnagyobb” poétánkat látja benne, és egyik zseniális epigrammájával hódol költői nyelve fenségének: „Úgy omol a bú s gond dallodr’ a Léthe vizébe, / Mint az eget metsző szikla vak árja rohan”. Paródia és eszményítés között Szemere egyensúlyt tart: Berzsenyi a maga szintjén jelen lévő a város forgatagában; szálláshelyén nem krajcároskodik, a könyvárusnál minőségi bevásárló. A német boltosinas „Schiller, Matthison, Plutarch, Montesquieu s egyebek” könyveit cipeli utána, amikor Szemere megszólítja. Ami nincs meg a Szemerénél és Vitkovics szűkre fogott, eleven szavú beszámolójából is hiányzik, arról szól a Vitkovics-hoz intézett Berzsenyi-episzto-la. Még Arany János is így csodálkoztatja rá Toldi Miklóst Buda városára, és pesti polgárként majd Berzsenyi áhítatával örökíti meg Pestet, a Gellért hegyét s a két városrész tükörképét ringató Dunát, amikor a Vojtina-versben papírra veti festői impresszióit. Berzsenyi Vitkovics-episztolájában a niklai nemesúr történelmi és irodalmi főváros-élménye mint látvány, mint nyüzsgő életér, mint kultúrát, centralizációt jelentő urbs testesül meg. Merényi Oszkár idézett kommentárjai közül Sziklay Lászlóét ragadom ki: „Berzsenyi már a romantikus nemzedék páto-szával szól Pestről. Verse kifejezése annak a lendületnek, amelyet az idők szen-

vedélyes hazafisága adott Pestnek, az akkor még lelkében idegen városnak, míg világvárossá fejlődött. Sziklay megjelöli [...] az episztola haladó szellemű közép-európai irodalmi párhuzamait, összefüggéseit. Kiemeli az urbanizmus és provincializmus ellentétét a versben.” A Vitkovics-episztolában Berzsenyi a földre száll; ódáiban az égbe emeli Budát: „a Duna partjain” virágozik az áldás (*A tizennyolcadik század*); Mátyás király itt „az országos Dunának” partján idézett Helikont, s „ragyogtak tornyaid, oh Buda!” (*Nagy Lajos és Hunyadi Mátyás*); itt szólt „ropogó Budának győzhetetlen / Ormai közt diadalmi kürt” (*A felkölt nemességhez*); „szabad nép” itt „tesz csuda dolgokat”, s teszi „Budavárt híressé” (*A magyarokhoz*, 1807); itt „a Duna partjain” „ontott bajnoki vért hazánk szerzője, Árpád” (*A magyarokhoz*, 1810).

A „száz hajókat rengető Dunát”, „A nagy Dunának tündér kertjeit / És a habokkal küzködő szép hidat”, az „országos Duna” körül elterülő Magyarország székvárosát Berzsenyi történelmi dimenziók között szemléli. A tűnt időkből Nagy Lajos és Hunyadi Mátyás tetteit ragyogtatja meg. Csetri Lajos figyelmeztetett rá, „hogymíg a reformkor évtizedeiben e két királyhoz a hódítás, a birodalomnagyoobbítás, a más nemzetek megalázásának képzeete is hozzátartozott”, addig Berzsenyinéél „a hangsúly másra helyeződik át”. A két király „a szelid / Músák barátja”; „Lajos bölcs szárnya alatt Hazánk / Rómát s Aténát látta fel állani”; a barbár „Attila roppant városában” ekkor a „tudomány” is gyökeret vert. A dicső Mátyás, „Apolló tisztelője” kezein virágozott igazán az ország és székvárosa. Az „országos” Dunának partján „idézett Helikon”: a magyar reneszánsz tündöklését, az idesereglett humanisták horizontját, a Bibliotheca Corviniana gazdagságát jelenti (ezt mondja Berzsenyi a példát nyújtó „Corvin Tár”-nak, amikor majd az idősb Széchényire, Nemzeti Könyvtárunk alapítójára viszi át Mátyás dicsőségét). Pedig Nagy Lajos és Mátyás Budáján még latin szó járta, Janus Pannonius vagy Bonfini egy sort sem írtak le magyarul. Csetri úgy válaszol az ellentmondásra, hogy Berzsenyi korszerűbb kultúraszemléletét összeméri „a korabeli szellemi nacionalizmus nagyságainak” felfogásával. Szerinte „a *Tübingiai pályairatot* író Kazinczynak vagy a *Nemzeti hagyományokat* író Kölcsenynek inkább kifogásai voltak Hunyadi Mátyás kultúrapártolásával szemben, amiért nem a nemzeti kultúrát támogatta”. Ehhez képest „tisztultabban egyetemesnek és felvilágosultnak tűnik” a *Nagy Lajos és Hunyadi Mátyás* „történelem- és kultúraszemlélete”. Kétségtelen előrelépés ez „egy felvilágosultabb, nem annyira »barokkos« hősi eszmény felé, melyben a vitézséggel egyenlő erőként konstituálja az erényt és a vele összefüggő nemzeti nagyságot a tudományok és művészetek kultusza”.

Az „országos Duna” Berzsenyi szóhasználatában többfélét jelenthet: meghatározza Magyarországot, mint Janus Pannoniusnál a „Hister Maximus”; benne van a latin Pannóniát magába záró Magyarország hangsúlya; és jelent limest, határvonalat, vízvázasztót az ország más-más színezetű magyar nyelvet beszélő dunai és tiszai részei, nyugat és kelet között, amely részek történelmi, gazdasági és társadalmi értelemben nem egyenlők. A nyelvújítás szemszögéből nézve ott van már

ez a diszkrepancia Szemere idézett elbeszélésében. Ahogy a szívós Szemere és a passzívabb Kölcsey sok keresgélés után végre összefut az utcán a könyvtárostól érkező Berzsenyivel, és mennek vissza együtt szállására, a Lúd fogadóban a somogyi perccel és szalámi kínálása után Berzsenyi mindjárt belekap a „dunaiság”, „tiszaiság” hírjaiba. Első renden a versei szövegébe tett elfogadhatatlan Kazinczy-változtatásokat panaszolja. „Miért legyen a *nyögdecse*lből *nyögde*ll? Somogyban élnek a *szökdecse*l, *lögdecse*l, *bukdácse*l szavakkal, s miért nem volna a *nyögdecse*l jó? [...] Miért ellensége Kazinczy a Duna mellyéki szavaknak? Én némelyeket meghagyok belőlök munkámban, mint p. o. ezt: *pirbolagos* – S mit teszen ez? – »piros hólagost jelent.«.”

1811 első napján be is jelenti a hadüzenetet Szemerének: „A többek közt most egy hosszú levelet készíték Kazinczynak és néktek, mely egy hadizenet fog lenni. [...] Ti a tiszai nyelvet kirekesztőleg emeltek. Ezt én részrehajlásnak és despotizmusnak nézem.” 1811. február 15-én a nyelvújítás vezérének fejt ki a hadizenést. Ez a híres Berzsenyi-levél a *Tiszaiság, dunaiság, provincializmus* kérdéséről:

Tiszaiság, dunaiság, provincializmus. – Én úgy gondolnám, hogy aki a magyar nyelvet ismerni akarja, az egyik szemét a Dunára, a másikat pedig a Tiszára függeszse, és nem a nagy Dunát, de még a kis Gyöngyöst se rekeszse ki, mindeniktől tanuljon, és mindeniket úgy nézze, mint az egésznek elszórt tagjait, egyéberánt igen egyoldali léssen ismerete. Aki pedig azt nemcsak ismerni, hanem művelni is akarja, az ezen elszórt tagokat még inkább felkeresse, öszveszedje és elrendelje.

A magyar nyelv oly szűk, hogy csaknem minden iparkodásunkat annak bővítésére kell fordítanunk. Azt az ő legkisebb provinciájára, a Tiszahátra szorítani annyi, mint az ő legtermészetibb élelmének legegyszerűbb segédforrásait béválni. A tiszaiságot kirekesztőleg emelni tehát igen veszedelmes részrehajlás, mely saját hibáinkat megszenteli, és eloltván bennünk a vizsgálódás lelkét, vak követőkkel tesz, úgyhogy nem kérdezzük, jó-e vagy rossz, hanem tiszai-e vagy dunai? Ez okozta, hogy első nyelvtanítóink a magyar nyelv művelését a tiszai selypességben és hangnyújtásban keresték – és annak legfontosabb tulajdonságait csaknem egészen elmellőzték.

Nem lett volna-é jobb az én princípiumom szerint a nyelv művelésben a dunait is használni, és azáltal sok kétértelmű tiszai szavakat megkülönböztetni. [...] A tiszai sok E nem kevés kétértelmű szavakat okozott, egyéberánt nyelvünk hibáját nagyobbította, mert a sok E-ket szaporította.*

Berzsenyi szerint a dunai nép „pergő nyelvű, és neveti a hanghúzókat”: a tiszaiakat, akik a szónyújtást, a selypességet, a sok *e* szaporítást preferálják. Hogy az alsó-pannóniai Zrínyiből hozzak példát erre: ő *békónak* mondja-írja a vasból készült nyűgöt, a tiszaiak *béklyónak* ejtik, írják. Az kifejezetten Kazinczy szónyújtása, hogy a pergő, „elevenebb és virgoncabb” *Zrimi* (legalább három évszázados háborítatlanság után, hiszen *Zrin* váráról a középkor óta így nevezték magukat) a hanghú-

* Petőfi mintha Berzsenyire replikálna ezzel a kilenc *e*-vel: „Mely nyelv merne versenyezni véled”!

zással *Zrínyivé* lett, s ezt Kazinczy 1817. évi kiadása szentesítette is. (Zeréni, Zerényi alakok feltűntek már Kazinczy előtt is, de neki esze ágában sem volt a visszadunaiasítás: megnyújtotta, tiszáivá tette a két pergő „dunai” szótagot.)

Dunaiság, tiszaiság ügye Berzsenyi felfogásában több, mint hangnyújtási különbség. Észleli és definiálja azt a máig fennálló szociális, gazdasági és tájtudati differenciát is, amely Magyarország fejlettebb nyugati és elmaradottabb, de épp-úgy szerethető keleti felét választja el egymástól:

Hogy a dunai nyelv bővebb, részint tapasztalom, részint gyanítom ezekből. Itt voltak s vagynak legfőbb városaink, itt laktak minden királyaink, itt volt és itt vagyon a kereskedés, itt volt mindenkor a magyar nagyvilág, itt volt és itt van a népnek színe, itt a földnek és életmódjának különbözése, melynek mindannyi forrásai a nép ismereteinek – s szavainak. – A tiszai föld eleitől fogva csak pásztorkok hazája volt, ahol a természet üressége nem szülhet egyebet lelki ürességnél. De ha mindjárt a tiszai gazdagabb volna is, következnekké-é azért, hogy ez minden, amaz pedig semmi? Vagy mondhatod-e Te azt, hogy csak tiszai szavakkal élsz, és hogy ami Páriz-Pápainak és másoknak szabad volt, néked és nekem nem szabad? Én sem dunai, sem tiszai nem vagyok, hanem csak magyar, mind ettől, mind attól örömmel tanulok, és mind ezt, mind amazt tanítani akarom.

Berzsenyi mindezt a magyar címerfolyók metaforikájával mondta ki. A Dunával (vagy a Duna elsőbbségével) a teljes országot megnevezve egyszersmind természetesen szülőföldjére, a latinitás urbánus tradícióit, a honszerzés utáni keresztény államiság jelképeit és relikviáit őrző Dunántúlra, Pannóniára is utal. Összhangban költészetével: „Itt, hol szőke vizét a Duna rengeti” (*Magyarország*); „Midőn az országos Dunának / Partjairól Helicont idézett”; „tudás virágozott a Duna partjain, / Áldásba’ ferdett a Tisza síkjain, / Áldásba a vad Dráva berkin / S Fáttra kopár farain lakó nép” (*A tizenharmadik század*); „Amíg egy magyar él a Duna partján” (*Barátimhoz*: „Már-már félreteszem...”). Berzsenyinek ez a pannon tudata, dunántúlisága más műveiben is jelen lévő. *A magyarországi mezey szorgalom némely akadályairól* 1. pontjában mindjárt kimondja:

A magyarlakta jobb tájaink között alkalmasint legnépesebbek Soprony és Vas vármegyék rónái [...]. Ha pedig *belebb* tekintünk [mondja pergő dunaisággal a tiszai *beljebb* helyett] hazánk szívébe, legtermékenyebb síkjain egész tartományokat látunk nomadizmussal bitangoltatni; s hol számtalan faluk és városok virágozhatnak, az egész nemzeti szorgalom abban áll, hogy egy két zsíros betyár hurcolja a subát és lopott marhát.

Odébb németek betelepítette „gazdag falukat és városokat” említi; a „Rába és Répce melléki, szorgalomhoz szokott, s az által jobban élő magyart” hozza szóba; s „honunk perkelt pusztáit” szeretné „szőlőkoszorúkkal fölékesíteni”. A befejező 13. pont lábjegyzetében még határozottabban kiszól belőle a szülő-Pannóniája hangszínezetét óvó dunaiság: „*Szerkőzni és szerkőzni* dunai szólás, mint *férkőz-*

ni, vetkőzni, mérkőzni, kendőzni s. t., mely szólás minden bizonnyal jobb, mint a monotonias szerkezni vagy éppen szerkeszni.”

A nyelvújítás vitáiba bocsátkozó Berzsenyi Csetri Lajos szerint az „írói neológia egyetlen igazán következetes képviselője”, ám „az elméletileg legjelentősebb ellenérveket sorakoztatja fel Kazinczy programjának normateremtő oldala, az egy nyelvjárásra alapozás és a többi nyelvjárás nyelvkincsének lebecsülése ellen”. Berzsenyi Kazinczyval való vitájában (ami elől a széphalmi mester gyakorlatilag kitért) korszerű pozíciót foglalt el. Csetri őbenne „egy olyan görögös–angolszásos–németes politikai fejlődési eszmény, kultúra képviselőjét” látja, amely „a szellemi centralizációra és a felülről vezetett, központosító reformokra” hajló Kazinczyval szemben „a demokratikusabb, önkormányzati és organikusán kifejlődött helyi jogokat és értékeket is meg akarja őrizni, és a nemzet szellemének organikusán kialakítandó egységébe akarja vonni”. Berzsenyi erős vára és nyelvi tárháza a „Dunaiság”: a Duna-vidék és Pannónia volt. Ezzel a munícióval kiállta Kölchey kritikái ostromát, túlélte Kazinczyval való konfliktusait. Ahogy Csetri összegez: „nyelvjárási szavainak és ejtéseinek csak kis töredékét adta fel verseinek kiadásában, s így a görög és latin mitológia és történet klasszicizáló hangulatot teremtő nevei [...] minden hangulati törés nélkül olvadnak össze műveiben a dunántúli *couleur-locale*-t biztosító tájnyelv elemeivel”. A „dunaiság” Berzsenyije nem hajózhat a *Mondolat*-viták sekély vizén, de Kölchey „idétlen agyarkodás”-ai ellen a sebzett nemes vad végső erejével is kiszáll. Az *Antirecenzió*ban Berzsenyi úgy védi „A mi kis dunai provinciánkat” s annak „jó provinciális”, azaz szép táj-szavait, „a legjobb dunai szavakat” (a *pirbolagost*, a *csatinázt*, a *döngécselt*), mint a szigeti Zrínyi védte maga mocsárvárát.

Berzsenyi célpont-helyzete a „tiszazizmus” árában a Zrínyi-költészet utóéletéhez hasonlít. – Hát nincs ebben a Zrínyiben egy tisztességes hosszú mássalhangzó sem?! – kiáltott fel vagy negyven éve a Szépirodalmi Könyvkiadó egyik szerkesztője, amikor Zrínyi-verseket kellett korrigálnia. Majdnem így van, ráadásul Zrínyi a dunai szóknak és a ragoknak különféle hangalakjaival is élni mert. Ha létezne Berzsenyi-„szószótár” (amely nemcsak műveinek szavait, de vitáirásai szókincsét is regisztrálná), sok közös pergő szóra lelnénk a két hasonló zengésű, regiszterű, merész és súlyos szavú költészet között, s megmutathatnánk Berzsenyiben Zrínyi roppant méreteit, túlfeszített távlatait is. A Gyöngyösi-imitációk mellett „a rossz verseléséért” kárhoztatott Zrínyi követésének nyomait is ki kellene fejteni, „a Zrínyi-dallamot” is észlelnünk kellene Berzsenyi verseiben.

Wathay, Gyöngyösi és Berzsenyi „szőke Dunája” végigömlik a XVIII–XIX. századi magyar költészet medreiben, de nem háborítatlanul, hanem versenytársakkal együtt. Dugonics *Etelkája* után a szőkeséget immár a Tisza viseli; és más folyók is megkapják az epithetont. A szőke lassan elveszíti eredeti jelentését, és nem lesz több szép jelzőnél. A Gyöngyösi és a Berzsenyi közötti *szőke* locusok még a múltra mutatnak:

A városok között mintegy méltósággal
Szőke Duna vize foly csendes habzással,
 Ágokra nincs osztva, van itt egy folyással,
 Füleket nem sértő szép *lassú zúgással*. [...]

Duna! ó, te drága Neptunus magzatja!
 Szépséged Európa minden vizét hatja,
 Örvényidben magát hány viza nyugtatja?
 Arany törvényednek drága minden latja.

(Gvadányi József: *Egy falusi nótáriusnak budai utazása*, 1788)

Nemde mióta Mohács szomorú környékire mentél,
 Hallgatsz, s elnémult veled együtt nemzeti műzsád? [...]
 Jársz, tudom, ott; s népiünk vesztét panaszolva kesergvén,
A Duna szőke vizébe szakad fájdalomid árja.

(Batsányi János: *Levél Szentjóni Szabó Lászlóhoz*, 1792)

Gvadányi otthonos a barokk hagyományban: az ő Dunájának nemcsak Gyöngyösi *szőke* jelzője jár, de Zrínyi *lassú vizzúgása* is az eposz III. énekéből („Viz lassu zugással...”). Batsányi már nem Gyöngyösi-hívő, hanem Faludi-rajongó volt, eredetileg le sem írta a Dunát (kéziratának első változatában az áll: „A Tse-lye (Csele) bús patakába...”), de aztán ő is engedett a barokk tradíciónak. És viszi magával a *szőkét* az emigrációba is: „Így kijutván egyszer a szőke Sajnáig” (*A magyar költő idegen, messze földön*, 1815 körül).

A századfordulón és a XIX. század első harmadában megmarad ugyan a *szőke Duna* folytonosság, de ahogy a *szőke* 'tiszta' jelentése haloványul, a *szőke* divatszóként kezd terjedni; szinte már inflálódik. Íme az alakulásokról egy kis *pars pro toto* példatár: „A szőke Dunának kies mellyékéről” (Ányos Pál: *Horatius*); „S a Duna szőke vizén hány rabok úsztak alá”; „Hol Moravnak szőke árja / Nissza téreit bejárja” (Kisfaludy Károly: *Mohács, Élte*); „s elvállván a szőke Dunának / két partja egymástul”, „Csűdül a szőke Dunának / mélyeiből sík színe felé a fürge halaknak népe” (Verseghy Ferenc: *A Teremtésnek képe*). Verseghy akkor látta-képzelte ezt, amikor budai háza ablakából a Dunára tekintett. Szolnoki lévén, szülővárosának folyóját is ünnepli: „ősi vezérink / első sáncaikat felhányták *szőke Tiszánknak* / szolnoki partjainál” (*Vízdomfi és Frankvári*); „Itt hempelyeg enyves iszapján / a *Tiszavíz*; itt omlik ölébe / Zagyvánk. Egybevegyült vizein a *szőke folyónak* / a szép híd” (*Külső Szolnok*). A Zagyvát és a Tiszát Vörösmarty sem választhatja el egymástól: „Zagyva futó vize mellékén, a *szőke Tiszának* / Partján” (*Zalán futása*), nála azonban a Dunának van tényleges elsőbbsége: „Láttad-e folytában örömét a *szőke Dunának*” (*Gnómák*); „A Duna szőke vizén nem eveztek el annyi hajósok” (*A havazó télnek szele*); „A Duna nyelné el, tudnám, hogy *szőke* habok közt / Tagjait usztában pusztító hadsereg úzi” (*Cserhalom*). Már Verseghy említi meg nem

nevezett szőke folyót mitológiai környezetben (*Az Athénabeliek*), Dayka Gábor az alvilági Hebruszt sem átallja szőkének nevezni: „Néha pedig féltem, nehogy a Hebrusba evezvén, / Aktai sajkáddal szőke vizébe merülj” (*Phyllis Demophonhoz Ovidius után*), egy latin alkalmi verset pedig így fordít magyarra: „Boldog, örök [= örökség], melyet szánt a Tisza szőke vizével, / S termékeny hegyeit Bacchus meg- rakta gerezddel” (*II. Leopold király koronáztatására*).

A kisebb folyók szőkítőiből is íme a klasszikusok: „Azután Etelköz, melyet ősi kard-él / Szerze a Bog mellett, a szőke Szeredné!” (Arany János: *Stanzák „Mátyás daliinnepe” eposzi kísérletből*). Aranynak ez a csonkán maradt kísérlete három szép címerleíró stanzát is ránk hagyott Mátyás király bécsi bevonulásának rajzában. És van még egy szőke folyó Aranynál: a Vág, amit Bécsbe hajózva látott: „Majd a kibukkant szőke Vág” (*Katalin*). A Felföldön Arany a szliácsi fürdőn járt Madách Imrével, aki meg a maga nógrádi folyócskáját dekorálta a Duna-dekórummal: „Szőke Ipoly kicsi barna lánya” (*Szőke Ipoly*). Madách akár azt is írhatta volna: „Barna Ipoly kicsi szőke lánya” – ekkorra már annyira rajzott a folyójelzők „Tiszavirágzása”. Kölcsey a Tisza felső kanyarulatában csapongott szeszélyes jelzőivel: „rohanó Tisza partjai mellett [...] barnán viszi habjait a Túr” (*Kölcsey című töredéke*); „Alkotta munkás kéz engem; s a szőke Szamosnak / Partjain a költő lát vala s zenge felém” (*Felírás Kende Zsigmond bázára*). Szigethi Mihály erdélyi verselő a Marost hozta összefüggésbe a Dunával, de nem merte igazán meg- szőkíteni: „A Duna szőke vize hozá ezt a hírt / És adá által ezt a Marosnak” (1804). Tamási Áron a *Bölcső és bagolyban* merészebb: a falu „közepén csendesen folydogál a Nyikó, melyet ember és földrajz Szőkének nevez”. Tompa Mihály a Bodrogot szőkének látta (*Versfűzér Pécbüjfalusi gróf Péchy Emánuel önagységának*). A Tokaj tájain otthonos Lenaunál a Tiszába siető Bodrog világos és zöld: „In dem Lande der Magyaren, / Wo der Bodrog klare Wellen / Mit der Tissa grünen, klaren...” (*Mischka an der Theiss*).

A XIX. század második felébe fordulva Vajda János hallatja még hangját. Tompa utcai írószobájában, néhány lépésre a ferencvárosi Duna-parttól, nem új színt hoz a balladás hangvétellel, hanem még egyszer magyar versbe emeli a Duna szőkeségét (*Béla királyfi*, II, 1854):

De mitől piroslik szőke Duna habja,
Hiszen oly fehérek, akik úsznak rajta.

Mi növeszt virágot szőke Duna partján?
Özvegyen az asszony, a szerető árván.

*

És a „kék Duna”? – Ez egy másik esszé tárgya. Köszöntsük most Szőke Györgyöt a „szőke” Dunával.

HORVÁTH IVÁN

Aenigma

Szóke Györggyel 1970 áprilisában, negyedéves koromban, a tudományos diákkörök pécsi ülészakán barátkoztam össze, pontosabban ő barátkozott össze velem. Tegezett és minden fakszni nélkül szólt hozzám – azt hittem, ő is hallgató. Csak akkor jöttem rá, hogy tanár, amikor hozzászólt előadásomhoz.

Az előadás Balassi kötetkompozíciójáról szólt, és még abban az esztendőben meg is jelent. (Milyen gyors volt az *ItK.*) A mostani tanévben a változatosság kedvéért ugyanezzel foglalkoztam. (Vitába keveredtem Kiss Farkas Gáborral és Szőrényi Lászlóval a megkomponált verseskötet címéről.)

Szerintem nem a véletlen műve, hanem Petrarca (közvetett) hatásának tulajdonítható, hogy hasonlítanak a két költő kötetcímei. Mindketten töredékeknek nevezik műveiket, jóllehet nem azok. A *Vatikáni kódex* címe ez: „Francisci Petrarcae laureati poetae rerum vulgarium fragmenta”, vagyis „A koszorús költő Francesco Petrarca népnyelvű dolgainak töredékei”. A *Balassa-kódex* pedig ezt a címet viseli: „Balassa Bálint verseinek fragmentumi”. A vitában előadott (most sajtó alatt lévő) érveimhez hadd fűzzek hozzá most még egy apróságot, Balassi versesgyűjteménye kötetnyitó darabjának villámgyors elemzését.

*

*Első
egy horvát virágének nótájára
Aenigma*

Jelentem versben mesémet,
De elrejttem értelmemet;
Kérem édes szeretőmet,
Fejtsse meg nekem ezeket:

Minap én úton jártomban
Láték két hattyút egy tóban,

Hogy volna csendes úszásban
Együtt lassú ballagásban.

Gyakran egymásra tekintnek,
Kíról kitetszik szerelmek,
Egymáshoz való jókedvek;
Hasonlók, mindketten szépek.

Hogy így együtt szerelmesen,
Ők úsznának szép csendesen,
Azonközben nagy sebesen
Egy keselyű csalárdképpen

Rájuk mennén az egyikét,
Körme között a szebbikét,
Elkapá, foggatá szegényt,
Mint szeretőt, kedve szerént.

Látván társa, bánatjában,
Rén keserves kiáltásban,
Széjjel ballagván a tóban,
Nem tud, medgyen nagy bújában,

Mert látja társától váltát,
Látja maga özvegy voltát,
Bújában elszánta magát,
Óhajtja már csak halálát.

*

Az első 33-as sorozat nyitódarabja – s nyilvánvalóan előszó – az *Aenigma*. A szó egyik jelentése: rejtvény. A vers valójában meglehetősen átlátszó példabeszéd, amelynek valószínűleg azt kellene elhítenie az olvasóval, hogy a lírai hős teljesen ártatlan házasságának csődjében. (Sajátos módon egy ilyen csőd, a történetbeli feleség hűtlensége lesz a Júlia-sorozat – meglepően modern – kiindulópontja.) Az *Aenigma*, bár a gyűjtemény élén áll, mégis pontosan a két 33-as sorozat határán kialakuló helyzetre vonatkozik. Itt, csak itt áll fenn az a furcsa helyzet, amelyben a költő találós kérdés formájában elpanaszolhatja szeretőjének azt, hogy elcsábították a feleségét. Az *Aenigma* tehát előreutalás. Ezért töltheti be tökéletesen az előszó szerepét, hiszen minden előszó előreutalás.

De nemcsak a két 33-as sorozatnak, hanem a teljes verseskönyvnek, a *Fragmentumok*nak is ez az előszava. Az *Aenigma* másik jelentése: homályos beszéd. A lírai versekből összeálló történet nem lehet egy lélek tökéletes „perfectum”, Pál, 1Kor 13:10), csupán töredékes („ex parte”) története, mert az ember evi-

lági életében semmit sem lát teljességében, még önmagát sem. „Csak tükörben, homályosan” lát (ahogy a mai katolikus Biblia-fordítás mondja, 13:12), a Vulgata kifejezésével pedig tükör által *aenigmában*: „per speculum in aenigmate”. A túlvilági életben az ember „majd színről színre”, „facie ad faciem” lát. „Most még csak töredékes a tudásom, akkor majd úgy ismerem mindent, ahogy most engem ismernek” – mondja Pál. Egy lírai versekből összeálló lélektörténet eszerint csak töredékes lehet – az előszó címe pedig így függ össze a teljes gyűjteményével, a *Fragmentumok* címével.

A Janus-krimi

Janus Pannonius műveit az olvasók többsége csak fordításokból ismeri, s ezek hiányosságait nemegyszer szóvá tették már a kutatók.¹ Az elmúlt évtizedekben számos fontos kiadvány látott napvilágot, amelyek sokat segíthetnek e tartalmi pontatlanságok, illetve a belőlük következő műértelmezési problémák felismerésében. A kétnyelvű Janus-szövegek és ezek kommentárjai² gyakran egy „kivülálló” számára is képesek olyan izgalmas kérdéseket felvetni, amelyek módosíthatják a Janus-szakirodalom eddigi magyarázatait.

Jó példa erre az *Egy dunántúli mandulafáról* címen ismert vers, Janus Pannonius talán legismertebb költeménye, amelyet a róla szóló írások egyöntetűen „a feudális Magyarországra korán érkezett reneszánsz költő tragédiájaként” szoktak értelmezni. Ezt a koncepciót fejtette ki egykor Gerézy Rabán az akadémiai irodalomtörténetben³ (valamint az ő nyomán Mohácsy Károly a középiskolai irodalom tankönyvben),⁴ és lényegében ezt a felfogást árnyalja és mélyíti el napjainkban Vadász Géza és Török László is: vö. „A mandulafa Janust szimbolizálja, aki vakmerőn vállalkozott a szellemi forradalom úttörő szerepének eljátszására a korabeli elmaradott magyarországi viszonyok között”⁵; illetve „Ő is korán nyitotta ki szírmait, s azokat a pannon föld értetlen ridegsége, jéghideg közönye lehullajtotta, elpusztította. A sorsközösség intuitív felismerésére rokon példát majd csak a XIX. században hoz hasonló erejű látomásával Vajda János *üstököse* és Charles Baudelaire *albatrosza*.”⁶

A fenti értelmezések egyik ihlető forrása alighanem Huszti József 1931-ben kiadott Janus-monográfiája, ahol a szerző Ady költészetének egyik fontos ellentétét, az „újat akaró költő” és az „elmaradott hazai viszonyok” konfliktusát vetíti rá a magyarországi poézis első nagy alakjának viszonyaira: „Janus gyökértelen volt Magyarországon [...]. Ahogyan Ady Endre és követői pár évszázaddal később a fokos, malomalja és gémeskút hazájából, a pocsolyás Ér mellől az embersűrűs, gigászi vadonba, Párisba vágódtak, úgy imádkozhatott Janus – ha egyáltalán imádkozott, – Itália felé fordult arccal.”⁷

Vajon igazolja-e maga a vers ezt a manapság evidensnek tartott koncepciót? Ha Huszti József „földijének”, Weöres Sándornak a fordításából indulunk ki, akkor mindenképpen:

EGY DUNÁNTÚLI MANDULAFÁRÓL

Herkules ilyet a Hesperidák kertjébe' se látott,
Hósi Ulysses sem Alkinoos szigetén.
Még boldog szigetek bő rétjein is csoda lenne,
Nemhogy a pannon-föld északi hűs rögein.
S íme, virágnak a mandulafácska merészen a télben,
Ám csodaszép rügyeit zuzmara fogja be majd!
Mandulafám, kicsi Phyllis, nincs még fecske e tájon,
Vagy hát oly nehezen vártad az ifju Tavaszt?⁸

De mi van akkor, ha magát az eredeti szöveget és annak Török László készíttete nyersfordítását is megvizsgáljuk?

Quod nec in Hesperidum vidit Tiryntius hortis,
nec Phaeaca Ithacae dux apud Alcinoum,
quod fortunatis esset mirabile in arvis,
nedum in Pannoniae frigidior solo,
audax per gelidos en floret amygdala menses,
tristior et veris germina fundit hiems.
Progne, Phylli, tibi fuit expectanda; vel omnes
odisti iam post Demophoonta moras?⁹

Amit nem látott Hercules a Hesperisek kertjében,
Sem Itaka királya a phaiák Alkinoosnál,
S ami a boldogok szigetének földjein is csoda lett volna,
Nemhogy Pannonia ridegebb rögein,
Íme vakmerőn a fagyos hónapok közepette virágnak a mandulafácska,
Ámde a tavasznak bontott rügyeit kegyetlenül elpusztítja-lehullajtja a tél.
Kicsi Phyllis, Procnét kellett volna megvárnod, vagy tán
Gyűlöltél már minden várakozást Demophoon távozta után?¹⁰

Már a futólagos egybevetésből kiviláglik, hogy Weöres Sándor szövege csak egy részét őrzi meg az eredeti vers mitológiai utalásainak, ami a helyteliségekkel teli műfordító esetében akár bocsánatos bűnnek is számíthat. A nála nagyobb térrel rendelkező filológus értelmezőnél azonban e helyteliségek már *bibávé* válhatnak. Különösen, ha a mitológiában járatlan mai olvasók ózdkodását ismét csak „visszavetítve”, ma már elhagyható „szorgalmi feladatnak”, s csupán a humanista irodalmi etikett által megkívánt, tudós virtuozitásnak tekintjük e mitológiai

elemek alkalmazását. Gerézdi Rabán az akadémiai irodalomtörténetben sajnos nagyon közel kerül ehhez a hibához. Idézem: „Hogy *vérbeli tudós poéma* születésék, a külső és belső valóságélmény mellé társul harmadiknak az antikvitás, a vers szöttesébe gazdagon szöve *a mitológia aranyszálait*. Az *antikvitás bővületében* a mecseki mandulafácska a Hesperidák kertjének legendás, aranyalmát termő fájává szépül. S ilyet nem látott »hősi Ulysses sem Alkinoos szigetén« – halljuk a Homéroszt fordító költő *olvasmány-reminiszcenciáját*. S végül mi más lehetne, mint az Ovidius-i mitologikus Phyllis, a monda szomorú sorsú királylánya, ki bánatában, mivel jegyesét, Demophoónt reménytelenül, hiába várta, öngyilkos lett, s a kegyes istenek mandulafává változtatták. Az egykorú értő, a »candidus lector« legérzékenyebben épp erre a *tudós leleményre*, az »*inventio poetica*«-ra rezonált, ezen mérve le a *poeta doctus* nagyszerűségét, illetve silányságát.”¹¹

Gerézdi Rabán könnyed és színes magyarázata sajnos nem tér ki azokra Prokné (Progne) mítoszát felidéző szavakra („Progne, Phylli, tibi fuit expectanda”), amelyeket Weöres Sándor is elhagyott a maga fordításából. Talán azért, mert ezt is „a tudós modort fitogtató, kötelező sallang”-nak tekinti.¹² Vadász Géza több figyelmet szentel neki, de talán ő sem eleget: vö. „A kemény tél közepette tavaszi bimbókat ontó mandulafa [...] áthágta az isteni gondviselés (providentia), a mindenséget átható értelmes törvény által kijelölt évszakhatárokat. Ennek baljós következményeit sejteti a befejező sorokba foglalt Prokné–Phüllisz legendakör. *Proknét, ugyanis, miután féltékenysége gyilkosságba hajszolta, Zeusz fecskévé változtatta*. Phüllisz pedig, aki vőlegényét, Démophónt hiába várta vissza a megbeszélte időpontra, és szerelmi csalódása miatt öngyilkos lett, mandulafává változott. Janus e két baljóslatú mítoszt finom ízléssel használta fel, elhagyva belőlük mindazt az érzelgősséget (plorabile), amelyet Persius már az ókorban idéetlennek talált (I. 34): Nem győzted már kivárni Proknét (a fecskét, a tavasz hírnökét), Phüllisz, vagy már meggyűlöltél minden Démophoón utáni várakozást?”¹³

Vajon mi kelt hiányérzetet az elődeinél éberebb kutató kiegészítésében? Kezdetben az, hogy fölöslegesnek érezzük benne az alkotónak címzett dicséretet. A kiváló epigrammákat író Janus Pannoniust bizonyára nem a „finom ízlése” és az illedelmessége készítette a Phüllisz- és a Prokné-mítosz „ézelgősségeinek” elhagyására, hanem e szükségeset és célratörő poentírozást igénylő műfajnak a törvényei. A jó epigrammában egyetlen ártatlannak és „ízlésesnek” látszó szó is rejthet gonosz célzásokat, amelyek sokszor igen illetlenek lehetnek. (Pláne Janusnál...) Phüllisz és Prokné mítoszának „ézelgősségeit” – vagy inkább „siránkozásait”? „jajveszékeléseit”? (*plorabile*) – a Janus-korabeli művelt olvasóközönség természetesen jól ismerte (ha máshonnan nem, hát Ovidius műveiből),¹⁴ s ezért egy jó epigrammaköltőnek elég volt utalni rájuk. A mai olvasók többségénél azonban már hiányzik ez az egykor magától értetődő mitológiai háttér, s ők bizony kénytelenek megelégedni a mi finom ízlésű fordításainkba és értelmezéseinkbe szőtt „aranyszálakkal”. Ez utóbbiakban természetesen nem maga az „arany” okoz gondot, hanem a janusi „arany” mellett meglevő „vérnek” az elhagyása, ami túlon-

túl illedelmes és szomorkás tündérmesét varázsol ebből a reneszánsz kori „vér és arany” költészetből. (Bocsánat az újabb Ady-párhuzamért.)

Az imént „jajveszékelt” említettünk, de mondhattunk volna „horrtort” és „krimi” is. A Janus versében említett szegény Phyllis ugyanis elszomorítóan változatos halálnemekkel fejezi be életét a mítosz különböző változataiban: hol „csak” elsorvad szerelmi bánatában, hol mérget vesz be, hol pedig felakasztja magát.¹⁵ De mindez semmiség a Prokné-mítosz szörnyűségeihez képest. Ennek Ovidius által feldolgozott és Janus által természetesen ismert változatában Prokné férje, Téreusz megerőszkolja felesége hűgát, Philomélét, majd kivágja a nyelvét, hogy el ne árulja őt. A szerencsétlen lányt elrejt egy erdei kunyhóban, a feleségének pedig azt hazudja, hogy a húga meghalt. Philomélé egy hímezésbe varrt üzenet révén mégis tudatja sorsát nővérel, és a két testvér ezután szörnyű bosszút áll Téreuszon. Megölik, megfőzik és megetetik vele Proknétól született kisfiát, Itüsz, majd a gyermekét kereső apának a fiú levágott fejét is a képébe vágják. Az őrjöngő Téreusz elől menekülő Proknét az istenek fecskévé, Philomélét pedig csalogánnyá változtatják; üldözőjükből kardpenge csőrű búbos banka lesz...¹⁶

Ne szépítsük a dolgot, az így kikerekedő kép elég meredeken különbözik attól a jó szándékú, de könnyen félreérthető kommentártól, miszerint „Proknét, [...] miután féltékenysége gyilkosságba hajszolta, Zeusz fecskévé változtatta”... Ez a „krimi-elemekben” bővelkedő mítosz igencsak nehéz helyzetbe hozza mindazokat, akik Proknét egy Janus Pannonius-féle „vakmerő szellemi forradalmár” és egy „tragikus sorsú humanista” hasonmásává vagy programadó-jává kívánnák megtenni. Az embernek az az érzése támad, hogy a súlyos problémákkal való szembenézés helyett a Janus-kutatás itt a szőnyeg alá söprés módszerét választja, miközben a költő „jó ízlésére” testálja a maga mulasztásait.

E mulasztások poétikai indokait csak Kocziszky Éva próbálja mélyebben – bár nem túl meggyőzően – megfogalmazni. Szerinte a versben egymás mellett álló „Progne, Phylli” szavak közül az első csupán metonimikus szerepet tölt be, és egyszerűen a tavasszal eljövő, fecskévé változott Proknéra vonatkozik, míg a vele ellentétben álló, s immár metaforikus szerepre hivatott Phyllisnek a tragikus, önpusztító sors jelképévé kell válnia: „A Phylli megszólítás ugyanis nem metonimikus ebben a kontextusban – ellentétben Progne-val, aki egyszerűen a fecske metonimikus képe – hanem olyan azonosító metafora, amely a mandulafa sorsának allegorikus értelmét tágítja tovább a szenvedélyes, várakozást nem ismerő lélek önpusztító, tragikus sorsának általános jelképévé.”¹⁷

A kutató sajnos említetlenül hagyja Ovidius *Római naptár*ának azt a helyét, amellyel később Vadász Géza is e leszűkített magyarázatot kívánja alátámasztani,¹⁸ pedig a Janus versébe „integrálódó” ovidiusi sorok – a bosszúvágó Téreuszra való utalással – a tágabb értelmezés lehetőségét is tartalmazzák:

Tévedek-e? vagy a fecske, tavasz kis hírnöke jött meg?
Nem fél attól, hogy visszajön újra a tél?

Majd még gyakran sírsz, Prokné: kár volt igyekezned;
Mégfagyhatsz, s az urad, Tereus annak örül.¹⁹

A janusi–ovidiusi viszonylatrendszerben Prokné természetesen ugyanolyan „azonosító metaforává” válik, mint a fagyos télben virágzó mandulafa. A két *metafora* új értelmet teremtő, megdöbbenően modern egybeolvadására ezúttal is a szoros olvasás követelményéhez jobban ragaszkodó Török László érez rá, amikor az igazsághoz híven megállapítja: „A két metafora (Phylli, Progne) összekapcsolásával rendkívül modernné, impressziógazdaggá válik a kép, s messze felülmúlja az utánzott ovidiusi motívumot.”²⁰

A Guarino-panegyricus tanúbizonysága szerint a ferrarai iskolában a Prokné-mítosszal is behatóan foglalkoztak,²¹ a Janus fordította Pszeudo-Démoszthenész beszéd pedig azt tanúsíthatja, hogy a költő nagyon is tisztában volt e mítosz jelképes, az egész emberi életvitelt érintő tanulságaival: „A Pandion-utódok hallottak Proknéről és Philoméláról, Pandion leányairól, hogy hogyan büntették meg Tereuszt az ellenük elkövetett gyalázatért. Tehát úgy gondolták, mivelhogy ama leányok rokonai voltak, hogy semmiképp sem szabad élniük, hacsak nem hasonló lelkülettel megáldottnak mutatkoznak, azokkal szemben, akikről úgy látták, hogy gyalázzal illetik Görögországot.”²²

A kissé körülményeskedő megfogalmazás ellenére is világos a következtetés: az ember ne tűrje békésen, hanem torolja meg az ellene elkövetett gyalázatot, és ha nincs más megoldás, inkább a halált válassza a becstelen élet helyett. A mítosznak ez a pszeudo-démoszthenészi tanulsága nem áll messze az ovidiusi feldolgozás Prognéjának felfogásától:

Ég, s a dühét Progne nem fékezi, húga siralmát
Így korholja vadul: „Nincs szükség könnyre, panaszra,
Inkább vasra, s ha van, mi talán még több is a vasnál.
Minden iszonyra hugom, hidd el, hogy kész vagyok immár.

Vagy fejedelmi lakom fáklyákkal lángbaborítom,
És Tereust, a tüzek torkába taszítom, a tettest,
vagy szemeit, nyelvét, vagy mely megtépte szemérmem,
tagját vad vassal kiszakítom, vagy buja lelkét
űzöm ezer seben át kifelé.”²³

Erre a sérelmekért keményen visszavágó és a visszavágásért akár életveszélyes kockázatot is vállaló magatartásra azonban a társai által „vadnak” és „durvának” csúfolt Janus műveiből és életrajzából is idézhetnénk példákat, az epigrammák kemény csattanóitól egész a Mátyás elleni öngyilkos lázadásig.

De mit tegyünk az ilyen *phyllisi philiát* (azaz *szeregetet*) felváltó proknéi elszánt-sággal és aktivitással – a kultúra területén? Ugyan mit jelenthet ott a legvadabb bosszúállást is vállaló magatartás? Talán az eddig teremtett értékek és szépsé-

gek – rügyező mandulafák és Itüszök – herosztratoszi tűzbe vetését, és az így feltálat „gyermeknek” (költészetnek, kultúrának) a téreuszi világgal való felfálatását? Netán a beteljesült bosszú örömujjongását?... Nem morbid tanmese ez kissé a téreuszi világ kultúrára szoktatásáról? S egyáltalán, miféle isteni gondviselés (providentia) az, amely jóváhagyja és szentesíti a korán jött szellemi értékek elpusztítását és lemészárlását?

Komolyan kérdezzük: a phülliszi és proknéi történetben feszülő, primer indulatok tényleg egy humanista művelődési program magyarázó elemei?...

Vagy netán egy szerelmi csalódás végletes indulatai – tehát azok, amelyekről az eredeti mítoszok is szólnak?

Próbáljunk megbarátkozni ezzel a gondolattal. Vajon szokatlan és újszerű téma a szerelem Janus Pannonius költészetében?... Ha az Itáliában írt szerelmi és erotikus epigrammákra gondolunk, ez a kérdés kissé naivan hangzik... A közfelfogás persze ezen a téren is éles cezúrát lát a költő itáliai és magyarországi munkássága között: a Magyarországra hazatért Janus, úgymond, egészen más ember lett, a komoly püspök és politikus nem foglalkozott már efféle világi hívságokkal...

Nos, a mi költeményünknek már a kezdő sorai is mintha e vélekedés ellenkezőjét bizonyítanák. A *Hesperisek kertje*, *Alkinoos kertje*, illetve maga a „kert” motívum olyan ősi, *erotikus* jelképek, amelyeket már Janus előtt is nem egy latin költő alkalmazott a verseiben. Például a költőnk által igencsak kedvelt Martialisnál például a „kert” (hortus) szó az asszony ölet – vagy a férfi szajha alfelét – jelenti.²⁴ Egy másik, ismeretlen latin költő egyenesen a *Hesperidák kertjéhez* hasonlítja egy bizonyos leányzó „kertecskéjét”, amelyet maga a nagy „szerszámáról” híres Priapus isten „művel meg”:

Sabellusom, a Hesperidák művelt kertjeinél
Műveltebb a mi leányunk kertje.
Ó, jó Sabellusom, ne csodálkozz,
Hiszen maga a kertek istene, Priapus
Ássa és öntözi ezt mindennap.²⁵

A *Carmina priapeá*ban, az ókori irodalom nevezetes obszcén antológiájában, a 16. vers névtelen szerzője egyszerre hasonlítja a Hesperiszek kertjének, illetve Alkinoosz lányának, Nauszikaának az almáihoz a maga gyümölcsösének „terményeit”. Mint Szepes Erika írja, e gyümölcsök természetesen nem mások, mint „a női (vagy férfi) genitáliák szimbolikus megjelenítései”:

...amilyen almákkal volt ékes a Hesperiszek kertje,
s amelyet el tudunk képzelni, hogy Nauszikaá gyakran hordott
teli öleiben az atyai földön sétálgatva [...] mindezeket a virágzó kert kegyes ura
asztalára helyezte, meztelen Priapusom.²⁶

Az antológia 51. költeménye a priapusi kert terményeivel – így a szőlővel, az almával, a szilvával, a szederrel és a dióval együtt – a Janusnál merészen virágzó mandulát (itt: „bíbor virággal tündöklő mandulát”)²⁷ is megemlíti. A fenti párhuzamokkal együtt ez újólag igazolja e nevezetes versgyűjtemény janusi felhasználását, amiről már Török László is írt, többek közt *épp a mandulafáról szóló verssel kapcsolatban* (vö. „A Heszperiszek és Alkinoosz kertje a római költők eszköztárában gyakran szerepelt egymás mellett (Mart. 10, 94, 1–2; 13, 37, 1–2; Iuv. 5, 151–152; *Priap.* 16, 1–4)”.²⁸ Kommentárjaiból azt is megtudhatjuk, hogy Plinius szerint a mandulafa Itáliában már *januárban* – tehát Janus isten havában – virágozni kezd („flore prima omnium amigdala mense *Januario*”), ami a *Janus*, a *Janus* Pannonius és a *Januarius* szavak paronimikus egybekapcsolódása révén természetesen tovább erősíti a mandulafa és a költő közti kapcsolatot.²⁹

Jankovits László nemrég joggal hangsúlyozta a *Carmina Priapeának* a janusi poétika megalapozásában játszott fontos szerepét,³⁰ és sajnálattal konstataulta, hogy az illendőség szabályaihoz igazodó Janus – „modern kutatóinak nagy bánátára” – később felhagyott „egy időre” a pajzán epigrammák írásával.³¹ A mandulafáról írott vers láthatólag a kutató által jelzett idő elteltére és a korábban szerzett jártasság megmaradására utal. Csupán e jártasság külső jegyei váltak finomabbá és rejtőzködőbbé egy tragikus keserűségbe fordult „pajzánság” miatt.

A vers elején szereplő Heszperiszek kertjének almafáját egykor Gaia istennő ajándékozta Hérának, a *házasság* és a *nász* istenasszonyának, Zeusszal kötött *házassága* alkalmából. E fa gyümölcseinek – és általában minden gyümölcsnek – a leszedése és az ellopása ősidők óta a nemi aktust jelképezte az erotikus szimbolikában, amelyre a Heszperiszek almáiért induló Héraklész (Herkules) fölöttébb alkalmas volt. (Gondoljuk meg, a fiatal hérosz Theszpiosz ötven lányának volt képes fiakat nemzeni!) E nagy természetű hérosz azonban – Juno (Héra) mellett és véle vetekedve – később a *nász* istene, illetve a *hűség*, az *adott szó* és az *eskü* védője lett (vö. „Herkulesre!”), mindenekelőtt a római mitológiában,³² ami a Phüllisz és Prokné történetében rejlő szószegéshez és hűtlenséghez kapcsolódva ismét egy „boldog nász – eskü(vő) – várankozás – csalódás” témasort rajzol a vers figyelmes olvasója elé.

A költeménynek egy másik, szintén szerelmi várankozásra utaló – s ezúttal Senecától származó – motívumát ugyancsak Török László említi az „odisti omnes moras” [gyűlöltél minden várankozást] kifejezéssel kapcsolatban: „Phyllis öngyilkossága egybekapcsolódik a mandulafa vakmerő, »öngyilkos« türelmetlenségével (vö. Orpheusz türelmetlensége – Sen. Herc. Fur. 588.: *odit verus amor nec patitur moras* [= az igaz szerelem gyűlöli és nem tűri a késlekedést])...”³³

Kérdezhetnénk persze, van-e nyoma az itt vázolt szerelmi vonalnak és csalódásnak a költő egyéb kései írásaiban, vagy netán az életrajzában... Természetesen van, de nem ott, ahol várnánk.

A szerelem kertjéhez kapcsolódó Alkinoosz motívummal például egy 1462-ből származó magánlevelében is találkozunk, amelyben ezt írja a címzettnek: „Arra

már most alkuszom Veled, hogy ha hazajöttél, s kicsit elidőztél odahaza, Pannónia legyen Korkürád, én meg Alkinoosz!”³⁴ A levél a Hispániába vagy Britanniába készül Galeotto Marziónak, az egykori iskolatársnak és jó barátnak szól, akit az Alkinoosz szigetével, azaz Korkürával azonosított Pannóniába hív vendégségbe, miközben a nevezetes kerttulajdonos szerepét is magára vállalja.

„Elérkezik-e vajon az a nap, amikor majd mindannyian a te ajkadon csüggünk és csudálattal hallgatjuk elbeszéléseidet?” – kérdezi barátjától, akit ugyanitt óva int az ismeretlen vidékeken reá leselkedő veszélyektől: „Szküllától, Kharübdisztől, a küklópszoktól vagy laisztrügónoktól nem féltetek. De vigyázz, [hogy a Nap asztaláról meg a lótuszevők nedűjéből egy cseppet se ízlelj, és ügyelj arra,] hogy ott ne marasztaljon valahol Kirké vagy Kalüpszó »...és füledet viaszolva, szeirének csábos dalait...« gondosan elkerüld!”³⁵

Az 1987-es Janus-kiadás kommentárja szerint az itt található „összes utalás lényege tréfásan fogalmazva az, hogy Galeotto külföldi útja során nehogy beleszédüljön valamely szép lányba, s feleségül véve őt ne térjen haza”³⁶ Ebbe a V. Kovács Sándor említette *összes* utalásba sajnos nemigen fér bele a Nap asztalára és a lótuszevők nedűjére tett célzás. A Galeotto házasságkötésétől való félelem sem nagyon, mivel Huszti feltevése szerint Janus e legjobb barátja már az 1450-es évek eleje óta házas ember volt.³⁷ A Kirkétől, Kalüpszótól és a szeirénektől való óvás magyarázata szintén további kérdésekre ösztökélhet. Mert milyen „férfiszolidaritás” az, amely visszatart egy jó barátot a hölgyek adta örömeiktől?

Talán segíthet e kérdés tisztázásában egy minden jel szerint 1465-ben, tehát a janusi életrajz egy fontos fordulópontján írt levél, amelynek szintén Galeotto Marzio a címzettje. Gerézi Rabán szerint Janus Pannonius „életének újabb fordulópontja az 1465. évi követjárás volt. Mátyás követeként Velencében és Rómában tárgyalt a török elleni segély ügyében. [...] S épp e követjáráson követhetett el valamely súlyosabb hibát, amellyel Mátyás király vele szemben tanúsított jóindulatát eljátszotta.”³⁸

V. Kovács Sándor később úgy gondolta, hogy a királyi kegy elvesztésében bizonyára szerepe lehetett Hieronymo Lando, a pápai követ intrikáinak, akivel Janus iménti levele is foglalkozik: „Hieronymo Lando [...], úgy látszik, valamilyen okból igyekezett Janust befeketíteni Mátyás király előtt.”³⁹

Török Lászlónak szintén ez a véleménye, bár a landói intrikák okát és természetét ő sem határozza meg: „A kréai püspök, pápai követ és bíbornok Janust az 1465. évi római követjárás után igyekezett befeketíteni Mátyás király előtt. Az 1465 nyárutóján Budán tartózkodó pápai legátus és a királyi udvartól távol (Pécsett) levő Janus ellenségeskedésének konkrét okát mindmáig nem sikerült kideríteni.”⁴⁰

Ha figyelembe vesszük, hogy 1931-ben már Huszti József is hasonló következtetésre jutott e levéllel kapcsolatban – vö. „Arról, hogy a két főpap összeütközésének a tulajdonképpeni oka mi lehetett, a levélben semmit sem találunk”⁴¹ –, akkor meg kell állapítanunk, hogy a Janus–Lando konfliktus ügyében nem sok eredménnyel dicsekedhetünk az elmúlt hét évtized folyamán.

Pedig a janusi szöveg ezúttal is közelebb vihet a rejtély megoldásához, hisz a levélíró egyenesen elnézést kér benne a maga szokatlan őszinteségeért: „...viseld el, kérlek, ha természetem ellenére szókimondóbb vagyok.”⁴² Ebben a szakirodalom által joggal nagyra becsült, kitűnő episztolában tulajdonképpen nem a Landóra záporozó dühödtt minősítések – a „nyomorult”, a „könnyelmű”, a „bolond”, a „rossz költő” vagy a „hazug” – képviselik a szókimondás igazi példáit, hanem annak a döbrent és indulatos csodálkozásnak a szavai, amelyekkel a levélíró az ő Galeottójának és Landónak a barátságkötését fogadja. A fájdalmas hírt követő tettetett egykedvűségre és jóindulatra a levél folytatásában csupán azért van szükség, hogy végül egy minden korábbi sértést megkoronázó, durva célzással fejezze be a gyűlölt vetélytárs elleni támadást: „...ő nem Krétán született; de a krétaiak előjárója – nem is annyira a hierarchiában, mint a hazugságban! – Te meg tudatod, hogy barátságra léptél vele. Kívánom, hogy őszinte és tartós legyen! Csak hogy a könnyelmű emberekben semmi állhatatosság sincs, ezen a téren pedig ez a legfontosabb. Rajtam azonban nem fog múlni e jó viszony tartóssága. Fátylat borítok eddigi sértéseire, és minden bántását elfeledem a békesség kedvéért. De mi lesz (pedig ugyancsak tartok tőle), ha elfogja őt a hányás?... [= Si tamen, quod plurimum vereor, ille redierit *ad vomitum*, ...]”⁴³

E meghökkentő mondat kulcsszava és kulcsfogalma, a „hányás” (*vomitus*) már a korai, itáliai epigrammák óta a homoszexualitás témájához kapcsolódik Janus költészetében. Jó példa erre a Pindolához írt egyik vers, amelynek hőse szintén így reagál társának gyanús közeledésére:

Semmi közünk egymáshoz, vedd, hitvány, tudomásul!
 Vidd, amiket hoztál, tőlük is undorodom.
 Visszaadok papirost, kalamárist, bűnre csalókat,
 S *visszaokádnám*, haj, még a gyümölcsöket is! [= si possim, poma
comesa vomam]
 Járhat a szám! Nem ijed meg a rongy, nem süll le a képe,
 Nyájas mancsával csak simogatja nyakam.
 Hess innen! Vagy üvöltök: nem hagy Pindola békén!
 Erre talán, ocsmány fajzata, eltakarodsz.⁴⁴

A fiatalkori epigramma szavai látszólag őszinte utálkozást fejeznek ki – de a priapusi „gyümölcssevési” szimbolika mintha arra utalna, hogy ezúttal is a megjátszott naivitás és a kamaszos obszcenitás olyan összekapcsolásával van dolgunk, mint a *Panaszkodik, hogy társai bordélyházba csalták* című vers esetében. Magyarán szólva, bizonyára itt is a „mindent értő” diaktársak kamaszos megröhögtetése a cél.

A Landóra vonatkozó durva célzásban már fel sem merül a homoszexualitás szóbeli elutasítása. Itt már csak egy „kezdő és ügyetlen” Lando megalázásáról és „lealigálásáról” van szó, ami a janusi féltés kontextusában rádöbbenhetné Galeottót arra, hogy „rossz cserét csinált”.

Az előnytelen cserének ez a témája egy másik, szintén Galeottonak írt levélben is előkerül. Ez utóbbiban az *Iliász* egy általa lefordított részletét ajánlja barátja figyelmébe (VI. 119–236), azt, amelyben a megszedült és pillanatnyi „elmezavarba” került Glaukosz – és Galeotto? – egyszerű rézfegyverre cseréli a maga értékes „aranyfegyverét”:

Így szóltak ketten, s lovaikkal földre szökelltek,
És a baráti szövetséget kézrázva kötötték.
Ekkor azonban Glaukosz eszét Kronidész elorozta,
Mert ez aranyfegyvert nyújtott át Tüdeidésznek
Rézért, százökör-értékűt a kilencökör árért.⁴⁵

A levélíró egy Martialis-epigrammával is hangsúlyozza e csere ostobaságát:

Ily hülye még te se voltál, Glaukosz – gondolom – egykor,
Bár rézért az arany fegyvered adtad oda.⁴⁶

Ha figyelembe vesszük, hogy a fegyver a priapusi – és természetesen a freudi – szimbolikában is következetesen a férfi hímtagot szokta jelölni,⁴⁷ illetve hogy e Janus-levél öt évvel a Lando-konfliktus előtt, 1460. június 13-án íródott,⁴⁸ kénytelen-kelletlen le kell vonnunk az alábbi következtetéseket:

1. ez már a harmadik – s tegyük hozzá, nem azonos személlyel kapcsolatos – eset, amikor Janus féltékenyekedik a barátjára;
2. a féltékenységgel kapcsolatos célzásai – a „lótuszevők nedűje”, a „fegyver”, a „hányás” – határozottan homoszexuális jellegűek;
3. Janus féltékenysége Lando esetében a legféltelenebb és a legfájdalmasabb, s mivel magánlevélben ír róla, nyilván őszintének tekinthető.

Mindez azt bizonyítja, hogy a költő közéleti karrierjét befolyásoló Lando-Janus összeütközésnek nem politikai nézetkülönbség, hanem a Galeotto Marzióért folyó szerelmi vetélkedés volt az alapja.

Egy költő – vagy bármely ember – azonos neműekhez vonzódása természetesen fél évezred távolából is lehet rá és az övéire tartozó magánügy. A nem magánügyeit is átszínező másság azonban aligha kényszerítheti az igazság ellenkező irányú „megmásítására” vagy tarthatatlan legendák szentesítésére az életrajz és az életmű valós összefüggéseit vizsgáló kutatót.

Huszi szerint a jó római összeköttetésekkel rendelkező Lando könnyen tudomást szerezhetett Janusnak a pápai udvarhoz eljuttatott panaszairól, amelyekben az egyházi javak királyi megsarcolását és Mátyás háborús politikáját bírálta, s nyilván beszámolt ezekről az uralkodónak.⁴⁹ Nem lehetetlen, hogy Janus „természetellenes” vonzalmait is beárulta a másságot nem kedvelő Mátyásnak, aki persze a saját besúgótól is tudomást szerezhetett ez utóbbiakról.⁵⁰ Galeotto Marzio szerint a „természetellenességet” kárhóztató Mátyás sem a „szakállas asszonyo-

kat”, sem a nőies szépségű férfiakat nem kedvelte, s egyszer keményen meglec-kéztetett egy hízelgő versfaragót, aki Vénuszhoz, és ráadásul Ganümédészhez – tehát Zeusz fiú szeretőjéhez! – hasonlította az ő „férfias szépségű és férfinak lát-szó” külsejét: „...a gigászi erőt, ganümédészi és absoloni szépséget ki ne ejtsd még egyszer! Most már láttál saját szemeddel! Ha ezután is bűnösnek találtatnál efféle hízelgésben nem érdemelsz bocsánatot!”⁵¹ Egy Tolnában rendezett össze-
jöveten a király azt a „tréfát” is megengedte magának, hogy saját kezűleg tusz-
kolta nőtlen főurait a papok társaságába, miközben nem minden él nélkül vetet-
te oda nekik: „Titeket, nőtleneket tehát a nőtlenek karába vezetünk, és a magunk
társaságából *mint idegeneket és tőlünk eltérő természetűeket kiközösítünk*”...⁵²

A Galeotto–Janus viszonynak azonban nemcsak e karriertörténeti, hanem a szorosán vett irodalmi összefüggései is fontosak. A Janus Pannoniusról szóló szakirodalom egy része ugyanis nemcsak az erotikus versek továbbélése, hanem a művek költői kohéziója szempontjából is meglehetősen éles cezúrát lát az itáliai és a magyarországi alkotások között. Kocziszky Éva például úgy véli, hogy Janus Pannonius költői fejlődése a „jelentésnélküli elrendezettséget” mutató „huma-nista típusverstől” a hagyományos elemeket is „szemantizáló”, tárgyias költészet felé halad. Mint írja, „a humanista költő eleve nem élményvilágát, világlátását akarja tárgyiasítani, hanem alkotásával integrálódni kíván egy antikizáló kulturá-lis közegbe, egy filológus műveltségű, tudós mikroközösségbe [...]. A humanis-ta típusvers olyan műalkotás, amelynek csak struktúrája és funkciója van, ellen-ben nincs költőileg megformált jelentése, autonóm világképe, létszemlélete. [...] A rangosabb alkotások is széthullanak kész, önmagukba zárt elemekre, a külön-böző képekből, toposzokból, mitológiai utalásokból szinte soha nem konstruál-ható költőileg egységes versjelentés [...] mindegyik ugyanannak a közhelynek egy variánsa.”; „Janus Pannonius itáliai elégiái mind besorolhatók a humanista típusvers imént jellemzett kategóriájába.”⁵³

Nos, nézzük meg ezt az élményvilágot állítólag nem tárgyiasító, „jelentésnél-küli elrendezettséget” Janus néhány itáliai és magyarországi művében, amelyek a költővé válás „közhelyének” hagyományos képeit variálják.

„Bennem [...] nem forr még Kasztália habja / s nem nedvezte be szám aoni tó vize sem” – olvashatjuk egy korai, itáliai versben,⁵⁴ amely két hagyományos toposzt tartalmaz a költői ihlet eredetének kifejezésére. Az első a Parnasszus hegy oldalában fakadó Kasztália forrásra vonatkozik, amelyről a római költők azt tartották, hogy költői tehetséget ébreszt az emberben (Verg. Georg., 3, 293; Mart. 7, 11; 12, 3).⁵⁵ A második – az „aoni tó” kifejezés – tulajdonképpen két ilyen, ihlet-et adó helyre is utalhat: 1) vagy Aonia tartomány híres hegyének, a Helikonnak oldalában csörgedező Aganippe forrásra, (amely Aganippe nimfáról, Termessus – másképpen Permessus – leányáról kapta a nevét); 2) vagy pedig a tőle nem mesz-sze előtörő Hippokréné vizére, amelyet Bellerophontész szárnyas lova, a Pega-szosz (Pegasus) fakasztott patájával a Helikon hegy oldalából.⁵⁶ A vers latin szö-vege az utóbbi lehetőségre, pontosabban a pegazusi vízfakasztás következményei-

nek elmaradására utal – vö. „Non mihi *Pegaseae*, veniunt in carmina, vires” –, amit a magyar fordítás csak részben ad vissza („nincs költői erő még annyi az énekeimben”), a „pegazusi” jelzőt ugyanis nem említi.

E korai versnek az az érdekessége, hogy szerzője nem tekinti magát költőnek: ő nem ivott még a parnasszusi és az aoni források vizéből, és a később felvett „Janus” helyett is a köznapi „Ioannes” nevet használja: vö. „teneas sub corde *Ioan-nem*” („*Jánosod* őrizd jó emlékezetedben”).⁵⁷

A költővé válás eztán bekövetkező aktusát a *Névváltozásáról* című epigramma írja le, ez azonban több szempontból eltér e fontos esemény hagyományos toposzaitól. A beavatandó poeta itt nem egyszerűen iszik a költői ihletet adó forrásból, hanem a szőke Thalia áztatja meg – akarata ellenére! – az aoni tó vizében: „Mikor a szőke Thalia vonakodásom ellenére megáztatott az aoni tóban, arra kényszerítet, hogy változtassam meg a nevemet” (*Compulit invitum mutare vocabula, cum me / Lavit in Aonio, flava Thalia, lacu.*)⁵⁸

Török László elmondja, hogy e költővé avatás „mitológiai kellékei Propertius utánozzák (2,10,26),” igaz, e római költőnél nem Thalia, hanem *Amor* meríti meg a vers hősét a Permessus vizében.⁵⁹ Janus szőke Thaliájának tettei bizonyos mértékig összhangban vannak e propertiusi „szerelmesítéssel”, hisz Thalia nemcsak „a könnyed, játékos költészetet”,⁶⁰ hanem az obszcenitásig merész ókori komédiát is pártfogolta. Egy vonakodó költőjelölt *erotikus „kényszerűztetését”* azonban aligha tudta ez az „aoni nővér” végrehajtani – arra csak egy „aoni férfi” lehetett képes...

A római költészetben a Múzsákat tisztelték „Aoniae sorores” néven, és Herculest emlegették „Aonius vir” gyanánt.⁶¹ A körülmények (nem véletlen) összejátszása folytán azt a Herculest, akivel már a mandulafáról írt Janus-vers elején is találkoztunk, s akivel a költő nem egy alkalommal az ő Galeottójának kiválóságát állította párhuzamba:

[...] túltesz Herkulesen nagyszerű testierőd.
És különösképpen birkózásban vagy az első,
Fürge karod minden férfit a földre teper.⁶²

Galeotto birkózóbajnoki talentumának jellegére az eredeti szöveg „palaestram” szava is utalhat (vö. „Praecipue sortem scis exercere *palaestram*”),⁶³ ez ugyanis már Lukianosz népszerű művében, a *Lukiosz vagy a számárban* is „szerelmi birkózást” jelentett. A kikapós szolgálólányt ott egyenesen *Palaisztrának* (a. m. ’birkózóhely’, ’birkózás’) hívták, aki épp a nevére hivatkozva bátorította újabb és újabb műfogásokra partnerét a maguk „párviadalában”: „Fiatalember, ne feledd el semmiképp, hogy Palaisztrába pottyantál, s most aztán meg kell mutatnod, hogy vajon kemény legény vagy-e s jól tudod-e a birkózás mindenféle műfogását” stb.⁶⁴

Az etruszk ősoktól származó Galeotto tettekézsége és iparkodása „minden férfit felülmúl” ezen a téren (*Et superas cunctos strehuitate viros*),⁶⁵ ami nagy

valószínűséggel az itáliai epigrammák etruszk Ursusával azonosítja személyét: vö. „Etruszk Ursusnál nincs pajzánabb a fiúk közt, / akkora nagy kéjvágy égeti őt, a buját.”⁶⁶ Ez a szemmel láthatólag Galeottóról mintázott Ursus (=’Medve’) azonban a lányokat és a fiúkat is szereti, ami a „kétnemű” nyulakhoz teszi őt hasonlóvá. (Az ókori hiedelmek szerint egyes nyulaknál mindkét nem nemi jellegzetesége előfordulhat.)⁶⁷

Nyáréjen ha talál egy pajzántestű leányra,
Meg se kottyán akár sorra kilenc ölelés.
Aztán meg noha hét fart is szédül meredője,
Mit tesz férfiakon, állja is azt örömet.
Így hát, hogyha szabad nekünk megvallani, Ursus
Nem jó név – ő nem „medve”; mi hát? ugye, „nyúl”?⁶⁸

Janus műveiben gyakori a nyelvtani – és a biológiai – nemek elbizonytalanítása és egymásba játszása. A mandulafáról írott vers címében a Sevillai II. kódexben például nőnemben ragozott melléknév illeszkedik a semleges nemű főnévhez: „De amygdalo in Pannonia nata”.⁶⁹ A Pindoláról írt egyik versben a hímnemű főnévhez tartozik ugyancsak nőnemben álló melléknév: „malesuadas [...] papyros”.⁷⁰ A fajtalan Leo a költő szerint „nőstény hímoroslán”, azaz „Leaena Leo”,⁷¹ míg Galeotto olyan „mi Compater”,⁷² aki a középkori latinban ismeretes „commater” (lelki anya, keresztanya) szó kerítőnői „jelentésfejlődésének” kontextusában⁷³ valóságos „kerítőnői lelkiatyává és keresztapává” avanzsál a janusi szövegösszefüggések világában.

E „kerítőnői keresztapának” tulajdonképpen ugyanaz a funkciója, mint a költőjelöltet akarata ellenére vízbe merítő, férfiasan erotikus Thaliának. Az általa végrehajtott aktus voltaképpen nem más, mint a keresztelés szertartásának „pogány” kifordítása, amelyet e „más” módon megkeresztelt költőnövendék idővel mégiscsak „szentesít”.⁷⁴

E „hímnős keresztapa” kilétét nemcsak a művek szövegösszefüggései, hanem maga Janus Pannonius is abban a Galeotto Marzióban határozza meg, aki őt az aoni forráshoz és a Parnassushoz elvezette, azaz aki őt egy ilyen „költészet” mesterségére megtanította:

S nem tagadom: ha nem éppen erőtlen verseket írok,
bölcset tanításodnak műve-gyümölcse az is.
Mert vezetésed alatt hágtam Helikon tetejére,
hol Pegazus léptén buggyan elő a patak,
és te mutattad meg Parnasszus dús ligetét is,
voltál hű vezetőm, mesterem, útmutatóm.⁷⁵

Lator László fordítása szintén jól érzékelteti e „másfajta” költővé válás eroti-
kus összefüggéseit:

S megvallom, ha akad műveimben némi csin itt-ott,
Nem magam érdeme az, csak tanításaidé.
Mert vezetésséddel hágtam fel a szent Helikonra,
Hol forrás bugyogott fel paripánk nyomain.
Véled jártam a Parnasszus bőharmatos alját,
Jó ösvényt mutató mesterem és vezetőm.⁷⁶

A költővé válás hagyományos toposzai e költői világban tehát mélyen egyé-
ni jelentéstartalommal és jelentőséggel telítődnek, amit az irodalomtörténetben
jelentéktelen poétának elkönyvelt Galeotto Marzio janusi felmagasztalása, illetve
e felmagasztalás indoklása is kifejez:

Most, hogy a régi, neves költők közt emlitenek már,
Mondom, nem lennék nélküled én avatott.
S úgy van: a versírást nálad nem tudja különbül,
Ördögösebben senki sem, az bizonyos.
Súlyt meg erőt kölcsönzöl a versben minden igének,
Minden jól kiszemelt szót a helyére teszel,
S oly tartalmat is adsz különös figyelemmel azoknak,
Mint aminőt sohasem adtak a régi atyák.⁷⁷

Ha e sajátosan új tartalmakat csupán „jelentésnélküli elrendezettségnek” tekint-
jük, akkor továbbra is álságos és hamis magyarázatokra kényszerülünk e ritka
egységet és koherenciát mutató élet és költészet esetében.

Ez esetben persze semmi kapcsolatot sem szabad látnunk e magánmitológia
„forrásfakasztó” Pegasus-toposza és a Pegasust birtokló Bellerophontész történe-
tének önkéntes lefordítása között, még akkor sem, ha egy ostoba „fegyvercserét”
és az emberi feledékenységet panaszló Janus ajánlja ezt – immár Magyarországról! – a hűtlen barát figyelmébe: „[...] gyakorlásul csak egy kis részletet emeltem
ki a nagy mű [=az *Iliász*] hatodik énekéből, mely javarészt Bellerophón történe-
tét tartalmazza. Erre a szemelvényre pedig elsősorban azért esett a választásom,
mert régóta tudom, hogy e hős neve közismert volt a latinoknál is, úgy láttam
azonban, származását, tetteit és halálát már nem ismerik. [...] És van még egy
sereg figyelemre méltó részlet, amit olvasás közben magad is észreveszel.”⁷⁸

Ha e forrásfakasztó és nyílástörő Pegasus-toposz alkalmazásait csupán a mito-
lógiai közhelyeket variáló poeta doctus szorgalmi feladatainak tekintjük, termé-
szetesen az erőszakos költővé avatást és az ezzel kikényszerített névváltoztatást
is legfeljebb metrikai okokra vezetjük vissza, megfélelkezvén arról a közhely-
ről, hogy a római mitológia Janusa „minden kapu és ajtó”, sőt „minden kime-

net és bejárás istene”.⁷⁹ Tiltakozhatunk persze, hogy a különféle nyílásokat csak Freud óta értelmezik a testnyílások jelképeiként,⁸⁰ az ilyen protestálásokat azonban a Freudot nem olvasó Janus némítja el egy „fajtalanról” – tehát önmagáról is! – szóló epigrammájában:

Sem más, sem magadat te hág-ni, -atni
Nem tudod, noha úgy szeretnéd,
Mert tested maga semmi más: nyílás csak.⁸¹

Janus isten nemcsak a megszentelt kapukat és átjárókat, hanem a forrásokat, a patakokat és a folyókat is pártfogolta,⁸² ami elégséges alapul szolgált a Janus Panonius-i „magánmitológia” számos versben megnyilvánuló „forrástiszteletének”. „Egyszer egy emberi lény forráshoz vitte ki Ámort, / Vélte: a habjaiban oltani tudja tüzét” – írta a költő egy itáliai epigrammájában,⁸³ hogy aztán a Galeotto szülővárosának kútját megéneklő „humanista típusversben” (?) teljesítse ki e szerelmi szomjoltás dicséretét:

Üdvöz légy, szent forrás anyja, Feronia itt, hol
gyógyvizedért hálás Narnia városa áll. [...]
Mint ahogy egykor a vad görögöknek Langia, oltsd el
Bensőm-szikkasztó szomjamat, oltsd hamar el!
Úgy tápláljon anyád, a dicső, örökös vizerekkel,
S úgy ne fogyatkozzék áradatod soha meg!
Lám, ami egyre bugyog csak a fémcsőből, a kiszáradt
Torkok mind benyelik föltoluló habodat.
Ó, mily friss kedv ömlik bennem szét, milyen izzó
Testbeli máglyától ment meg ez isteni víz!
S gyomrom sem fordul, bár jócskán nyeltem a kortyot,
S izzadság se ragyog tőle a homlokomon.
Hát az a fáradság, hogy e csúcsra nehéz kerülőkkel
Fölmásztam, nem volt mégse hiábavaló.⁸⁴

A görög-római mitológia gyógyító és lelkesítő vizeinek témája, illetve e téma janusi „rejtjelezése” a magyarországi költeményekben is fontos szerephez jut, amit nemcsak a váradi gyógyforrások hálás emlegetésével, hanem a Galeotto hajszőkítéséről szóló epigrammákkal is igazolhatunk.

GALEOTTÓHOZ

Ábécére tanítod a gyermekeket, Galeotto;
Oktass hajfestést, s fölvet a pénz mihamar.

UGYANAHHOZ

Még a szuroknál is feketébb főd, én Galeottóm,
 hogy lett, hadd halljam, lángvörös egyszeriben?
 Nem lobog úgy a szikamber hosszú farkocsa, mint ez,
 s az sem, amit Crathis vagy Sybaris mos: a fűrt.
 Mondd, mi okozta: milyen véletlen vagy milyen álca,
 vagy tán még inkább: isteni kéz nyoma ez?
 Ily csoda nem telnék mástól, csak a Formaadótól,
 aki a Káoszból hozta a Rendet elő.
 Első pillantásra nem is tudtam, ki vagy: aztán
 dűnnyögtem kábán: álhaj ez, álhaj, igen.
 Majd odanyúlok, alig hiszem így is: hányan akarják
 – balgán – festéssel rejteni ősz hajukat.
 Ám ez nem kölcsönszín: lentről jó, a gyökérből,
 annak a legcsúcsán már ilyenül születik.
 Hát, ha igaz fiatalság ez, tartson ki örökké,
 s fejdíszed vénség meg ne gyalázza soha.
 Hisz ha vörössé bírt változni koromfeketéből,
 nyilván méltó rá, hogy kikerülje a dér.⁸⁵

A szakirodalom nem sok figyelmet szentel ezeknek a műveknek. V. Kovács Sándor egyszerű, baráti „évődést” lát bennük,⁸⁶ Vadász Géza pedig „a budai királyi udvar színes, eleven képére” következtet belőlük: „Galeotto magyar gyerekeket tanított a geometria, dialektika stb. alapelemeire. Janus ironikusan jegyzi meg, hogy több hasznot hajtana barátjának, ha a hajfestés alapelemeit oktatná”.⁸⁷

Az első epigramma talán még indokolhatná ezt a tanári és fodrászi pályáról megfogalmazott örök igazságot, de a második már aligha... Vadász maga sorolja fel az utóbbi versbe rejtett mitológiai, kultúrtörténeti és bibliai utalásokat (amelyek a fentinél bonyolultabb mondanivalót sejtetnek), s máshol ő állapítja meg azt is, hogy a „szőke” (flava) Janus *kedvelt jelzői* közé tartozik.⁸⁸ Csupán azt nem ismeri fel, hogy az aoni tó Thaliájának ez a mélyen egyéni jelzője – szinonimájával, a „vöröses”-t és „aranyárgá”-t jelentő „rutilus”-sal együtt – egy sajnálatosan megváltozott Thalia-Galeotto „visszaszőkülését” és visszafiatalodását sürgeti.

A hajfestés – pontosabban a hajszőkítés (*rutilare capillum*) – tanításának óhaja itt azt jelenti: 'add át egykori tudásodat (nekem), s akkor busás jutalomban részesülsz' („fölvet a pénz mihamar”). Ha kételkednénk egy ilyen üzenet lehetőségében, lapozzuk fel Janus egy fentebb már említett levelét, amelyben nemcsak a Lando elleni támadásokról és Galeotto magyarországi sikereiről, hanem a hűtlen – és anyagias – barátnak tett ígéretekről is olvashatunk: „Magamért is örülök, mert úgy látom, amivel én tartozom, mások törlesztik, s így ellátják szerepemet. Ha azonban mindazok adakozása után is hiányoznék valami a summácskádból, fordulj csak hozzám, és – ha szépen kéred, talán megkapod. [...] De már

csak kövessed szerencsecsillagodat, s hajítsd el koloncaidat! Arra azonban mindig gondolj, hogy mivégre jöttél ide! *Hogy tanítsd a tudatlanokat, földerítsd a szomorkodókat, magad pedig meggazdagodjál.*⁸⁹

Az emberi hajzat ősidők óta az ember erejét – s ezen belül a nemi erejét – jelképezi.⁹⁰ Mint Vadász Géza utal rá, a férfihaj szőkítése a római korban kétes, és gyakran gúnyolt eleganciának számított. Azt az ókori hiedelmet is megemlíti, amely a Sybaris mellett kanyargó Crathis folyó vizének is ilyen szőkítő és gyógyító hatást tulajdonított. Csupán arról nem szól, hogy mi valójában e csodás „gyógyulás” (obszcén) tartalma, és hogy miért kellett az istennevű Janusnak mindezt egy „isteni kéz” formaadó erejével, illetve Galeotto „krisztusi feltámadásával” kapcsolatba hoznia. Ha ezt is megtenné, még inkább alátámaszthatná azt a jogos feltevezését, miszerint „e megbotránkoztató, kegyeletsértő megfogalmazásért Itáliában esetleg inkvizíció elé idézték volna költőnket, mint azt barátjával, Galeottóval később meg is tették Velencében”.⁹¹

A janusi vallásosság itt felmerülő problémáját természetesen nem lehet egy-két szóval elintéznünk, vagy pláne megoldanunk. Annyit azonban érdemes megjegyeznünk, hogy efféle esetekben – például a névváltoztatásáról szóló vagy a Galeotto zarándoklását gúnyoló versben is – Janus egy jórészt homoszexuális eredetű, „műzsi szentséget” állít szembe a hagyományos keresztény „religiozitással”, amelyet Marco Aureliónak írt levelében az „aggályos, fölöttébb jámbor” szavakkal jellemez („mivel ez annak a dolognak egy bizonyos túlzását jelöli, amelyről szó van”).⁹²

A hagyományos „religiozítás” szemszögéből természetesen az ő Galeottótól eredő költészet- és életfelfogása is „túlzás”, de ehhez a közéleti bajok és a fokozódó magányosság ellenére is hű marad. A tragikus életérzéstől áthatott kései művek továbbra is a janusi „magánmitológia” korábbi képeit folytatják. *A roskadozó gyümölcsfa* egy priapusi „megszedetlenség” önpusztító következményeire, és – néma szemrehányással is – a Hesperisek kertjébe indult „Hercules” késlekedésére utal:

Én, aki nyílegyenest törtem sudarammal az égnek,
Seprem most leborult lombozatommal a port.
Nem külső, idegen terhek roskasztanak engem,
Önnön természetem húzza le bús fejemet.
Társaimat viharos villámok döntik a földre,
Rám ez a dús termés hozza hozza a szörnyü halált.⁹³

(Vö. ezt *A Narni-beli Galeottóhoz* írt költemény részben már idézett soraival:

S nem tagadom: ha nem éppen erőtlen verseket írok
Bölcs tanításodnak műve-gyümölcs az is. [...] Hát, amit ültetted bennem: ma fogadd el e verset,
Mintegy ajándékként fáradozásaidért.
(Kell, hogy a vincellér gazdag fürtöt szüreteljen,
kell, hogy a gazdának bő aratása legyen.)⁹⁴

A költészet aoni tavának vize *Az árvíz* című elégiában egy apokaliptikus világkatasztrófa víz- és könnyözönévé dagad,⁹⁵ amelyből két útja kínálkozik a megmenekülésnek. Az egyik az Olümposzra, a másik a Parnasszusra vezet – és a költő ezúttal is a Parnasszust választja.⁹⁶ Mint írja, azért, hogy az itt menedéket talált Deukalión mintájára ő is új emberiséget teremtsen az özönvízben elpusztult régi helyett:

Nos hát, rajta, *hugocskám*, fussunk gyorsan Olimposz
 [= Surge age cara *soror*...!]
 felhőn túl nyomuló isteni béreceire,
vagy, míg van szabad út, parnasszusi Círrha hegyére,
 ez magasabb annál, hogysem elöntse az ár.
 Földanya csontjait, a köveket mögibém vetem ott én,
 s feltámasztom majd ezzel a férfinemet.
 Te kavicsot markolsz föl, s éppúgy hátradobálok,
 ez meg a nők seregét hozza a földre megint.
 Új Deukalion így leszek én, új Pyrrha te, és így
 kél majd magvunkból újra e lenti világ.⁹⁷

Mint látható, e *másféle* teremtésben szereplő teremtőtárs az eredeti mítosztól eltérően nem feleség, hanem „*soror*”, (azaz *nővér!*), akit bizonyára naiv leegyszerűsítés a költő „testvérhúgával” azonosítani,⁹⁸ hisz e szó az ókori latinban „barátnő”-t és „múzsá”-t is jelenthetett.⁹⁹ (Fentebb megmutattuk már, hogy a janusi mitológiának ez a „barát(nő)”-je és „múzsá”-ja szintén a *Parnasszusra* vitte fel a költőt egy korábbi új életének kezdetén: vö. „és te mutattad meg Parnasszus dús ligetét is, / voltál hű vezetőm, mesterem, útmutatóm.”)¹⁰⁰

A janusi „túlzás” eme példái mellett azonban van egy olyan kései, viszonylag ritkán említett mű is, amelyben a menekülés első lehetőségét választva, „az *olümposzi* tér közepén ülő” Istenig jut el a költő (*Az Atya- és Fíüisten beszélgetése az emberi nem elpusztításáról, akikhez végül a Boldogságos Szűz könyörög*).¹⁰¹ Az apokaliptikus világvége e másik, nagy víziójában Szűz Mária így kér bocsánatot az ingatag ösztönök rabjaként tévelygő emberiségnek:

Jól tudom, azt mondd, sok a bűn, az erény letiporva,
 Földön az Istent ím senki se tiszteli már.
 Botlik néha bizony, megvallom, téved is olykor,
 Gyenge, erőtlen még, néhanap esztelen is.
 Ámde hogyan tegyenek, ha silány test rabja az ember,
 S mert sárból készült, gyenge, silány a tömeg?
 Valld be, fiam, bátran, ne habozz, tedd félre a félest,
 Ekkora bűnöknek jó oka vagy magad is.
 Ingatag ösztönöket, halovány érzelmeket adtál,
 Lomha, törékeny agyag: lomha, törékeny anyag.
 Elmellőzzem tán luxus tápját, az aranyt most,
 Hát buja ösztöneit s torka nagy ingereit?

Mennyi veszély vár rá, környékezi folyton az embert,
Ó, nyomorult nő, én! Mondjam-e gondjaitat?¹⁰²

A nagybeteg Janus önmagáról mindezt ekként fogalmazta meg:

Elkövetett bűneim soha nem tagadom, de ha mégoly
Bűnösen éltem is én, becstelenül sohasem.
Mentsetek engem fel, bármit cselekedtem, a bűnös
Bánata egyszersmind bűne bocsánata is.¹⁰³

JEGYZETEK

1 Juhász László: *Janus Pannonius epigrammái-nak szövegkritikájához és hermeneutikájához*. Filológiai Közlöny, 1968. 146–185.; Török László: *Szövegproblémák Janus Pannonius epigrammáiban*. ItK, 1990. 501–502.; Uő: *Janus Hungaricus, avagy filológiai barangolások a Janus-epigrammák magyar fordításainak birodalmában*. In: *Klaniczay-emlékkönyv* (a továbbiakban: KE). 1994. 73–100.

2 Például *Janus Pannonius összes munkái* (a továbbiakban: JPÖM). Szerk., az utószót és a jegyzeteket írta V. Kovács Sándor, Budapest: Tankönyvkiadó, 1987; Vadász Géza: *Janus Pannonius epigrammái. Műelemzések és magyarázatok*, (a továbbiakban: JPE), Budapest: Argumentum Kiadó, 1993; *Régi magyar irodalmi szöveggyűjtemény I. Humanizmus* (a továbbiakban: RMISZ), Budapest: Balassi Kiadó, 1998. a *Janus Pannonius* című fejezetet (9–285) szerk. és jegyz. Török László.

3 *A magyar irodalom története 1600-ig*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1964. 233–234.

4 Mohácsy Károly, *Irodalom a középiskolák I. osztálya számára*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1993. 282–283.

5 JPE, 224.

6 KE, 96. (Az eredetiben szereplő Paul Verlaine megjelölést értelemszerűen Charles Baudelaire-re igazítottuk. – Sz. G. A.)

7 Huszti József: *Janus Pannonius* (a továbbiakban: Huszti). Pécs, 1931. 201.

8 RMISZ, 99.

9 RMISZ, 98.

10 KE, 99.

11 *A magyar irodalom története 1600-ig*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1964. 233–234. (Kiemelések tőlem: Sz. G. A.)

12 Uo. 243.

13 JPE, 223. (Kiemelés tőlem: Sz. G. A.)

14 Mindenekelőtt az *Átváltozások*, a *Római ünnepek* és a *Hősnők levelei* alapján.

15 Robert Graves: *A görög mítoszok*. 2. köt. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1981. 512–513.; *Ókori lexikon*. Szerk. Pecz Vilmos (a továbbiakban: ÓLex). Budapest: Franklin-Társulat, 1902. 1. köt., 543.

16 Lásd Ovidius: *Átváltozások*. Budapest: Magyar Helikon, 1975. 169–176.

17 Kocziszky Éva: *Az újlatin tárgyas költészet megszületése Janus Pannonius elégiáiban*. ItK, 1979/3. 243.

18 Vadász Géza szerint Prokné szintén csak „a fecske, a tavasz hírnöke” ebben a versben (JPE, 223).

19 Ovidius: *Római naptár. Fasti*. Ford. Gaál László. Budapest: Helikon Kiadó, 1986. 46.

20 KE, 96.

21 Vö. „Mégis a titkok föltárásában vagy a bajnok / hogyha az ősmondák rejtett tanait magyarázod. / Senki se tudja tenálad bölcsében kibogozni, / mily burkolt értelme van egy régi mesének, hogy mi a pusztá Kaosz s a gigászok harca, [...] mik a Procne / tollai” stb., *Dicsőítő ének a veronai Guarinóhoz*. 535–541., Ford. Csorba Győző. JPÖM, 451.

22 Pszeudo-Démoszthenész: *Temetési beszéd*. Ford. ifj. Horváth János. JPÖM, 580.

23 Ovidius: *Átváltozások*. VI. 610–618. Ford. Devecseri Gábor.

24 Vö. Szepes Erika: *Carmina priapea* (a továbbiakban: SZE). In: *A szerelem kertjében. Erotikus jelképek a művészetben*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1987. 152.

- 25 Uo.
 26 SZE, 155–156.
 27 SZE, 156.
 28 RMISZ, 244. (Kiemelés tőlem: Sz. G. A.)
 29 Uo.
 30 Jankovits László: *Accessus ad Janum. A műértelmezés hagyományai Janus Pannonius költészetében* (a továbbiakban: JL). Budapest: Balassi Kiadó, 2002. 26. Lásd még Jankovitsnak a janusi epigrammáról adott találó jellemzését: „Ezek az epigrammák a *dicterium* olyan fajtájához tartoznak, amelyekben a rejtett értelem, egyben a csattanó egy hosszú szöveg, szövegrész ismeretében érthető meg. [...] a felszínen meglehetősen keveset eláruló szöveget csak a régi szerzőkben jártas olvasó tudja értelmezni, a rejtett értelem viszont annál részletesebb.” (JL, 77., 79.)
 31 JL, 81–82.
 32 ÓLex, 1. köt. 891.
 33 RMISZ, 244.
 34 RMISZ, 167.
 35 RMISZ, 167. A levél magyar szövegéből sajnos kimaradt a []-lel jelzett rész, amely a latin eredetiben még megvan: „cave de Solis mensa et Lothophagorum succis ne quid gustes” (RMISZ, 166.).
 36 JPÖM, 727.
 37 Huszti, 150.
 38 *A magyar irodalom története 1600-ig*. 227.
 39 JPÖM, 728.
 40 RMISZ, 281.
 41 Huszti, 265.
 42 RMISZ, 169.
 43 RMISZ, 169., 168.
 44 RMISZ, 89., 88.
 45 JPÖM, 553.; RMISZ, 173., 175.
 46 RMISZ, 173. A Martialisszá válás óhaját lásd *A költő Martialishoz* című versben: „...ha a Szűkszávú Öregnek / képzelgése igaz; vagyis, hogy egy-egy / lélek átröpül új meg új személybe, / s szent Homérosz is Enniusba szállott / [...] – mondom, hogyha igaz: *te jöjj belém át*”. Ford. Csorba Győző. JPÖM, 19. (Kiemelés tőlem: Sz. G. A.)
 47 SZE 162.; Sigmund Freud: *Álomfejtés*. Budapest: Helikon Kiadó, 1985. 250., 251.
 48 RMISZ, 173., 282.
 49 Huszti, 276.
 50 Janus három verset is írt a királyi besúgókról (JPÖM, 211.), s mivel Mátyáshoz címzett epigrammája szerint ő nem óhajtotta megismerni a király titkait (JPÖM, 203.), bizonyára elvárta, hogy más se fürkészsze az övét.
 51 RMISZ, 383., illetve Galeotto Marzio: *Mátyás királynak kiváló, bölcs, tréfás mondásairól és tetteiről szóló könyv*. Ford. Kardos Tibor. Budapest: Magyar Helikon, 1977. 54., 71.
 52 Uo., 90.
 53 Kocziszky Éva: *Az újlatin tárgyas költészet megszületése Janus Pannonius elégiáiban*. ItK, 1979/3. 236–237.
 54 *Egy valakinek, aki nehez dolgra biztat*. Ford. Csorba Győző. JPÖM, 45.
 55 ÓLex, 1, 162.
 56 „Rágtá habos szájjal dühösen még új zaboláját, / s aoni víz fakadott könnyü patája alatt.” Ovidius: *Római ünnepek*. III. 454–455. Ford. Gaál László. Budapest: Helikon Kiadó, 1986. 59.
 57 JPÖM, 45.
 58 RMISZ, 12. Berczeli Anzelm Károly műfordítása nagyon messzire rugaszkodik az eredeti mű szövegétől: „Ezt hittem magam is s lásd, Janus lettem, amint a / Múzsza magához emelt s megkoszorúzta fejem.” RMISZ, 13.
 59 RMISZ, 184.
 60 Uo.
 61 ÓLex 1, 162.
 62 *A Narni-beli Galeottóhoz*. Ford. Tellér Gyula In: *Janus Pannonius. Magyarországi humanisták*. Vál., szöveggond., jegyz. Klaniczay Tibor, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1982. 76.
 63 JPÖM, 292.
 64 Lukianosz: *Összes művei*. 2. köt., Budapest: Magyar Helikon, 1974. 11. Ford. Révay József.
 65 JPÖM, 292.
 66 RMISZ, 53.
 67 RMISZ, 213.
 68 RMISZ, 53.
 69 JPÖM, 224; Csapodi Csaba: *A Janus Pannonius szöveghagyomány*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1981. 43.
 70 RMISZ, 88. Lásd még Vadász Géza figyelemre méltó észrevételeit a janusi „elhangolásokról”: JPE, 90–91.
 71 RMISZ, 52.
 72 RMISZ, 166.
 73 Lásd a kerítendőhöz írt „Commater mea, Magdalena” kezdetű verset: RMISZ, 94., illetve Vadász Géza szömagyarázatát: JPE, 49.
 74 A névváltoztatásról szóló epigramma kapcsán Török László joggal állapítja meg, hogy „a mitológiai eszközök mellett a verssorok finom asz-

szociációkkal utalnak a Bibliára”, s jogosan beszél egyfajta „új kereszttség”-ről is. RMISZ, 184.

75 *A Narni-beli Galeottohoz*. Ford. Tellér Gyula. In: *Janus Pannonius. Magyarországi humanisták*. 75.

76 JPÖM, 293.

77 JPÖM, 295. (Kiemelés tőlem: Sz. G. A.)

78 RMISZ, 173.

79 ÓLex 1, 1001.

80 Sigmund Freud: *Álomejtés*. Budapest: Helikon Kiadó, 1985. 245., 280.

81 *Egy fajtalanra*. Ford. Csonka Ferenc. JPÖM, 127. (Kiemelés tőlem: Sz. G. A.)

82 „Minden szerves életet, tehát az emberét is Janustól származtatták [...]; ő fakaszt minden forrást, patakot és folyót.” ÓLex 1, 1001–1002.

83 *Amorról*. Ford. Csonka Ferenc. JPÖM, 147.

84 *Az olasz nimfák legdicőbbikének, Feronia istemőnek írta Janus Pannonius, visszatérőben Rómából, 1458. június 9-én*. Ford. Csorba Győző. RMISZ, 137. Vö. a 42. és 43. jegyzethez tartozó szövegrészekkel.

85 Ford. Kálnoky László és Csorba Győző. JPÖM, 221.

86 JPÖM, 687.

87 JPE, 195.

88 PJE, 101.

89 Ford. Boronkai Iván. RMISZ, 171. (Kiemelés tőlem: Sz. G. A.)

90 Lásd a különböző álom- és szimbólum-szótárak magyarázatait: „Haj: Erő, vitalitás, életerő, férfiaság. [...] A hosszú hajú férfi az erőt jelenti, ahogy Sámson és Delila történetében is.”; „Delila levágja Sámson haját – ami az erejét adta a férfinak –, és ezzel megsemmisíti férfiaságát”. Rosemarie Ellen Guiley: *Álomeciklopédia*. Szukits Kiadó, 1997; Jack Altman: *1001 álom*. Budapest: Magyar Könyvklub, 2003. 370.

91 Vö. JPE, 217–218.

92 JPÖM, 540, Ford. Vida Tivadar. Vö. ezt a „religiosus” szó szótári jelentéseivel: 1. kötelező (erejű); 2. jámbor, istenfélő, vallásos; 3. babonás; 4. aggasztó, aggályos; 5. szent; 6. lelkiismeretes, tisztességes. (Györkösy Alajos: *Latin-magyar kéziszótár*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994. 477. Lásd még Török László magyarázatát a Galeotto római zarándoklását kigú-

nyoló versről: „Janus nem azt mondja, hogy a költő nem lehet vallásos, hanem azt, hogy senki sem lehet egyszerre *bigottan-elhakultan* hívő és költő. Janus a *religiosus* szó jelentésével kapcsolatos ismereteit Gelliustól kölcsönzi (4,9,2) aki Nigidius Figulus szavait idézve a következőket írja: »'religiosus'-nak azt nevezik, aki a túlzott és babonás vallásossággal önnönmagát szinte béklyóba veri.« A Marco Aurelióhoz intézett dedikációban (Teleki, II. 72–74 = 252) Janus az idézett Gellius-részletre hivatkozik a *curiosus* jelző elemzése kapcsán.”

93 Ford. Kardos László. RMISZ, 161.

94 Ford. Tellér Gyula. *Janus Pannonius. Magyarországi humanisták*. 75.

95 A Sevillai II. kódexben e költemény nem a szokásos *De inundatione* (Az áradat), hanem *De inundatione inbrutum* címmel szerepel, ami az „imber” szó költői jelentése révén „a könnyek áradatá”-ra is utalhat. Csapodi Csaba: *A Janus Pannonius-szövegbagyomány*. 45.

96 Vö. a Galeotto zarándokútjáról szóló vers kezdő soraival: „Mondd, miért, ha poeta vagy, miért hogy / *Parnasszus* magasát elhagyva immár / *Bottal* – ó, *Galeotto* – és iszákkal / *Mégy Rómába* te is zarándokútra?” Ford. Végh György. RMISZ, 49. (Kiemelés tőlem: Sz. G. A.)

97 Ford. Csorba Győző. JPÖM, 379. (Kiemelés tőlem Sz. G. A.)

98 Vö. „Janusnak csak egy nővére volt, aki-ről az 1468-ban írt *Az árvízről* című elégiájában is megemlékezik: Föl hát, drága hugom, felhőt dönt még az Olympus, / Fussunk, szedd velem a lábaidat szaporán.” Tóth István: *Janus Pannonius genealógiája*. In: *Janus Pannonius. Tanulmányok* (JPT). Szerk. Kardos Tibor és V. Kovács Sándor, Budapest, 1975. 72.

99 JPT, 72; Györkösy Alajos: *Latin-magyar kéziszótár*. 519.

100 *A Narni-beli Galeottohoz*. Ford. Tellér Gyula In: *Janus Pannonius. Magyarországi humanisták*. 75.

101 JPÖM, 385–393.

102 Csonka Ferenc fordításában az „istene-
ket” szót az eredeti „Deum”-nak megfelelően „Istent”-re igazítottuk (vö. „Nec quisquam toto iam colit orbe Deum”, JPÖM, 392–293.

103 *Mikor a táborban megbetegedett*. Ford. Kálnoky László. RMISZ, 151.

BÍRÓ FERENC

Kazinczy pályakezdéséhez*

A *Pályám emlékezetéből* tudjuk, hogy édesapja előbb katonának szánta („... nagyon szeretett volna, mint generálist látni...”), de később a magántanító ráakadt a fiú elrejtett feljegyzéseire, amelyben apja elbeszéléseit vetette papírra s vitte a családfőhöz („ily haszontalankodásaim miatt nem megy a *dic, duc, fac, fer*”). Ám a várt pirongatás helyett az apa „nagy örömezzéssel szaladt anyámhoz”, hogy ha már gyermekük nem lesz generális – így írja az emlékező –, legyen akkor inkább „könyvcsináló”. Nem tudjuk pontosan, hogy ebben a pillanatban miféle volt az atyai ambíció, amelyről hírt ad ez a kis epizód (aligha gondolt az igen körültekintő és ambiciózus Kazinczy József olyasféle írói pályára, amely *önmagában* presztízst és megélhetést biztosít, hiszen ilyen pálya akkor Magyarországon nem létezett), de valószínű, hogy – minden buzgó vallásossága ellenére – nem is egyházi kiadványok jövőbeli szerzőjét látta meg gyermekében. Lehet, hogy már ekkor alakultak azok az elképzelések, amelyek a későbbiek során kikristályosodnak. Az írás képessége és a publikálás gyakorlata ezekhez természetes módon kapcsolódik.

Kazinczy Ferenc családja régi nemesi család volt, nem igazán gazdag, de tehető és kiterjedt rokoni kapcsolatokkal rendelkezett mind a két ágon. Az 1759-ben született fiú sok időt töltött az anyai nagyapa, Bossányi Ferenc környezetében – a *Pályám emlékezetében* zseniális portrét rajzol a XVIII. századi magyar nemességnek erről a jellegzetes képviselőjéről és arról a – Németh László kifejezését kölcsönözve – „vastag magyar környezetről,” amelyet megteremtett magának és amelyben élt. Ez a változatlanság élete volt, pénzhez nem nagyon jutott, de – éppen ezért – életét úgy rendezte, hogy ne is legyen rá szüksége: naturáliákkal mindig bőven el volt látva háza népe. Különc, akinek kúriájában stílusos és fegyelmezett életrend uralkodott. Merőben más alkat volt az apa, nyugtalan, törekvő, az életben a helyét folyvást kereső fiatal férfi. Ugyancsak a *Pályám emlékezetéből* tudjuk: gyakorlatias életre, a köz dolgaiban való jártasságra nevelte gyermekeit. Ha a jövőjükre gondolt, a leginkább valószínűnek az látszik, hogy

* A *Kazinczy és a nyelvkérdés* című nagyobb tanulmány előkészületeiből.

egy magasan kvalifikált embert igénylő közhivatal lebegett szeme előtt – úgy látzik (s ezt szeretnénk a következőkben valószínűsíteni) ezért is tetszett neki a fiú váratlanul megmutató ambíciója. Mi bizonyíthatta a leginkább egy ember műveltségét, mint az irodalmi tevékenység, amely akkor még (a kor fogalmai szerint) egyáltalán nem csak a szűken vett szépirodalmi tevékenységet jelentette? Elképzelési körét azonban a rendelkezésre álló adatok fényében még szűkebbre is vonhatjuk. A jelek szerint a törekvő apa tekintete előtt olyanfajta karrier merült fel, mint amelyet a hazai protestánsok udvari ügyvivőjeként Bessenyei György futott be a császárvárosban. Kazinczy József egyébként nemcsak jól ismerte a volt testőr egyházügyi előjáróját, a hazai protestánsok világi fejét, Beleznai Miklóst, de az ő híveinek táborába is tartozott a – mint hamarosan kiderült – igen megosztott felekezetben. A hetvenes évek elején (pontosan: 1771 decemberében), amikor a hazai protestánsok ügyét illetően valami jó hírt hozott Bécsből Beleznai, az apa a kis Ferencet Dienes öccsével el is küldte Miklós napi köszöntésre a Pest megyei Bugyi községbe. Kazinczy utóbb „kimondhatatlan”-nak mondja a hasznót, amelyet ez az egy hónapra nyúlt utazás neki hozott: „Lelkeink szikrát kapának előretörekedni s érdemlenni a nagyok figyelmét...” Nagyon valószínű, hogy a Bécsből hozott jó hír éppen az új egyházpolitikát magvalósítani igyekvő Mária Teréziával való megegyezés híre volt, ennek pedig Bessenyei György ügyvivői kinevezése volt az egyik döntő momentuma, amelynek révén Beleznai pozíciói az udvarban (és ennek következtében nyilván a hazai protestánsok körében is) hirtelen igen stabilnak látszottak: a hazai protestánsok ennnyire közel talán soha nem voltak hitéletük biztonságossá tételéhez.

Ezekről az eseményektől aligha független, hogy Bessenyei György személye – legalábbis egy ideig – láthatóan fontos szerepet játszott a serdülő Kazinczy Ferenc világában: második (még iskolásként elkészített) kiadvány annak *Der Amerikaner* című, német nyelvű filozófiai kisregényéből készült fordítása volt. A kötetet Beleznai Miklósnak és feleségének is elküldte. Tudjuk, hogy Beleznai-né Podmaniczky Anna az irodalom iránt érdeklődő, művelt nő volt – Bessenyei György neki ajánlotta első, általa jelentősnek vélt, hiszen elsőként nyomdába küldött művét, a *Hunyadi László tragédiáját*. Az ifjú Kazinczy Bessenyeit Bécsben meg is látogatta, először nem találta otthon, utóbb azonban – közvetett módon derül ki a *Pályám emlékezete* egyik változata nyomán – mégis találkozott vele, de már a „bihari remeté”-vel. Személyiségéről, szokásairól, beszédmódjáról szemléletes leírást nyújt. 1776. december 10-én levéllel is megkeresi, ám azt valamilyen ok miatt Bessenyei csak késve kapja meg, a következő év februárjában, s akkor rögtön válaszol is. A tizenhét éves fiatalembert „Bizodalmas drága Nagy Jó Uram”-nak szólítja meg.

Azt a tényt tehát, hogy a família, elsősorban az apa a fiú jövőjét „könyvesináló”-ként gondolta el, minden jel szerint ebben a keretben és távlatban kell elgondolnunk. Talán nem csak arról van szó, hogy arra számított: a művelt, a fiatalemberek a bécsi világgal – magával az uralkodónóval is – kapcsolatot kereső és tartó,

egyezkedésre kész hazai protestáns körökbe való befogadását könnyítette volna meg, ha írástudó hírében áll. Bessenyei György karrierje persze nyilván minta volt a becsvágyó apa számára, s erről – talán akaratlanul – a fiútól is maradt fenn tanúbizonyság. A *Pályám emlékezetének* egyik, *Az én életem* címet viselő változatában Bessenyei Ágis tragédiájáról ír, arról, hogy „Erdélyben még az asszonyságok, még a nevelést [?] vevő leánykák is mulatják ilyenekkel magokat s ha Bessenyei íróvá válhatott, miért ne mi?” Ezt a mondatot, amely az idősebb Kazinczy-nak már a Bessenyeivel és munkásságával szemben tanúsított s egyre mélyülő tartózkodását is kifejezi – másutt nem írja ugyan le, de nemcsak a később kialakult enyhe lenézésről árulkodik, hanem (óhatatlanul) arról is, hogy *akkor* követendőnek látta pályáját. „...miért ne mi?” – e kérdés mögött ott lapul a hajdani célkitűzés. De mindebben talán nem is Bessenyei konkrét példája az érdekes, hanem ami mögötte van, s ami általánosabb érvényű törekvésre utal. Az apa magatartásában annak a nemesembernek az okossága nyilatkozik meg, aki meglátta, hogy a gazdasági, politikai és kapcsolati előnyöket immár célszerű kulturális előnyökre váltani, s ez további előnyökre konvertálható – ugyanez a tapasztalat van ott és működik Bessenyeinek a hetvenes évek végén készült programírásai mögött is. Kazinczy József természetesen nem okulhatott ezekből az írásokból, hiszen ezek megjelenésekor már halott volt, inkább arról kell beszélnünk, hogy Bessenyei György politikusként lényegében ugyanazt a stratégiát fedezte fel a nemesi nemzet számára, mint amit már többeknek is meg kellett érezniük s mint amire ráértett családjának jövőjére gondolva a „legnagyobb magyar írástudó” édesapja is. Erről az apai szándékról azután a fiúnak egy egészen nyílt és némileg elfelejtett vallomása is fennmaradt. „*Széphalmi és házi dolgaim című, 1810 decemberében*” készült feljegyzésében ír arról, hogy „Az Atyámnak erántam az vala plánja, hogy engemet úgy fog nevelni, hogy Religionarius Agens lehessenek. Az akkori nyomattatáshoz képest ez nem volt sem nem természetes, sem rút gondolat. Felküldött volna Bécsbe, hogy lássak és nyelveket tanuljak, sőt, kiküldött volna külföldre is. Ő 1774-ben, életének 42-dik esztendejében, mikor én 15 esztendős voltam, meghala 's az ő halála véget vetett a plánumnak...”¹ 1771 végétől – tudjuk – ez a hivatal már *van*, Beleznai Miklós pártfogoltja, Bessenyei György tölti be – a fiatal Kazinczy (és az apja) előtt lebegő karrier egy olyan pálya, amelyen Bessenyei György indult el. Ő – ezt is tudjuk – valóban „könyvcsináló” volt (1772-ben négy munkája is napvilágot látott), egy hasonló karrierhez ez a fajta tevékenység Kazinczy József számára természetes módon tartozhatott hozzá. Ez az apai terv aligha mellőzhető meghatározottság volt a fiatal Kazinczy érdeklődésének alakulásában.

Egyébként ha a *Pályám emlékezetét* abból a szempontból olvassuk, hogy miképpen törődött az apa fiainak nevelésével, akkor szinte minden mozzanat megerősíti ezt a feltételezést: Kazinczy József fontosnak tartotta, hogy gyermekei ott-hon legyenek a korabeli Magyarország életének lehető legtöbb színterén (láttak – például – kivégzést, jelen voltak II. József sárospataki látogatásán, így utaznak

el Beleznai Miklós köszöntésére is). De különösen nagy gondot fordított tanítatásukra. Ha a magántanítók kiválasztásában nem is volt mindig szerencsés, a nyelvtanulásukat erősen szorgalmazta, így főleg azt, hogy tanuljanak meg németül. Ez alighanem ritka jelenség lehetett az országnak olyan színmagyar részén, mint Tiszántúl északi része volt. Jellemző, hogy amikor késmárki tartózkodása után (ahova apja német tanulás céljából küldte) 1769. szeptember elején visszatér Sárospatakra öccsével és tanítójukkal, az igen lusta „tót deákkal” („hogy amit németül tudtunk, el ne felejtsük”), megjegyzi, hogy „Soha még addig Patakon németül tudó gyermek nem volt,” a togátusok sem tudtak, de akkor még az ott tanuló Vay József sem – Vay később Kazinczy által nagyon tisztelt nemesi reformerként játszik szerepet a hazai közéletben, alakját részletes életrajzban örökíti meg.² A többiek német tudásukért „tokosok”-nak csúfolták őket. Arra vonatkozóan, hogy a magyar nemesség hivatali elitjének nyelvtudása milyen hiányos volt, Kazinczy későbbi hivatali pályája is tanúskodik: a nyelvrendelet után ő volt az egyetlen a kassai hivatalnokok körében, aki használható német tudással rendelkezett.

JEGYZETEK

1 Dékán Kálmán: *Kazinczy „Széphalom és házi dolgaim” című feljegyzése, 1810. December.* ItK, 1904. 223–231.

2 Magyar Pantheon, 263–278.

PORKOLÁB TIBOR

Egy „toldyánus” evokáció

(Kosztolányi Dezső Virág Benedekről)

Szöke Györgynek,
aki éppúgy március 29-én született,
mint Kosztolányi (ebben a kontextusban talán megemlíthető,
hogy e sorok írója is március 29-én jött a világra;
Virág Benedek pontos születési idejét sajnos homály fedi)

„Amikor először hallottam az iskolapadban, mindjárt beleszerelmesedtem nevébe. Milyen gyönyörű név is ez, dallam a fülnek, ír a léleknek: Virág Benedek, Virág Benedek” – Kosztolányi Virág Benedek halálának századik évfordulójára írt eszéje kezdődik ezekkel a mondatokkal.¹ E mondatokat vizsgálva egy Kosztolányi-kutató feltehetőleg a szöveg oly jellegzetesen *kosztolányis* indítását emelné ki: nevezetesen azt, hogy a szerző a poéta-előd centenáriumi „idézését” a *névvarázs* segítségével alapozza meg. A Virág Benedek név egyfelől a magyar költő – Kosztolányi által konstruált – ideáltípusának, másfelől a honi irodalom perszónifikált hőskorának a jelölője is lehet. Az *Ének Virág Benedekről* (1915) című költemény ugyancsak arra enged következtetni, hogy Kosztolányi számára a Virág Benedek névben sűrűsödhet össze mindaz, ami a klasszikus századforduló legendákba vesző és vágyakozva szemlélt világból a modern költő számára megmenthető, felidézhető, újraélhető. A Virág-szövegek, a Virág-hatástörténet kutatóját viszont arra figyelmeztethetik a fenti nyitómondatok, hogy a modern századforduló diáksága még hallhatott az iskolapadban Virág Benedekről.

A számos kiadással bíró Névy-féle irodalomtörténet-tankönyv szöveggyűjtemény részében például két Virág-költemény olvasható: a *Bátorító* című óda, valamint egy *Szabó Dávidhoz* címmel közölt episztola.² Kis filológiai kitérő: ez az episztola *Levél* cím alatt lelhető föl Virág első (1799-ben megjelent), majd *ultima edition*ának szánt (1822-ben közreadott) versgyűjteményeiben.³ A költemény címét – a címzett téves azonosításával – Toldy Ferenc változtatja meg 1863-ban megjelent Virág-kiadásában:⁴ az episztola címzettje ugyanis nem Baróti Szabó Dávid, hanem Batsányi János.⁵ Mivel a modern századfordulón a Virág-szöveggörpusz a Toldy-féle gyűjteményes kiadásból volt megismerhető (az egy-két válogatott és szemelvényes kiadás is erre a teljesnek vélt edícióra épül), érthető, hogy Névy is Toldy kiadásából veszi át a Virág-szövegeket. Mint ahogy Toldy oly sokszor hivatkozott, híres Virág-„arcképéből”⁶ veszi át azokat a – tankönyvének történeti-áttekintő részében olvasható – passzusokat is, amelyek Virág irodalomtörténeti helyét hivatottak kijelölni. Ezek szerint „az ó-classicus iskola” valamennyi tag-

ját (így Baróti Szabót, Révait és Rájnist) túlszárnyaló Virág „az első magyar költő, ki ritka hivatással, valódi költői erővel fejezte ki nemes érzelmeit s magvas gondolatait Horatius versformáiban”. Hamarosan azonban őt is felülmúlja Berzsenyi, akiben „az ókori classicizmus” a legkiválóbb képviselőjét találta meg.⁷ A Névy-féle tankönyv tehát Toldy konstrukcióját követi, amely – mint ismeretes – általában biztosít Virágnak (elsősorban Virág ódaköltészetének) fejlődéstörténeti jelentőséget, hogy helyét a magyar nemzeti irodalom diakrón rendszerében a „klasszikus triász” és Berzsenyi között jelöli ki.⁸ Névy Toldy Virág-„arcképéből” veszi át a magasztos (poétai) hivatásnak áldozott, szerzetesi elvonultságban és szegénységben eltöltött élet narratíváját is: „az önmegadás, bölcs nyugalom bámulatos példáját mutatta mindvégig, s lelkesedése az irodalom iránt szűk körülményei közt sem szűnt meg soha.”⁹

Úgy tűnik fel, Kosztolányi esszéje is „toldyánus” tézisekre épül: „Hadd idézzem az ezüst üstökű költőt, a poézis aranymisés papját, zsinóros atillájában, a »magyar Horác«-ot, a deákos oskola oszlopos tagját, a múzsák andalítóan lelkes barátját, lassan fölcseperedő, szegény-szegény irodalmunk apostolát, koplalóját, mártírját, a »szent öreg«.” A centenáriumi evokáció mintha éppen a Toldy által felkínált attribútumok előszámolásával kívánná az olvasók elé állítani „a’ Nemzeti Lélek’ Tüzes Ébresztője”-t. Ez a közhasználatú, irodalomtörténeti toposzá váló titulus ugyan Kosztolányi szövegében nem lelhető fel, de olvasható például az 1880-ban leplezett – Kosztolányi által oly „szerény”-nek látott – tabáni Virág- emléktáblán;¹⁰ alcímként kerül Toldy Virág-„arcképének” élére; egy variánsával Vörösmarty is él *Virág Benedekhez* (1822) című költeményében;¹¹ és legfőképpen ott áll Johann Passini híres, számtalanszor újraközölt metszete (*Tudományos Gyűjtemény*, 1818/XII.) alatt. Feltételezhető, hogy Kosztolányi Virág alakjának megidézéséhez – Toldy „arcképe” mellett – Passini rezét is segítségül hívja – legalábbis erre utal, hogy az esszé és a költemény egyaránt „zsinóros atillába” bujtatja Virágot, hogy a költemény az ősz poéta „papos és szigorú száját” említi.¹²

Ha „a’ Nemzeti Lélek’ Tüzes Ébresztője”-toposz nem is bukkan fel a Kosztolányi-szövegekben, a Toldy „arcképéből” származó (és a Névy-féle tankönyvben is olvasható) „szent öreg”-*pronominitio*¹³ kétszer is, mégpedig az esszé fent idézett mondatában, illetve az *Ének Virág Benedekről* harminckettedik sorában: „Itt szomszédomban, az ordas hegyek közt / a »szent öreg« élt, Virág Benedek.” Kosztolányi – mind költeményében, mind esszéjében – az „ezüst üstökű”, tekintélyes poéta, az „agg pap”, a „prédikáló bölcs” figuráját mutatja fel. Ez teljes összhangban áll a Toldy-féle „arcképen” alapuló, kanonikus Virág-portréval, melynek egyik szembevetendő sajátossága éppen az, hogy szinte teljesen kiiktatja Virág életpályájának korábbi szakaszait. Virágnak mintha nem lett volna ifjú- és férfikora, mintha – a nemzeti irodalom igényeinek megfelelően – eleve „szent öregként” jelent volna meg az intézményesülő irodalmi nyilvánosságban, és töltötte volna be azt a nagy presztízzsel bíró szerepkört, amely a *virtus* és a *gloria* közötti közvetítésre vállalkozó, a költészetnek monumentum funkciót tulajdonító poétát

az imaginárius nemzeti panteon szertartásmesterévé emeli. (E szerepkör presztízséről egyébként sokat elárul, hogy az egymással polemizáló literátori irányzatok, csoportosulások, iskolák egyaránt eligazító autoritásként tekintenek Virágra mind erkölcsi-életvezetési, mind poétikai-esztétikai, mind prozódiai-grammatikai-ortográfiai kérdésekben.) E nagy tekintélyű szerepkörrel hozható összefüggésbe az az intő-feddő-serkentő beszédmód is, amely általában is az erények követésére buzdít, ám elsősorban ifjúság erkölcsi nevelését célozza. Virág programszerű elhivatottsággal lelkesíti tudós-hazafiúi áldozatokra Minerva ifjú papjait. Nem meglepő, hogy Toldy „arcképében” az irodalomtörténeti érdekeltségű fejtegetéseket mintegy keretbe foglalja a „szent öregnél” tett látogatásokra való (személyes) visszaemlékezés, a nyitójelenet pedig nem más, mint az ifjú Toldy és Bajza – Virág által celebrált – íróvá avatásának elbeszélése. Talán éppen e közismert jelenet felől nézve válik érthetővé, hogy az *Ének Virág Benedekről* miért éppen Virágban találja fel – Dávidházi Péter kifejezésével élve – „az íróavató apafigura időtlen égi mását”.¹⁴

Toldy nem győzi hangsúlyozni, hogy e „nemes élet, mely félszázadon által csak a hazának világitott, mennyi nélkülözések, mennyi szenvedések közt tengette napjait”.¹⁵ Kosztolányi esszéje ugyancsak elősorolja – szinte tételesen követve Toldyt – a Virágot ért „csapásokat”: a pálos rend feloszlását; a devalvációt, amelynek következtében „nyugdíjacsakaja” szinte a „semmire olvadt”; a budai tűzvészt, amelyben „minden ingósága porig égett”; valamint „elbetegesedését”. A toldyánus „nyomorrepertoár”¹⁶ minden eleme feltűnik Kosztolányi szövegében is: a tisztelők, az íróársak által „odalopott, nála felejtett” ajándékok; „a téli éjszakákon gémberedett ujjak”; a „bögrécske”, amelyből „csokoládét hörpölgett”; „szobácskájának” szerény bútorzata, amely „három szalmaszékéből”, egy ágyból és „egy durván összeeszkábált, gyalulatlan faasztalból” állt. A hazának áldozott életnek ez a fennkölt narratívája – akárcsak Toldynál – kettős célt szolgál: egyfelől (szomorú tanulságként) a hazafiúi erények közösségi elismerésének hiányára, az érdem és a dicsőség közötti kapcsolat megszakadásának következményeire figyelmeztet; másfelől a puritán, áldozatos élet víziójával kívánja hitelesíteni a Virág által betöltött (és oly magasztosnak láttatott) poéta-szerepet.

Virág haláláról viszont nem Toldy „arcképe” alapján számol be az esszé. Már a halál napját illető eltérés is arra enged következtetni, hogy Kosztolányi – félre téve az itt igencsak szűkszavú Toldyt – nyilvánvalóan más forrásból merít:

Holttestét az elhagyott, nyomorúságos szobácskában összefagyva lelték meg, napok múlva. Horpadt cinkanala a földön hevert. Ágyán egy tyúk kapirgált, mellette macskája aludt, lenn kutyája vonított. Ez a három állat látta, hogy mi történt. Koronatanúí annak, mit vállaltak nálunk hajdanán azok, akik az írásnak szentelték az életüket.

Ezek a mondatok Vörösmarty 1830. február 1-jén kelt és Horvát Istvánnak címzett levelének mondataira emlékeztetnek:

Szegény *Virágot* eltemettük. Halála mint többnyire minden literatőrre, rettentő például szolgálhat mindennek, ki az ügyefogyott magyar literatura kopár mezejére az élet utjáról eltévedni elég boldogtalan; ha az ilyet valami rettenthetné. Szegényül s elhagyottan halt meg [...]. Az éjjel, hogy a gutaütés eltehetetlenítette, *tyukja* fejénél ült, *kutyája* mellette az ágyon, s *macskája*, rajta járt. Ezek voltak órállatai az emberektől elhagyottnak; s mint mondják egy összerágott czinkanál hevere székén, melylyel hihetőleg orvosságot akara bevenni.¹⁷

Bár Toldy éppúgy „a literatura kopár mezeje” és az „élet” közötti választás kényszerében mutatja fel az elhunyt Virág életpályájának szomorú, ám egyben felemelő tanulságát, mint Vörösmarty, Kosztolányi mégis a Vörösmarty-levél alapján beszéli el a „szent öreg” halálának körülményeit. Feltehetően azért, mert a Vörösmarty-féle változat jóval látványosabb szcenírozást tesz lehetővé, azaz retorikai szempontból alkalmasabbnak mutatkozik a szándékolt hatás kiváltására.

Virág halálának napját – bár a feltételelességet hangsúlyozva, de – pontatlanul adja meg az esszé („Allítólag január 30-án.”); Toldy „arcképe” viszont a helyes adatot közli („1830. évi január 23-dikán éjjel”).¹⁸ A „január 30.” számos helyről származhat, így például akár Toldytól is, aki *Handbuch*-jában (1828), majd pedig a *Magyar költők életében* (1870) ezt az adatot adja közre – csakúgy, mint a „Szinnyei” vonatkozó kötete. Kosztolányi egyébként is lazán kezeli a filológiai adatokat. Amikor például azt beszéli el, hogy Virág „alázatos, budai lakában vendégül látá” a literatura jeleseit, és „kebeldagasztó, elmemozdító dolgokról beszéltek, tervekről, újságokról, literatúránk jövőjéről, a Kassai Magyar Museum s az Orpheus izgató híreiről”, akkor mintha elfeledkezne arról, hogy az említett folyóiratok már jóval Virág Pest-Budára költözése (1797) előtt megszűntek. (Bár Toldy „arcképe” – és lényegében a teljes szakirodalom – úgy tudja, hogy Virág 1794-ben költözött Pest-Budára, ez a diszcrepancia a fenti jelenet filológiai minősítését illetően mellékesnek tekinthető.)¹⁹ Talán annak kinyomozása sem lenne érdektelen, hogy honnan veszi Kosztolányi azt a képtelen állítást, miszerint Virág „kufsteini keserves raboskodásában” többször is „meglátogatta s istápolta” Kazinczyt. Persze nem sok értelme lenne számon kérni az esszén ezeket a filológiai szempontból kétségesnek tűnő állításokat. Kosztolányi számára ugyanis nem (vagy nem csupán) szövegének filológiai megalapozottsága, hanem a Virág-portré szuggesztivitása a fontos. Nevezetesen az, hogy az esszé – a szerzői önértelmezés számára is viszonyítási pontokat kínálva – az olvasót rabul ejtő evokatív erővel legyen képes felmutatni a legendás irodalmi múlt (elhomályosulni látszó) alakját.

JEGYZETEK

1 A *Virág Benedek* című írás 1930. január 19-én jelent meg az Új Időkben. Az esszé szövegét idézem: Kosztolányi Dezső: *Látjátok, feleim*. Kiad. Réz Pál. Budapest, 1976. 90–92.

2 *Olvasmányok a magyar nemzeti irodalom történetének vázlatához*. Szerk. Névy László. Budapest, 1887. 88–89.

3 *Poétai munkái*. Pesten, 1799 (Magyar Minerva, 3), 131–132.; *Poétai Munkák*. Pesten, 1822. 90–91.

4 Virág Benedek *Poétai munkái*. Kiad. Toldy Ferenc. Pest, 1863 (A Magyar Nemzet Classicus Írói), 134.

5 Erről lásd a Batsányi-kritikai kiadás jegyzetanyagát: Batsányi János: *Versek*. Kiad. Keresztury Dezső, Tarnai Andor. Budapest, 1953 (B. J. Összes Művei, 1), 410.

6 *Virág Benedek, „a nemzeti lélek tüzes ébresztője”*. Pesti Napló, 1853. dec. 31. Az „arckép” kis módosításokkal többször is megjelent: Toldy Ferenc *Irodalmi arcképei s újabb beszédei*. Pesten, 1856; Virág Benedek *Magyar századai*. I–II. Kiad. Toldy Ferenc. Pest, 1862 [előszóként]; Toldy Ferenc: *Irodalmi arcképek és szakaszok*. Budapest, 1873. (Toldy Ferenc *Összegyűjtött munkái* 7.) Szövegét az 1856. évi kiadásból idézem (a továbbiakban: Toldy 1856).

7 Névy László: *A magyar nemzeti irodalom történetének vázlata iskolai használatra*. Budapest, 1891⁵, 42–43. és 61. (A továbbiakban: NEVY 1891.)

8 Lásd például: Toldy 1856, 31–32.

9 Névy 1891, 43. és 61. Toldynál: „mind halálaig csak az irodalomnak élt”, „egy valódi bölcshez és szenthez illő életű volt” (Toldy 1856, 36–37.).

10 Az egykori márványtáblára Tárkányi Béla költeményét vésték: „Nemzeti léleknek tüzes ébresztője lakott itt / Zengve dalát s írván nemzete »Századait«: / Itt élt, halt – nem halt – mert halva is él, aki úgy élt / Mint a magyar nemzet díszje: Virág Benedek.”

11 A költemény harmadik sora: „És tüzesen keltvén a’ nyugvó nemzeti lelket” (Vörösmarty Mihály: *Kisebb költemények*. I. Kiad. Horváth Károly. Budapest, 1960 (V. M. Összes Művei, 1), 211.

12 Az *Ének Virág Benedekről* című költeményt idézem: Kosztolányi Dezső: *Összes versei*. Kiad. Réz Pál. Budapest, 1995 (Osiris Klasszikusok), 249–250.

13 Toldy 1856, 31. és 37.; Névy 1891, 43.

14 Dávidházi Péter: *Egy nemzeti tudomány születése. Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet*. Budapest, 2004 (Irodalomtudomány és Kritika), 231.

15 Toldy 1856, 36.

16 E szakszó Tverdota György leleménye. Lásd: Tverdota György: *A komor feltámadás titka. A József Attila-kultusz születése*. Budapest, 1998. 66.

17 Vörösmarty Mihály *Levelezése*. I. Kiad. Brisits Frigyes. Budapest, 1965 (V. M. Összes Művei, 17), 259.

18 Toldy 1856, 37. A pontos datáláshoz lásd például Horvát István nekrológiáját: *Kihalt Tudós. Tudományos Gyűjtemény*, 1830/I.

19 Ebben a vonatkozásban perdöntőnek látszik Lakatos Dénes adatközlése: *Virág Benedek megválása a tanári széktől*. It, 1926/1. Elfelejtett cikkében Lakatos levéltári kutatások alapján igazolja, hogy Virág 1797-ben költözött Pest-Budára.

FRIED ISTVÁN

„...mert az igazságot sokan hamisítják”

(Márai Sándor kisprózai fordulata)

„a szépség örök ugyan, de semmi nem olyan unalmas,
mint a kivételes, a felsőbbrendű, mely ünnepet varázsol
a mindennapokból, de elviselhetetlenné torzítaná
állandó jelenlétével a köznapokat”.

(Márai Sándor: *Rózsa*)¹

A sorsfordító 1944/45-ös esztendők Márai Sándor életében, külső körülményeiben és irodalmi viszonyrendszerében is számottevő változásokat hoztak.² Míg 1945 előtt jórészt a (szélső)jobboldal támadásainak és a „népi írók” számára kevésbé méltányos ítélkezésének volt kitéve, és számolnia kellett irodalmi „apagyilkosságokkal”: az egykor tőle tanuló, a felnőttkorba érve ellene és irányja ellen lázadó írók-kritikusok kegyetlen írásaival, 1945 után a (szélső)baloldal támadásainak kereszttüzebe került, Horváth Mártontól Lukács Györgyig, Lukácsy Sándortól Szigeti Józsefig rótták föl apolitikusságát,³ dekadenciáját, létező elfordulását, életellenességét, „talajtalanságát”, múltba sóvárgását, modorosságait. Érdekes lenne a két „oldal”-ról érkező kritika szövegeinek szembesítése; kitetszene, hogy „tartalmi” vonatkozásokban sokkal több a közös, mint azt sejtteni lehetne; s ezt Márai is hamar tudatosította magának. Amit azonban 1944-es, 1945-ös belső emigrációjában pályáján önkritikusan végigtekintve érzékelt, a váltás szükségessége, a kilépés kényszere a Márai-modorból, a Márai-„hang”-ból, a nehezen kiküzdött Márai-regény megszerkesztettségétől, retorizáltságától való eltérés, az újra/át/felülírás nélkülözhetetlensége, a hagyománytörténetekhez való viszony újragondolása. „Külső körülmény”-ként 1944-ben a közlés ellehetetlenülése adódott, esztétikai megfontolásként a számára eddig nem vagy ritkán gyakorolt műfajok próbájának „kihívása”. A regény, az elbeszélés, a színmű, az újságcikk, az esszé, a prózavers/verspróza, az útleírás a meghódított alakzatok közé számítottak; s bár lírai költőként indult, az idők folyamán eltávolodott önnön költészetétől, 1930-as, jórészt az avantgarde vonzaskörében született verseiből válogató *Mint a hal vagy a néger* című kötetével befejezettnek tudta-minősítette lírikusi pályáját, és csak ritkán, kivételes alkalmakkor szerzett, többnyire igen rövid, létezése egy-egy mozzanatát rímes sorokba szervező verset.

Még Márai legszorgalmasabb olvasóinak sem igen tűnhetett föl, hogy 1943-tól kezdve főleg az *Új Idők*ben, részint a *Pesti Hírlap*ban új műfajjal⁴ jelentkezik az író, olyannal, amely a novellánál rövidebb, a régi típusú karcolatnál (tár-cánál), az újságcikknél, egyelőre mondjuk így, felületesen, költőibb (a filozofál-

gató líraiság „retorikájától” érintettebb), ám *A négy évszak* meg az *Ég és föld* lírai portréinál, szösszeneteinél, képeinél terjedelmesebb. (Ezekből állt össze a *Medvetánc*.) Az meg kiváltképpen érdekesnek bizonyulhatott, hogy 1945 első hónapjaiban Márai „számozott” versekkel képviseltette magát a sajtóban, majd még ebben az évben kiadta *Verses könyvét* (hetvenkét verset, belső emigrációjának lírai krónikáját), majd szintén 1945-ben látott napvilágot *Napló (1943–1944)* című alkotása. (Természetesen régebbi munkáinak újrakiadását is elkönnyvelhetjük, ám a fel-tűnő, az újrakezdést sugalló mégis ez a három kötet.) Annyit kiegészítésül, hogy *Mágia* című novelláskötetének második és harmadik kiadása az 1941-es változatlan újranomása volt, és 1941–1945 között írt Márai annyi novellát, hogy abból új könyvre is futotta volna, ám vagy az eladhatóságot elősegítendő, vagy a műfaj-váltást szorgalmazandó, a *Medvetánc* (1946-os impresszumú) 1947-es megjelenése immár kötetnyi írással tudatta, miszerint írói pályáján, „epikafelfogásán” mérhetővé és áttetszővé vált a fordulat: a rá amúgy sem jellemző (dús) cselekményesség, epikus „áradás” helyébe a bölcselmi eszme-futtatás, az esszéhez közeli megszólalás (amely távolról akár oldottabb hangvételű értekező prózára is emlékeztethet) a léte(zés)re meg az időre kérdező, a lét „jelenvalóságán” töprengő „modort”, változatot kísérletezi ki, a belső történetet főtémává emelő naplóban, a nyelvi hazára lelést mint menedéket szembeállítva a kinn dülő apokaliptikus viharral a verseskötetben, valamint az én meg a világ érintkezéseinek esélyeit, az időbe (nem a történelmibe, hanem a kalandidőbe) vetett létezés lehetőségeit benső meg a külső világtérbe helyezett, rilkei „tárgy”-akat rövidprózába fogó *Medvetáncban*, amely feltehetőleg inkább akarattal, mint akaratlanul igyekszik József Attila hasonló című kötetére és versére utalni, részint mint „eredet”-re, részint mint allegorikus kontextusra, asszimilációs és disszimilációs cselekvés kiváltójára. Ami még inkább az esszével és (nem annyira az esszéíró nemzedékkel, hanem) Kosztolányi Dezsővel, valamint a századforduló osztrák rövidprózájával rokonítja, a még létező műfaji határok áthágása, a prózavers,⁵ a monológ, a Goethe értelmében vett *lírai* összefogása, a létezésnek különféle nézőpontokból történő szemlélése, e szemlélődés „eredményei”-nek belevetítése a különféle léthelyzetekbe. A *Medvetánc* akképpen is leírható lenne, hogy tárgyak, személyek (azaz megszemélyesített tárgyak, önnön allegóriájukká elvonatkoztatott, névvel nem jelölt, de szubjektumként ágáló-beszélő személyek) miképpen kísérik meg belakni a maguk univerzumát, s ez az univerzum „nyelvileg” miképpen áll ellen ennek a kísérletnek. Mert minden létezés igyekszik kitölteni azt a teljességet, amely kitölthetetlennek bizonyul; s ami a beteljesülhetlenséggel szembe-szegezhető, az a magatartás, a ráébredés/ráébredés az univerzum költői belakhatásának, a „költőileg lakozás”-nak csekély esélyére. Nem a szándék, az akarási az, ami gátat szab, hanem a tökéletes esetlensége, tökéletlensége a gyakorlatban. A *Hattyú* már úgy él, mint aki „megérti sorsát”, ezt mondja, miközben „magasba emelte torz, kis fejét”, ennekelötte „apró, totyogós léptekkel” indul az emberek felé, ám „úgy mozgott a vízen, azzal a biztonsággal, mely a szépség egy neme”.

Föld–víz, el nem érhető magasság–mélység, az őselemek „világá”-nak hattyúja egyszerre Berzsenyi (és Petőfi) verssoraira, Rilke „tárgy”-ára, Molnár Ferenc színművére, távolról Baudelaire és Mallarmé versére emlékeztető „szövegegyüttes” és a létezés „drámáját” színre állító, a szépet meg a torzat egyként megjelenítő jelenés, amely távol tartja magát a köznapi nyelvre fordíthatóságtól, a szokványos beszédétől, és amely a *Medvetánc* első darabjaként (miként egy nyitány) jó néhány későbbi „tárgy”-leírást előlegez (a magányt, a tavat stb.). Talán olvasási utasításnak volna fölfogható a beszélő intelme; a negatív példa a terméketlen (reflektálatlan) azonosítást pellengérez ki, minek következtében a megnevezésnéven nevezés, a megszólítás befejezhetetlensége bukik ki.

Az első pillanatban meghökkenítő visszalépésre lehetne gondolni. Hiszen a Márai-írások nem egyszerűen autentikus és nem autentikus megszólalást, kis túlzással: megnyilatkozást különböztetnek meg, hanem mintha azt sugallnák, megvalósítható lenne egy ideáltipikus beszéd, a műalkotásoké, valamint egy köznapi-közhelyes, másképpen fogalmazva, megkülönböztethető volna az „irodalmi” (művészi) a nem irodalmitól. Ugyanakkor – ezzel a látszattal szemben – a Márai-kötetben az „irodalmi”-nak tekinthető a nyitott beszéd, amelynek „szövegszerűsége” nem azonos a csak betű szerintivel, a csak írásossal, a csak (el)hangzóval, mégsem enged a „világszerűség” csábításának. Ezzel szemben a logocentrikusra egyszerűsödött „világ” kiüresedtségére célozva, az egzisztencia öntudatra eszméléseként, a lét(ezés)re kérdésben formálódó és bevégzetlen folyamatként ön-megjelenítő aktusokat tételez, lényegében az én-hipertrófiában gondolkodó Stefan Georgétól eltérően Baudelaire és Mallarmé törekvéseihez kapcsolódva, a lírai ént (esetünkben a *Medvetánc* beszélőinek és „tárgy”-ainak lírai énként felfogható alakmásait) megkísérli autonóm és kritikai instanciaként megmenteni.⁶ Ne tévesszen meg, hogy a *Medvetánc* egyes darabjaiban történetdarabkákat egymásmellettiségére deríthető fény, ezek „koherenciája” részben kétséges, részben nem járulnak hozzá a történet rekonstrukciójához, de belőlük kikövetkeztethető a szubjektumértelmezés „töredezettsége”, nem utolsósorban a róla való beszéd vagy önnön beszéde fragmentáltsága révén. Igaz, az elbeszélés/leírás folyamatos, grammatikailag korrekt, annál erőteljesebb a feszültség a külső forma simasága és a belső forma egyenetlensége között. Mindennek oka oly módon nyelvi természetű, hogy a megnevezés a félúton reked meg autenticitás és nem-autenticitás között.

Az ember mindig hajlamos krajcáros jelképekben gondolkodni, mikor a világ tüneményeivel találkozik. Az ember mindenben hajlandó sorsát látni. Ember legyen a talpán, aki egy vágottsárnyú, magányos hattyú láttára nem vág ki valamilyen tetszetős hasonlatot az emberi vágyakról, melyek nem tudnak felrepülni, vagy a művésztől, aki a szépet akarja és gyakorlati okokból megnyesik szárnyait, melyekkel az egekbe akar repülni, vagy más ilyen hatásos közhelyet.

Ez előtt az idézet előtt és az idézet után egymásnak ellentmondó információkat kapunk az elbeszélőtől. Míg a „vágottsárnyú, magányos hattyú”-t megpillantva a „vendégek” (!) szigorúan szólnak a „mitikus madár”-ról, „mely egy nagy költőnek ürügy volt arra, hogy a legszebb magyar verssorok egyikét írja le nevével kapcsolatban”, e sorokat idézik, a jelenéssel, „tünemény”-nyel kapcsolatban Lédát emlegetik. A följebb idézettekét követőleg azt tudjuk meg, hogy a vendégek „jóízű és irodalmilag művelt emberek”, jóllehet az előbb Berzsenyit olvasták, „nem követék el” a közhelyes idézgetés hibáját: „hallgattak”. A kétféle információn túl további kérdések vetődnek föl: ez akképpen érinti a vendégek „egzisztenciáját”, miszerint vendég mivoltuk válik/válhat nem egyszerűen megkülönböztető tulajdonságukká, „lényegük”-ké (saját felszíni létezésüket meghaladó entitásukká), hanem a lényegi létezés, mármint a hattyúi lét „vendégeként” olvasnak, idéznek, majd belépve a hattyú képviselte autenticitásba hallgatnak. S e hallgatással tudnak megszabadulni a következmények nélküli citációs kényszer látszat-szövegiségétől, és íródnak bele a Berzsenyi-sorok emlékezetének segítségével a „hallgatás” szövegiségébe. Ily módon oldódhat föl a látszólagos ellentmondás. A hattyú példája, „lényegisége” szabadítja meg a vendégeket, akik a „történet” végén már „emberek”-ként aposztrofáltatnak, hogy a hattyú tava valójában a magányé, a létezés magányáé, miként a hattyú nyilatkoztatja ki a „Teremtény néma nyelvén”. Ennek a magatartásból, mozdulatból, jeladásból összeszórt „nyelvnek” értése ismerteti föl az emberekkel „retorikájuk” (a krajcáros jelképek s a tetszetős hasonlatok) hiábalóságát, a megnevezhetetlenség poétikáját. Továbbindulva „Másról beszéltek”, néhány pillanatig „halkan beszéltek”, annak tudatában, hogy „nincsenek egészen egyedül”, mivel az őselemek között, a létezés kulisszái előtt, „a földön, s égen, földön és vízben hallgatja őket valaki”.

Csakhoggy éppen a másik emberhez nem juthat el ez a hallgatás, hiszen (talán Freudra emlékeztető módon) a másikhoz való eljutás, a nyelv- és gondolat-átvitel, -értés ígérkezik végrehajthatatlan feladatnak. Az alapszituáció meglehetősen triviális, a szomszédos szállodai szobák két „vendég”-e létre nem jött, ám e létre nem jövésben mégis egymást kölcsönösen feltételező viszonyát ismerjük meg; a köztük meredő falak nem krajcáros jelképekként meredeznek, noha ekként is értelmezhetők; nem több, nem kevesebb, ami tudható a másikról: élőlény, „van szobaszáma, bronchitise, döngő léptei, sóhaja és hallgatása, mely érzékelhető”. Az első elegendő egy azonosító művelethez, amelynek révén a szomszéd elfoglalhatja helyét, lakosztályát, és amelynek révén leírhatók a további jellemzők. „Más egybe nincsen”, folytatódik a beszámoló, amely kénytelen megelégedni az alkalmi megfigyeléssel, az ismeret felületességével, az „egyénítés”, a subjektummá tételzés lehetetlenségével. „Rejtélyes élőlény, kinek közönséges neve: szomszéd.” Ilyeténképpen még kikülönítő vonása, azaz neve sem árulhatja el kilétét, létezését csak a falon túlról, az elfedettségből lehet igazolni. „A lexikon nem mond róla semmi részletet, sem jellegzeteset.” A hetek óta tartó figyelés sem visz közelebb a „láthatatlan szomszéd” hitelesebb leírásához, maradnak a zajokból kikö-

vetkeztetett cselekvésvfeltételezések, a szomszédságból párhuzamosan következik az egyedüllét meg a társas lét: hiszen bárki csak valakihez képest lehet szomszéd, valakivel „együtt”, valaki „mellett” szomszéd, akinek sorsába a figyelő (figyelésével, „megfejtéseivel”) belépett, ám aki hasonlóképpen ad ki megfejtendő jeleket a talán őt figyelő szomszéd számára. „A viszony, mely szomszédok között kialakul, teljesen meddő, s ugyanakkor félelmesen bensőséges.” A konkrétan tetsző szituáció szinte észrevétlenül siklik át az általánosba, a szomszédságba mint lét-helyzetnek tudatosulásába. A közelség egy más felfogásban, értelmezésben távol-ság, a mindent tudás és a semmit nem tudás egyszerre igaz: „...semmi és senki nincs olyan messze a világon egy embertől, mint egy másik ember. Különösen, ha szomszéd.”

A szomszédal, aki elérhetetlen, ezért (meg)érthetetlen, vele ellentétben a *dandy* világos képletnek tetszik. Márait láthatólag erőteljesen foglalkoztatta az átesztétizált létforma XIX–XX. századi európai irodalmi alakja,⁷ különféle írásokban írta körül, mi az, ami kitüntetett helyet biztosít számára az általa benépesített szöveg univerzumban és benső világtérben. Egy 1938-as karcolatot követőleg⁸ Justh Zsigmond naplója nyomán töpreng el a dandyn (Baudelaire-ről is megemlékezve) mint „társadalomalakító egyéniség”-en, naplóján elmélkedve literary gentleman voltát emelte ki, aki Prousttal szemben nem volt képes irodalommal „szublimálni” önnön sznobságát, úriemberségét; „ami Proust lelkében átalakult egy társadalom mítoszává, amiből Proustnál látomás lett, egyetemes világkép, francia hercegek, sznobok házi pletykáin túl felderengő emberiség, amiből Proustnál mű lett, Justh kezében csak nyersanyag maradt”.⁹ Innen lép tovább a *Medvetánc* „szócikkének” irányába, hogy Oscar Wilde-től és Baudelaire-től immár elválasztva, kevésbé irodalmiasítva a dandy (mindig) korszerű korszerűtlenségét állítsa világképe középpontjába, az „arbitrarius elegantiarum” jelmeze és maszkja mögé rejtőző ellenállót, akinek létezése leleplezi az átlagpolgári szemléletet, a léttelenséget és a megalkuvást a körülményekkel. „Az embert mindenestre önmaga ellen kell megvédeni, mert nincs nagyobb ellensége, mint ő maga, s mindaz, amit szeret; a gyáva és tunya szellemi restség, az igénytelenség, a röfögő beleegyezés mindabba, ami az emberek többségének tetszik, s abba is, amit az emberek többsége elítél.” A beszélő megállapítása párhuzamosítható kutatói álláspontokkal, amelyek szerint a dandység sorsa a baudelaire-i kultúrakritika keretén belül lesz példa annak a szenvedélyes vitának egy fejezete, amelyet a dandy – a „fejlődés-örülettel, az amerikanizálódás fertőzetével, a tömegember feltörekvésével” szemben folytat, valamint szembeszegül a kortársi és a hatalmat gyakorló burzsoáziával.¹⁰ Ami egyben azt jelenti, hogy ugyan a századfordulós modernségnek a leginkább Wilde-dal összekapcsolódó alakja jelenedhet meg, de részint Proust emlegetése, részint a kutatásnak a modernség későbbi fázisaira célzó dandy-elemzése Márai figuráját nem időtlenné, az időből kiesetté, éppen ellenkezőleg, alakját némileg változtató kortárs-jelenéssé avatja. A dandy Márai leírásában az a személyiség, aki nem játszik együtt, akiről az emberek a „tárgyis-

meret” hiányában szólnak csupán, aki nem a tagadásért tagad, hanem akinek tagadását cselekvés vezérli, aki „Mindenekelőtt önmaga ellen harcol” anélkül, hogy az önsajnálát hibájába esne. Olyan magatartás formálódik a dandy életében, amely megkísérli kiszűrni a banalitásba fúláshoz vezető elemeket, ideértve a nyelv felülretorizált megnyilvánulásait és a hiteltelenséghez vezető megalkuvások alakzatait. „A dandy kénytelen állandóan *en garde* állani, kezében láthatatlan vitőrrrel, s visszautasítani az ostobaság, ízléstelenség, könnyfacsaró és lelkendező pátosz, érzelmes és gyáva megegyezések orvtámadásait.” Jóllehet Susan Sontag révén (Megjegyzések a *Camphoz*)¹¹ a tömegkultúrában felbukkanó dandyizmus is megjelenik, Márai beszélőjének elképzelései és híradásai (messze nem meglepő módon) a Camus-éivel tartanak némi rokonságot (*La révolte des dandys*, in: *L’homme révolté*),¹² amely ugyan a romantikával közeli dandységet írja le, de részint a dandynek (aki Camus-nél a XIX. századi francia irodalom/művelődés hőse) erkölcs utáni sóvárgását idézi meg, „ugyanakkor esztétizmust honosít meg, mely mind a mai napig uralkodik világunk felett, a magányos alkotók meg az Istent kárhóztató konok vetélkedők esztétikumát”. Márait és beszélőit azonban csak távoli rokonság fűzi (amennyiben fűzi) az ateista egzisztencializmushoz, nemcsak frazeológiájában tér el Camus érvelésétől, ám a dandy esztéticizmusának (jóízlésének) fölértékelődése a szerveződő magyar totalitarizmus antiesztétikájának alternatívája; ennél fogva Camus gondolatmenetének további sorai akár Márai írásának párhuzamaiként is fölfoghatók lennének: „A romantika óta a művész feladata nemcsak a világ megteremtése, vagy a szépség öncélú magasztalása, hanem egyféle magatartás meghatározása is. A művész mintakép lesz, példaként kínálja magát; erkölcsé a művészet. Vele kezdődik a lelkiismeret kormányzóinak kora.”¹³ Aligha jogos annak állítása, miszerint a *Medvetánc* dandyjének programja célzatosan etikai irányultságú lenne, inkább a „hivatalos tudat” társadalmat átható irányzatosságával szegül szembe, ez irányzatosság retorikáját vonja kétségbe, anélkül, hogy magatartásával a nihilizmusra vagy az anarchiára nyitna. Miközben a látszat szerint cinikus, anarchisztikus, amorális elveket hirdet és gyakorol. Csakhogy Márai Schnitzler-nekrológiájában¹⁴ elbúcsúztatta azt a századfordulós esztétizmust, dandy-magatartást (az *Anatolra* emlékezve-emlékeztetve), amely az akkori művészmagatartások, alternatív magatartásformák segítségével foglalta el a tagadás álláspontját; a tagadás új formái a banalitás új formái ellen szegeződnek, összetettebb viszonyrendszert kérdőjeleznek meg, és ily módon állíthatók be abba a sorba, amelyben Camus lázadó (revoltáló) emberei kísérlik meg létezésük indoklását. A *Medvetánc* dandyje „Gyötrődve szolgálja az erényt, de kiköp, ha látja, amint templomba mennek a farizeusok. Legfőbb vágya Isten. Mert ember – még ha dandy is –[.] tudja, hogy ez a vágy reménytelen; s ezért szenved.” A szóhasználat megtévesztő; aligha nagyon nagy tévedés az Istennek általában egy felsőbb instanciával történő behelyettesítése, vagy az Istennel együtt a transzcendencia elgondolása. Különös tekintettel arra, hogy Camus egész fejezetet szentel könyvében a „metafizikai lázadás”-nak, ennek lenne része az irodal-

márok és dandyk lázadása: „A metafizikai lázadó a széttöredezett világ fölé magasodik, hogy egységét követelje. A benne meglévő igazság elvét állítja szembe az igazságtalanság elvével, melyet a világban lát munkálkodni. Eredetileg ezt az ellentmondást akarja feloldani, helyre akarja állítani az igazság egységre törő uralmát, ha tudja, vagy az igazságtalanságét, ha a végletekbe kergetik.”¹⁵ A *Medvetánc* dandyjének látszólag nincsenek ily egyetemes céljai, a tagadás mezejéről sem hiszi sikeresnek a restitúciós törekvést/szándékot, ezért az átlaglétezés ellentettjét (re)prezentálja. Hozzá kell tennem, hogy amit Camus úgy nevez meg, mint „egyetemes halálbüntetés”-t, följebb „az élet és halál szenvedés”-ét, Márai beszélő a rilkei egzisztenciafelfogás felől közelítenek meg. „A Halál bennünk van, pontosan úgy, mint egy kisgyermek az anya testében,” „Az emberek, akik testükbe fogadták a halált, ezt a szép magzatot, különös mosollyal járnak az emberek között.” „Aki magába fogadta és kihordja a halált, egyszerre ráér. Soha nem olyan gazdag és korlátlan az élet, mint ez időszakban, mikor a halált hordjuk.” Ivan Iljics tapasztalata ez Tolsztoj tolmácsolásában, s a gazdagító, rendet teremtő halál gondolata érthető ide *A félkegyelmű* Miskin hercegének tolmácsolásában. A *Medvetánc* dandyje (szintén) tudja, hogy „élete reménytelen harc”, ennek érdekében olykor cselekszik, máskor nem cselekszik: „A dandy meghal egy nőért, vagy verset ír a nő számára, de semmiesetre sem megy el vidám szalmaözvegyet játszani színinövendékekkel nyáron, a kis kocsmába.” Talán érdemes mérlegelni, mely cselekvések kerülnek egymás mellé, melyek találhatók az ellentétes oldalon. A köznap, a jelentéktelennek tetsző jelentőségét, így a magatartás egészét tekintve kaphatja meg a lázadás minősítést, az ellenállás besorolást, emelkedhet a(z anti-)hős „rangjára”. Léphet oly módon ki az irodalmi megrögzítettségből (a megnevezett műbe zártságból), hogy magával hozza irodalmi és létebeli tüneményként élet és irodalom egymásrautaltságát, összeérését, miként azt Proust olvasói megtapasztalhatták. A *Medvetánc* halál-felfogása nemcsak az életet idéző mozzanatokkal telítődik meg, mintegy jelzésül annak, miként következnek egymásra/egymásból, hanem a Camus által problémaként fölvetődő teljességvágy kérdéseire is reagál. A Rilketől másik vonatkozásnak (IX. Duinói elégia) említett halál kiteljesítő funkciójáról van szó: „A halál teljes. Az emberi életben nagyon kevés dolog van, ami olyan teljes lenne, mint a halál.” Közbevetésül annyit, hogy a *Halál* kispórázát az *Igazság* követi, mely visszautalva idézi meg a halált: „Az igazság tömény mérge, melynek legkisebb adagja is halálos lehet.” Ugyancsak Rilket vonva be a halálértelmezésbe, a létezés kevésbé kronologikus (ezt jórészt az *Óra* is tanúsítja), nem bizonyosan élet–halál rendben következnek a lét eseményei, a halál ott a létben, bővíti az ismereteket, gazdagabbá teszi a megismerést, a halálhoz-lét tudatában árnyaltabbá válnak a megszemlélt tárgyak. Az óra „igazi értelme” annak megmutatása: „mennyi idő kell a halálhoz”; alább: „Minden óra [...] az időt mutatja, mely eltelt a halál felé vezető úton.” Ezzel szemben: „A halottak órája egy ideig, tovább ketyeg még, olyan könnyen, mint a világegyetem.” A csak távolról megnevezhető létezés közönye visszairányíthat Camus-höz, Szisziphosz–Meursault

világának részvétlenségéhez. Az *Óra* a halálhoz-lét képiségeivel indít, s a léttelenséggel zár; amit közrefog, az idő jelződések emberi tulajdonságokra szabott megannyi változata, ebben az antropomorfizált időiségben csak az a bizonyos, hogy valamennyi óra „az élet múlását és a halál közeledését mutatja”. Az óra szakembere lehet a szerkezeté, az életé és a halálé. Az óra így mindegyik kompetenciájába tartozik, szerkezet, élet és halál kölcsönösen függ egymástól.

A már említett *Igazság* retorizáltsága az ironikus és fenséges előadás között leng ki, az igazság méregként, pusztító szerként értelmezése a haláltematikába sorolná, ám a hasonlat következetes, megalkuvásmentes végiggondolása ironikus felhangot lop az előadásba, „az írók feloldják az igazságot szirupban, rózsaszínre, halványzöldre, világoskékre festik, apró, tetszetős címkéjű üvegcsebe töltik, s így mérik ki hatósági felügyelet mellett, veszélytelen oldatban”. Alább: „A hígított igazság természetesen lassan hat; néha évezredek telnek bele, míg az emberi társadalom szervezete megszokik bizonyos oldott, halványkék, vagy enyhén rózsaszínű igazságokat, s káros hatás nélkül elviseli azokat.” Az „irodalmi” vonatkozások (Montaigne, Voltaire, Nietzsche emlegetése) meg a patikusi, orvosi szókinccs nyelvi konfliktushelyzetet idéznek elő, amely az allegorikus előadásban látszik feloldódni, habár messze nem kiegyenlítődni. Az Igazságról keveset tudunk meg, jószerivel annyit, hogy alkalmazása „vegytiszta” állapotában nem ajánlatos. Az írók példája riasztó lehet: „maguk [...] betegesen vágnak az igazságra”, vagy azért, hogy megismerjék, vagy azért, hogy leírják, vagy azért, hogy létrehozzák. De csak áldozataivá lehetnek szenvedélyüknek, kigyógyulásukhoz hasznos a „hasonszenvi gyógymód”-hoz fordulni, „ezerszeres hígítás, oldatban vagy labdacsalakban”. Ez az ezerszeres oldat az emberi mérték – állítja a szkeptikus beszélő, hozzátéve, hogy a „rögeszmét is könnyebben bírja el az emberi szervezet, mint a föltétlen igazságot”. Arra vonatkozólag azonban mit sem képes állítani, hogy valójában milyen ez a föltétlen igazság, létezik-e vagy csak rögeszme (Nietzsche „minden csöpp igazságot másfél liter örülettel kevert”), mitől mérgező, miért megtévesztő, talmi és meggondolatlan a laikusok követelése az irodalomtól: „Mi a színtiszta, könyörtelen, kérlelhetetlen igazságot követeljük!” Nem igazolódik-e vissza az *Igazság* gondolatmenete a *Medvetánc* kritikusaival? Lukácsy Sándor szerint: Márainak kora élő embereiről nincsen mondanivalója, „egyre feltűnőbb problémátlansága és álproblémái egy a társadalmi fejlődés útján lemaradt s azt megérteni képtelen polgári intellektus jellegzetes és végletes termékei”.¹⁶ Szigeti József finom és választékos előadásában: „ő a polgári életformának, a polgári kultúrának csak egyik arcát láttatja: a *polgári dekadenciát*. A *Medvetánc*: ennek a polgári dekadenciának enciklopédiája. Bárhol ütöd is fel, bármely sorát olvasod is, mindenütt rothadást érzel és hullaszagot látsz.”¹⁷ Kelemen János a *Szabad Szóban* summáz: a monomániás ember kényszerképzeteit tulajdonítja a kötet szerzőjének. „Egy józan, fanyar és szkeptikus ember tudatosan intellektuális játéka zajlik le előttünk, amelynek nincs sem emberi, sem művészi hitele. [...] Márai [...] hitetlen és elv nélküli író, olyan szórakoztató, aki már önmagát sem tudja szórakoztatni.”¹⁸ Nem folytatom, az

életműsége, a mai élet visszaadására, az elkötelezettségre mint irodalmi követelményre hivatkozók („laikusok”?) annak az irodalmi-politikai, irodalompolitikai elgondolásnak szószólói, amelyek részint egy vulgarizált mimézis-elv jegyében kárhóztatták az ennek a követelménynek eleget nem tévő műveket, részint szovjet mintára szervezett irodalmi életet (?) terveztek, amelyben Márainak és a Márai-típusú szerzőknek nem szándékoztak még oly parányi helyet sem biztosítani, amennyiben nem idomultak a „pártos” előírásokhoz, részint egy korszerűtlenné egyszerűsödött realista esztétikát kerestek és nem leltek Márainál, jóindulatúan szólva egy dokumentarista igény alapján kevesellték Márai „korismeretét”, „érthetőségét”, „moralizálását. Amennyiben a Márai ellen összegyülekezett kritikuskoknak adott/adható választ keressük a *Medvetáncban* (hiszen nemcsak ezt a kötetet utasította el a pártpolitikai tartalmú kritika, hanem már a *Naplót* is, mint majd a *Sértődöttek* első kötetét fogja a tudatosan félreolvasó Lukács György elmarasztalni),¹⁹ akkor közvetlen üzenet nemigen olvasható ki a kötetből. A *Férfi, esőköpenyben* önarcképszerű írás, amely énjének megosztottságát, az önértelmezés ironizáltságát demonstrálja, nem esztétikai program vagy antiprogram megfogalmazódása. Ellenben a nyugalomba vonult detektívről szóló „karcolat” lehetséges értelmezései között feltehetőleg védhető lenne, miszerint az önnön eszméjének elvonatkoztatott reprezentánsává, a Bűnt felderítő küldötté váló nyomozóban netán a gyanakvó kritikus portréja tetszene át. Persze, a *Detektív* párhuzamba volna állítható Karel Čapek hasonló „detektívtörténeteivel”, a cseh szerző ezoterikus-pszichológiai érdeklődése egy másik síkra emeli a nyomozó tevékenységét, s lényegében a létezés anomáliáinak értelmezése/földérintése volna a kissé homályosan megjelölhető tétje e történeteknek. Hasonló célzatosság Márai írásában is fölfedezhető, a detektív megszűnik „aktív” dolgozó lenni, s immár az élet egészét tartja szem előtt, a konkrét Bűnön túllépve a Bűn „ideája” lesz vizsgálódásának tárgya. Amiről töpreng, amit keres, nem a részlegességében tetten érhető Bűn, hanem „általánosabb gaztett”. A Bűn ennél fogva nem egyesek esete, „különös alkotás”, nem kontárai érdeklik, hanem „művészei”. Ez az, amire majd érdemes lehet visszatérni. Egyelőre olvassuk tovább. A Bűn mindenhol föllelhető: „a nők szeméből világitott és a férfiak odvasfogú szájából sziszegett, de jelet adott a fák, vizek és bozótok nyelvén is. A detektív tehát megállt és gyanakodva nézett egy virágzó orgonabokrot.” Aligha dönthető el, hogy a monomániás nyomozó valóban egy transzcendens világban mozog-e, vagy nagyon is evilági-e magatartása. S az sem válaszolható meg határozott igennel, nemmel, mennyire él a beszélő a túlzás, az elrajzolás (retorikai) eszközzel, s ez végül is lehetővé tesz-e egy ironikus olvasatot. A folytatás, a csattanóig futtatott elbeszélés a legkevésbé sem igazít el, éppen ellenkezőleg: fölerősíti a kételyt, a Čapekéivel egybevethető áldetektívtörténet fejeződik-e be, vagy – és itt kapcsolok vissza félbemaradt ötletemhez – a bizalmatlan nyomozóban a mindenütt ellenséget, megtévesztést gyanító, a szüntelen éberségre kárhóztatott kritikust kell-e, lehet-e fölfedeznünk? Aki nemcsak észrevétlen megy el a virágzó orgonabokor „természeti szép”-e mellett, hanem benne átvilágítandó objektumot

lát. Ebből a szempontból az idillikusra színezett befejező passzus szintén ennek a kettősségnek (természeti szép-gyanús objektum) jegyében áll:

Sokáig nézte, aztán halkan füttyentett, fejét csóválta és odébb ment. A földre nézett, majd az égre. Az égen három báránnyelű úszott. A detektív figyelte. „Gyanús,” – mormogta vastag bajsza alatt – „nagyon gyanús”.

Hogy az átjárás a nyomozói szókincsből a művészetébe szinte magától értetődő, a különféle „szociolektusok” egymásba csúsztatása a többféleképpen értelmezhetőséget tételezi, megkönnyíti számomra annak megismételt állítását, hogy a Tettes után nyomozó, a Bűnt leleplezni kívánó detektív alakja részint a Gondolatrendőrség alkalmazottját előlegezi, részint, konkrétan és kissé leegyszerűsítve, válasznak fogható föl az elszánt, az ideológiai elhajlásokra vadászó kritikusoknak. Veres Péter még 1941-es kötetében írta: a „rendszeres újságírás [...] kikerülhetetlen törvényszerűséggel az üres locsogáshoz vagy a nyelvi, hangulati, stílusbeli modorosságához vezet”.²⁰ Példái: Ignotus, Karinthy Frigyes, Márai. Horváth Márton programos cikke, a *Babits halotti maszkja* még nyíltabban fogalmaz: „Hibátlan mondatokat mond a Dunába zuhant hidakról és az Alagút halottairól, akiknek ég felé mered a szemük. Szavai és mondatai szépek, mint a zöld és aranylő legyek, amelyek rászállnak a kultúrára.”²¹ Az állandó bizalmatlanság légkörében mozgó detektív alakot változtatva gyanakodik mindenre (az orgonabokor és a báránnyelű „öncélú” szépségére éppen úgy, mint a világ egyetemes bűnösségére), „ezer jelmezben járkált: néha tisztességes nőnek öltözött fel, néha matrónak, néha macskának vagy rozsmárnak”. A padon egy öregúr újságot olvas, a detektív szimatol. „Elégedetten ment odébb, mert gyanúja jogos volt: az egyén, az öregség álruhájában a vezércikket olvasta, tehát leplezett valamit, mert józan ésszel nem lehetett elképzelnie, hogy akadjon ember, aki apróhirdetések helyett vezércikket olvas, ha nincs vaj a fején.” Kérdés, mennyire egyeztethető össze egy másik szöveghellyel, amely a detektívet művészként szemléli. Mennyi benne az elhatárolódás a „művészség”-től? Azaz mennyi írható az ironikus bemutatás, és mennyi annak a – Máraitól más helyen is hangoztatott – nézetnek számlájára, mely szerint mindenki „művész”, ha rátalál műfajára. „Mint mindenki, akit teljesen eltölt a hivatástudat, mint a nagy művészek, életük alkonyán, mikor már nem akarnak műveket alkotni, csak egy-egy utolsó mondással, esetvonással, vagy búcsúdallal koronázzák remekeiket; már csak ez utolsó feladatnak élt.” Talán ehhez párosítható a *Szenvedély* megállapítása: a beszélő megkülönbözteti azokat, akiknek csak képességük van „a szenvedély termeléséhez”, azoktól, akik valóban „szenvedélyes emberek”. Az előbbieket „regényt írnak, színpadon ágálnak, nőket csábítanak el, népeket hajszolnak vad kalandba”. Az utóbbiaknak „démonuk” van, mely „szótlan”. „A szenvedély, mely áthatja a világot, céltalan”. A magam részéről annak a küldetéses, világot megforgatni igyekvő, erőszakos cselekvésingernek elítélését érzékelem, amely a *Medvetánc* szerzőjét körülölelő ellenséges légkörben megnyilatkozik. A szemé-

lyiség jogaiért síkra szálló gondolkodás elhatárolódik a külsőlegessé váló szenvedélyességtől. Ellenben Csehov „hősei”-ben nagy a szenvedély, „mikor zavartan pápaszemüket törölgetik, rövidlátóan pislognak, egy szót sem szólnak, s az elbeszélés végén gyámoltalanul kimennek a szobából”. Hasonlóképpen szemlélfelhető Cézanne képe: „lefestett két almát, egy pipát és egy konyhakést, s a kép valósággal remeg a belső nyugtalanságtól, titkos szenvedélytől, mintha földrengés rázná.” Bach zenéjének hallgatásakor „a világ szerkezetének ketyegését” vélhetjük hallani. A következtetés: „Az igazi szenvedély szervi, mértéktartó, rendszeres és végtelen.” A nem igazi pedig: „Mindig csak a ripacs szenvedélyes, az élet és az alkalom silány komédiása, a nőcsábász, a politikus, a tudós, író vagy művész, aki nem feladatában ég el, hanem a világ számára lobog egyfajta görögtűzben.”

A kör bezárulni látszik. A paradoxonra törekvő fogalmazás akár elbizonytalaníthatná olvasóját, hiszen a szenvedélyes mellé rendeli a mértéktartók, a tárgyi világ szótlanságát, azaz a kidolgozottságot, a mesterségbeli tudást, amelynek révén az egyedi, eseti, egyszeri átível a jelképesbe, amely őrzi kettős „elkötelezettségét” a személyes meg az elvonatkoztatott iránt. Vele szemben másféle szenvedélyesség formaalakító tevékenykedése a felszín sűrű változásait demonstrálja, közvetlen hatásra törekszik, kijelöli az értés határait, nem tűri a paradoxont, mivel világszerűsége oly értelemben átideologizált személyesség, hogy általa a sekélyes, a népszerű, az „érthető” jut szinte kizárólagos jelentőséghez. Elképzelhető, hogy a *Medvetánc* beszélői a maguk helyzetét írják le, kísérlik meg legitimálni a velük szemben álló, őket elutasító, nemegyszer hatalmi tényezőkkel és beszéddel szemben. A világhoz fűződő viszony személyessége a Márait ért 1945–1948-as bírálatokban a polgári individualitás csődjeként jelenik meg, a leegyszerűsített felfogások nemigen tudnak mit kezdeni a *Pápaszem* játékos szemléletével, de avval sem, amely a tárgyak és személyek egymásra vonatkoztatott, mégis nyitott rendszerében gondolkodik. Márai *Medvetánc* talán azért is hívta ki maga ellen a kritikusokat, mert a Rendben készülő nem emberi Rendszert sejtette meg, s a Renddel szemben a Rendetlenséget állította emberhez mért állapotnak. „Ami létezik, rendetlen” – jelenti ki, továbbá: „A rend világában minden meghal, megőrül, merev lesz és elviselhetetlen.” Valamint: „Az ember, aki törekszik arra, hogy a renden belül éljen, megkapta az istenek nagy ajándékát, hogy elviselhesse az életet: a rendetlenséget, melyen belül ember, tehát spontán maradhat.” Aki továbblép, az a spontán, a független, a szabad jelzők irányában teszi meg a lépéseket. A *Medvetánc* egésze a létezés (és benne a művészlét) szabad, autentikus megvalósíthatósága mellett szavaz, mindezt nem bevégzett helyzetnek, hanem szüntelenül újrateremtődő elgondolásnak és folyamatnak kísérli meg leírni. A művészet által szemlélt világ sem tökéletes, talán csak a rózsza az, a rózsához csupán a műalkotás hasonlítható, ám a tökéletesség – mint láttuk – ünnepi pillanatokra való. Ünnep címszó azonban nem található a kötetben, miként művészet, művész, irodalom, író sem. Mindez azonban több írásban fel-felbukkan, többféle árnyalatban körvonalazódik. A kötet cím a befejező írás, mely a művészetet (itt a med-

vetáncolatással példázódik), a művészet által létezését szemlélteti, nyitva hagyja azonban: a medvetáncolatot személyisége és „művészete” valóban a vásári komédiássá szegényedett művészé, netán a vásári komédiássá kényszerült művészé, vagy azé, akinek vásári komédiája azt jelzi, miként állítható színre a művészet egy művész(et)ellenes korban. Márai tapasztalta 1945 utáni művei több mint felemás fogadtatását, de ez sem tántorította el attól, hogy műfajok között vándoroljon; hogy létrehozza a maga műfajait.

JEGYZETEK

1 Márai Sándor: *Medvetánc*. Budapest 1946 (1947). Az e kötetből vett idézetei a továbbiakban külön nem hivatkozom.

2 *Napló 1945–1957*. Budapest 1990, *Föld, föld!*... Budapest 1991. *Ami a Naplóból kimaradt 1945–1946*. Toronto 1992.

3 Horváth Márton: *Márai naplója* (1945). In *Uő: Lobogónk: Petőfi*. Budapest 1950. 83–86., Pálóczi Horváth György: *Úr ír (Jegyzetek Márai-ról és a mai magyar irodalomról)*. Forum 1947. 8. sz. 607–614., Lukács György: *Megjegyzések az irodalmi vitához*. Forum 1947. 577–592. Az alábbiakban még idézek más szerzőktől is.

4 A *Medvetánc* „karcolatai”-nak első közlését illetőleg eligazító: Mészáros Tibor: *Márai Sándor bibliográfia*. Budapest 2003. A „karcolat” műfaji jelölésként Rónay Lászlónál olvasható: *Márai Sándor*. Budapest 1990. 372–374. Szerb Antal a *Kabálát* ismertette ütközik műfaji problémákba: újságcikk, idézőjeles „kolumna”, rövid írás, „névtelen műfaj”, versszerűen rövid forma: *A trubadúr szerelme (Könyvekről, írókról 1922–1944)*. Gyűjt., jegyz. Wágner Tibor. Budapest 1997. 194–196.

5 A „Versek prózában” és a „Prózák versben” megkülönböztetése Márainál: *Ami a Naplóból kimaradt 1947*. Toronto 1993. 100–101. Márai Baudelaire, Rimbaud és Turgenev olvasója volt. A magam részéről csak részben igazodom Márai fejtegetéseihez.

6 E kérdéskörrel Peter V. Zima: *Theorie des Subjekts*. Tübingen 2000. 77.

7 Hans Hinterhäuser: *Der Dandy in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. In: *Weltliteratur und Volksliteratur. Probleme und Gestalten*. Hg. von Albert Schaefer. München 1972. 168–193. Vö. még: Peter V. Zima: *Das litera-*

rische Subjekt zwischen Moderne und Postmoderne. Tübingen 2001.

8 Képes Vasárnap 1938. febr. 6., 6. sz. 4. Kötetben: *A négy évszak*. Budapest 1938. 93–94.

9 *A dandy és világa*. Pesti Hírlap 1941. febr. 9. 39. sz. 302–307. Kötetben: *Iblet és nemzedék*. Budapest 1992. 194–197.

10 Hinterhäuser: *i. m.* 180.

11 *Uo.* 190–193.

12 Albert Camus: *A lázadó ember*. Ford. Fázsy Anikó. Budapest 1992. 62–70.

13 *Uo.* 69.

14 E kérdésekről, valamint Márai és az oszt-rák fin de siècle kapcsolódásairól vö. tőlem: „*Szavak komédiája*”. (*Márai Schnitzler-fordításának kontextusa*). In: *Rejtett párbeszéd*. Szerk: Fried István. Szeged 2000. 71–98.

15 A 12. jegyzetben *i. m.*

16 Lukácsy Sándor: *Márai Sándor: Medvetánc*. Emberség 1947. 1. sz. 49–50.

17 Szigeti József: *Márai Sándor: Medvetánc*. Forum 1947. 391–394.

18 Kelemen János: *A hitetlen varázsló*. Szabad Szó 1947. 74. sz. 10.

19 Lukács György: *Márai új regénye* (Forum 1948). In *Uő: Új magyar kultúráért*. Budapest 1948. 221–229. Vö. még: Pálóczi Horváth György: *Márai Sándor: „A sértődöttek”(!)*. Csillag 1948. jan., 58–59.

20 Veres Péter: *Ember és írás*. Budapest 1941. 57–58.

21 Horváth Márton: *Babits halotti maszkja* (1945). In: *Irodalom és felelősség. Tíz év irodalmi kritikáiból*. Szerk. Szabolcsi Miklós, Budapest 1955. 14. Vö. még: Horváth Márton: *A magyar demokrácia irodalmi életének mérlege*. In *Uő: a 3. jegyzetben i. m.* 142–143.

SZIGETI JENŐ

Márai Sándor találkozásai író-barátaival 1948–1949-ben

1948. szeptember elején, a „fordulat évében” elhagyta az országot Márai Sándor. Itthon nem volt rá szükség. Belső motívumait pontosan nyomon követhetjük naplóiából¹ és a *Föld, föld...*² című emlékezéseiből, ami éppen ezzel a nevezetes jelenettel fejeződött be.

Az Alberg-expressz kora délután indult Budapestről és éjfél után ért az enns-i hídra. Megint belépett az orosz katonáéra és kérte az útleveleket. Megvizsgálta a pecséteket, visszaadta az okmányokat, közömbösen becsukta a fülke ajtaját. Az éjszaka csendes volt. A vonat zajtalanul indult. Néhány pillanat múlva elhagytuk a hidat, a csillagos éjszakában utaztunk tovább, egy világ felé, ahol nem vár senki. Ebben a pillanatban – életemben először – csakugyan félelmet éreztem. Megértettem, hogy szabad vagyok. Félni kezdtem.

Úti poggyászában kiadatlan kéziratok meg a napló tengerikigyója. Még Pesten, nyár elején, így leltározott naplójában: „Íróasztalomban a következő befejezett kéziratok hevernek: »Harminc ezüstpénz«, aztán a »Szabadulás«, a »Viadal«, egy kötet elbeszélés, egy kötet válogatott újságcikk, ez a napló... s mindez megjelenés, vagy a közeli megjelenés reménye nélkül. E kéziratokhoz sorakozik most a »Judit... és az utóhang«.”³ Tervezi az *Egy polgár vallomásainak* harmadik kötetét.⁴ A szabadság félelmének különös érzését a svájci hetek elején így próbálja definiálni. „Mi a szabadság? Itt Svájcban legalább szabadon lehet hallgatni. Ottthon már ez is lehetetlen: nem tűrik a hallgatást. Ottthon már csak gyáván, fogcsikorgatva lehet hallgatni.”⁵

Márai feleségével és hétéves nevelt fiával a „Rencontres Internationales” elnevezésű írótalálkozóra érkezett. Ezt a találkozót a genfiek rendezték évente. Az 1948. szeptemberi a harmadik találkozó volt. Írókat, filozófusokat, tudósokat hívtak össze, hogy megvitassák a szellemi élet időszerű problémáit. A tanácskozásokról így számol be Márai:

Tíz napon át, zsúfolt programmal telik el az idő: este előadás, délelőtti vita, napközben fogadások, kirándulások, hangversenyek, színház és mozgóképek bemutatók. Valóságos munkaverseny. A tizedik nap végén süket vagyok a Bartók és Hindemith-zene hangzavarától, francia, német, olasz és angol nyelvű előadásoktól, szájam körül az állandó udvariassági vigyorok okozta hűdöttség vonásai jelentkeznek. Az előadások és viták ürügye ebben az évben: a kortárs és a művészet viszonya, a „divorce” a szakadék, amely korunkban a tömegek, a művész és a műalkotás között bekövetkezett. Az ilyen témaválasztás, mint mindig, most is iskolás. Mégis a meghívásra eljött Genfben néhány érdekes ember.⁶

Azt, hogy hogyan kapott útlevelet a jeles találkozóra, később a *Föld, föld...!*-ben megírta,⁷ de a naplójegyzetéből még valamit megtudunk a meghívásról. „Közép-Európából, a vasfüggönyön túlról, én vagyok az egyetlen meghívott. Az útleveleket csak ennek a meghívásnak köszönhetem; tavaly megtagadták a magyar hatóságok; most megüzenték a svájciak, ha nem kapok útlevelet, nem hívnak többé senki magyart.” A hidegháború nagy elidegenedésének évei ezek.

Márai szerint „a viták legtöbbször befejeződött a francia szófecsérlésbe”. Többre tartotta a személyes találkozásokat. A második világháború kezdete óta elzár-tan élő író számára a konferencián részt vevő „néhány érdekes ember” jelentette az igazi élményt. Naplójegyzeteiben a következőkről emlékezik. A konferencia résztvevői közül a legjelentősebb személynek Charles Morgant⁸ tartotta, aki szerinte „talán ma a legkitűnőbb angol író”. Morgan a modern angol irodalom úgynevezett „világnézet-regényeinek” műfajában írta munkáit, csiszolt, de sok helyen a mai olvasó számára modorosnak tűnő. 1954–1956 között a PEN elnöke volt. Találkozásukat így örökíti meg Márai naplójában:

Morgan tengerésztiszt volt.⁹ Az „Utazás”,¹⁰ a „Nyitott ablak” írója elmúlt ötven éves; ősz haja, az időtől és a kételkedéstől megnemesedett vonású angol arca, vállas, tengerésztiszt gyakorlatoktól edzett alakja, az egész jelenség kiválik az intellektuelek kontinentális csoportjából; egy író, aki úriember... ez ritka már. Magyarországon Lovik és Krúdy volt az utolsó író, aki úriember is volt. Beszélgetés közben azt mondom neki, ő ma a kevés írók egyike, akinek ereje és tehetsége van könyveiben rögtön az első mondattal felidézni egy sors atmoszféráját. Ennek a dicséretnek a szakmabeli ember egyetértésével örül; elmondja, mikor a Times színházi kritikusa volt, bírálati csak akkor sikerültek, ha az úton, amint a színházból a szerkesztőségbe siet, már a taxiban eszébe jutott a kritika első mondata, az a bizonyos mondat, amellyel a bírálatot kezdeni kell, hogy hatásos legyen... máskülönben mesterkélten volt minden, amit írt. Közvetlen, természetes ember, s ugyanakkor megközelíthetetlenül, nemesen tartózkodó. Angol nyelven ír, ötszázmillió embernek... én, a cseremiszt, szomorú honvágygal érzem át az ő nagy szabadságát. Ha én ötszáz ezer embernek írhatnék... Morgan fanatikusan hisz a művész, a művészet szabadságában; gyűlöl minden kollektívizmust, Sztálint nyilvánosan reakciónak nevezi. Igaza van. Fellépésén, modorán érzik a tengerésztiszt. A magyar írók nagy részének nem ártana, ha néhány évre besoroznák őket az angol haditengerészekhez.¹¹

Az írótalálkozó másik nagy ismerőse Gabriel Marcel (1889–1973),¹² a francia keresztény egzisztencializmus harcos képviselője volt. Ők régi ismerősként üdvözölték egymást, hiszen Márai *Zendülők* című regényének francia fordításáról¹³ még 1931-ben ismertetőt írt.¹⁴ 1936-ban a *Vigília* meghívására nagy sikerű előadást tartott Budapesten.¹⁵ 1939-ben a *Nouvelle Revue de Hongrie* közölte Kosztolányi életrajzát,¹⁶ amihez az adatokat Kosztolányi Dezsőné Görög Ilona (1889–1967)¹⁷ által írt életrajzából vette. Németh Lászlóval is kapcsolatban állt, így ismerősként üdvözölte Márait a genfi írói konferencián.

Találkozásukról így ír Márai:

Gabriel Marcel melegen üdvözöl, kezem szorongatja, azt mondja, már megvette a „Féltékenyek” svájci német kiadását¹⁸ és olvassa... tizenöt év előtt ő irt meleg hangú kritikát a „Revoltés”-ről a *Nouvelle Revue Française*-be. Kis, torz ember, olyan mintha Németh László egyik napról a másikra megöregedne. Kappanhangon beszél, szakállas, öreg gyerek. Valamilyen izgatott fecsegési, közbeszólási kényszer neurozsis hatása alatt egy héten át nem áll be a szája. De „Journal métaphysique”-jéről azt hallom, jelentős könyv; el kell olvasni... (Úristen, mit kell még elolvasni!)¹⁹

A francia írók között ott volt a genfi konferencián a spanyol származású Jean Cassou,²⁰ akit Márai „szalonkommunistának” mond, és Thierry Maulnier, akitől Márai csak annyit jegyez meg, hogy a „fiatal francia Nietzsche-ről írt könyve hadakozik a kommunistákkal”.²¹ A kitűnő Marcel Arland-nak csak a nevét említette Márai. Naplójának tanúsága szerint nem kerültek közelebbi kapcsolatba az egyhetes konferencia alatt.²²

A francia delegáció egyik jelese volt Julien Benda, aki még a Dreyfus-per idején Dreyfus rehabilitációjáért küzdött és a genfi konferencia után egy évvel, 1949-ben Budapestre is ellátogatott és előadást tartott.²³ Őt is ismerte személyesen Márai, de a Napló tanúsága szerint nem nagyon szimpatizált vele. „Julien Benda öreg, gonosz, sánta kis ember; meg kell ígérnem neki, hogy elolvasom a »Trahison des clercs«²⁴ átjavított, bővített kiadását, ehhez féltékenyen ragaszkodik; tehát az utóiratot, amelyben Julien Benda megengedi, hogy a clerk-ek²⁵ mással is foglalkozzanak, mint a tiszta művészettel, különösen, ha ez a »más« Julien Benda személyének védelme.”²⁶ Ez a kimondottan rosszmájú megjegyzés felvet egy kérdést, ami a Naplók kiadása körül többször is felmerült. Márai ezeket a jegyzeteket nem a nyilvánosságnak szánta. Maga válogatta ki naplójából azokat a részeket, amelyeket publikálni akart. Mi abban a szerencsés-szerencsétlen helyzetben vagyunk, hogy az író gondolkodásának intimebb szféráiba is beelátunk. Így a jóakarát és az ítélkezéstől mentes megfigyelés erkölcsileg kötelező.

A többi résztvevő közül csak az olasz Elio Vittoriniről²⁷ emlékezik meg, akitnek baloldali radikalizmusa messze áll Márai polgári eszmékre épülő világától. Így ír róla:

Elio Vittorini kötőrő volt, modorában ma is a nyurga kötőrőlegény; azt mondják, egy könyve, a „Conversazione in Sicilia” jelentős;²⁸ a másik, amit olvastam, a „Hommes et les autres” a legsilányabb ponyva, irodalmi kendőzéssel rikitóan megkent, kezdetleges és gyatra dilettantizmus. De az alak rokonszenves, mert szenvedélyes és őszinte. Azt mondják, Itáliában már baj van a „párt”-tal, mert nem tud a „vonal”-hoz alkalmazkodni. Mások az olasz kommunistáktól remélik, hogy végül a „doktrina”-ból valami emberszabásút faragnak a nyugati világ számára; minden, amit az olaszok csinálnak, emberszabásúbb, fasizmusuk is az volt; de én nem hiszem, hogy a bolsevizmust bárki is emberszabására tudja szelidíteni. – Vittorini oly rosszul beszél franciául, hogy visszanyerem önbizalmam.²⁹

A genfi írókongresszusról készült feljegyzésekben a jeles írókon túl, csak egy Portmann nevű baseli biológussal kerül barátságba.³⁰ A kongresszus hamar elmúlt. A vitákon megmutatkozott a megosztott Európa. „Mindenütt a világban, tehát itt is, a vita délelőttökön ugyanaz a parázs fűlik a szavak alján. A kommunisták és azok, akik nem kommunisták, olthatatlan szenvedéllyel és gyűlölettel állnak egymással szemközt. Kötelese-e a művész, állást foglalni a kor perében, lehet e »független«, öncélú művész? – erről hadarnak, nagy ékesszólással, többé-kevésbé őszinte szenvedéllyel, sístergő indulattal.”³¹

Egy szép búcsúdelutánnál véget ért a találkozó. „Coppet-ban, a gyönyörű kastélyban, ahol Necker és Madame de Stael leszármazottjai fogadják a Rencontres vendégeit; az öreg francia grófnők, mintha az aranyozott képkeretekből léptek volna ki; tea a parkban, kilátás a Genfi tóra, a hegyekre, szeptemberi ragyogás. Az utolsó porto. Elbúcsúszom Morgantól, Bendától és Marcelltól”³² – írja. De mi lesz ezután? A konferencia alatt a híres-neves Victoria szállóban laktak, a konferencia után átköltöztek négy hétre egy bérház nagy lakásának két szobájába. „Négy hét alatt erőt kell gyűjteni a jövőhöz.”

Márai így látta önmagát ekkor: „néger vagyok itt, a másik világból jöttem és érzem, hogy alaposan eltévesztettem; valamilyen féregtelenítésen kell átesnem előbb, csak azután térhetek vissza a világba; soha nem éreztem a világban ilyen magányosnak magam.” Kezdetből elhatárolódik a magyar emigrációtól. „Segíteni kell, ha lehet, de nem szabad megismerni egymást” – fogalmazza meg a keserű szabályt. „Az élet minden nap újra feladja a kemény leckét; túl kell élni, amibe belezuhantunk.”³³ Lassan kialakítja új életének formai keretét. A Naplóban a hazuról jövő híreket kommentálja, írni kezd és a magával hozott könyveket olvasni. Ez lesz az emigráció előtte álló hosszú éveit a napi, megszokott életformája. Régi műveit kezdi csiszolgatni, átírni. Rögzíti Pesten szerzett emlékeit és rátör naponta a felismerés: egyre nehezebben tud megélni. Ahogyan telnek a napok, úgy csalódik. „Külföldi barátok, akik esztendő előtt lelkesen buzdítottak az elutazásra és minden anyagi segítséget – kérés nélkül –, megígértek, most óvatossá torokköszörülés közben helyeselnek, a legjobb esetben is mellékmondatok között érdeklődnek, nincs-e szükségünk valamire?... (ugyan, mire is lenne szükségünk?) vagy egyszerűen, riadtan hallgatnak.”³⁴ Nyugat-Németországba hívják,

úgy tűnt, hogy itt a szűkös megélhetése is biztosítva lenne,³⁵ de ő Olaszországot választja és az emigránsok emigránsa lesz. Öntudattal vallja: „Én csak magyar író vagyok, senki más. Olaszországban ez maradhatok: hazátlan magyar író. Ez nagy rang. Ezt választom.”³⁶

1948. október végétől Nápoly egyik elővárosa, Posillipo lesz a hazátlan Márai hazája, ami „egészen olyan, mint a Rózsadomb. De olyan is, mint Leányfalu.”³⁷ Itt a „Villa Riccardi” második emeletén bérel egy háromszobás lakást. Lassan felfedezi a környéket, a tájat meg az embereket. Olvas, sétál, ismerkedik. Felfedezi a nápolyi múzeumokat. „Utolsó ítélet” címen tervez művet és elkezd írni az *Egy polgár vallomásai* harmadik kötetét.³⁸ Próbál barátokat is gyűjteni. Lajos nevű barátja, aki nem más, mint Márton Lajos, Márainé nagybátyja,³⁹ s aki a posillipói lakását is szerezte, hamarosan, december elején, elviszi a nápolyi püspökhöz látogatóba,⁴⁰ majd a püspök öccse is meghívja. Ezek az udvariassági látogatások nem hoznak új barátokat. Egyre jobban kitér ezek elől a kényszertalálkozások elől. Január elején ezt írja a naplójába: „Lajos nem érti, miért tiltakozom ilyen riadtan minden látogató ellen, akár olasz, akár amerikai, vagy magyar... nem érti, és nem értheti senki, aki nem a mi fajtánkból való, hogy az írás olyan szertartás, amelyhez a kolostorinál is mélyebb, feltétlenebb magányra van szükség. Az emberit csak akkor tudom megalkotni, ha távol maradok az emberektől.”⁴¹ Később, 1958-ban, amikor ezt a rövid jegyzetet a Naplóban közölte Márai, még hozzátette: „És nem értik, hogy ez a magány nem gög, hanem a végső, az utolsó alázat.”⁴²

Az egyre jobban elmagányosodó Márai számára ezeknek a legérdekesebb kapcsolata az akkor már világhíres nagy öregnél, a Nápolyban lakó Benedetto Crocénél tett látogatása volt. Valószínűleg ezt a találkozást is barátai készíthették elő, ezért kérte magához a magyar irodalmat is jól ismerő író fejedelem. Márainak a találkozásról írt jegyzetét a napló kézirata alapján idézem. Szerkesztett-kiigazított szövege a naplóban is megjelent, de a kézirat jobban tükrözi a találkozás élményszerűségét.⁴³

Meglátogattam Benedetto Crocet. Délután kettőre kéret. Nápoly keleti városrészében lakik, abban a hangyabolyban, méhkasban, természetnegyedben, amely a Trinita Maggiore fordulatától vonul le a tengerpart felé, egy sikátor-utca egyik különös bérpalotájában; a szennyes szűk utcáról tágas lépcsőház nyílik, a ház belőről palotaszerű, a lépcsők szélesek, laposak, mint a királyi kastélyokban. Itt lakik Nápoly eleven szentje, akiről úgy beszélnek a környéken is mint a világban: tisztelettel és szeretettel; a halas a trafikos épen úgy magukénak tartják, mint Ortega y Gasset. Felmászom a második emeletre és csengetek a tekintélyes ajtón. Sokára nyitnak. Fiatal nő jön eléem, zavartan fogad, megmondom, hogy a szenátor úr vár. Kis idő múlva bevezetnek Croce-hoz.

A nagy teremben, Croce dolgozószobájában, kecskelábú asztalok, pulpitus és könyvek. Croce az ablak mellett ül, egy fiatal lánynak diktál. Meglát, és lassan feláll, felém biceg. Az ablak alacsony; sötétlila, vastag, meleg házikabátot visel. Nyolcvanhárom éves, de egyáltalán nem roskatag. Valamilyen bőrbaja van, egyik keze lila, pikkelyes, másikat kesztyűbe rejtette, füle is hámlik, a házikabát gallérja tele van a hámló bőr pikkelyeivel. Nem használ szemüve-

get, pislog. Franciául beszélünk. Magyarországon ismert egy embert, Berzeviczyt.⁴⁴ Kérdi, mit remélnék Magyarországon? Az elkeseredettek és a reménytelenek háborút, a józanok kibontakozást, olyan formában, hogy a nyugati hatalmak megszervezik erőiket és a Szovjetet visszavonulásra készítetik; s mindenki reméli a szabadságot, azt, hogy a mai helyzet megváltozik, felelem. Bólogat.

– A szabadság – mondja gyorsan, – a szabadsággal baj van a világban. A tömegek nem akarják a szabadságot. A németeknek sem kell a szabadság. A tömeg soha nem akarta a szabadságot, semmilyen korban. Mindig az elite, a szellemi, a történelmi elite feladata volt, hogy akarja a szabadságot, s ha nem is lehet megvalósítani, akkor is fent kell tartani az emberek öntudatában a szabadság igényét, le besoni de la liberté – ismétli vékony, éles hangon és beteg, lila bőrrrel fedett kezének mutatójúját a magasba tartja.

– A kommunisták nem akarhatják a szabadságot – mondja és pislog. – Ez természetes. Ők zsarnokok, nem szocialisták, nem is liberálisok, ebből nem származhat semmi jó. Kérem, – mondja, – Mussolini tirannus volt, engem csak azért nem bántottak, hogy megmutassák a világnak, nem olyan barbárok ők, a fasiszták, mint amilyenek a valóságban voltak. De itt éltam, dolgoztam, a fasizmus alatt, magamnak. A Szovjetben ezt nem tehetném.

– Nem, – mondom. – A Szovjet nem engedné, hogy hallgasson. Kényszerítenék, hogy beszéljen, és az ő parancsuk szerint beszéljen.

– Ez az, – mondja elégedetten és bólint. – Mit gondol, mi lesz a magyar liberálisokkal? A társadalmi, a szellemi elittel?

– Ha van idejük a bolsevistáknak, – feleltem, – akkor elsorvasztják, megfélemlítik, betörik ezt az elitet is. A többit deportálják.

– Igen, – mondja és pislog. Mikor Mussolinit elkergették – mondja azután, – sokan jöttek hozzám, mindenféle kéréssel, hogy vállaljam ezt, vagy azt. Gyöngé voltam, elvállaltam. De most már nem megyek sehová, csak itthon dolgozom, – és a könyveire mutat. – A tudós, az író nem tehet mást. Maga mit ír? – kérdi udvariasan. – Regényeket? Az jó – mondja nagylelkűen, mint aki megbocsát.

Egyszerű, okos, mindig a lényegről beszél. Mikor néhány udvarias szót mondok neki, nevetve felemeli a kezét, de látnivalóan jól esnek ezek a szavak. Tudja, hogy ő is olyan látnivaló Olaszországban, mint a Venus Kallypigos, vagy a milanoi dóm; elvárja az idegen hódolatát. Tipegve kísér egy hosszú folyosón át az előszobaajtóhoz, ő maga nyitja fel.

Croce az európai szellem egyik öregatyja. Liberalizmust akar és szabadságot. Azt hiszem, igaza van, ha ez a vágy jámbor óhaj is, mert a tömegek valóban nem akarnak többé liberalizmust, sem szabadságot; a tömegek biztosítékot akarnak, hogy nem lesz munkanélküliség, azután új, olcsó fogsort a betegpéntzártól és rendszeresen folyósított különóradijkat. Mást alig akarnak. De igaza van Crocennek, a tömegek helyett is akarni kell többet, a szabadságot, a liberalizmust, és akarni kell a szocializmust, mert a szabadság és a liberalizmus csak a szocializmus ellenőrzése mellett lehet méltányos és emberszabású.

Eddig tart a naplónak kultúrtörténetileg is érdekes feljegyzése a találkozóról. Croce hatása jelentékeny volt a XX. század első felének magyar irodalmára.⁴⁵ Műveinek bibliográfiája már 1905-ben megjelent a *Huszadik Században*.⁴⁶ Esztétikáját már az 1910-es években magyarra fordították.⁴⁷ Az 1920-as évek derekán Révay József, a jeles műfordító *A politika elemei* című művét fordította le,⁴⁸ Várday Béla pedig tanulmányaiból adott ki egy kötetnyit.⁴⁹ Croce a magyar iro-

dalomnak talán azzal tette a legjelentősebb szolgálatot, hogy jelentős részt vállalt József Attila olaszországi elterjesztésében.⁵⁰ Tanulmánya itthon és külföldön is jelentős visszhangot váltott ki. Újraolvasva Benedetto Croce könyveit, igazat kell adnunk Szerb Antalnak, aki ezt írta róla „Rendkívül termékeny és sokoldalú író; egyforma lendülettel veti bele magát politikai, filozófiai, irodalmi és történelmi kérdésekbe. Nagyon is ékesszóló és bő ömlésű stílusa a nem olasz olvasónak kissé idegenszerű; de humánus, békét és szabadságot hirdető gondolatvilága annál rokonszenvesebb. Ő a múlt század olasz szabadság-pátosának, a Garibaldi-féle hagyománynak utolsó mohikánja.”⁵¹

A látogatást Márai jelentős élményének tartotta. Egy ismeretlen személynek adott interjújában, visszaemlékezve a posillipói „gond nélküli” évekre. Így nyilatkozott:

Posillipo görög szó, a Pausilipon változata, s értelme annyi, mint „Gond nélkül”. Hát nem mondhatom, hogy gond nélkül éltem ezen a varázslatos dombtetőn. Mert csakugyan varázslatos hely ez: Lucullus ide jött élni és Vergilius ide jött meghalni. Én nem nagyon éltem, meg sem haltam ott, hanem gondok között, de tökéletes szellemi szabadságban és függetlenségben éltem. Ezért mindörökké csak hálával, tisztelettel és szeretettel tudok gondolni Itáliára. Közel négy éven át, éltem a Földközi tenger partján s az életem legnagyobb ajándéka volt ez a négy esztendő. Most nemcsak a csodálatos tájra, a klímára gondolok, hanem arra az emberi jóindulatra, ami a középtenger partján az idegent is körülvéshi. Lehet, hogy a klíma engeszteli ott az emberi természetet, lehet, hogy a több ezer éves emberi együttélés bölcs tapasztalatai. Akárhogyan volt, a számkivetettség, az otthontalanság talán sehol nem olyan engesztelt és elviselhető, mint Dél-Olaszországban. A közeli Nápoly is különös város. Itt épült Európa első egyeteme, s egy különös, érzékletes, latin szellemiség világossága ragyog ezen a tájon. Itt élt Benedetto Croce⁵² és az emberek – tudósok, írók –, akik ennek a nagy szellemnek a közelségét keresték, Itália talán legjobb alkotó szellemei. Nincs európai író, aki élete és munkássága során hosszabb-rövidebb időt ne töltött volna Nápolyban. Ebben a környezetben minden író magához tér, bizakodni kezd, dolgozni kezd. Egy napon észrevettem, hogy a nagy meg-rázkódtatás időszakára számomra is elmúlt és dolgozni kezdettem.⁵³

JEGYZETEK

1 Márai Sándor: *Napló (1945-1957)*. Washington: Occidental Press. 1958. (a továbbiakban: Márai S. 1958); Márai Sándor: *Ami a Naplóból kimaradt, 1945-1946*. Toronto: Vörösváry Publishing Co. Ltd., 1991 (a továbbiakban: Márai S. 1991); Márai Sándor: *Ami a Naplóból kimaradt, 1947*. Toronto: Vörösváry Publishing Co. Ltd., 1993 (a továbbiakban: Márai S. 1993); Márai Sándor: *Ami a Naplóból kimaradt, 1948*. Toronto: Vörösváry Publishing Co. Ltd., 1998 (a továbbiakban: Márai S. 1998).

2 Márai Sándor: *Föld, föld...! (Emlékezések)*. Toronto: Stephen Vörösvári-Weller Publishing Co., 1972 (a továbbiakban: Márai S. 1972) 312.

3 Márai S. 1998. 108.

4 Uo. 149. „Ha elmegyek, megírom az »Egy polgár vallomásai« harmadik kötetét. Talán ez lenne a nagy áldozat egyetlen, igazi értelme.”

5 Márai S. 1998. 158.

6 Márai S. 1998. 158-161.

7 Márai S. 1972. 306-312.

8 Charles Langbridge Morgan (1894-1958). Több regénye magyarul is megjelent. Életrajzi

- vázlatát lásd: *Világirodalmi Lexikon*. 8. Budapest, 1982. 603. (Szabó Mária Ilona) – Sötér István: *Charles Morgan*. In: *Világtűz*. Budapest, 1957; H. C. Duffin: *The Novels and Plays of Ch. Morgan*. Oxford, 1959.
- 9 Az első világháború alatt önkéntes tengerésziszt volt Hollandiában.
- 10 *The Voyage*. 1940. Magyarul: *Az utazás*. 1943. Nagypál István fordítása.
- 11 Márai S. 1998. 159–160.
- 12 J. Chenu: *Le Théâtre de Gabriel Marcel et sa signification métaphysique*. Paris, 1948.
- 13 *Les Révoltés*. Roman. Trad. Ladislav Gara, Marcel Largeaud. Paris (1931): Gallimard (L'imprimere Union, Paris, 329.). – Ez volt Márai első, idegen nyelvre fordított regénye. Megyery Sári visszaemlékezése szerint a regényből hat kiadás készült. A külföldi és a hazai sajtó is beszámolt megjelenéséről. Például a *Nyugatban* Gyergyai Albert (1936. máj. 16. 10. sz. 699.). Még ebben az évben spanyolra is lefordították. Vö. Mészáros Tibor (összeáll.): *Éltem egyszer én, Márai Sándor*. Budapest: Helikon–Petőfi Irodalmi Múzeum, 2000. 464.
- 14 Gabriel Marcel: *Lettres Etrangères Les Revoltes*. La Nouvelle Revue Française, Paris, 1931. máj. 1. 212. sz. 767–769.
- 15 Stauder Mária: *A Vigilia repertórium 1935–1984*. Budapest, 1987. – Németh László és G. Marcel kapcsolatához: Hartyányi István–Kovács Zoltán: *Németh László bibliográfia*. Budapest, 1992 – Németh Ágnes (szerk.): *Németh László élete levelekben 1914–1948*. Budapest, 1993.
- 16 Gabriel Marcel: *Vie et mort d'un poète*. Nouvelle Revue de Hongrie. 1939. I. 150–156.
- 17 Devecseri Gábor: „Mélyszavú műzsa”. *Élet és Irodalom*, 1957. 50. szám. 8.
- 18 *Die Eifersüchtigen* (Roman). Übertr. Albert Saturnus. Bern, (1947) Hallwag (Hallwag A. G., Bern) 460.
- 19 Márai S. 1998. 159.
- 20 Életéről, munkáiról: Bajomi Lázár Endre cikke. *Világirodalmi Lexikon*. (a továbbiakban: VL) Budapest 1972. 2. köt. 95.
- 21 Márai S. 1998. 160. – Bajomi Lázár Endre cikke (VL 8. köt. [1982] 146–147.) a Nietzsche-ről 1933-ban írt dolgozatát maradandó értékűnek tartja.
- 22 Marcel Arland-ról: Bene Ede: *A mai francia novella egyik mestere*. Nagyvilág. 1957. 8. sz. – Gyergyai Albert: *Marcel Arland*. Nagyvilág, 1966. 11. sz. – Márai S. 1998. 159.
- 23 Bajomi Lázár Endre: *Julien Benda, az ifjú aggastyán*. Irodalmi Újság, VI. (1956) 7. sz.
- 24 Julien Benda: *La trahison des clercs*. 1927. Magyarra Rónai Mihály András fordította *Az írástudók árulása* címen. Babits Mihály a *Nyugatban* írt tanulmányt *Az írástudók árulása* címen a könyvről (Nyugat, 1928. II. 355–376), amely Rónai Mihály András könyvében is megjelent. A könyv körül kibukkanó vitában Márai is részt vett. Tanulmányt írt *Huszonnyolcas fiúk* címen a *Prágai Magyar Hírlap* 1929. jan. 1. l. sz. 5–6. és a jan. 4. 3. számában, 4. Megemlékezik Julien Benda 1933-as, Európához intézett szövegéről. (Márai Sándor irodalmi levele. *Színházi Élet* 1934. febr. 11–17. 8. sz. 70–71.)
- 25 Vagyis az írástudók.
- 26 Márai S. 1998. 160.
- 27 Sallay Géza: *Elio Vittorini emlékének*. Filológiai Közlöny 1966. 3–4. sz. – Nyerges László: *Elio Vittorini* In: *Az olasz irodalom a 20. században*. Budapest, 1967. – Kardos Tibor: *Vittorini és a „negyedik dimenzió”*. In: *Az emberiség műhelyei*. Budapest, 1973. – Életművének összefoglalása: VL 17. köt. 1994. 161–164. Vinczéné Pánczél Éva cikke.
- 28 Elio Vittorini: *Conversazione in Sicilia (1937)*. Magyarul: *Szicíliai beszélgetés*. Ford. Zsamboki Zoltán. Budapest, 1971. Ez élete fő műve.
- 29 Márai S. 1998. 160.
- 30 Márai S. 1998. 159, 168.
- 31 Márai S. 1998. 161.
- 32 Márai S. 1998. 161.
- 33 Márai S. 1998. 161–162.
- 34 Márai S. 1998. 171.
- 35 Márai S. 1998. 195. (A *Sirály* megjelent 20 000 példányban, a *Kalandot* Hamburgban játsszák.) 197.
- 36 Márai S. 1998. 197.
- 37 Márai S. 1998. 207.
- 38 Márai S. 1998. 172., 226.
- 39 Márai S. 1998. 206. Ő már hetedik éve élt itt. A németek elől Belgrádból menekült. UNRA-hivatalnok lett, majd IRO-tiszt. Uo. 224. – Botka Ferenc: *A San Gennaro vérének forrásvidékén*. Palócföld, LXVII. (2001. 5. szám, október), 383.
- 40 Márai S. 1998. 230. A lakás, a püspök környezetének leírása. Nem nagyon szimpatizált vele Márai. Így jellemzi: „Ravaszs, sima, azt

hiszem, meglehetősen műveletlen és nagyon okos ember.”

41 Márai S. 1989. 13.

42 Márai S. 1958. 88.

43 Márai S. 1958. 92–93. – A kézirat. Az 1949-es napló 44–46. gépelt oldalán, Márai kéziratossá javításával. Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattára.

44 Valószínűleg Berzeviczy Albert (1853–1936), aki az MTA elnöke volt, 1932-től a Magyar Pen Klub elnöke. – Balogh Jenő: *Berzeviczy Albert emlékezete*. (MTA Emlékbeszéddek XXIII.) Budapest, 1936.

45 Várdai Béla: *B. Croce esztétikája és a legújabb irodalmunk*. Budapesti Szemle, 1911.

46 L.L.íj: *Benedetto Croce bibliográfiája*. Huszadik Század, 1905. 12. köt. – Munkásságáról Marót Károly írt ismertetőt a *Huszadik Század* 1916. évf. 33. kötetében. Szauder József: *Benedetto Croce*. Nagyvilág, 1964. 4. szám.

47 B. Croce: *Esztétika*. Ford. Kiss Ernő (1868–1931). Budapest, 1914. – B. Croce: *Az esztétika alapelemei*. Ford. Farkas Zoltán. Budapest, 1917. Mindkettő az 1902-ben megjelent

Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale című könyv fordítása.

48 *Elementi di politica*. 1924. Révay József: *A politika elemei*. Budapest, 1925. Vö. Lontay L.: *B. Croce történelemszemlélete*. Budapesti Szemle, 1944.

49 B. Croce: *Újabb esztétikai művei*. Budapest, 1925.

50 B. Croce: *Un fiore di poesia*. La Critica, 1942. nov. 20. – Ismertette Ruzicska Pál: *Benedetto Croce József Attiláról*. Magyar Csillag, 1943. 4. 741–742. – Szabó György: *B. Croce megjegyzései József Attila egy verséhez*. Irodalomtörténet, 1958. 1. 146–149 (a *Mama* című versről!). (Nagy Péter): „*A költészet világa*”. *Benedetto Croce József Attiláról*. Magyar Nemzet, 1962. dec. 4. 283. sz. 4.

51 Szerb Antal: *A világirodalom története I–II*. Budapest, 1958. 846.

52 Meghalt 1952. nov. 20-án.

53 Salamon István–Méhes László: *Egyszemélyes emigráció. Márai emlék-törödékek*. Miskolc, 2003. 10–11.

KENYERES ZOLTÁN

Az Óperenciás tengeren

„...valóság lesz a meséből s a valóságból – romantika!...”
(AEÖPM I. 259.)

A mese megosztó szó, kettéosztja a világot, valóságra és nem-valóságra. Hasonlít az álomhoz, sok benne a vágyakozás és vágyteljesítés, de mégis más, mert általában nincs rossz mese, abban az értelemben, ahogy létezik rossz álom. Vannak rémmesék, de azokban is végül jóra fordulnak a dolgok. A mese nem ismeri a halált (Honti János írt erről), a hősök, ha a cselekmény egy pontján meghalnak is, végül föltámadnak és győzedelmeskednek. Ady metaforateremtő, szimbolizációs nyelvében az életen és halálon túl lévő mese gyakran a verset, még pontosabban magát a versíró processzust jelenti, a belső diszpozíciót szemben a külső eseményekkel. Halász Előd ennek megfelelően elemzi *A mese meghalt* című korai (még 1904-ben keletkezett) verset. Ha elfogadjuk az értelmezését, akkor az értékdimenzió két pólusát, a pozitív és negatív pontot úgy lehet megfogalmazni, hogy a „formálásra váró káosz” áll szemben a „formaadó erővel”. A mese az elkészült vers, ha sikerül elkészíteni, de nem mindig sikerül. Ami még megformálásra vár, az kaotikus, nyugtalanító rossz. Ami már megformált, az jó. A mese jó. Király István ugyanevvel a verssel kapcsolatban arról írt, hogy Adynál gyakran visszajukra fordul a fogalmak értelme: a „költemény meséje például akkor halt meg, mikor életre támadt: az élet jelentette a halált s a halál az életet”.

De ez nem mindig következik így be. Előfordulnak olyan versek is, amelyekben – előadásuk szerint – éppenséggel a mese világa a rossz világ és a valóság a jó. Amikor a „külső”, megélt életből lesz „romantika”, ahogy egy korabeli verseskötettel kapcsolatban írja gúnyosan-ironikusan. Ilyen mindjárt az első verse, amelyben a mese szó előfordul, a *Mesét mondok*, amelyet költői pályája elején, 1899-ben írt. Ebben az eléggé elnyújtott és még a romantikus szerelmi költészet (inkább második vonalának) nyelvén megszólaló versben az elbeszélte történet, a mese egy szomorú, beteljesületlen szerelemről szól. Ezt foglalja keretbe a lírai narráció, amely az elbeszélő, a narrátor jelenbeli boldog szerelmi állapotát mutatja be. Persze ez is a versen belül van – ez a valóság? fikció? így lesz romantika –, de a költői elképzelés mégis különbséget tesz az elmesélt „mese” (esetleg úgy is, mint felidézett múlt) és a „megélt valóság” jelene között. Értékbeli különbséget: az utóbbi a jó és az előbbi a rossz.

Nem mindig lehet Adynál a „mese” szóval kapcsolatban az értékpólusokat ilyen könnyen (vagy legalábbis könnyűnek látszóan) meghatározni. *Az Óperenciás tengeren* a későbbi nagy versek egyike, mindenki ismeri, aki Ady sajnos fogyatkozó olvasóközönsége közé tartozik. Az ilyenre szokták azt mondani – a professzionista irodalomtörténészek haragvását kiváltva –, hogy nem kell és nem is lehet magyarázni. Olvasni kell.

Pucér mellemet vágyom betakarni
Felhőkkel, mint az őszi, csendes Ég,
Ne táncoljon tovább az Élet rajta:
Most már hadd jöjjenek a mesék.

Száz méter lenne borotvált szakálam,
Öreg az ajkam, fogam is hibás:
Olyan kicsi tenger lett a szívemből
S olyan nagy az Óperenciás.

Hát megpróbálom magam befelhőzni,
Szólni magamról unott a dolog,
Gyűl és dohog őszi mese és felhő,
Burkolt mellemre rágomolyog.

Volt egyszer, sokszor, volt talán ezerszer,
Hét mérföldes csizmájú hős, derék
Királyfi, ki szabad mellel elindult
És, himm-hámm, elnyelték a mesék.

Az „óperenciás” Ady legritkább szavai közé tartozik, versben mindössze még egyszer fordul elő, *A szűz Pilátus* negyedik szakaszában, s talán érdemes megemlítenünk, hogy ez a vers is *A menekülő életben* jelent meg, mégpedig ugyanabban a ciklusban, amelyben *Az Óperenciás tengeren*. *A szűz Pilátus* a végső lemondás és tökéletes félrevonulás keserű verse. („Csók, pénz, hit, bűn nem várok rátok, / De nem várok már magamra se.”) Mintha a hajdani harcos Én, aki valamikor a maga culte du moi-ját már-már a stirneri–nietzschei–barrési hang intonációjával hirdette, most leszámolna evvel a romantikus vers-szereppel. Legalábbis pillanatnyilag, mert még jön egy évvel később a visszafordulás híres verse, a *Humm, új legenda*. Kérdéses, hogy jó nyomon indulunk-e el, ha *Az Óperenciás tengerent* is a vers-én szerepeinek módosulásai felől próbáljuk megközelíteni. Tehát ha valahol *A szűz Pilátus* teljes rezignációja és a *Humm, új legenda* teljes és győzedelmes én-hirdetése között helyezük el, persze Pilátus-vershez közel. Megakadunk, ha ezt a gondolatmenetet próbáljuk tovább folytatni, megakadunk, mert az „én hirdetése és az én visszavonása” mellett van egy másik ellentétpár is a versben az „élet és a mese”. Mindkét szó az én szerepére vonatkozik, de hogyan értelmezhetők egymáshoz viszonyítva?

Ebben talán segít, ha filológus módjára megnézzük az Óperenciás-vers első megjelenésének helyét. Az *Óperenciás tengeren* először a *Nyugat* 1911. október 1-jei számában jelent meg, mégpedig egy kétrészes költemény első részeként, római I-gyel jelölve. Amikor Ady összeállította újabb kötetét, ezt a két részt elválasztotta egymástól, a római I-gyel jelölt első rész fölött meghagyta az eredeti címet, a római II-vel jelölt vers pedig új címet kapott: *Mese szép Csíny-országból*. Ez a változtatás feltehetően 1912 januárjának második felében történt, *A menekülő élet* 1912 februárjának elején jött ki a nyomdából, és még szerepelt benne néhány január közepén közölt vers.

Mese szép Csíny-országból

Szép Csíny-országban sok volt a róka,
Sok volt a jegyző és sok a pap,
Sok volt a csalás és szerelem
S bolond, aki a fűbe harap
S szép Csíny-országban csak a kék róka,
Agglegény csak a kék róka maradt.

Titkos Messzéből jött Csíny-országba
Mostohák közé, ő, idegen,
Kék volt és kék volt a szeme is
S elnézett a fürge himeken.
Szép láthatatlant nézett és látott
S forrott vére az őszi hidegen.

Egyszer egy őszi, nagy csínytevéskor
Barna, kormos lett két friss, kék szeme,
Látta fajtája asszonyait
S tudta, hogy fogytán a melege,
Hörgött a Messze vén, kék rókája.
Jaj, jaj, jaj, a Közel be kellene.

A két vers összetartozása a kötetbeli szétválasztás ellenére is nyilvánvaló. „Most már hadd jöjjenek a mesék” – mondja az első vers, s a második mintha ennek engedelmességre, mindjárt elő is áll egy mesével. Tropológiailag nézve a mese kettős elfordulás (τρόπος: fordulat, fordulás, út, mód). Először elfordul az élet valóságsszintjétől, amit minden irodalmi mű megtesz. Más szóval elfordul a komolyan-mondástól. Aztán tesz még egy fordulatot, és elfordul a nem-komolyan-mondástól is: ez azt jelenti, hogy a mesében mindent szó szerint kell érteni. A mese szavai nem figuratívak, mindent úgy kell elfogadni, ahogy mondják és ahogy le van írva. Ha az értelmező megáll az első tróposznál, ha csak egy fordulatnyit megy együtt a szöveggel, akkor óhatatlanul elkezd kérdéseket feltenni

egy általa megjelölt figuratív-allegorizációs szinten: az Ady-vers esetében felteszi a kérdést, hogy a Csíny-ország valójában nem Magyarország-e, s megkérdezi azt is, hogy ki a kék róka. Talán a költő saját magát rejti el a meseképek mögé? A fikció logójával mutatkozó irodalmi művek (regények, novellák, verses, prózai elbeszélések) oszcillálnak a valóságos és a képzeleti között, ott az ilyen kérdések nem mindig értelmetlen kérések. (Van különbség a regényként olvasott regény és a meseként olvasott regény között.) Ha azonban a mesét meseként, vagyis kettős tróposzként olvassuk, ha megteesszük a második fordulatot is a szöveggel, akkor az ilyenfajta kérdés értelmetlenné válik. A Csíny-ország az Csíny-ország, a kék róka pedig nem más, mint a kék róka, s ennek szomorú végű történetét beszéli el a mese. Rossz végű mese?

A két vers nemcsak egy felhívás és a felhívásra adott válaszként kapcsolódik egymáshoz. Vannak a vershatáron túl is összekapcsolódó vonatkozásaik, amelyek azt sejtetik, hogy az eredeti együttes megjelentetés nem volt indokolatlan. Ilyen összekapcsolódás – mint látni fogjuk, chiasztikus összekapcsolódás – a „messze” és a „közel” távolságjelölő ellentétpárja. A „Csíny-ország” avval a sóhajtással, avval a jajszóval fejeződik be, hogy „a Közel be kellene”. A távolság dinamikus, a távolság mindig valamilyen mozgással együtt értelmezhető, valóságos vagy elképzeléses mozgást involvál. Az „Óperenciás”-vers a távolságjelölő szavak használata nélkül is egy belső-lelki-indulati mozgást ír le a „közel”-től a messzeségig. A két pólus nehezen értelmezhető, az olvasó óhatatlan szeretne elhelyezkedni az egyik végponton, de nem lehet. Király István nagy Ady-monográfiájában külön nem foglalkozik ezzel a verssel, csak megemlíti azokban a címfelsorolásokban, amelyekkel időről időre megtámogatja gondolatmenetét. Olyan ellentétes előjelű értéktartalmak vizsgálata között hivatkozik rá, mint a nihil és az életigenlés. Az ilyen poláris ellentét nem az elemző gondolati határozatlanságát jelzi ebben az esetben, hanem a vers valóságos talányosságát, rejtelmességét, benső mozgásának nehezen megnevezhető jellegét közvetíti. Csak a mozgás iránya bizonyos: a közeltől halad a messze felé. A „Csíny-ország” kék rókája ezzel ellentétben éppen a messzeség felől („Titkos Messzéből jött...”) érkező keresi a közelséget. Hasztalan keresi: ennek szomorú, sőt tragikus történetét mondja el a vers kis meséje. Az „Óperenciás” hőse az életet, a vereséges, kudarcos életet (sőt: Életet) hagyja maga mögött és halad (menekül?) a mese baljós messzesége felé. Itt az élet a közel. A másik versben is az, ott is az élet kapcsolódik a közelséghez, de ott nem tőle el, hanem éppen ellenkezőleg, feléje, hozzá törekszik a vers hőse, a szegény róka. De mindkettő hasztalan, mindkettő tragikus, a menekülés is az és az elvegyülés, a hozzájuk tartozás keresése is az.

Eddig a két vers olvasó felőli oldalán helyezkedtünk el; a szöveggel, a leírt szavakkal foglalkoztunk, s valljuk meg, túl sokra nem jutottunk ezzel. De minden szövegnek, ennek a két versnek is van egy másik oldala, az író felőli oldal. Az olvasó felőli oldalon az elkészült szöveg kerül a szemünk elé és semmi más. A másik oldalon van a szöveg készülése, a szerzői intenció, a kor, a világ, a körülmé-

nyek és kontextuális összefüggések. Az irodalomtörténet és kivált a hagyományos irodalomtörténet általában az írás-folyamat felől közeledik a szöveghez, a „prae”-állapotot próbálja megragadni, hogy belevetítse a „poszt”-állapotot jelentő megírt, kész szövegbe, és azt tekintse az értelmezés igazi igazának. Mi ezt most nem fogjuk megtenni, nem vándorolunk át az olvasás-folyamat szövegvizsgáló helyéről az írás-folyamat (szövegképző) helyére, ami több mint kilencven évnyi időtávolság vándorútja lenne. Csak minden értelmezés és magyarázat, minden összefüggés- és kapcsolatteremtés (jó?) szándéka nélkül ideiktatjuk a következőket.

Nem tudni, Adynak voltak-e jó évei, olyan évei, amelyekre azt lehet mondani, hogy na, az jó volt neki, szerencsés volt, sikerültek a dolgai. Nem tudni, voltak-e ilyen évei, de 1911 biztosan nem ilyen volt. Ebben az évben íródott a két vers. Januárban és februárban Párizsban tartózkodik, föl-föllángolnak, már örökössé válnak a Lédával való viták. Februárban összevész Bölöniékkal. Márciusban veronálmérgezést kap. Még januárban – igaz, egyelőre még csak a kulisszák mögött – kirobban a háborúskodás Hatvany és Osvát között. Veszélybe kerül a *Nyugat* léte. Azt is lehet mondani: Ady kenyere. Jönnek-mennek a levelek, belekerül, bevonódik a vitába. Hatvany mellett áll, nemcsak a *Világ* decemberi ankétjára írott nyilatkozata vall erre, hanem már augusztus végén, szeptemberben írást készít állásfoglalásáról. Nyílt sisakkal áll ki. Az év első felében még egyszer elutazik Franciaországba, majd szeptemberben Németországban is találkozik Lédával. Szeptemberben Pesten tárgyalásokat folytat a *Nyugattal* való szerződése ügyében, októberben meglátogatja a szüleit Érmindszenten. Aztán még hosszú hetekig folytatódik a hercehurca a *Nyugat* körül.

KISS KATALIN

Variánskiadások előkészítése TEI/XML-alapokon

(Szabó Lőrinc: *Föld, Erdő, Isten*)

Verskötetek variánskiadásának számítógépes kiadás-előkészítését támogatja az a Miskolci Egyetem Szabó Lőrinc-műhelyében 2003–2005 között fejlesztett mintaalkalmazás,¹ amely Szabó Lőrinc *Föld, Erdő, Isten* című kötetének tudományos igényű, elektronikus formátumú (online/offline), TEI/XML-alapú szövegfeldolgozással készült dokumentumainak publikálásához nyújt infrastrukturális háttérrel. A Syncroll néven bevezetett keretrendszer² jelenleg „béta-tesztelés” alatt áll, ez a verzió a fejlesztés egy a végsőhöz közeli stádiumát képviseli.³

Jelen tanulmány a prototípus-alkalmazás elkészítése mögött meghúzódó (textológiai és technológia-)elméleti megfontolásokat, a számítógépes szövegrögzítési eljárások néhány aktuális kérdését, a *Föld, Erdő, Isten* című kötet variánskiadásához feldolgozott kéziratgyűttesek (genetikus dossziék) anyagát veszi számba.

1. A *Föld, Erdő, Isten* kötet feldolgozott genetikus dossziéi

1.1. A preoriginális dossziék

A *Föld, Erdő, Isten* kötet egy online variánskiadásához előkészített szövegvariánsok genetikus dossziéja tizenhárom, különböző versváltozatokat őrző kéziratgyűttest foglal magában. A kötet első, 1922-es Kner-féle kiadását megelőző, öt preoriginális dossziét az [III.] *Este*; a [XXXII.] *Mondják, hogy szép*; a [XXV.] *A következő pillanat*; a [XII.] *Hajnali himnusz* és a [XXIX.] *Rutilius levele* című versek autográf kéziratái (I.), tizenkilenc, a *Nyugatban* 1921 és 1922 között publikált vers (II.), a [IV.] *Sötétség, holdfény*, a [XXII.] *Tétlen jövőendő* és a [XXV.] *A következő pillanat* című versek „Három vers” főcímmel kiszedett *Nyugat*-korrektúrapéldánya⁴ (III.), egy beragasztott verseket tartalmazó nyomdai példány (IV.) és az 1922-es Kner-kiadás szerzői korrektúrája (V.) alkotja.

1.1.1. *Három vers (Nyugat-korrektúrapéldány)*

Az MTA Könyvtára Kézirattára Ms 4652/321. jelzetű, három kiszedett verset tartalmazó, „Három vers” című összeállítás egyik darabja sem jelent meg a *Nyugatban*. A versek szedése egy *Nyugat-korrektúrapéldányra* enged következtetni, s a szövegváltozat nyomdai példánnyal és az első korrektúra szövegváltozatával történt egybevetése alapján feltételezhető, hogy a nyomdai példány szövegváltozata megelőzi a nyugatos szedésű változatot, vagyis az első korrektúra szövegváltozata kronológiailag a nyomdai példányt követi és megelőzi a *Nyugat-korrektúra* variánsait. A három nyugatos szedésű verset, mivel azok címnélküliek, első sorukkal azonosítva adjuk meg.

1.1.1.1. [Először fecskék...]⁵

A nyomdai- és a korrektúrapéldány szövegváltozatának sorszáma: IV. Ékezési eltérések a 13. sorban fedezhetők fel:

Nyomdai pld./Korr. pld.: *kutunkba*;

Nyugat-korrektúra: *kútunkba*.

1.1.1.2. [Kínokkal és kínokra...]⁶

A vers sorszáma a nyomdai példányban XXI, a korrektúrapéldányban (XXI-ről) XXII(-re javítva). A nyomdai példány 11. sorának „irigylem” szava a jobb margón „irigylem”-re javítva. Az első korrektúrában rövid i-vel, a nyugatos kiszedett példányban (és a Kner-kiadásban is) hosszú í-vel (irigylem) szerepel. A sorszám-változtatás és ékezés logikája alapján feltételezhető variáns-kronológia: nyomdai példány (1), korrektúrapéldány (2), *Nyugat-korrektúra* (3).

1.1.1.3. [Halottakkal bevett utakon...]⁷

A vers sorszáma a nyomdai példányban XXIII, a korrektúrapéldányban (XXIII-ról) áthúzással XXV-re javítva, a javított sorszám megegyezik az autorizált változat sorszámával. A nyomdai, a korrektúrapéldány és a *Nyugat-korrektúra* eltérései megint csak ékezési jellegűek:

5. sor:

Nyomdai pld./Korr. pld./Kner-kiadás: *huz-vonz*;

Nyugat-korrektúra: *húz-vonz*

1.2. *Nyomdai példány*

A beragasztott versekből álló *nyomdai példány* 35 verset tartalmaz. Ebből a nyomdai példányból, kiadás-előkészítésünk fázisában egy az eredetiről készült xerox-másolat áll rendelkezésünkre.

A nyomdai példány legelső verse felett, a következő, nem Szabó Lőrincről (Szabó Lőrinc feleségétől) származó bejegyzés olvasható: „Knerhez ezt küldte el kézirat helyett 1922 jan-/ban/Föld, Erdő, Isten”.

A nyomdai példány tartalmazza az összes *Nyugatban* publikált verset. A nyugatos versek egy kivételével (*Dunántúli Idillek, L. [Sötétedik...]*)⁸ kiszedett változatban, ugyancsak beragasztva szerepelnek. A ma *Erdei szerelem* címmel ismert vers megjelent ugyan a *Nyugatban*, de ebben a dossziében nem a nyugatos kiszedett változat, hanem a vers egy autográf kéziratpéldánya található.

A nyomdai példányban kilenc vers (IV, XIII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII, XXIV, XXVIII.) autográf kézírással, három vers (XI. [*Amint felfelé jöttünk...*]; XXI. [*Kínokkal és kínokra szült anyám...*]; XXIII. [*Halottakkal bevett utakon...*]) beragasztott, autográf gépiratban szerepel. Négy vers (címeiket lásd alább) kiszedett változatának beragasztott példánya található a kéziratot helyettesítő, 1922. januári datálású dossziében. Sem a *Nyugatban* nem közölt, sem az első korrektúra fennmaradt (feltehetően hiányos) példányában nem szerepel az a négy plusz egy vers, melyek közül egy gépiratkivágat (XI. *Kirándulás* [Nyomdai pld.: XI. *Kirándulás {Amint felfelé jöttünk...}*]). A további négy kiszedett (de nem nyugatos szedésű) versről a feltárás jelen szakaszában nem tudjuk, publikált-e, és ha igen, mely periodikában jelenhetett meg. A négy kiszedett vers címe: XII. *Hajnali himnusz* [Nyomdai pld.: XXII. [*A Nap! A Nap!...*]], XXXII. *A Föld barátai* [Nyomdai pld.: XXX. [*Bizony, barátom...*]]; XXXIII. *A barbár tanítvány* [Nyomdai pld.: XXXI. [*Komoly s nehéz...*]]; XXXIV. *Torzonborz fekete állat* [Nyomdai pld.: XXXII. [*Torzonborz fekete állat...*]].

Autográf kézírással lejegyzettek a nyomdai példány másolatában a következő versek: IV. [*Először fecskék...*] – autorizált címvált.: IV. *Sötétség, holdfény*; XIII. [*Sötét szavak vázában...*] – autorizált címvált.: XII. *Gyógyulás*; XIV. [*Sötétedik. Láthatatlan tücskök...*] – autorizált címvált.: XIV. *Erdei szerelem*; XV. [*Pillám alatt összetört...*] – autorizált címvált.: XVI. *Hasztalan lázadás*; XVI. [*Szebb vagy a szép...*] – autorizált címvált.: XVII. *A szelíd tanítvány*; XVII. [*Elcsalta a dalok anyja...*] – autorizált címvált.: XVIII. *Az elhagyott lány*; XVIII. [*Elmentél, s megnémült...*] – autorizált címvált.: XIX. *Elmentél, s megnémült a táj* – Szkadzon –; XXIV. [*Sokszor bizony csüggedni...*] – autorizált címvált.: XXVI. *Az idő kísértetei*; XXVIII. [*Oly súlyos felbőkök ülnek az égen...*] – autorizált címvált.: XXX. *Súlyos felbőkök*.

A csak az első korrektúrában szereplő, a *Nyugatban* nem közölt tizenegy vers ([IV.] *Sötétség, holdfény*; [V.] *Egyedül*; [XIII.] *Gyógyulás*; [XVI.] *Hasztalan lázadás*; [XVII.] *A szelíd tanítvány*; [XXVIII.] *Az elhagyott lány*; [XXIX.] *Elmentél, s megnémült a táj* – Szkadzon –; [XXII.] *Tétlen jövődől*; [XXV.] *A következő pillanat*; [XXVI.] *Az idő kísértetei*; [XXX.] *Súlyos felbőkök*) kivétel nélkül szerepel a nyomdai példányban.

1.3. Első korrektúrapéldány

A *Föld, Erdő, Isten* kötet verseinek „első korrektúra” feliratú dossziéja, fennmaradt formájában, huszonhat verset tartalmaz. Ebben az összeállításban a *Nyugatban* közölt versek közül hiányzanak a ma *Mondják, bogy szép, Uránia, Fák között* és *Párbeszéd* címmel ismertek változatai. Az első korrektúrában tizenegy, a *Nyugatban* publikáltakhoz képest „új” vers szerepel (IV. *Sötétség, holdfény*; V. *Egyedül*;

XIII. Gyógyulás; XVI. Hasztalan lázadás; XVII. A szelíd tanítvány; XXVIII. Az elhagyott lány; XXIX. Elmentél, s megnémült a táj – Szkadzon –; XXII. Tétlen jövendő; XXV. A következő pillanat; XXVI. Az idő kísérteteti; XXX. Sulyos felhők).

Az első korrektúra és a nyomdába küldött példány dossziéinak összehasonlítása alapján feltételezhetjük, hogy a nyomdai példány szövegváltozatai egyértelműen a korrektúrapéldány variánsainál korábbra datálhatók. Ezt a feltételezésünket erősíti meg a nyomdai példány V. sorszámú [*Testvérkém, Fáj...*] kezdetű variánsa is, melynél, a 16. sorban, a jobb margón, a *ne* szócska *se*-re van javítva, korrektúrajellel. Ugyanez a sor a korrektúrapéldányban, mintegy jóváhagyottan, már *se*-ként szerepel. Ugyanezen vers 12. sorának *ijjedt* szava a korrektúrapéldányban is azonos szóalakban van jelen, egy itt véghezvitt, bal margóra tett deleatur jellel történik a Kner-kiadástól ismert helyes szóalak (*ijjedt*) létrehozása.

1.4. A Kner-kiadás utáni variánsok

Az 1922 tavaszán megjelent Kner-kiadást⁹ követően – az antológia-megjelenéseket nem számítva – az 1934-es¹⁰ és 1940-es¹¹ *Válogatott Versek* variánsait,¹² az 1943-as¹³ valamint a változatlan újrakiadású, 1944-es¹⁴ *Összes versei* kötet számára átdolgozott változatok jelentik. Az „Összes” kiadás számára átdolgozott versek közül öt (*A vágy szégyene, A vándor elindul, Fák között, Zavar, Pannón őszi*)¹⁵ a kötetkiadást megelőzően „Új versek, régi dallamok” cím alatt periodikában (*Új Idők*) is megjelent, az alábbi bevezetéssel: „Öt költemény Szabó Lőrinc Föld, Erdő, Isten című ifjúkori (1922) kötetének a költő *Összes versei* számára átdolgozott végleges szövegében.”¹⁶ A szerző életében megjelent utolsó kiadás,¹⁷ variánskiadásunk időrendben utolsó dossziéja, az Illyés Gyula bevezetésével és szerkesztésében készült *Válogatott versei* kötet *A vándor elindul, a Reggel, az Este, a Titkok, a Mondják, hogy szép, A vágy szégyene, a Pannón őszi, a Rutilius levele, A barbár tanítvány* és a *Fák között* címűeket tartalmazza a *Föld, Erdő, Isten* kötetből.

2. Felhasznált technológiák

A prototípus-alkalmazás aktuális hazai és nemzetközi technológiáknak – a Text Encoded Initiative (TEI) és az Extended Markup Language (XML) szövegtárolási ajánlásainak¹⁸ – megfelelően rögzített és strukturált szöveges dokumentumokból dolgozik, alapvetően adat-/dokumentumtároló és -megjelenítő funkciókat lát el. Ha Szabó Lőrinc *Föld, Erdő, Isten* című kötetének a Szabó Lőrinc-archívumba felvett variánsai felől közelítünk, mindez azt jelenti, hogy a kötet és verseinek fellelhető variánsai, kéziratgyűttesként (genetikus dossziékként) rendezve kétféle formátumban, képi-alapú dokumentumként (master [.tiff] és webre optimalizált [.jpg]), valamint szöveg-alapú (nem-bináris) dokumentumként (xml) is rögzítve és archiválva vannak. A szövegvariánsok szövegalapú dokumentumpéldányai, a TEI-ajánlás szerint továbbgondolt struktúrakódolással készült

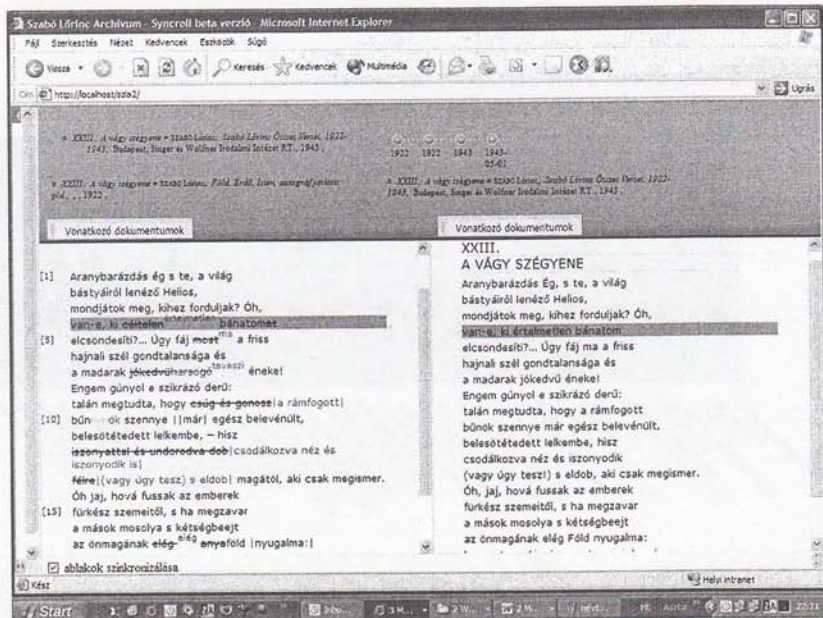
platform- és szoftverfüggetlen xml-fájlok (ellentétben az úgynevezett bináris fájlokkal, mint az .rtf, .doc vagy a .pdf, amelyek csak célalkalmazásokkal [Microsoft Word, Open Office, Acrobat Reader, Adobe Acrobat] olvashatók és szerkeszthetők). Az xml-formátum használatának előnye a platform- és szoftverfüggetlenség mellett, hogy segítségével tartalmilag feldolgozható, strukturált szöveg jön létre, amelyben az egyes (kacsacsőrbe zárt) címkékkel¹⁹ megjelölt strukturális szövegegységek (például fejezet, bekezdés, sor, műcím, dátum, idősík, név) rugalmasan kezelhetők, tetszőleges módon lekérdezhetők, listázhatók, feldolgozhatók. Az xml-struktúrából adódóan a tartalmi feldolgozás (az „értéknövelt” tartalom létrehozásának) fázisa szétválik a szöveg külalakjának (például stíluslappal, web-lapszkripttel történő) formázási, megjelenítési fázisától.

Jelölőnyelvi struktúrák alkalmazásán alapuló tartalomfeldolgozással készülhetnek aztán a fent bemutatott módon feldolgozott szövegekből, automatizmusok és szöveg-transzformációs eljárások segítségével címlisták, kronológiák, bibliográfiák – a tudományos szövegkiadás segédműfajának területére utalható dokumentumok.

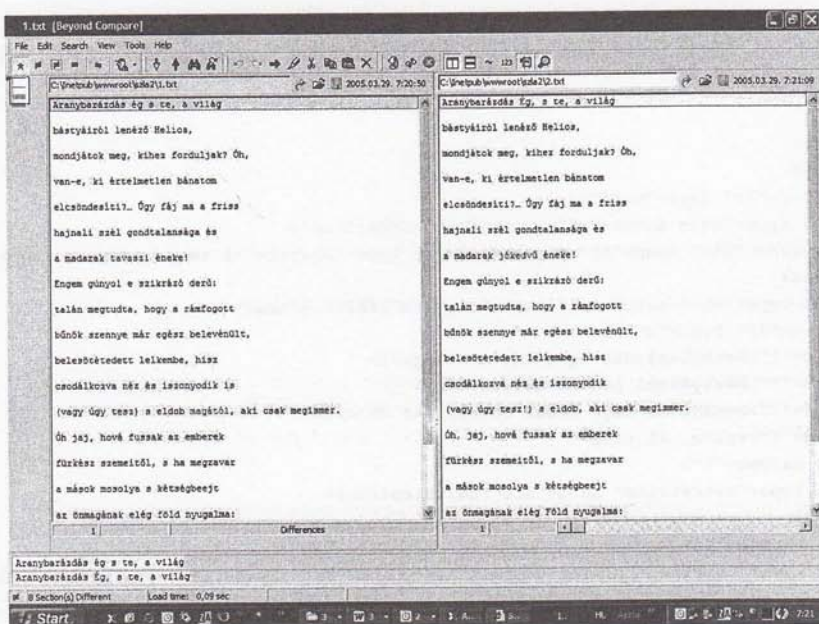
A tudományos igényű szövegkiadások (például forráskiadás, kritikai kiadás, genetikus kiadás) szövegvariánsainak dokumentum-nézetei (betűhű átirat, linearizált átirat, normalizált nézet) is előállíthatók a fent leírt módon, TEI-alapú jelölőnyelvi struktúrák szerint kódolt xml-fájlokból. Az eljárás, főként kezdeti szakaszában, meglehetősen (emberi) erőforrásigényes, de nagyobb volumenű, hosszú távú szövegkiadási vállalkozások, papír-alapú, online és offline publikálási lehetőségekkel is kacérkodó kiadások esetén megtérülő befektetés. Az angol nyelvű TEI-ajánlás mellett számos hazai publikáció, ajánlás készült e tárgykörben, melyek alapján jól körvonalazható a módszer használhatósága.

3. Syncroll keretrendszer

A Syncroll keretrendszer a kiadás-előkészítés és a publikálás fázisában egyaránt a variánsok megjelenítéséhez és összehasonlításához nyújt segítséget. A TEI/XML szövegstruktúrájának megfelelően kódolt és előzetesen az archívumba kéziratgyűjtésenként rendezett és rögzített versek bármely két variánsa, s a variánsok bármely dokumentum-nézete (faksimile, betűhű átirat, normál átirat) megjeleníthető a szoftver (menüinek) segítségével a lent látható módon két ablakra osztott képernyőn. Erre az együttes („syn”) megjelenítésre utal a szoftver nevének előtagja is. A szoftver által felkínált dokumentum-megjelenítő funkciót az elnevezés utótagjában is kiemelt közös görgetővel történő legördítés („scrolling”) teszi kényelmesé és teljessé. További kényelmi funkció a kizárólag szöveg-alapú dokumentumok (tehát a szövegátiratok) párhuzamos megjelenítése esetében opcionálisan igénybe vehető szinkronizált sorkijelölés (a két ablakba beolvasott versszöveg verssor-szintű szinkronba állítása), amely megkönnyíti az egymásnak megfeleltethető verssorok megtalálását és az átírások nyomon követését. (Lásd az 1. ábra sorkiemelését.)



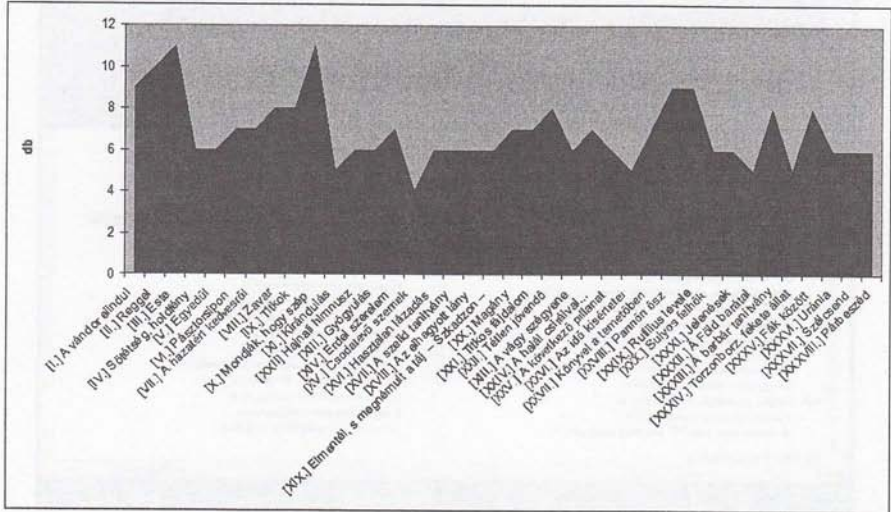
1. ábra: Átiratok megjelenítése a Syncroll keretrendszer felhasználói felületével



2. ábra: Szövegvariánsok automatikus összehasonlítása a Beyond Compare szoftverrel

4. Melléklet

4.1. A Föld, Erdő, Isten kötet verseinek variánsai



4.2. A Föld, Erdő, Isten kötet A vágy szégyene című vers TEI/XML-alapú szövegkódolásban

```

<text>
<body>
<div1 n="23" type="poem">
<head type="main-authorial" rend="doubleunderline">
<add hand="SZL" resp="KK" place="inline" type="pasteon">A vágy szégyene</add>
</head>
<head type="main-authorial" rend="circled">XXIII.</head>
<lg1 n="23" type="stanza">
<l id="1">Aranybarázdás ég s te, a világ</l>
<l id="2">bástyáiról lenéző Helios,</l>
<l id="3">mondjátok meg, kihez forduljak? Óh,</l>
<l id="4">van-e, ki <app>
<rdg varSeq="1">
<del type="overstrike" hand="SZL">céltalan</del>
</rdg>
<rdg varSeq="2">
<add type="unmarked" place="supralinear" hand="SZL" resp="KK">értelmitel</add>
</rdg>
</app> bánatom<del hand="SZL" type="overstrike">at</del></l>
<l id="5">elcsönnesíti?... Úgy fáj

```

```

<app>
<rdg varSeq="1">
<del type="overstrike" hand="SZL">most</del>
</rdg>
<rdg varSeq="2">
<add type="unmarked" hand="SZL" resp="KK" place="supralinear">ma</add>
</rdg>
</app> a friss</l>
<l id="6">hajnali szél gondtalansága és</l>
<l id="7">a madarak <app>
<rdg varSeq="1">
<del hand="SZL" type="overstrike">jókedvü</del>
</rdg>
<rdg varSeq="2">
<del type="overstrike" hand="SZL">harsogó</del>
</rdg>
<rdg varSeq="3">
<add type="unmarked" hand="SZL" resp="KK" place="supralinear">tavaszi</add>
</rdg>
</app> éneke!</l>
<l id="8">Engem gúnyol e szikrázó derű:</l>
<l id="9">talán megtudta, hogy <app>
<rdg varSeq="1">
<del hand="SZL" type="overstrike">csúf és gonosz</del>
</rdg>
<rdg varSeq="2">
<add type="unmarked" place="inline" hand="SZL" resp="KK" >a rámfogott</add>
</rdg>
</app></l>
<l id="10">bűn<app>
<rdg varSeq="1">
<del hand="SZL" type="overwrite">eim</del>
</rdg>
<rdg varSeq="2">
<add type="overwrite" place="over" hand="SZL" resp="KK">ők</add>
</rdg>
</app> szennye <add type="insertion" hand="SZL" place="inline" resp="KK">már</add>
egész belevénült,</l>
<l id="11">belesötétedett lelkembe, <del type="overstrike" hand="SZL">-</del>
hisz</l>
<l id="12">
<app>
<rdg varSeq="1">
<del type="overstrike" hand="SZL">iszonyattal és undorodva dob</del>
</rdg>
<rdg varSeq="2">
<add type="unmarked" place="inline" hand="SZL" resp="KK">csodálkozva néz és iszo-
nyodik is</add>
</rdg>
</app></l>
<l id="13">

```



```

<app>
<rdg varSeq="1">
<del type="overstrike" hand="SZL">félre</del>
</rdg>
<rdg varSeq="2">
<add type="unmarked" place="inline" hand="SZL" resp="KK">(vagy úgy tesz) s eldob</
add>
</rdg>
</app> magától, aki csak megismer.</l>
<l id="14">Óh jaj, hová fussak az emberek</l>
<l id="15">fürkész szemeitől, s ha megzavar</l>
<l id="16">a mások mosolya s kétségbeejt</l>
<l id="17">az önmagának <app>
<rdg varSeq="1">
<del type="overstrike" hand="SZL">elég </del>
</rdg>
<rdg varSeq="2">
<add type="unmarked" place="supralinear" hand="SZL" resp="KK">elég </add>
</rdg>
</app> <del type="overstrike" hand="SZL">anya</del>föld <add place="inline" type=-
"unmarked" hand="SZL" resp="KK">nyugalma:</add></l>
<l id="18">
<app>
<rdg varSeq="1">
<del type="overstrike" hand="SZL">egyenletes nyugalma -:</del>
</rdg>
<rdg varSeq="2">
<add type="unmarked" place="inline" hand="SZL" resp="KK">hogyan irtsam ki vágyamat,</
add>
</rdg>
</app> jaj, hová</l>
<l id="19">meneküljek <app>
<rdg varSeq="1">
<del type="overstrike" hand="SZL">e gyönyörű</del>
</rdg>
<rdg varSeq="2">
<add type="overwrite" place="over" resp="KK" hand="SZL">a nők és a</add>
</rdg>
</app> tavasz</l>
<l id="20">megfoghatatlan szépsége elől?!</l>
</lg1>
</div1>
</body>
</text>

```

4.3. A vágy szégyene című vers kézírathív átirata

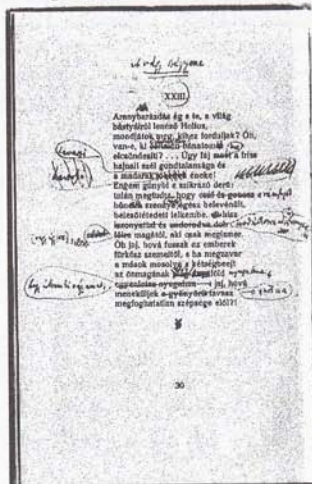
A vágy szégyene

XXIII.

Kék-

- [1] Aranybarázdás ég s te, a világ
bástyáiról lenéző Helios,
mondjátok meg, kihez forduljak? Óh,
van-e, ki **céltalan** értelmetlen bánatomat
[5] elcsönDESÍTI? ... Úgy fáj **most**^{ma} a friss
hajnali szél gondtalansága és
a madarak **jókedvü**^{harsogó} tavaszi éneke!
Engem gúnyol e szikrázó derű:
talán megtudta, hogy **csúf és gonosz** ^{la rámfogott}
[10] **bűneim**^{ök} szennye ^{lmár} egész belevénült,
Belesötétedett lelkembe, – hisz
iszonyattal és undorodva dob ^{l csodálkozva néz l és l iszonyodik l is(?) l}
[13] **félre** ^{l eldob l (vagy úgy tesz) s eldob} magától, aki csak megismer.
Óh jaj, hová fussak az emberek
[15] fürkész szemeitől, s ha megzavar
a mások mosolya s kétségbeejt
az önmagának **elég**^{elég} **nyugalma** ^{nyugalma}:
egyenletes nyugalma – ^{l hogy írtsam ki vágyamat, jaj, hová}
meneküljek **e gyönyörű** ^{l a nők és a l tavasz}
[20] megfoghatatlan szépsége elől?!

4.4. A vágy szégyene című vers Kner-kiadású nyomtatott példányának az Összes versek számára átdolgozott, autográf javítású fakszimile-példánya



JEGYZETEK

1 A minta-alkalmazás az IHM-ITEM/219. számú kutatásfejlesztési pályázatának támogatásával készült.

2 Az alkalmazás elérhető a Kutatóhely honlapján: <http://www.szabolorinc.hu>

3 A keretrendszer architektúrális felépítésének leírásához lásd: Ullrich Gusztáv: *Syncroll, 2005 (Béta-verzió) – Rendszer-architektúra* lásd: <http://www.szabolorinc.hu/kutatohely/syncroll/dokumentumok/Syncroll.architekt.v01.pdf>

4 Jelzet: MTAKK, Ms 4652/321.

5 Autorizált címváltozat: XXII. Tétlen jövendő.

6 Autorizált címváltozat: [IV.] Sötétség, holdfény

7 Autorizált címváltozat: [XXII.] Tétlen jövendő

8 Autorizált címváltozata: [XXV.] A következő pillanat.

9 Szabó Lőrinc: *Föld, Erdő, Isten*. Kner Izidor kiadása, Gyoma, 1922.

10 Szabó Lőrinc: *Válogatott Versei*. Debrecen, 1934. (Új Írók, 8)

11 Szabó Lőrinc: *Válogatott Versei*. Wolfner Irodalmi Intézet Rt., 1940.

12 Ms 4653/1-es számú jelzet alatt, az MTA Könyvtára Kézirattárában őrződik az 1940-es *Válogatott versei* kötet 1934-es, Új Írók sorozatban megjelent nyomtatott példányának, autográf javításokkal ellátott töredékes anyaga, az első *Válogatott verseket* követően megjelent *Harc az ünnepért* kötet verseinek korrektúráival kiegészítve. A nyomtatott példány 90. oldalán Szabó Lőrinc megjegyzése: „A kötet további anyagát (s az eddigi pótlást és cserét) kéziratban mellékelem, a Tartalomjegyzék bejegyzéseinek útmutatása mindenben eligazít./Szabó Lőrinc/1939 júl. 1.” A tartalomjegyzékben feltüntetett „Új

versek” című rész hiányzik, ezért töredékes az anyag. A nyomtatott példány 1934-es részébe Szabó Lőrinc saját kezűleg átvezette az 1940-es kötetig keletkezett javításokat, változtatásokat. A *Föld, Erdő, Isten* kötet vonatkozásában egy címváltozat (Szélcsőnd/Szélcsend) jelentősebb javítást nem találunk.

13 Szabó Lőrinc: *Összes Versei. 1922–1943*. Wolfner Irodalmi Intézet Rt., 1943.

14 Szabó Lőrinc: *Összes Versei. 1922–1943*. Wolfner Irodalmi Intézet Rt., 1944.

15 Új Idők, 1943. május 1., 70.

16 Uo.

17 Szabó Lőrinc: *Válogatott Versei (1922–1956)*, vál., bev. Illyés Gyula, Budapest: Magvető, 1956.

18 Text Encoding Initiative (TEI) [‘szövegkódolási kezdeményezés’]: nemzetközi ajánlás, többek között irodalmi és történeti források rögzítésére. Az elektronikus szövegkiadások készítéséhez útmutatóként használható TEI Guidelines néven ismert ajánlás textológiai szempontból különösen fontos fejezetei (18 [„Transcription of Primary Resources”], 19 [„Critical Apparatus”]) a jelenlegi P4-es verzióban (<http://www.tei-c.org/P4X>) is, sajnálatos módon, kevésbé kidolgozottak. Az XML jelölőnyelv (eXtensible Markup Language [‘bővíthető/kiterjeszhető kódnyelv’]) 1.0 verziójának 1998-as, W3C-ajánlásként történő bevezetésével azonban lehetőség nyílt az ugyancsak jelölőnyelvi TEI ajánlás (egyes szöveg-típusok szemantikai elemeinek hierarchikus felépítését leíró), sok esetben hiányosnak mutakozó alapkészletének projekt- és kiadás-specifikus kiterjesztésére.

19 Például: <kötetcím>Föld, Erdő, Isten <\kötetcím>.

FERENCZI LÁSZLÓ

Fendrich Ferencről

Fendrich Ferenc egyik utolsó versében a Kertész utca Ulysszeszének nevezte magát.

1936-ban született, és 1975-ben halt meg Budapesten.

Mintha mindig is ismertük volna egymást, telefonszámát máig sem feledtem el, noha harminc éve hívhattam fel utoljára, miközben hiába erőlködöm, gyermekkori telefonszámokra éppen úgy nem emlékezem, mint azokra, amelyek egy éve váltak érvénytelenné. Nagynénje legendás gyermekorvos volt. Sári néni bejött a szobába, és a lázas gyerek, ha tüszős mandulagyulladás volt, ha skarlátja vagy mumpsza, azonnal megkönnyebbült. Még egyetemista éveimben is ő kezelte. Néhány hónappal unokaöccse halála után halt meg.

Feri egy évvel volt idősebb nálam, az 1950-es évek első felében egy osztállyal felettem járt a Barcsay utcai Madách Imre Gimnáziumban. Kedves, szertelen, könnyedén barátkozó, állandó mozgásban lévő, csavargásra és mindenféle szellemi kalandra kész kamaszok voltak vele hasonszőrű osztálytársai, csupa összetéveszthetetlen egyéniség már akkor is. Fél évszázad távlatából már nem mindenkire emlékszem, van, akivel személyesen azóta sem találkoztam, csak a hírével, és néhányan közülük régóta halottak. Hiányos azoknak a névsora, akikkel Feri hosszabb-rövidebb ideig együtt járt: Simon Tamás, Császár István, Kézdi György, Léner Péter, Ranschburg Jenő, Vető Miklós, Wald Pál, és a párhuzamos osztályban Vargyai Gyula. Egyetlen lényeges különbség volt köztük: egyesek cinikusan megadták az iskolának azt, ami neki járt (közéjük tartoztam, egy évvel fiatalabb), mások meg nem. Abban mindenki egyetértett, hogy tanulni kell, keményen és jókedvűen, hivatástudattal eltelten, csak azt nem vehetik el az embertől, amit megtanult, de tanulni igazán csak az iskolán kívül lehet. Az iskola, pontosabban az igazgató elnézte ezt az iskolán-kívüliséget, engedte, hogy az iskolában indexen lévő könyveket kölcsönözzünk egymásnak, és azokat az órákon, szigorúan a pad alatt olvassuk. Elnézte a nem látványos lógásokat is, ha sejtette, hogy otthon olvasunk. A légkörre jellemző volt, hogy az egyik magyartanár kérte, hogy az iskolai dolgozatokba csak hivatalosan elfogadott közhe-lyeket írjunk, nehogy írásos dokumentuma maradjon olvasmányainknak.

Tudomásom szerint az akkori Madách Gimnáziumról egyetlen elbeszélés szól, Császár István *Feljegyzések az utolsó padból* című (egyébként egyik novelláskötetének is címet adó) írása. Császár István Feriékkel kezdte tanulmányait, majd mikor évismétlésre kényszerült, az én osztálytársam lett. Császár István elbeszélése bravúros írás, a Dichtung annyira elfedi a Wahrheitot, hogy ha nem ismerném a szereplőket és az eseményeket, nem hinném el, hogy töredékességében is elsőrangú, már-már jegyzőkönyv-pontosságú dokumentum. Főszereplői a két szabálytalan, a két író, Tamás és az elbeszélő, akik ha talán nem is barátok, de bíznak egymásban, és ez a fontosabb. Az elbeszélés egyik szereplője az az osztálytársuk, aki Tamás eltávolítását kezdeményezte. (Tamást hamarosan egy másik gimnáziumból is kicsapták, ez már szétfeszítené István elbeszélésének a keretét, egyébként talán nem is tudott róla, de azt megjegyzi, hogy hamarosan megjelentek első versei, és kalandos életet élt.)

Feri nem szereplője Császár elbeszélésnek, nem látványos jótanuló, és nem is látványosan szabálytalan. Nem olvas kevesebbet, mint Tamás vagy István, vagy bárki más. Nincsenek látványos lógásai vagy lázadásai, gyakran meglátogatja egy osztálytársát (akik ma is szeretettel emlékeznek rá), és néhány bizalmasának megmutatja rendíthetetlen hivatástudattal írt verseit. Szabálytalanságáról Császár már nem tudhat: 1954 tavaszán, néhány héttel az érettségi előtt elhagyja a gimnáziumot. Nem csapják ki, bukás sem fenyegeti, egyszerűen elhagyja az iskolát.

Ma sem tudom, hogy miért. Talán nem is érdeklődtem. Annak a baráti körnek megvolt az a nagy előnye, hogy mindenki elfogadta a másikat olyanak, amilyen – ha olvasott. A nagy indexek kora volt, barátokhoz könyvek, könyvekhez barátok kapcsolódtak. Ma is emlékszem, hogy Tamástól (már rég nem volt gimnazista) kaptam meg a *Te meg a világot*. Miklós egy Baudelaire-kötetet szerzett nekem valahol, Feri egy Rilke-kötetet. Én Sötér *Négy nemzedék* című antológiáját találtam meg egy antikváriumban.

1954 tavaszán Feri mintha azt mondta volna, hogy azért hagyja el az iskolát, mert költő. Nem magyarázatként, hanem tájékoztatásként. Talán, mert éppen írt valamit, amit fontosnak remélt, és nem akarta, hogy idejét és energiáját elrabolja az érettségit megelőző hetek hisztériája. A költészet az értékek értéke volt, és Feri nem ismert semmiféle, mégoly célszerűnek látszó kompromisszumot sem.

Néhány hónappal korábban tanúja voltam egy látványos verségetésnek. Feri, Kertész utcai lakásukon, amikor rokonai nem voltak otthon, elégette addig írt verseit. Látom vagy inkább látni vélem, amint Feri meggyújtja a kéziratlapokat. Szerettem, amit írt, mondtam is neki, és mintha próbáltam volna kérni, hogy őrizze meg a verseket (egyébként egyetlen sorukra sem emlékszem), de bizonyára neki volt igaza. Úgy kell írni, mondta Feri, mintha az utolsó szó jogán írna az ember. Tamás is azt mondta, és talán más is. Akkor sejtettem meg, amit később tudatosítottam, hogy egy igényes ifjú művész mindenképp jobban tudja azt, amit nem tud, de talán még fogalma sincs arról, hogy mit tud. És akkor, Feri verseit égni látva sejtettem meg azt is, hogy Vergilius és Kafka képmutatók voltak, egy-

részt mert a felelősséget másra hárították, másrészt mert titokban talán remélték, hogy végrendeletüket nem teljesítik.

Saját verseit a 17-18 éves kamasz kíméletlenül megsemmisítette. „Még nem jök.” Az érettségi előtt azt remélte, hogy most majd jót ír. A kamaszkor nem mentség a selejtre. A kamaszkor igényessége egyszeri és megismételhetetlen. Feri remekműveket akart írni. Szenvedélyesen, kitartóan olvasott. Az olvasás örömforrás volt, és nagy kaland – és nem mellékesen a mesterség elsajátítása. Ahogy a maga dolgait, másokét is szigorúan olvasta. Sőtér *Négy nemzedéke* az egész baráti körnek sokat segített. Pilinszkyt azonnal felfedeztük és megszerettük, de Feri figyelmeztetett arra, hogy a „jegyzetembe nézek s idézem / csak őt feledném, azt a franciát” sorok tölteléksorok. És semmit sem akart jobban elkerülni Feri saját verseiben, mint a tölteléksorokat, töltelékszavakat. 1958-ban vagy 1959-ben elmondtam Pilinszky Jánosnak Feri véleményét. Nem tiltakozott. Talán már érlelődött benne, hogy szakítson a hagyományos versformákkal.

Érdeklődés és nyíltság. Együtt örültünk Ferivel a „nagy meglepetés”-nek a *Tékozló ország*nak. Elmentünk Zelk Zoltán költői estjére, akinek korai és legújabb verseit egyaránt szerettük. (Zelk évtizedek múlva elmesélte, hogy odament hozzá valaki és kérte, hogy Sztálin-versét dedikálja. „Amikor ezt írtam, őszintén hittem benne” szöveggel dedikáltam a verset, emlékezett Zelk.) Feri hívott el Csoóri Sándor első költői estjére is.

1955 őszén Feri nagy művészársaság megszervezésébe fogott. A legkülönbözőbb helyeken ismerkedett meg fiatalokkal, utcán, kiállításokon, antikváriumokban, magántársaságokban. A társaság egyik vezető egyénisége Porscht Frigyes festő és grafikus volt, nálunk hat-hét évvel és két házassággal idősebb. Kiderült, hogy Simon Tamással már évek óta ismerik egymást. (Később, 1957-ben és 2004-ben ő rajzolta a *Don Juan* címlapját. Tamás 1956. március 16-án meghalt. A *Don Juan* bevezetőjében elmondtam, hogy néhányan mennyire hitetlenkedtünk, amikor Tamás halálát megtelefonálták, és csak akkor hittük el, amikor Tamás holttestét hajnalban megpillantottuk a Bonctani Intézetben. A hitetlenkedők egyike Feri volt.)

Néhány hónapon keresztül, szerda esténként, nyolc óra után Fricinél vagy nálam néha harminc ember is összegyűlt. Nálam (anyámnál!) rendezett polgári körülmények voltak, Fricinek egy díványa, egy festékállványa meg egy ecsetmosásra és ivásra egyaránt alkalmas kancsója volt. Vele lakott Gold úr, a teknősbéka, akinek illetet köszönni. Frici egy papíripari vállalatnál volt tróger. Exjezsuita sztahanovista barátunk esztergályos volt valahol (1956–57 telén, már Nyugaton, visszatérhetett a rendbe). Hogy Feri és Ranschburg Jenő hol dolgoztak, már nem emlékszem. Arra sem, hogy miből élt a félkarú Martin, akivel közös vígjátékot terveztünk. Néhány sorát talán meg is írtuk. A Pressburger ikrek még gimnazisták voltak. Én egy papírboltban voltam eladó, mert 1955-ben kitűnő érettségim ellenére sem vettek fel egyetemre. Időként egy idősebb úr is megjelent társaságunkban, Marek doktor, az író és orvos, aki egy időben Tamást kezelte. 1955–56

telétől egyre többet jártunk a Szamovár eszpresszóba, ahol Frici nálunk jóval idősebb és tapasztaltabb barátaival megismerkedtünk. Feri meg én sohasem lettünk barátaik, de bármikor leülhettünk asztalukhoz, és ez jó volt. A Szamovár egyfajta éjjeli menedékhely volt, legalábbis annak hittük.

1956 novemberében a társaság legtöbb tagja Nyugatra távozott. Feri is. De számos barátunkkal és ismerősünkkel, és sok ezer más magyarral ellentétben nem futott be látványos karriert. A társaságot kedvelő és teremtő srác Franciaországban teljesen elszigetelten élt. Sokat betegeskedett, egy orvos segítette. Írt és mint mindig, rengeteget olvasott. Amikor 1969-ben visszatért Budapestre, sok könyvet és még több nyelvészeti, filozófiai, antropológiai jegyzetet hozott magával. Ismerte az akkor divatos és kevésbé divatos francia szerzők műveit, kamaszkori nyíltságával és kritikájával olvasta őket. Érdeklődése és hivatástudata töretlen volt, amikor visszatért, de elfáradt. A Kertész utca Ulysszesze lett... Ulysszesz, Odüsszeusz több versében is szerepel. Kamaszkori olvasmánya volt Homérosz eposza és Tennyson verse. Joyce *Ulysses*-ét már csak Párizsban olvasta, francia fordításban.

Rendszeresen találkoztunk megint. A feltétlen bizalom megmaradt, de valami megszakadt közöttünk. A régi hangot szerettük volna folytatni, és nem sikerült. Elmúlt a kamaszkorunk. És a „közeg” is hiányzott, régi barátaink vagy külföldön éltek, vagy megnősültek, és így életformájuk lényegesen megváltozott. A Szamovárban már ismerősre sem akadtunk.

Feri nekem dedikált versében kíméletlen őszinteséggel írt kettőnk megváltozott kapcsolatáról.

Mint két idegen?

Milyen nyomáshiba miatt szaporodtak el
Az elnéptelenedett oldalak?
Hány fejezetet vágtunk ki, ugrottunk át
A tízegynéhány év alatt?
Hány ezer külön kilométer
És hány ezer külön óra
Marad már véglegesen és kölcsönösen
Egymásból olvashatatlan:
A közbeeső fejezetek.
Mint két idegen ülünk a régi fotelekben
Meglékelt hattyúk alól kihúzzuk kezünket
És megfogódzunk a penge-zátonyokban
Megfulladnak megfellebbezhetetlenül
Fióka-Nansenek portyái
Kertész utcától a Szamovárig
Hódításainkról nem készült térkép
Jó étvágyat semmiző semmi!

Két idegen a régi fotelekben
 Minden hallgatásunk távolodás
 S ha olykor-olykor
 A nikotin meg a koffein lapoztat velünk előre-hátra
 A se füle – se farka szövegben fájnak
 Az okos fejezetek mintha megvolnának.

Feri a Kertész utcában lakott, a Szamovár a Pozsonyi út és a Budai Nagy Antal utca sarkán ma is létező, azóta sokszor átalakított eszpresszó. Akkor éjjel kettőig tartott nyitva.

A *Mint két idegen* alapvetően különbözik Feri általam ismert rövid, többnyire címtelen verseitől. Terjedelmében, konkrétságában, képanyagában, elbeszélő jellegében. De azonos velük a kamaszkori álmok, vágyak, remények bukásának kérlelhetetlen tudomásulvételében. Feri most sem ismert kompromisszumot.

Minden további magyarázat helyett inkább idézek néhányat.

Hiába „nem ér a nevem”
 Gyorsan érvénytelenedem
 Voltam te tűnő vízjelem
 Így élek most már nélkülem.

*

Világ nélküli itt hagyod nyomaid:
 Magnóra veszed tátogásaid
 És visszajátszod szünet csend csend szünet
 Hattyúdálát a semmiző semminek.

*

Régi módon esteledik a régi ház előtt
 Mégsem tudod keresztül lépni a jelen időt
 Penelopéd már Xné lett elfogyott fonala
 Hiába mea culpáznál későn értél haza
 Leolvasnád mennyit ér Odüsszeusz életed
 De minden csatangolásod folttá fehéredett.

*

Hol szétszóródott megkövülve sok-sok „nincs tovább”
 Kérlelhetetlen kerítenek a hóharamiák
 Kezemből nincsen zászló, sem hódító, sem fehér –
 Vonszoló magam, még, még... míg engeded a csúcsaidért
 Míg engeded, amíg lehet, bár köldökzsinór se véd,

Vak lavinák vigyázzák Kertész utca Ulysszeszét,
De akárhogy is, a „nincs tovább” kapaszkodik tovább
Hogy csúcsaidat megpillantsa: hiányzó önmagát.

Az idézett verseket Feri már ismét Budapesten, a hatvanas–hetvenes évek fordulóján írta. 1972. január 20-án egyetemista éveim egyik barátja, Okányi Kiss Ferenc, az Ifjú Művészek Klubja akkori igazgatója jóvoltából megrendezhettem és bevezethettem Feri (és Pálfi Ágnes) első költői estjét. Mindkét költő, és a verseiket előadó színészek, rendkívüli gonddal készültek az estre.

Feri 13 verse hangzott el. Ezek egyik másolata nálam maradt, és Fenyő Ervin (a versek egyik előadója) is megőrizte a kéziratokat. Feri szerette volna, ha ezek a versek nyomtatásban is megjelennek (és a költői est is a publikáció egyik formája), és ezért feljogosítva érzem magam, hogy idézzek belőlük. (Tudomásom szerint Feri, nem sokkal halála előtt megismerkedett Nagy Lászlóval, az *Élet és Irodalom* akkori képszerkesztőjével, aki megpróbált verseiből közölni.)

Magaddal viszed kézfogásod
Lábnyomaidat felszeded
Árnyékkodat is elbocsájtod
Ő volt a leghűségesebb
Hádeszi szán iramodásnak
Csíkja villan: ütőered
Piros szökőkút-angyalszárnyak
Verdesik öt literedet.

Ulysses istene az utolsó pillanatban kegyes volt Ferihez. Rokonai Kertész utcai lakásán megebédelt, majd szeretőjéhez indult. Mielőtt belépett volna a kapun, a ház előtt összeesett. Abban a pillanatban meghalt. Emberhez méltó halála volt.

*

Kedves Gyurka! Te pszichológus is vagy, József Attila-kutató is, szövegmagyarázó is, és még sok minden, ami én nem vagyok. Ferinél egy évvel, nálam kettővel vagy idősebb. Merő véletlen, hogy annak idején, amikor még mindhárman kamaszok voltunk, nem akadunk össze. Születésnap ajándékul fogadd jó szívvel ezt a kései bemutatást.

VERES ANDRÁS

A trónfosztott bűntény

(Néhány észrevétel Rejtő Jenő krimiparódiáiról)

Hosszabb tanulmányt készülök írni Rejtő Jenő elbeszélő művészetéről, ennek része az itt következő gondolatmenet. A P. Howard márkanév mindenekelőtt az ő „légiós” regényeit jelöli, amelyek a közhiedelem szerint egy sajátos műfaj kifordításai, paródiái. Ismeretes, hogy Rejtő írt krimiket is, itt ezekről lesz bővebben szó.

Előjáróban szeretném röviden felvetni a paródia problémáját. Hegedüs Géza úgy vélte, hogy míg a légiós regényt Rejtő sikerrel parodizálta, a krimi nem, mert az utóbbinak olyan stabil (logikai és elbeszélő) szerkezete van, hogy azt nem lehet büntetlenül átalakítani. Szerintem a műfaj paródiája sohasem a narratív struktúra szintjén érvényesül. A komikus eposz lehet a legrégebb és legegyszerűbb példa rá. Az ún. eposzi kellékek hiánytalanul megtalálhatók benne, csak épp a dramaturgiai és lélektani funkciójuk értelme-hangulata változik az ellenkezőjére (a hőseposzhoz képest) – elsősorban azért, mert a küzdelem tétje és szereplői alantasak (nem fenségesek, mint a másokban). A műfaj eredendő struktúrájának már csak azért is meg kell maradnia, hogy felismerhetővé váljon: a paródia *mire* irányul.

Hasonló a helyzet Rejtő Jenő regényei esetében is, amelyek messzemenően élnek a ponyvairodalom ismert fordulataival. Van, amikor tudatosan rájátszanak a műfaj klasszikus remekeire: *Az elátkozott part* és „folytatása”, *A három testőr Afrikában* helyenként nyíltan hivatkoznak Dumas *Monte Christo grófjára* és *Három testőrére*, az utóbbiból egész jeleneteket átvesznek. De jóval szélesebb merítésről van szó. Mintha Rejtő maga is úgy járna el, mint ami fölött *A szőke ciklon* előszavában élcelődik:

ma [...] a regényírás bizonyos fajtáit már nem is iparszerűen, hanem a konyhaművészet szabályai szerint, kész receptek alapján főzik ki. Például: Végy két ifjú szerető szívet, törd meg, forrald fel a szenvedélyeket, hintsél a tetejébe egy kis édes egyházi áldást, és jól megfőzve vagy félig sületlenül bármikor feltálalhatod az olvasónak.

A Rejtő-művek humora bizonyosan nem a cselekménybonyolításból fakad. Nem véletlen, hogy amikor a *Piszkos Fred, a kapitány* intellektuális többletét próbálták meg kimutatni (egy kutatócsoport vállalkozott a különösen népszerű mű világgépének elemzésére), gyökeresen eltérő nézőpontot tulajdonítottak a szöveg stílusának és a happy enddel végződő kompozíciójának. Úgy találták, hogy a regény egyfelől folyamatosan ostorozza a nagyképű előkelőséget, ugyanakkor a befejezésben, az új király beiktatásán az immár hófehér szakállú, vadonatúj egyenruhában pompázó Piszkos Fred, valamint a többi mákvirág, Holdvilág Charley, Kannibál Béby, Nagy Bivaly és társaik ünnepélyes tartásba merevednek, akár egy operett-fináléban. Nyilván a zárójelenetet is lehet ironikus fintorként értelmezni. De magam is arra hajlok inkább, hogy a konvenciót elfogadó gesztust lássam a befejezésben (végül is a könyv bizarr, groteszk nyitánya merőben mást képvisel).

Ritkán fordul elő, hogy Rejtő változtat a lineáris szerkezeten. Mint *A tizennégy karátos autóban*, amely (az általa lefordított Erich Kästner-regény, *Az eltűnt miniatűr* példáját követve) játszik a cselekmény időrendjével. Vagyis sokszor előreszalad az időben: előbb szembesít egy-egy eseménysor képtelennek tetsző eredményével, majd utóbb elbeszéli, hogy miként állt elő ez a helyzet.

Voltaképpen hasonló *kihagyásos* technika (és ennek nyomán előálló látszólagos *önellentmondás*) jellemzi itt a cselekményt, mint amilyen *Az elétkozott part* narrátor hőségnek, Csülöknek elbeszélésmódját:

Istentelen erőszakos fráter volt a kapitány, nagy testi erejével sűrűn visszaélt, lelketlenül ütött, és nem nézte, hova. Valami csekélység miatt megrohant ez a barom [...]. Csak nehezen sikerült elkerülnöm a további brutalizálást. Közben a fél szemére világtalan lett. De a bordáihoz nem nyúltam. Azok akkor törtek be, amikor a csigalépcsőn legurult a fenékbe. Erről én nem tehettem. Rendes hajón a lépcsőnyílásokat csapóajtóval fedik.

Csakhogy míg a narratív struktúrában ritkán, az előadásmódban gyakran él Rejtő ezzel az eljárással. Nemcsak szellemes, de igen találó is az a megállapítás, hogy „a Rejtő-regényeknek mindig lehet tudni a végét, de egy Rejtő-mondatnak soha”.

A P. Howard-i légiós történetek azért hatnak paródiaként, mert (fő)szereplői egy percig sem azonosulnak helyzetükkel, valamiképp „túl” vannak azon. E populáris műfaj persze fényévekre van az eposz magaslati világától, de *a küzdelem tétje* itt is *komolyan veendő* – a gyors iramban egymást követő veszélyek megélésének és ezek elhárításának (megl lehet, naiv) nézőpontjával való szimpátián alapul minden akcióból építkező mű feszültsége. És éppen ez kérdőjeleződik meg Rejtő regényeiben. Hasonló érték(szempont)váltás következik be, mint amilyenre a komikus eposz esetében utaltam.

A távolító-érvénytelenítő hatást még inkább erősíti, hogy a földi pokolként megjelenített idegenlégió közletről nézve nem is annyira félelmetes és rendkívü-

li. Sőt meglehetősen fejtelenség uralja: Gorcsev Iván könnyedén sétafikál be és ki, Tuskó Hopkins civil létére vállal „tisztelőtbeli” szolgálatot. Az is megesik, hogy magánvállalkozásban hoznak létre olyan hadsereget, amely ütőképesebbnek bizonyul, mint a légió (*A láthatatlan légió*).

Ha összegezni próbáljuk a Rejtő-regények cselekménystruktúráját, arra az eredményre jutunk, hogy mindig valamilyen *bűniügy* és annak leleplezése áll közép-pontban. Így van ez akkor is, amikor egy másfajta cselekményszál ideig-óráig elfedi ezt, mint Fülöp Jimmy és St. Antonia főherceg szerepcseréje a *Piszkos Fred, a kapitányban*, az örökségért folytatott hajszája a *Szóke ciklonban* vagy Samuel Bronson mesterdetektív ámokfutása *A fehér foltban*. Tulajdonképpen a légiós regények csak annyiban térnek el a többitől, hogy hősei légionisták és a kalandok (egy részének) színtere az idegenlégió. De az ezzel járó viszontagságok és konfliktusok (mint Csülöknek és társainak huzakodása Potrien őrmesterrel) előbb-utóbb átadják helyüket a történet centrumát képviselő bűnügynek (amely nem mindig kötődik a légióhoz). Míg a legtöbb esetben valamifajta politikai (közérdekű) gázság *leleplezése* a regényhős(ök) feladata, addig a krimikben a bűntény *felderítése*.

Illetve ez sem feltétlenül van így. Rejtő Jenő egyik korai regénye, a *Menni vagy meghalni* (1937) két merőben különböző műfajú részből áll: az első légiós történet, a második krimi. A helyzetet tovább rontja, hogy az első rész még nélkülözi a későbbi légiós regények humorát (talán csak a kiinduló helyzet abszurditása emlékeztet valamennyire a P. Howard-i észjárásra: a főhős, Horn az érettségén való elbukás miatt menekül az idegenlégióba), szikár, feszes váza kizárólag az egymást követő kalandokra összpontosít. Mint ahogy egy másik korai műben, *A fehér foltban* (1938) is a légiós történetekhez hasonló, „akcionista” cselekményszál teljesen száraz, míg a mellékszál, a magádetektív leveleiből kikerekedő kalandorozat valósággal tobzódik a humoros fordulatokban.

A *Menni vagy meghalni* első részének cselekménye tehát az idegenlégióban játszódik. Horn és öt bajtársa megtudják, hogy a tafiületi felkelés vezére, Muhat bey hol rejtőzik, titokban meglepik és megölik őt, platinarudakból álló tekintélyes vagyonát pedig ellopják. Az első adandó alkalommal megszöknek a légióból, majd a dzsungelen át vezető viszontagságos út során Hornt leütik a többiek és sorsára hagyják a mocsárban. A hadsereg rátalál, a dezertálásért kényszermunkára ítélik, ettől fogva csak a bosszú élte. A biztos haláltól az menti meg, hogy megfejt egy rejtélyes gyilkossági ügyet (azt, hogy Muhat a tizenkét éves fiával gyilkoltatta meg a kormányzóság egyik tisztjét), ezért kegyelemben részesül. Horn ismét légionista, majd ismét szökni próbál. Eközben véletlenül szembetalálja magát a rettegett rablóvezérrel, Ibrahim ben Szinzával, és megöli őt. Ezen a ponton szakad meg (a szó szoros értelmében) a történet, ér hirtelen véget az első rész.

A könyv második fele évekkel később játszódik, Londonban. Az olvasó egy teljesen más történetbe csöppen: egy gyilkosságsorozat kiderítésébe kapcsolódik be. A nyomozást Connor főfelügyelő vezeti, akinek segít a nagy hírű Mackenzie kapitány is, a titkosszolgálat embere. Idővel világossá válik, hogy a gyilkosságok

összefüggnek az első rész eseményeivel: Horn légionista bajtársaiból kerülnek ki az áldozatok. Kézenfekvő, hogy ő áll bosszút hajdani sérelmeiért. Fordulatokban gazdag, nagyszerű krimit kapunk, Rejtő kiváló bonyolító készségét jellemzi már az in medias res kezdés is: a *második* áldozat megtalálásával nyitja a történet elbeszélését. Úgy tűnik, hogy az első (légiós) rész csak azért kellett, hogy előkészítse a második részt és megnehezítse a tisztánlátást (természetesen nem Horn a gyilkos, sőt éppen ő oldja meg – immár Connor főfelügyelőként – a rendkívül szövevényes bűnügyet).

Első pillantásra úgy tűnhet, hogy a *Menni vagy meghalni* Hegedüs Géza megállapítását támasztja alá. A benne szereplő detektívtörténet távolról sem tűnik paródiának (igaz, a légiós rész sem). Még szerencse, hogy az életműben akad egy olyan regény is – még hozzá remekmű –, a posztumusz megjelent *Vesztegzár a Grand Hotelben* (1957), amely mintha mégis azt bizonyítaná, hogy a krimi is parodizálható.

Abban persze igaza van Hegedüsnek, hogy a narratív struktúra szigorú előírásokat érvényesít. A felkapott üdülőhely, Kis-Lagonda sziget előkelő szállodájában gyilkosság történik, ezt kell megfejteni, kibogozva a fölöttébb összekuszálódó szálakat. Természetesen csaknem mindenki gyanús, kivéve az igazi tettest, aki végig a háttérben marad. A nyomozást megnehezíti, hogy nem e gyilkosság az egyetlen felderítendő eset a Grand Hotelben (úgy látszik, az effajta színhely valóságos melegágya a krimiírók által elképzelt bűnügyeknek), s komor hátteret ad a bubópestises megbetegedés miatt elrendelt karantén, amelynek ugyanakkor megvan az a gyakorlati haszna, hogy egyben tartja az illusztris vendégsereget s így könnyebb a gyilkost leleplezni.

A *Vesztegzár a Grand Hotelben* is in medias res kezdődik, és a bizarr, groteszk nyitány (emlékeztetőül: „Amikor Maud visszatért a szobába, egy úr lépett ki a szekrényből, pizsamában, fején egy ízléses zöld selyem lámpaernyővel, és barátságosan mosolygott”) olyan atmoszférát intonál, amely élet veszi mind a gyilkosságnak, mind pedig a karanténnak.

Itt valóban minden a feje tetején áll és bármi lehetséges. A szekrényből előlépő, barátságos mosolyú úrról, Félixről kiderül, hogy egy házasság elől menekült egy szál pizsamában épp a Grand Hotelbe, ami nem gátolja meg abban, hogy utóbb többször is megkérje Maud kezét (s ez végül persze sikerrel jár). Elder főfelügyelőnek, Félix családi barátjának eredetileg a könnyelmű ifjút kellene megtalálnia, de (mert Félix is bajba került: nincs alibije) inkább azzal van elfoglalva, hogy megtalálja a tettest (a hivatalból nyomozó kapitány helyett).

Az egész regény beállítottságát modellálja az a pillanat, amikor a biztató felszólítást követően (hogy „mindenki őrizze meg a nyugalma”) nyomban kitör a pánik. S bizonyára az a legemlékezetesebb jelenet, amikor Félix – rádöbbenve, hogy tévedésből a sötétben a legszigorúbb misszionárius rend ruháját vette magára és közben táncot lejt a bárban – menteni próbálja a helyzetet, és szózatot intéz a megdöbbszent közönséghez. Nincs olyan abszurditás, amely ne bizonyulna természetesnek.

Szerintem az első talányt az olvasó számára az a fejezet okozhatja, amely a távoli előzményeket beszéli el: azt, hogy a híres festőművész, Kund Wolfgang miként nyeri el Kis-Lagonda királyának, a hajófűtőből uralkodóvá avansált Nalayának támogatását ahhoz, hogy a sziget jó hírét keltsék. Vajon miért fontos ez a mellékesnek tetsző körülmény? Miért vannak ők ketten név szerint említve? Aztán kiderül, hogy Wolfgang lett a szálloda igazgatója, később az, hogy Nalaya is ott lábatlankodik, még később pedig, hogy mindketten érdekeltek a vesztegzár elrendelésében. Az első pillanattól rájuk terelődne a gyanú, ha nem vonulna fel (szinte stafétaesetűen) a gyanúsíthatók újabb és újabb csoportja.

A regény mesterien vegyíti a sablonos, marionettszerű figurákat (ha jobban meggondoljuk, a krimihősök igazában nem jellemek, hanem funkciók) a humoros megvilágítás révén az olvasó rokonszenvét felkeltő alakokkal. Alighanem a súlypont áthelyezése – hogy a *gyilkosság másodrendűvé fokozódik le*, s felderítése csak a számunkra kedvessé váló szereplők sorsa miatt fontos – kelti a *Vesztegzár a Grand Hotelben* esetében a parodisztikus hatást. Vagyis hasonló eljárással van dolgunk, mint a légiós történetek megjelenítésekor.

Nem vállalkozom itt részletesebb elemzésre. Így is érzékelhető talán, hogy a parodizálás valójában nem annyira elbeszéléstechnikai (illetve regénypoétikai) kérdés, mint inkább a *beállítás, a nézőpont következménye*. A nyomozás eredeti értelmének megkérdőjelezését mindenekelőtt az elbeszélés mód szándékos összezavarásával, az összefüggések abszurditását felmutató s ugyanakkor mégis (a maga nézőpontjából) logikus beállítás révén éri el. Mintegy foglalata lehet ennek az írói eljárás módnak az alábbi részlet Samuel Bronson mesterdetektív utolsó leveléből (*A fehér folt* című regényben):

Sir! [...] Baj van. Az Ön lánya nem szökött meg, illetve megszökött, de nem az Ön lánya volt, azaz, hogy nem arrafelé, mert én azt hittem, hogy Dora Cummings azonos az Ön lányával, és így mentem Lilian után, de most kiderült, hogy ez mind nem így van. Érti, Sir!

EVARICS REGINA

Kertész Imre: *Sorstalanság*

Bizonyos szempontok alapján vettem górcső alá Kertész Imre *Sorstalanság* című regényét. A mű 2002-ben Nobel-díjat kapott, ezzel megkoronázva a magyar kortárs irodalmat. Kertész a holocaustról ír, de nem a holocaust nyelvén, hanem egy 14 éves fiúcska gondolatait veti papírra. A holocaust nyelve az eddig megszo-
kott, tragédiába és reménytelenségbe fulladt életek utolsó nyilatkozatai. A panasz hangja. Ennek a regénynek a kapcsán felmerül ez a fontos kérdés, létezik-e holocaust a magyar irodalomban? Kertész így vall erről:

...A holocaust vetülete a magyar irodalomban. A probléma a képzelet. A képzelet milyen mértékben tud megbirkózni a holocaust tényével és befogadó képzelet révén mennyire vált etikai életünk, etikai kultúránk részévé a holocaust. De van-e az irodalomnak egyáltalán szerepe abban, hogy a holocaustot elképzelhessük? Amíg az ember álmodik, addig irodalom is van. Valószínűleg mindannyian ismerjük Adorno nevezetes mondását: „Auschwitz után többé nem lehet verset írni.” Én ezt úgy módosítanám, hogy Auschwitz után már csakis Auschwitzról lehet írni. Csakhogy Auschwitzról egyáltalán nem könnyű írni. A holocaustról az esztétikai képzelet segítségével alkothatunk valóságos elképzelést. Viszont a holocaust elgondolása önmagában véve olyan roppant vállalkozás, olyan vállalat roszakasztó szellemi feladat, hogy többnyire meghaladja a vele küszködők teherbíró képességét – a holocaust súlyos, és mozdíthatatlan tehernek bizonyul. Hogyan is lehet esztétikum tárgya a borzalom, ha nincs benne semmi eredeti? Látható, hogy a holocaustról az esztétikai képzelőerő révén nyerhetünk elképzelést. Amit így elképzelünk, már nem pusztán holocaust, hanem a holocaustnak a világtudatban tükröződő etikai következménye, a fekete gyászünnep, amely kiolt-hatatlanul izzik az egyetemes civilizációban.¹

A meg nem értett „napló”

1973-ban készült el a *Sorstalanság*, de csak két év múlva jelent meg. Kertész Imrénak az első műve volt, s egyből kudarcélmény, mert megbukott vele. „Olyan merész irodalmi vállalkozás volt, amely témájának és megformáltságának várat-

lanságával, eltérő normáival, nyitottságával, kétségbeejtő iróniájával meglepte a hazai közönséget. Kertész megelőzte korát. Úgy lépett túl a diskurzív kötöttségeken, a cenzúrázott, illetve familiarizálódott véleményeken, hogy képes volt egyedi távlatot teremteni a magyar és európai történelmi emlékezet megújulásához.²²

Sőt, a Magvető Kiadó lektorai antiszemitának akarták bélyegezni a könyvet. Nem hibáztathatók érte, ugyanis a műben vannak olyan jelenetek, amelyek megerősítenek minket ebben. Ilyen például mikor „átironizálja” Gyuri a szertartást. „Lajos bácsi először is kerek, selymes fényű kis fekete sapkát illesztett fejének arra a hátsó pontjára, ahol apró tisztást képez a gyérülő, szürke haja.”²³ Gyuri ezek szerint nem tudja, mi az a kippa, s az ima sem érdekli, mert a héber nyelv érthetlensége képekre és részletekre osztja körülötte a világot, elvonva figyelmét az apjáért mondott imáról. Ezek a részletek ironikusoknak, csúfondárosoknak tűnhetnek. Ezenkívül a sikertelenség egy másik oka a mű fogadtatásában keresendő. 1948-ban, a fordulat évében és az azt követő időszakban „a diktatúra nem szerette, ha a holocaustot emlegették, el is hallgattatta az ilyen hangokat. A nyolcvanas évek derekán már-már kezdtek volna azt is megtanulni, hogy miként manipulálják a kérdést.”²⁴

A regény története nagyon egyszerűnek tűnik, az, ami igazán érdekessé teszi, az nem a téma, hanem a nyelvezete. Ugyanis a narrátor a főhős, Köves György megközelítéséből láttat mindent. A fiút elviszik Auschwitzba, de még előtte az író rajta keresztül bemutatja családját, helyzetét, elképzeléseit az akkori világról. „A könyv legfőbb sajátossága éppen az, hogy nem könnyen »beépíthető«, felforgatja olvasási, nyelv- és történelemszemléleti előfeltevéseinket, és a holocaust-diskurzusba sem integrálható problémamentesen.”²⁵

A megszokott, „panaszos retorika” hiányzik a műből. Kertész nem a kialakított sémák szerint járt el, hanem merészen játszott a regényidővel. Egy elbeszélő – azaz Köves György – révén tárja fel az összefüggő történetet, az emlékezést, az emlékeket, a szavak és a dolgok viszonyát is őáltala találjuk összefüggőnek.

A regény kulcsfogalma az emlékezet, de ha továbbmegyünk, akkor az egész Kertész életművet kategorizálhatjuk vele. Szirák Péter ezt írja a *Sorstalanság* fülszövegében: „lényegében majd minden művét az emlékezésnek szentelte.” Maga a téma pedig „történelmi vádirat a feledés ellen” – vagyis az emlékezetért. Ez a regény a kollektív emlékezet részévé válik azáltal, hogy Köves Gyuri egyéni emlékezete beillesztődik az egységes auschwitzi történelembe – noha gondolatai, emlékei még kezdetlegesek. Egy új távlat kialakításával Kertész el akarja érni a holocausthoz való viszonyulás felülvizsgálatát, és nem Auschwitz rémképein keresztül akarja azt láttatni, hanem a borzalmak iróniáján át. Így lesz még borzalmasabb, abszurdabb a történet, megdöbbentő az „elbeszélés”. A borzalom elbeszélése a tét, ami nem manifesztálódik, hanem latens marad, így még kifejezőbbé válik. Az emlékezésnél és a távlat kialakításánál is szerepe van annak, hogy a regény önéletrajzi vonatkozású. Kertész Imre saját emlékeire támaszkodva, saját bajait orvosolva jutott el egy olyan szintre, amelyből csak újat és nagyszerűt lehet alkotni.

Az „emlékszem” szó pedig kulcsfontosságú a műben. Azonkívül, hogy Köves „emlékszik vissza a táborbeli élményeire”, ezen belül megjelenik még egy vonulata az emlékezésnek. Mint emlék az emlékben. Olyan ez kissé, mint Madáchnál az álom az álomban. „Emlékszem egy nyári délutánra, amikor az árnyas szobámban izgalmas regényt olvastam.”⁶ Vagy a „Még otthon egyszer találomra levettem a polcra, emlékszem, egy eldugottabb könyvet.”⁷

Kertésznek a saját életéből vett vonásai pedig önéletrajzi nevelődésregénnyé teszik a művet. Az egyes szám első személy a regényben a narrátor. A főhős saját emlékeit meséli, s ezáltal, hogy narrátori szerepben is őt halljuk, nemcsak az ő, hanem környezete életéről is rengeteg dolgot – fontosat, feleslegeset – megtudunk. Azonban Gyurka a legfontosabb személy, hisz mint főszereplő, az ő szemzőgéből látunk mindenkit. Az olvasó csak annyit tud meg apjáról, amit Gyurka akkor és ott tapasztal. Például nem tudjuk meg, hogy mi a neve és hogyan néz ki, mert Gyuri apának szólítja és számára teljesen közömbös, illetve megszokott apja külleme. A többi szereplő is csak keresztnévvel szerepel, vagy ahogyan szólítják őket: Fleischmann bácsi, Steiner úr.

Mikor Gyurka elfárad a napi eseményektől, úgy fárad el a narráció is. „Már csak egy-egy arc, vagy mozzanat összefüggéstelen töredéke jutott el hozzám, mintegy kiválva a köröttem lévő ködből, kiváltképpen mostohaanyám mamájának reszketeg, sárga, csontos feje, ahogyan minden tényérről gondoskodik; aztán Lajos bácsi tiltón maga elé meredő két tenyere, amint nem kér a húsból, mivel az disznóból való, és tiltja a vallás; mostohaanyám nővérének pufók orcái, mozgó állkapcsa és könnyező szeme; majd váratlanul Vili bácsi csupasz koponyája emelkedett rózsaszínűen a lámpa fényébe, s hallottam fejtegetésének foszlányaira. Apám alig-alig láttam, és mostohaanyámból is csak annyi jutott el hozzám, hogy igen sokat és figyelmesen törődtek velem.”⁸

Ez az ebédlőbeli jelenet nagyon jól illusztrálja Gyurka egyes szám első személyű szereplését. Továbbá ezt a jelenetet mérceként használva lemérhetjük Gyuri fejlődésének mértékét. Ugyanis ez az első „csapás” után zajlik, mikor apját munkaszolgálatra hívják, de még utolsó este együtt a család és Köves olyan emberekkel találkozik, akik mély benyomással vannak életére. Ezáltal válik fejlődésregénnyé a mű. Az egymást követő kalandok esetlegessége, a válságmozzanatok nagyon fontos szerepet kapnak, azonban a fordulópontok fontossága megkérdőjelezhetetlen. Így nyomon tudjuk követni azt, hogy hogyan formálódik hősünk a világgal együtt, és tapasztalatainak „száma” hogyan gyűlik. Ez egy folyamat, mely által Gyurka alkalmazkodni tanul, vagy alkalmazkodik a tanuláshoz. A regény menete ezt számos példával mutatja be már otthon is, de a táborba kerülés első napjai, illetőleg első hete, mígnem minden monotonitást „nyer” – rengeteg élményt mesél nekünk Gyuri. „A fürdőben talpunk alatt síkos farácsot, fejünk felett csőhálózatot s rajta rengeteg zuhanyt találunk. Már sok volt idebent a mezítelen, nem épp kellemes illatú ember. A víz magától, egészen váratlanul eredt meg, miután magam is hasztalan keresgéltem a vízcsapot.”⁹

A vidám zajok, Gyuri vidámsága még nem tört meg a sebek, a facipő, az örökös éhség terhe alatt. Pár nappal, vagy pár héttel később, mert az idő néha öszszezavarodik – Gyuri már mozgását is úgy koordinálja, hogy az a lehető legkevesebb energiát vonja el fiatal szervezetétől. A cementzsákok cipelésénél sem azt bánja, hogy elesett, kiszakadt a zsák és ezért megverték, hanem azt, hogy mennyi répaleves árán jutott hozzá a most eltékozolt, fölálláshoz szükséges erőhöz. Ennek a tapasztalatszerzésnek csak akkor szakad vége, amikor hazaérkezik Köves Budapestre. De akkor sem a tapasztalat megszerzése fejeződik be, hanem annak egy bizonyos iránya. Megszűnik a közvetlen testi érzékelés – és ennek hiányából nő ki a honvágy, viszont a szellemi edzettség ott kezdődik, hogy az újságíró fagatja Gyurkát, valljon a kegyetlenségekről. S mindezt valami különös helyzetben. Magyarul beszélgetnek végig, mégis valami furcsa nyelven.

A regény nyelvezete hozta a legnagyobb újítást a holocaust irodalmában. Sokan támadták is emiatt, kétségbe vonták a *Sorstalanság* helyét a kultúrában, megosztotta a közönséget. Pedig ez az egyik legfontosabb megközelítési lehetőség. Kertész Imre maga is „nyelvkritikai regénynek” nevezi. Ezzel egy „talányos, többször újraolvasható irodalmi műalkotássá, egy sajátos státusú és nyelvű elbeszélő megszólaltatása révén az összefüggő történet mibenlétét, az emlékezés és az emlék, a szavak és a dolgok viszonyát, illetve a szavakhoz és a dolgokhoz való emberi viszonyulást problematizálja. Drámainak mutatja a nyelv konvencionálisát, nagyon is csapdaszerűnek a szavak és a dolgok laza viszonyát, a nyelv létesítő erejét, a nyelvhasználat, a szókincs szabta kiszolgáltatottságot.”¹⁰

Ezzel a talányossággal Kertész egy olyan nyelvre talált rá, amely Auschwitz folyamatát érzékelteti számunkra, sőt egy távlat kialakítására is képes – s ez a távlat lesz az, amely segíti a felülvizsgálatban a zsidóságot. [Mármint a holocaust felülvizsgálatát, lásd feljebb.] A nyelv hatásához tartozik az is, hogy „az elbeszélő tárgy és a megidézett diskurzus össze-nem illése folytán akár még humoros hatást is kifejthet”.¹¹ Ezt a hatást erősíti az a nyelvi tény, hogy Kertész Imre az „emlékszem” szóhoz hasonlóan a „mulatságos” szót és szinonimáit is sokat használja: „Nem tudva, ne vessünk-e vagy csodálkozzunk inkább”,¹² „Némi derűvel beleegyeztem.”¹³

Az előbbi példák is azt mutatják, hogy a nyelv a regényen belül pontosan olyan, mintha egy 14 éves fiú beszédét hallgatnánk. Szókincse, fogalmai megegyeznek korosztályáéval – talán eddigi családi védettsége miatt kevesebbet tud a világról. Azonkívül, hogy a regény nyelve különleges – Köves nyelve is az. És a saját nyelve, vagy éppen „nyelvtelensége” néha új, példátlan szituációba kényszeríti.

Az egyik ilyen eset még nem Gyuri ellen irányul, hanem az egész vagon zsidó ellen, akikkel utazik Auschwitz, illetve Zeitz felé.

A csendőr sem okozott nagyobb kellemetlenséget. Először megrémültem tőle kissé. Épp a fejem fölött bukkant fel egy hosszabb vesztglésünk alatt. De hamar kitűnt, jó szándék hozta: – Emberek – ezt a hírt jött csak tudatni –, a magyar határhoz érkeztetek! Az volt az óhaja, hogy amennyiben bármelyikünkél még talán pénz vagy egyéb érték maradt volna,

azt adjuk át őneki. – S ami még nálunk volna, azt a németek amúgy is elveszik majd tőlünk. Akkor már miért nem magyar kézbe jusson inkább? S rövid szünet után megbocsátó színezett hangon azt is hozzátette még: – Hiszen ti is magyarok vagytok végeredményben! Végül aztán a csendőr igen megneheztelt: – Büdös zsidók, még a legszentebb kérdésből is üzletet csináltok! – Akkor dögöljeteك szomjan!¹⁴

Itt a nyelv hozza kapcsolatba a katonával és az emberrel is, aki tolmácsolja a vagonban a többiek felé a kérést, ha valaki nem hallaná. „Nálunk volna, elveszik tőle” – többes szám, nem Gyurka saját nyelve, hanem valaki másé, ugyanis Gyurkái nem választékos ennyire, és ő mindig első szám első személyben beszél. Ráadásul ő nem érzi részesnek magát a zsidó-problémával, kívülálló marad.

Ez a példa azonban előrevetít egy másik problémát is. Köves György identitását. A katona szónoklatában van egy logikai törés, miszerint magyar mindenki, aki a vonatban utazik, német pedig ellenség, aki elveheti a magyar vagyont. De a „magyarok vagytok végeredményben” és a „büdös zsidók” felkiáltás ellentételezi a katona szavait, ezáltal utalva véleményére és a zsidók sorsára. Viszont Gyuriiban ez gondolatot hagy, amely a koncentrációs táborban nyeri el értelmét. Gyuri identitása kérdőjeleződik meg akkor is, mikor egy zsidó megkérdezi tőle:

Reds di jiddis? – hangzott első kérdésük. Mikor mondtam nekik, sajna nem: végeztek velem, leszerepeltem, úgy néztek, mintha levegő vagy még inkább semmi volnék. Akkor, aznap is tapasztaltam, hogy ugyanaz a feszélyezettség, ugyanaz a bőrviszketeg ügyetlenség fogott köztük némelykor el, amit még odahazulról ismerek, mintha valami nem egészen volna rajtam rendjén, mintha nem egészen egyeznék a rendes eszménnyel, egyszóval: némi-képp valahogy mintha zsidó volnék, s ez mégis, fura dolog kissé, utóvégre is zsidók körében, egy koncentrációs táborban, úgy találtam.¹⁵

Gyuri nem tudja feldolgozni ezt az eseményt. Ő sohasem érezte magát sem zsidónak, sem magyarnak. Egyszerűen csak az élet, a társadalom része volt. Mikor otthon a hozzájuk közeli szatócsboltban vásárolva a szabályos sárga csillagokat nézegeti, akkor sem zsidóként nyilvánul meg, hanem a 14 éves Gyurkaként, külső szemlélőként. „Legújabbán még saját gyártású sárga csillag is kapható náluk, mert hát sárga kelmében most persze hiány van. Kartonlapra van ráfeszítve a szövet, így csinosabb. Észrevettem, hogy nekik maguknak is a saját portékájuk díszlik a mellükön. S ez olyan volt, mintha csak azért viselnék, hogy kedvet csináljanak.”¹⁶ Azonkívül, hogy ironikus a jelenet, Gyurka nem lát összetartó erőt a dolgok között, vagy nem úgy, mint barátője, vagy szülei. Egyszerűen csak azt érzi „jó, hogy ilyet is lehet kapni”. Azonosságtudatát mások akarják ráerőltetni. Lajos bácsi vállveregető stílusban, miszerint „Most már – így szőlt – te is a közös zsidó sors része vagy. Ez a sors »évezredek óta tartó szakadatlan üldöztetés«, amelyet azonban a zsidóknak »belenyugvással és áldozatos türelemmel kell fogadniok«, minthogy azt Isten mérte reájuk a hajdani bűneik miatt. Nekem például – így

tudtam meg tőle – a családfő szerepében kell helytállnom a jövőben.”¹⁷ Nem vette komolyan Lajos bácsi szavait.

A vagonbeli jelenetet a nyelvi problémák idézik elő.

A mellettem fekvő fiúkkal például sehogy sem tudtam szót érteni. Még előbb tudakolták, hogy kicsoda-micsoda vagyok. Mondtam: – Ungar – s hallottam, amint nagy hamar szél-tében-hosszában híre ment: vengerszki, vengrija, magyárszki, mátyár, ongroá, és számos különféle más módon is még. Egyikük még azt is mondta: – Khenyír! –, azaz kenyér, s a mód, ahogy nevetet hozzá, semmi kétséget nem hagyhatott bennem, hogy ismeri már, mégpedig igen alaposan, a fajtám. Tévedés, hisz a magyarok pedig engem nem tartanak maguk közé valónak, hogy nagyjában-egészében én is csak osztozhatom a róluk való nézetükben, s hogy igen furcsa, mi több méltánytalan dolognak is találom főként, hogy itt meg épp őmiatuk nézzenek rám görbe szemmel. De hát eszembe jutott az ostoba akadály, hogy ezt bizony csak magyarul tudnám elmondani, vagy legfeljebb németül esetleg, ami még ennél is rosszabb vizont, magam is azt találtam.¹⁸

Gyurka identitása megkérdőjeleződik újra. Itt teljesedik be a magyar katona kirohanása, a kórház falai között éri el értelmét. Bár Gyuri nagyon szeretne beszélgetni rabtársaival, nem teheti meg, mert az egyetlen közös nyelv, amit ismernek, az a német, ezt pedig kereken elhárítja magától. A „gyilkosok nyelve”, ahogyan Celan nevezte, nem felel meg Kövesnek, és ez a saját véleménye, nem mások tapasztalatának „párlata”. Gyuri tisztában van ezekkel a dolgokkal, illetőleg érzi a nyelv fontosságát – fejlődése ebből a szemszögből nézve készen van. Viszont egy másik oldal hiányos nála. A tábori élet fogalmaival nincs tisztában. Nem tudja, mi az a szögesdrót, ugyanis mondataiban teljesen körülírja. A krematórium, latrina újfent ismeretlen fogalmak, ahogyan a „homokos” is. Ezeket el kell magyarázni neki, de Gyurka minden újra nyitott. Csak így tudja a nyelvi problémákat áthidalni.

A másik fontos meghatározó tényező Kertész Imre regényében az idő. Az emlékezés két síkon halad: az elbeszélői Én az elbeszélő Én emlékezetére emlékszik vissza. Ezt a folyamatot hasonlítottam az álom az álomban fejezethez Madáchnál. Ezáltal az, hogy ki beszél, néha bizonytalanná válik. Vagyis hogy éppen melyik elbeszélői én van soron.

A naplószerű távlat a regény újszerűségét hangsúlyozza. Azt a benyomást kelti az olvasóban, mintha akkor vagy közel akkor jegyezte volna le Gyuri az olvasottakat. Ezt támasztja alá a mű első mondata is: „Ma nem mentem iskolába.” E miatt a jelen idő miatt sokáig nem értették Kertészt, s nem láttak semmi közöset a *Sorstalanság* és a holocaust között. Pedig a felidézett én időbeli folyamatosághiyánának tapasztalata egyértelműen naplószerű, és érthetően úgy helyezi el a szöveg idejét, hogy az jelen idejű legyen – ezáltal kikapcsolva azt a mögöttes tudást, amely a haláltáborok kánonjával bélyegezné meg Gyurit. Így a folyamatos jelen visszavisz minket abba a múltba, amikor a „krematórium” szó még nem vált szimbolikussá.

Az idő múlásával lépésről lépésre nyomon követhetjük Gyuri testi leépülését. Eleinte csak nagyon éhes, később már az ebből fakadó emlékei is kínozzák. „Egy lyukká, valami ürré változtam át, s minden igyekeztem, minden törekvésem ennek a feneketlen, ennek az egyre követelőző úrnak a megszüntetésére, eltömésére, elhallgattatására irányult. Erre volt csak szemem, ezt szolgálhatta csak egész értelmem, ez irányíthatta csak minden tettem.”¹⁹ Olykor az is elegendő a foglyoknak, hogy nézik a munkásokat, hogyan falják be a „hazait”. Gyuri hazagondol, és sajnálja, hogy valaha is a tényéron hagyott valamit. „[...] más-kor egy műhelybeli kommandóban voltam: itt meg a mesterek bontották ki, amit hazulról hoztak, s – emlékszem – soká néztem egy sárga, nagy bütykökkel teli kezét, amint egy hosszúkás üvegből hosszú zöldbabokat emelt ki, egyiket a másik után.”²⁰ Az éhség hatására a múltba kalandozik, és ugyanezt teszi, mikor testi leépülését figyelemmel kíséri. A változások, a bőre öregedése, a sok élősöködő úgy hozza közelebb az otthont, hogy a vágyat serkenti lelkében. Különböző sebeivel Gyuri kórházba kerül, s ha éppen nem lázálomban fekszik, van ideje a múlton töprengeni. Három időszlet választható el ez által: az egykori meglepődöttség, az otthoni események felidézése és a jelen. További három menekülési mód is elkülöníthető. „A menekvésnek háromféle útjáról tudok. Igaz tény: képzeletünk még a rabságban is szabad marad. Meg tudtam valósítani, hogy mialatt kezem lapától én magam egyszerűen nem voltam jelen.”²¹ „De a legkedvesebb időtöltésemül egy teljes, egy hiánytalan otthoni napot képzeltem mindig, megannyiszor el, reggeltől egészen estig lehetőleg, s egyre, továbbra is csak szerénységnél maradva. Rendesen csak egy rossz napot képzeletem el, korai fölkeléssel, iskolával, szorongással, rossz ebédrel, s mindazt a sok lehetőséget, amit bennük akkor mulasztottam, elvételtem.”²² A harmadik pedig a valós szökés.

Jelen időben kísérhetjük figyelemmel Gyuri romlását, s azt a pillanatot, amikor halottként kezelik. Köves azt is megadással tűri, de nincs benne halálvágy:

[...] nem kételkedhettem, éltem, ha pislákolva, mintegy tövig lecsavartan is, de égett még bennem valami, az élet lángja, ahogyan mondani szokták –, vagyis hát itt volt a testem, pontosan tudtam róla mindent, pusztán csak én magam nem voltam már valahogy benne. Minden nehézség nélkül észleltem, hogy ez a holmi, oldalán, fölötte más hasonló holmikkal, itt fekszik, a koci zötyögő padlatának hideg s mindenféle gyanús nedvektől nyirkos szalmáján. De mindez nem érintett közletről, nem érdekelt, sőt állíthatom, rég éreztem már ilyen könnyen, békésen, elandalodva szinte, ennyire kellemesen magam. Az enyémhez szoruló testek nem zavartak többé, még örvendtem is annak, hogy itt, hogy velem vannak, hogy oly rokoniai és annyira hasonlóak az enyémhez, s most először fogott el irántuk valami szokatlan, ügyetlen érzés – meglehet, a szeretet tán, azt hiszem.²³

Ez az első emberi érzés, ez az első közösség, amelyet Gyuri a maga akaratából vállalt. S nem mások által rákényszerített narratívában élt. Ez volt az első, amikor szívesen tartozott valahová, valakihez. Még otthon történt vele egy ilyen ese-

mény, amelyet aztán nem tud a „térbe” beilleszteni. Annamária megcsókolja az óvóhelyen, Gyuri elfogadja ezt. A probléma ott kezdődik, hogy a kislány a metonímiánál többet akar, viszont Gyuri nem tud szabadulni a narratívák sivár világából. Végül úgy oldja meg a problémát, hogy behódol a kislánynak, „Így kellett történnie” gondolatmenete végén. Vári György írja erről: „a jól felépített narratívák gyakran esnek szét érzéki benyomások kavalkádjára. Köves néha nem képes rá, hogy történetekbe rendezze az eseményeket.”²⁴ Az érzelmekről pedig fogalma sincs Gyurinak, mikor az apja búcsúzik, akkor sem önszántából nem vacsorázik, hanem az apja által rákényszerített narratíva miatt. Tudja, hogy ezt így szokták, de az éhség erősebb benne.

„Köves valahol mindenek között áll, látásmódja pedig csak a jelenségekről vesz tudomást, az olvasó számára felsejlő okok egyszerűen kívül esnek figyelmének határain... Az emberből csak a testet, annak mozgását és működését látja. Mint ha csak a jelenséget venné észre, annak okait nem. Vagyis felfüggeszti ok-okozati lineáris, narratíva-elvű sorát.”²⁵ A bajokat, illetve a naplóban a döccenéseket az okozza, hogy Gyuri kiesik a narratívából: „Az ablakok foglaltak voltak, úgyszintén, mint ilyenkor mindig. Mindenki látni vélt valamit – s ez is így volt mostanában mindig. Egy idő múlva én is helyhez jutottam: semmit se láttam.”²⁶ Aztán arról a semmiről kiderült, hogy egy állomás, de Gyuri a mindig más szemével látás és a mindig más eszével való gondolkodás következményeként elveszíti saját látását és gondolatait. Csírájában mutakozik egy-egy ötlet, viszont ezek a saját gondolatok annak ellenére, hogy még tapogatózóak, meghatározók a regény menetében. Ilyen a robinsonos hasonlat. Ezzel az irodalmi narratívába bújik, mégis megérleli benne a felnőtté válás gondolatát az, hogy ujjával kente szét a margarint a kenyéren. „Ez a narratíva azt is feltételezi, hogy e változás után immár egyedül kell boldogulniuk, gondoskodás nélkül, vagyis a lehetőséget, hogy felnőttként élhessenek, a saját lábukra állhassanak.”²⁷ Ez megmenti az életét.

A regény végeztével Gyuri nevelődése, fejlődése is befejeződik. Ezért a mű a német Bildungsroman hagyományos és itt persze látszólagosan megteremtett struktúráját követi. A jellemfejlődés utolsó tagjára ugyanis aligha használhatnánk a fejlődés szót. A regény nyelvezete átvált szabályos múlttá. Az elmúlt egy év kövesben kikristályosított a sok narratívából valami egyedit. Amikor összehalálkozik az újságíróval, annak nem az elvont panasszal kezdi, hanem csak ennyit mond: „csak a koncentrációs tábor tudom elképzelni, a poklot viszont nem.” Ezekre a nyilatkozataim már érezni, hogy a 14 éves Gyurkából Köves György lett. Bár megjárva a haláltábor, együtt szenvedve másokkal, egy közösség tagja volt csupán, és nem része. Identitástudata nem fejlődött ki. Sőt ezt írja a zsidókról:

Most már meg tudnám mondani néki, mit jelent az, hogy „zsidó”: semmit, nékem és eredetileg legalább semmit, míg csak el nem kezdődnek a lépések. Semmi sem igaz, nincs más vér és nincs egyéb, csak... akadtam el, de jutott hirtelen az újságíró szava az eszembe: csak

adott helyzetek vannak és bennük levő újabb adottságok. Én is végigéltem egy adott sorsot. Nem az én sorsom volt, de én éltem végig – és sehogy se értettem, hogy is nem fér a fejükbe: most már valamit kezdenem kell vele, valahová oda, valamihez hozzá kell illesztenem, most már elvégre nem érhetem be annyival, hogy tévedés volt, vakeset, afféle kisiklás, vagy hogy hogy sem történt netalántán.²⁸

A sorstalanság sorsát vállalta ezáltal Köves György magára.

Epilógus

Kertész Imre 2002-ben Nobel-díjat kapott könyvéért. Ezzel megkapta a legnagyobb elismerést, amelyet az ember íróként kaphat. Viszont úgy vélem, hogy a könyvet el kell olvasni, de pontosan érteni csak akkor lehet, ha mellette tanulmányokat is megismerünk. Mindenkinek kialakul egy saját értelmezése, néha találó, néha elrugaszkodva a könyv valós értékeitől. Először a kézbe véve csalódást okozott a nyelvezet végletekig való egyszerűsége. Csak később bontakozott ki a mű igazi értelme és gazdagsága, csak akkor értettem meg, hogy mit üzen Kertész Köves Gyuri által.

JEGYZETEK

- | | |
|---|--|
| 1 Kertész Imre: <i>A holocaust mint kultúra. Három előadás: Hosszú sötét árnyék.</i> Budapest: Századvég Kiadó, 1993. | 13 Uo. 101. |
| 2 Szirák Péter: <i>Kertész Imre.</i> Pozsony: Kalligram Kiadó, 2003. | 14 Uo. 94–95. |
| 3 Kertész Imre: <i>Sorstalanság.</i> Budapest: Magvető Kiadó, 2002. | 15 Uo. 176–177. |
| 4 Kertész Imre: <i>A holocaust mint kultúra.</i> I. m. | 16 Uo. 14. |
| 5 Vári György: <i>Kertész Imre. Buchenwald fölött az ég.</i> Budapest: Kijárat Kiadó, 2003. | 17 Uo. 26–27. |
| 6 Kertész Imre: <i>Sorstalanság.</i> 208. | 18 Uo. 249–250. |
| 7 Uo. 128. | 19 Uo. 205. |
| 8 Uo. 31. | 20 Uo. 206. |
| 9 Uo. 123. | 21 Uo. 196. |
| 10 Szirák Péter: <i>Kertész Imre.</i> I. m. 11. | 22 Uo. 198. |
| 11 Uo. 26. | 23 Uo. 234–235. |
| 12 Kertész Imre: <i>Sorstalanság.</i> 126. | 24 Vári György: <i>Kertész Imre.</i> I. m. |
| | 25 Lányi Dániel: <i>A Sorstalanság kísérlete.</i> Holmi, 1995, 5. 665. |
| | 26 Kertész Imre: <i>Sorstalanság.</i> 97. |
| | 27 Vári György: <i>i. m.</i> |
| | 28 Kertész Imre: <i>Sorstalanság.</i> 329. |

TOVÁBBI IRODALOM

Kertész Imre: *Valaki más. A változás krónikája.*
Budapest: Magvető Kiadó, 1997
*Az értelmezés szükségessége. Tanulmányok Kertész
Imréről.* Szerk. Scheiber Tamás és Szűcs Zol-
tán Gábor, Budapest: L'Harmattan Kiadó,
2002

Továbbá internetes portálok:
kerteszlap.hu
[Holocaustlap.hu](http://holocaustlap.hu)
[Nobeldijlap.hu](http://nobeldijlap.hu)
Digitális Irodalmi Akadémia
[Neumann haz.hu](http://neumannhaz.hu)

A folyamatosság és a szakaszosság jelensége a nyelvek evolúciójában

A címben megjelölt két jelenség akár mint egymást kizáró jelenségek élnek a köztudatban. A nyelvek evolúciójában azonban egymást kiegészítő tényezőknek bizonyulnak.

Elméleti kérdések már a klasszikus ókorban is foglalkoztatták a nyelv létrejöttéről és tulajdonságairól elmélkedő görög gondolkodókat. Arról folyt köztük a vita: szükségszerűen, természetesen módon jött-e létre az emberi nyelv, avagy emberek elhatározása nyomán konvenció formájában. Az első nézet kizárja a véletlenszerűséget, a második, a konvenció viszont akarva-akaratlanul egyértelműen magában foglalja az esetlegesség, a véletlenszerűség lehetőségét.

Hasonló alapon folyt a vita még évszázadokig, amikor a görög és a latin gondolkodók az analógiával az anomáliát állították szembe. Az analogisták a nyelv szabályszerűségét emelték ki mint meghatározó jelenséget, az anomalisták meg a szabálytalanságokra, a rendhagyó jelenségekre alapozták felfogásukat. A véletlenszerűség megjelölést nem használták ugyan az anomalisták, de anélkül is világos, hogy ha kizárólag a szabályszerűség érvényesülne a nyelv felépítésében, nem lehetne szó esetleges, véletlenszerű jelenségekről. Később persze világossá vált, hogy sem az egyik, sem a másik felfogást nem lehet általános érvényűnek tekinteni. Addig azonban meg kellett ismerni a nyelvi változások természetét, fajtáit, formáit, a változások tempóját stb. Bizony csak évszázadok szorgos kutatómunkájával lehetett közelebb jutni ehhez.

Ha végiglapozzuk néhány – általunk ismert – nyelv történetét, a változások szinte áttekinthetetlen tömegével kerülünk szembe mind a hangtani, mind az alaktani és szintaktikai történések területén. Ezeknek azonban egyike sem olyan folyamatos, mint a szókészlet elemeinek cserélődése.

Az egymásra halmozódó változások tömege első rátekintésre kaotikusnak mutatkozik. Meg kell tehát keresni az eligazodás lehetőségeit. Mindenekelőtt meg kell állapítani, a változásoknak mely fajtái bizonyulnak folyamatosnak, és melyek kapcsolódnak a történeti folyamat valamely szakaszához az egyes nyelvek életében. A tapasztalat azt mutatja, hogy egyes változások, illetőleg a változások

bizonyos csoportjai valamely nyelv létezésének egy adott időszakaszára jellemzőek, s ebben a tekintetben az illető nyelv története más képet mutat, mint minden azon nyelveké, amelyekben olyan vagy annak megfeleltethető változások abban az időszakban, esetleg sem előbb, sem később nem mentek végbe.

Álljon itt egy magyar példa. A magyar nyelvben a honfoglalás utáni két-három évszázad folyamán a szóvégi rövid magánhangzók kezdtek lekopni, eltűnni. Ezzel párhuzamosan a magánhangzó a szó belsejében mintegy ellensúlyozásként megnyúlt. Ezt a jelenséget példázza az *utu-út* változás. A finn nyelvben ezzel szemben mind a mai napig megőrződtek a szóban forgó szóvégi magánhangzók. Ez arra enged következtetni, s ezt természetesen megerősíti számos más jelenség is, hogy a rokon nyelvekben nem szükségszerűen párhuzamosak az egyes változások, ha egyáltalán sor kerül rájuk, mert ilyesmire is van példa. A magyarban – nem függetlenül a német hatástól – kialakultak a névelők, a finnben ma sincsenek névelők, jóllehet a svéd nyelv hatása nyomán ott is történhetett volna hasonló változás. (A svédben persze posztpozitív artikus van, ám ennek funkciója megegyezik a névelőkével.) Egy másik példa: az angol nyelvből lényegében kiküszöbölődött a nyelvtani nemek kategóriája, ezzel szemben a német változatlanul megőrizte ezt a névelőkkel jelzett nyelvtani kategóriát. Ami a beszédhangok alapjául szolgáló fonémák számát illeti, az sem független a korábban végbement változásoktól. Ismét a finnre utalok, amelyben a mássalhangzók állománya kisebb, mint a magyar mássalhangzóké. Mert például az *ñ* megszűnt létezni, átadva helyét az *n*-nek, például *niemi* 'név', *noulla* 'nyalni'. A magyarban, amint a *név* és a *nyalni* példája igazolja, az *ñ* megőrződött. A szláv nyelvek hangállományának vizsgálata azt tanúsítja, hogy a *k*, *g*, *ch* palatalizációja nyomán feltűnően megszaporodott a sziszegő mássalhangzók száma. A legbősegebb lett az eredmény a mai lengyel nyelvben: *s*, *z*, *ś*, *ź*, *ż*, *cz*, *cz*, *cz*, *cz*.

Ami az alakokban tapasztalható alakulásokat illeti, fölöttébb tanulságos az a párhuzamosság, amely a magyar és a finn névszóragozás rendszerében megfigyelhető. Hasonló módon jött létre a ragok állománya, amelyen belül különösen a helyviszonyok jelölése volt és maradt a legdifferenciáltabb, s ez szolgált később némely időbeli, oki stb. viszonyok kifejezésének alapjául is, és ráadásul mindez időben a finn és az ugor együttélés megszűnése után jóval később. A nyelvrokonság ténye, még ilyen távoli rokonságé is, mennyire meghatározó lehet (de csak lehet) a későbbi alakulások irányára és módjára!

A jelentősebb hangtani és nyelvtani változások egy-egy nyelv életének valamely adott korszakához kapcsolódnak, tehát ezeken a területeken a változás nem igazán folyamatos. A szóképlet változásai ezzel szemben folyamatosak, bár olykor kisebb-nagyobb mértékben felgyorsulnak, máskor lassúbb tempóban következnek be. Nagyobb gazdasági, társadalmi változásokkal összefüggésben megfigyelhető a szóképletben a mozgás élénkítése, hasonlóképpen a jelentősebb műszaki-technikai változások időszakában is észlelhető ugyanez. Gondoljunk csak a társadalmi, gazdasági és politikai berendezkedésnek az elmúlt másfél évtizedben végbement

átalakulására. Számszámra jelentek meg új vagy felújított szavak, kifejezések, megnevezések és szóhasználati formák. A szókészlet ezen új elemei felváltják a korábbiakat, illetve nevet adnak az új jelenségeknek és tárgyi-dologi újdonságoknak. Érdekes körülmény, hogy az új szókészleti elemek megjelenése a szükségletnek megfelelően szinte rohamtempójú, a korszerűtlenné vált szavak eltűnése, kihálsa viszont csak fokozatos, hiszen passzív formában még tovább élnek a társadalom tagjainak nyelvi tudatában, különösen az idősebb emberekében. Ezzel együtt sem kétséges, hogy a szókészlet jelentős változásának időszakát éljük.

Ha már a változásokról esett szó, nem kerülhetjük meg a kérdést, mi is a helyzet a nyelv és a változékonyság tekintetében. Talán váratlan az a kijelentés, hogy a nyelv legalább annyira konzervatív, mint amennyire változékony, hiszen ha nem volna meg a nyelvek relatív állandósága, változatlansága, lehetetlenné válna az emberek folyamatos érintkezése életük egymást követő évtizedei során. Természetesen a változások elkerülhetetlenek, de ezek csak okkal-móddal, a társadalmi kommunikáció igényében, arányában és tempójában lehetségesek. Amint szó volt róla, folyamatosan csak a szókészlet elemei avulnak és újulnak. A tulajdonképpeni probléma igazában az, milyen a változások természete. Vegyük a magyar alanyi és tárgyias ragozást. Nincs Európában még egy másik nyelv, amely megkülönböztetné a névszók ragozásában ezt a két kategóriát. Ennek ellenére tökéletesen ki tudják fejezni közlendőjüket a németek, a franciák és a többi nép is mind. Ez annak a jele, hogy tulajdonképpen nincs is feltétlenül szükség erre a különbségtételre. A magyar nyelvre azonban oly mértékben jellemző a névszók ragozásának ez a kétfélesége, hogy semmi jelét sem látjuk, hogy akár csak lazulóban volna a szóban forgó kétféleség kifejezésének szilárdsága. Amellett kétségtelenül jó szolgálatot tesz a gondolatformálás és -kifejezés árnyaltabbá tétele által. Fentebb már volt róla szó, hogy a magyarban nem voltak névelők, de aztán német hatásra kialakult ez a kategória a szükséges hordozókkal együtt. Am máig sincsenek névelők számos nyelvben, a már említett finnben, de a szláv nyelvekben sem – a bolgár kivételével, ahol is regionális jelenségként a románnal és az albánnal együtt posztpozitív formában kialakult. A klasszikus latinban sem volt névelő – az ógörögben azonban igen –, a neolatin nyelvekben viszont mindegyikben megtalálható. (Mellékesen megjegyzem, hogy a szláv nyelvek közül az oroszban, a csehben és a lengyelben a perfektív igék használata által határozottnak tekinthető az igéhez szerkezetileg kapcsolódó főnév, mint tárgy. Ami a magyar *a, az* névelőt illeti, fontos megjegyezni, hogy a két névmási változat névelői funkciója valószínűleg spontán történészként alakult ki a magyarban – ösztönzés nélkül. És jó szolgálatot tesz. Ide tartozik az *ikes* igék ragozásának megmaradása, amely azonban távolról sem spontán módon ment végbe. Az *ikes* ragozás már a középkorban elveszítette tulajdonképpeni funkcióját és elkezdett kikopni. Ismert dolog, hogy ha egy nyelvtani alak elveszíti a funkcióját – vagy hozzátapad valami újabb funkció, vagy kikopik a használatból az illető alak. Az *ikes* ragozás funkció nélkül maradt és kikopási folyamata már előrehaladott állapotban volt. Akkor azon-

ban a XIX. századi nemzeti romantikától indítatva úgy döntöttek a nyelv művelők, hogy ezt a „szép archaikus formát” meg kell menteni a jövő számára. Funkció szempontjából besorolódott ez a nem ikés igék közé, lévén azonban archaikus, az iskolai oktatásban és a nyelv művelői ösztönzésben támogatást kapván éledni kezdett s ennek folyamán a választékos, majd a szabályos, normatív jelleget vette fel. A köznapi használatban viszont nem igazán találta meg a helyét. Az illetlen szavak ragozásában nem találkozunk vele.

Az sem közömbös, végbemegy-e valamely elkezdődött változási folyamat vagy elakad félúton, amint mindkét jelenségre vannak példák. Legrégibb nyelvemlékeinkben névutószerűen szerepeltek a névszók viszonyjelölő formánsai, később fokozatosan ragokká váltak. Kialakult azonban a névutók újabb – már valóban névutó természetű csoportja: *alatt, felett, mellett, között* stb., majd megjelentek ezek párjaiként az *alá, felé (föle), mellé, közé* stb. névutók. Ez utóbbi jelenség azért is érdekes, mert az alapvetően szintetikus típusú magyar nyelvbe ezáltal analitikus elemek kerültek be, megerősítve azt az ismert tényt, hogy nincsenek abszolút tiszta típusú nyelvek. Elakadt viszont az a folyamat, amelynek során a *tizenegy, huszonegy* határozóragos összetételek után a *harmincegy, negyvenegy* stb. már határozórag nélkül alakult. Az alakokban említést érdemel az igeidők differenciált rendszerének egyféle múlt idejű alakra történt egyszerűsödése. Egyszerűsödés, egyben rövidülés a *tehátlan, pediglen* stb. szóalakok *-lan, -len* elemének lemaradása is. Az egyszerűsödés az utóbbi két évszázad folyamán ment végbe. A rövidsége-re való tudatos törekvés elsősorban a szóalkotás területén érzékelhető: betűszók, különféle rövidülések terjedése által.

SIMONCSICS PÉTER

Szó – játék – költészet

Több mint negyven év telt el azóta, hogy Szőke Györggyel megismerkedtem Szegeden Kalmáréknál. Kalmár Lászlót matematikusként, kibernetikusként, a matematikai logika tudósaként, mindenekelőtt azonban a számítástechnika magyarországi előharcosaként ismeri a szakmai közönség, s emlékszik reá ebben az évben 100. születésnapja alkalmából. Arról is elég sokan tudnak, hogy milyen szoros szálak fűzték más tudományokhoz, köztük az orvostudományhoz és a biológiához, de elsősorban ezek előtt is a nyelvészethez. Kevesebben ismerik az irodalomhoz való affinitását, amelyhez egyébként családi szálak is fűzték, lévén négy gyermeke közül kettő, Éva és Zsuzsa filológus végzettségű (Éva sinológus, Zsuzsa magyar–oroszlakos bölcsész). Laci bácsi – mert Szegeden és ország-, világszerte így ismerték, szólították és emlegették – az irodalomban is a játékosságot kedvelte és művelte. Sokan ismerik szellemes anagrammáit, és talán emlékeznek rá, hogy állandó levelező partnere volt a *Füles* „csacsi–pacsi” rovatának, amelynek legagyafúrta rejtvényeit ő szerezte. Szőke Györgyöt személyes kapcsolatok fűzték Kalmárékhoz: Évának iskolatársa volt a híres Gorkij középiskolában, Zsuzsának pedig irodalomtanára a szegedi egyetem orosz szakán. Laci bácsihoz pedig a szó művészetéhez való affinitása vonzotta, ugyanúgy, mint engem is, aki akkor negyedik gimnazista voltam a Ságvári Gimnáziumban. Ennek a kapcsolatnak az emlékére és jubilánsunk multságára idézem ide Laci bácsi két csacsi–pacsiját.

Tekintettel arra a körülményre, hogy a *Füles* csacsi–pacsi rovata évtizedekkel ezelőtt megszűnt, nem biztos, hogy a mai nemzedék tudja, mi is voltaképpen a csacsi–pacsi, röviden ismertetem a műfaj szabályait. A csacsi–pacsi a talalós kérdés modern változata, amelyben a feladvány pontos definíciója egy – legfőlőbb csak kezdőbetűjében különböző – szintagmatikailag/szintaktikailag egyenértékű és azonos hangokból álló sorpárnak, amelyből csak a sorok kezdőbetűit adja meg a kérdező, például: Feladvány: 'Teherhordó makacs, nagyfülű állat parolája' Cs – P? Megfejtés: *Csacsi Pacsi*.

1. feladvány: 'Cukorgyáráról híres Nógrád megyei község déligyümölcs-szállító társasgépkecsija, / vidám fölkiáltás, kismértékben négyoldalú mértani idom', *S – S ?*

Megfejtése: *Selypi citrombusz,
Sej, picit rombusz.*

A megfejtést mint poétikai teljesítményt a szintaktikai szünetek észrevételében, megállapításában és áthelyezésében értékelhetjük. Szintaktikai szünet (*||*) követ minden egyes szót. Ilyen három van mindkét sorban:

Selypi *||* citrom *||* busz *||*
Sej *||* picit *||* rombusz *||*

Egyszerűsítsük „átírásunkat” úgy, hogy a sorvégi szüneteket külön nem jelöljük, hisz a betűsorozat újrakezdése, ebből következően a sorok különírása önmagában elegendő elkülönítésükre:

Selypi *||* citrom *||* busz
Sej *||* picit *||* rombusz

Terjesszük ki a szintaktikai szünet fogalmát úgy, hogy az minden önmagában ejtendő egységet (szótagot) kövessen, s nevezzük ezeket prozódiai szüneteknek (–):

Sely – pi – cit – rom – busz

Töröljük a „régii” szintaktikai szüneteket, s megkapjuk a megfejtés második „értelmes” sorát:

Sej *||* picit *||* rombusz

Ugyanazon nyelvi anyag más értelmet nyer a szintaktikai szüneteknek – prozódiai szünetek közbeiktatásával történő – áthelyezésével. Ami önmagában véve – tehát a csacsi–pacsi rítusától eltekintve is – rejtvény, mégpedig akusztikai/vizuális rejtvény, amely jellegében és hatásában azokhoz a képrejtvényekhez hasonlít, amelyekben általában két mozzanat szerepel, s ha az egyiket nézem, a másikat nem látom, s ha a másikat nézem, az egyik tűnik el szemem elől. A sorpár hatása éppen abban áll, hogy kénytelenek vagyunk mindkét változattal számolni, sőt a poétikai alakzat (sorpár) és a nyelvi egymásra vonatkoztatás (alany–állítmány) következtében e két változatot egymással azonosítani is. A nyelvi anyag (referens) illetően való átrendezése és a mondandó (relatum) elrejtése és megmutatása – írónia a szó eredeti értelmében, tudniillik 'áthelyez, átállít, megváltoztat, felismerhetetlenné tesz', és – természetesen – poézis. József Attila keserű iróniája

Én egész népemet fogom
nem középiskolás fokon
taní-
tani

ugyanezzel a fogással, a prozódiai szünet beiktatásával és annak szintaktikai szünettel való egyenrangúsítása által lesz poézissé.

Az előbbi csacsi-pacsira visszatérve, ez a többszörös „átírási folyamat” – melékesen – a magyar helyesírás egy sajátos helyére, a palatális siklóhang [j] kétféle írásmódjára (*j* illetve *ly*) is ad egy itt tökéletesen működő szabályt: a [j] szóbeliséjében *ly*-nek, szóvégén *j*-nek írandó.

A másik csacsi-pacsi az előzőnél hosszabb, kimódoltabb, ennélfogva nehezebben megfejthető feladvány, és így szól:

2. feladvány: 'Börtönparancsnok utasítása az őrszemélyzetnek arra az esetre, hogy amennyiben egy bizonyos nevű női fegyenc műanyag végtagjának térfogata megnövekszik, milyen típusú zárral ellátott zárkába kell az illetőt áthelyezni', *H - H?*

A megfejtés olyan nehéz, hogy nem hiszem, hogy a feladvány készítőjén, Laci bácsin kívül lett volna bárki, aki kitalálta volna. Itt jegyzem meg mégis, mert a csacsi-pacsi rítusának lényegéhez tartozik, hogy – ellentétben a talalós kérdéssel – a csacsi-pacsit meg lehet, legalább elvben, fejteni. A talalós kérdés megfejtése nem egyéni teljesítmény, az a kultúrában van kódolva, s így a kultúrában jártas személy részére eleve adva van (vö. Oidipusz és a szfinx történetét). Ezzel szemben a csacsi-pacsi olyan, mint egy akármilyen fokú egyenlet, amelynek megoldása nincs eleve megadva, a megfejtésen bárki törheti a fejét.

Íme tehát a megfejtés:

*Ha tágu~~l~~ a Kata laticel lába,
hatágu~~l~~ lakat alatti cellába!*

A két sor nyelvi nyersanyagában egyetlen betűnyi eltérést találunk:

laticel lába vs. alatti cellába

– ennyi különbség azonban, mint *licentia poetica* meg van engedve, belefér a műfaj keretébe. Az a másik apró különbség, amit a *Ha tágu~~l~~ a Kata...* és a *hatágu~~l~~ lakat...* szekvenciákban föllépő két *u* között írásban láthatunk, eltűnik a beszélt nyelvben, különösképpen pedig a dunántúli nyelvjárásban, amelyet Laci bácsi is beszélt, ahol is a fölső nyelvállású magánhangzók kvantitásbeli oppozíciója megszűnik, azaz e nyelvjárás beszélői csak egyféle *u*-t, *ü*-t, *i*-t ejtenek. A harmadik eltérést

pedig, ami a *tágu* a *Kata laticel* és *lakat alatti* szekvenciákban látható, éppen csak megemlíjtjük, mint az írással járó konvenciót, helyesírási illemszabályt, amelynek nincsen érdemleges szerepe ebben a műfajban (sem).

Ha az előbbi csacsi–pacsi megfejtésének technikáját alkalmazzuk

Ha // tágu // a // Kata // laticel // lába

és jelöljük a szótagvégi (prozódiai) szüneteket

ha – tá – gu – la – ka – ta – lat – ti – cel – lá – ba,

azt találjuk, hogy a szó- és szótagvégek – eltérően az első csacsi–pacsitól – nem kongruálnak a különböző sorokban, azaz nem minden szóvég szótagvég is egyben. Másképpen: a szóvégek sokszor nem engedelmessé válnak a szótagolásnak, „megsértik” a szótagolás szabályait. Például az első sor kezdőszava még igen, a második szava már nem engedelmessé válik a szótagolás szabályainak:

ha – tá – gu – l // a...

a második sor ugyanezen részének első szava nem, a második szava azonban igen:

hat // á – gu – la – kat...

Ugyanígy a sorok többi része

...a // ka – ta // la – ti – cel // lá – ba
 ...la – kat // a – lat – ti // cel – lá – ba

Szó és szótag, azaz jelentés és forma (prozódia) játszik itt bújócskát egymással – mégpedig olyanformán, hogy ebből a sorból nézve a másik csak prozódia, és ez, amiben benne vagyunk, jelentés, a másik sorból nézve ugyanez fordítva látszik, végül így válik mégis mindkét sor jelentéssé. Íme a megfejtés szinoptikus képe prozódiai (–) és szintaktikai (//) szünetekkel:

ha	tágu	a	Kata	laticel	lába
//	//	//	//	//	//
h	a	t	á	g	u
-	l	a	-	k	a
-	t	a	-	l	a
-	t	i	-	c	e
-	l	á	-	b	a
//	//	//	//	//	//
hat	+	ágú	lakat	alatti	cellába

(Megjegyzés: + az összetétel jele)

Lényegét tekintve a csaci–pacsi azonos a Kosztolányi és Karinthy által is kultivált intarzia-játékkal, vö. *Mily rossz a koszt, ó, lány, ide zsörtölődni jár csak az ember*, valamint *Magát az égi kar inti, frígye sikerülni fog*. Mindez pedig költészet, poézis – legalábbis ami a nyelvi anyaggal való bánást, a technikát illeti. Annak is kell lennie, hiszen a költészet – mesterség, görögül *techné*, latinul *ars*, azaz *ars poetica*. A költőnek ismernie kell a nyelvnek ezt a kettős természetét, hogy tudniillik az a jelentés és forma hihetetlen változatosságú kapcsolata. Kalmár László pedig – mint fentebb láttuk – ismerte a nyelv mélységeit, noha nem volt a szó köznap-i értelmében költő. Inkább a költészet előmunkása volt, tudós, aki alapkutatásokat végzett: a költészet nyelvi alapjait kutatta – nem tagadván meg matematikus voltát, hiszen feladványai kétismeretlenes egyenletek, megfejtései pedig logikai formulába vannak öntve, lásd az alany–állítmány viszonyt az 1-es számú csaci–pacsi megfejtésében ... *citrombusz... rombusz*, valamint a nyelvileg csak félig kifejezett implikációt a 2-es számú csaci–pacsi megfejtésében *Ha..., [akkor]...* Kalmár Lászlónak ezek a nyelvi játékok hozzásegítenek bennünket ahhoz, hogy alaposabban meg tudjuk érteni – más költők mellett – kortársát, az ebben az évben ugyancsak 100 éves József Attilát, jubilánsunk szeretett költőjét, aki azt mondja – és szívből szól –, hogy a költészet „kecsesen okos csevegés”, azaz elmemozdító nyelvi társasjáték.

Baltázzunk

Ha azt mondjuk, „ezt jól elbaltáztuk”, rendszerint tudjuk, hogy egy másik szó helyett használjuk a *balta* szót, de azt kevesen tudják, hogy mindkét szavunk török eredetű. *Balta* szavunk eredete azonban jóval messzebbre mutat. Ha összeállítjuk a régi és mai török nyelvekben előforduló és azonos jelentésű, hasonló hangalakú szavakat, akkor azt látjuk, hogy a *balta* szó a legrégebb török nyelvemlékekben már előfordul. Egy középkori török manicheus kéziratban harci baltát jelent, mint ahogy a XI. századi török nyelvű iszlám királytükörben is. A XI. század híres nyelvészeti munkájában az arab nyelven a török nyelvről író Mahmud al-Kasgari munkájában azt írja, egyes török törzsek a favágó baltát hívják így, mások viszont az állatok levágásánál használt eszközt. Nem lehetetlen, hogy ez utóbbi a rituális állatáldozathoz használt szerszám emléke.

A *balta* szó megvan a mongol nyelvekben is, itt nagy ütőszerszámot, kovácspörölyt, fejszét jelent. A 'kovácsszerszám' jelentés is régi lehet, mert a nomádok között a kovácsnak rituális szerepe volt, s eszközei is külön tiszteletben részesültek.

A *balta* szó történetét azonban még tovább tudjuk követni. A török és mongol népeknél ez a szó iráni eredetű. Tudjuk, hogy egészen a Kr. u. IV. századig a steppe urai irániak voltak, szkíták és szarmaták. S ezek az iráni törzsek szoros kapcsolatban éltek az ugyancsak iráni nyelveket beszélő letelepedett kultúrákkal, perzsákkal, pártusokkal. Ezen iráni nyelvek egyikében zajlott le egy *r>l* hangváltozás, és egy korábbi *partu* 'balta' szóból ott lett *paltu*. Ez aztán szabályosan a törökben (előbb az ótörökben) *balto*, majd *balta* lett. Egyébként az iráni *partu* is átkerült a török nyelvekbe, éppen a magyar nyelvvel közeli kapcsolatba került csuvas nyelvben találjuk meg, a szó ma *partü* alakban van meg, de ez szabályos fejleménye egy korai *partu* alaknak.

Anélkül, hogy az iráni *partu* alak sokirányú fejleményeinek taglalásában itt elmélyednénk, kövessük tovább a tárgy és név történetét. Ugyanis az iráni *partu* nem ősi indoeurópai szó. A szó végső fokon sémi eredetű. A szó előfordul az akkádban *pilakka*, az ószírben *pelka* alakban, és világos sémi etimológiája van.

Töve a PLQ 'hasítani' ige, az akkádiban *palāqu(m)* 'hasítani', a mai arabban *falaqa* 'hasítani'. Az *-lk-* > *rt* változás az iráni nyelvekben zajlott le.

Az őskornak ez a régi szerszáma és a neve is elterjedt a Földközi-tenger vidékén. A mikénei kultúrában jelentős szakrális szerepe volt és nevét *pe-re-ke-we* alakban lehet rekonstruálni. A szó természetesen megvan Homérosznál is *pelekiusz* 'kétélű fejsze, bárd, csatabárd, favágófejsze, ácsfejsze' alakban.

Nem érdektelen, hogy a sémi szó más utakon szintén megjelenik a törökségben. Néhány török nyelvben, így az özbégben, a tatárban és a kirgizben a szó *balga* alakban van meg, és ugyancsak fejszét jelent, és egy *palka* alak szabályos megfelelése.

Még izgalmasabb egy jóval korábbi átvétel. A mongolban ugyanis az egyik kalapácsfajta neve *aluka*. Szerencsére ismerjük régebbi alakját is, a közép-mongolban még *haluka* alakban találjuk. Ez a *haluka* alak szabályosan megy vissza egy még korábbi *paluka* alakra, s ez nem más, mint a fenti sémi szó egy további megjelenése Belső-Ázsiában.

Az ősember kőbaltáját a fémkorszak hajnalán a réz-, majd bronzbalta váltja fel. A fémkorszak elején a fémbalta hihetetlen hatékonyságnövekedést mutatott, s ezért szakrális szerepet kapott. Uralkodó jelvényei között, papok varázseszközeiként szerepelt. Terjedését Mezopotámiából Euráziába a régészet jól tudja követni.

A nyelvész a tárgy és a vallástörténet mellé a szótörténetet tudja társítani. A szófejtés szerencsés esetben történelmi kapcsolataink felfejtését is jelentheti.

New Yorkba csak Keresztútból lehet érkezni

Én mindig úgy utazom valahová, hogy először csakis itthon maradok, úgy barátok, hogy képzeletben már ott vagyok és mégis itthon. Ezek a legkellemesebb útjaim, de unalmasak, mert minden kellemetlenségtől, de még a meglepetésektől is kímélem magam. A valóságos utazás viszont másként alakul.

Nem tudtam volna meg például azt, ha csak képzeletben utazom, hogy nekem a valóságban csak Keresztútból lehet New Yorkba mennem, és nem Budáról, ahol már jó néhány éve lakom. Ennek az utazásnak az elképzelésére különben sem maradhatott sok időm, mert hirtelen derült ki, hogy hozzátartozómnak napokon belül hivatalosan New Yorkba kell utaznia. Ha viszont mennie kell az egyiknek, már én, a másik, szintén azonnal úton vagyok, de csakis vele együtt. Hamar megtudtam azonban, hogy a vízum nem nagy ügy, de ugyanarra a gépre a helyfoglalás igen. A prágaiak segítettek rajtam, jelezték, hogy öt nappal előbb szívesen elvisznek. De ki fog engem New Yorkban várni, ki ad szállást? Senki sem helyeselte a pesti rokonaim közül, hogy így elindulok. Viszont volt egy barátnőm, aki határozottan azt mondta: – Ja, csak ez a problémád? Mindjárt telefonálok a lányomnak, tudod, aki úgy lázad ellenem, hogy New Yorkba ment egyetemistának. Lakást is bérel. Elférsz te ott, ki fogtok jönni, nem lesz semmi baj!

Valóban, anyai parancsra ennek a lánynak kellett várnia engem. Ott is volt a Kennedy repülőtéren és engedelmesen tartotta a nevemmel, módszeresen, mint-ha delegációt várna, a fehér-piros papírlapot. Észre is vettem viszonylag hamar, de hogy szaladjak oda hozzá egyedül érkezőként, világ-árvája magyarként, ha ez már egyszerűen nem igaz. Azért nem, mert közben Montrealban felszállt Sydonia, akinek akkor én még csak a gyönyörű (s persze nagyon értékes) bundáját nézegettem, melyet lezseren a köztünk lévő üres ülésre szeretett volna dobni, de úgy sikerült, hogy félig engem is betakart vele. Nem mertem ismerkedni ebből a takarásból, de nem volt baj, mert én sem érdekelttem őt. Azt azonban már hallottam, de még nem bizonyosodhattam meg felőle, hogy New Yorkban, a Kennedy repülőtéren az útlelvizsgálat nagyon komoly. Valaki vagy mehet, vagy sem. Amikor már éppen úgy véltem, hogy a fekete hivatalos ember az én irataim felett túl soká

tűnődik, megszólalt Sydonia, aki mögöttem állt, és akit akkor még nem ismerem, csak láttam, hogy ő az a bundás nő a gépről. Amíg a fekete hivatalnok az útleveletem forgatta, vizsgálgatta, ő rápillantott, és felkiáltott, sőt szerintem még meg is ölelt: – Te Keresztúrbán születtél, és ki vagy? Mert én onnan menekültem el, még az országból is az elpusztítás elől! – És rászólt a fekete emberre, mondott neki valamit, mire ő hivatalosan, de mégis mosolyogva átadta az útleveletem, intett is hozzá, hogy mehetek. Sydonia pedig mesélt tovább, hogy a bátyáimat is ismeri, egyáltalán az egész Keresztúr itt van a fejemben és a szívemben, bizonygatta nagy gesztikulációkkal kísérve és nézett rám egészen hiteles szeretettel. Az az időszak, amelyre Sydonia ilyen spontán lelkesedéssel utalt, az én emlékezetemben csak úgy lehet, ahogyan otthon mesélnek róla. De a kettő tökéletesen egyezik. Ott, a Bodrog partján, Keresztúrbán, mindegy volt, hogy a helyi órási lányok és az én bátyáim a zsinagóga tövében vagy a görög katolikus templom kertjében barátkoznak, játszanak. Természetes volt ez az együttélés gyerekek és felnőttek egyaránt. Lehetne ez így most is, ha a zsinagóga nem árvult volna el egészen. Az idill kedves maradt, és Sydonia arra kért, vigyem haza változatlan ragaszkodását.

Örültem neki, de közben az járt a fejemben, hová fogom én tenni Sydoniát, ezt a sikeres montreali üzletasszonyt, mert közben már ezt is elmondta magáról. És csak mentem és mentem vele a hosszú repülőtéri labirintusban a kijárat felé. Csak akkor jutott eszébe a kérdés, hogy vár-e valaki? – Igen, igen – bizonygattam –, egy magyar egyetemista lány. – Honos vagy disszidens? – Friss disszidens – mondom. – Mivel fogtok menni? – Nem tudom, talán metróval. – Metró, metró, dehogyan mentek metróval, jön elélem a lányom, majd beviszünk benneteket is.

Így érkeztünk meg a kijárhoz, elől Sydonia, utána én, mert mégis csak ő ismerte a kivezető utat, és ahogy kikandikáltam mögüle, megláttam azon a bizonyos fehér-piros lapon a nevemet, s a táblát tartó személyt még rendesen meg sem nézve, odaszaladtam. Valóban engem várt, valóban ő volt Györgyi, a pesti barátnőm lánya, de azonnal kiderült, hogy egyáltalán nem olyan kedves, mint a mamája, vagy az új ismeretségem, Sydonia. Csak annyit mondott üdvözlésként, szerintem szinte kelletlenül: – Szia! – Ekkor látta meg mellettem Sydoniát, szigorúan megkérdezte: – Ez ki? – Hát keresztúri ő is! – mondom. – Ő is, meg mi az, hogy Keresztúr, hát nem pesti vagy? – De, de pesti, illetve budai, csak Keresztúrbán születtünk. – Hagyjuk – mondja –, különben is nem arról volt szó, hogy egyedül érkezel? – De igen, úgy is indultam el, csak megismerkedtem ezzel a hölgygel a repülőtéren. Montrealban él és... – Mi köze Montrealnak Keresztúrhoz – vizsgáztatott Györgyi tovább kizárólag logikai, informatív alapon.

Sydonia unta meg: – Gyertek, vár a lányom! – Valóban várta egy nyúlánk amerikai hölgy, aki törte a magyart, nagy érdeklődést nem mutatott az idegenek iránt, de elegáns fekete autóján beröpített Manhattanbe. A New York-i Györgyivel magunkra maradtunk. Őt még mindig az érdekelte, hogy ki is vagyok tulajdonképpen? Ismét elgondoltam, hogy a mamája barátnője. Na és miért éppen hozzám küldött Anyu? Majd én is küldök neki váratlanul egy amerikaiat!

Kétségbeestem, hogy fogom kibírni ezzel a lánnyal azt az öt napot. Györgyi udvariasságból nem kérdezett többet, nem beszélt. Közben megérkeztünk ahhoz a bérházhoz, ahol lakott. Végre megszólalt: – Az elegáns negyedtet magunk mögött hagytuk, de ez sem rossz hely, majd meglátod.

Akit először megláttam az épületbe lépve, egy vidám fekete bőrrű portás vagy biztonsági ember volt. – Ne félj, nem veszélyes ez a ház, csak adunk magunkra!

Megérkeztünk a hetedikre vagy a tizedikre, nem is tudom, mert a lift rakéta-sebességgel dobott fel. Györgyi még az ajtónyitáskor is egykedvűen komor volt, viszont mire kinyitotta, már csupa nevetés. De nem rám nevetett, hanem az ajtón túl egy fiúra. Györgyihez fordulok riadtan: – Még egy vendéged van és fiú? Akkor én zavarni fogok? – Ismét nevet, érkezésem óta másodszor, és már viccelődik is: – Te vagy a vendég, nem ő. Ő Adam, együtt élünk, nagy a szerelmünk, most a legnagyobb – és csak nevet és nevet ettől a nagy szerelemtől. Engem viszont már az érdekel, hogy hol fogok aludni, van-e két szoba? Györgyi tudja, mi után kutatok: – Ne ijedj meg, van másik szoba, te ott fogsz aludni a szivacson. – Szivacson? – kérdezem. – Igen, az az egészséges! Persze ti otthon külön hálószobát rendeztek be, franciaágy meg ilyesmi. – Tiltakozom, nem, nálunk csak heverő van, igaz, kettő. Legyint, na jó, ez Magyarország, ez aztán semmit sem változott, itt meg az amerikaiak kidobálják az unalmas bútorait.

Szerencsére egyet-kettőt azért Györgyiék is választottak a kidobottakból, mert van asztal, néhány szék, meg egy szekrény. Ettől még az egyik sarokba dobálva színes ruhadarabokat is látok. – Választhatsz belőle valamit, ha megtehetsz – biztat Györgyi. Vonakodom, azt sem bánja. Adamre közben nem is figyeltünk, pedig azon az egy, de jó nagy asztalon szépen megterített és üdvözlő beszédet, egyetlen magyar mondatot is előkészített: – Kesz a madjaros unepi vatsora udvezlunk! – Györgyi pedig magyaros büszkeséggel jelentette ki, miközben vacsoráztunk: – Látod, szeret főzni, és majd meghallgatod, milyen gyönyörűen hegedül. Hegedűművész!

És folytatta: – No azért van egy kis probléma, mert Adam feleségül venne, de a szülei késleltetik. A baj talán az, hogy csak félzsidó vagyok, pedig azt hittem, hogy itt ilyesmi végképp nem számít. Szerintem lassan elfogadnak, abból gondolom, mert háromszor már meghívtak, sőt az egyik ünnepi alkalom volt.

Aztán véget ért a vacsora, szervezték a programjaimat, úgy tűnt, lelkesen, hangversenyre, múzeumba, kínai étterembe mentünk, és arra mindketten nagyon vigyáztak, hogy a veszélyesen kiismerhetetlen nagyváros ellenére épségben megmaradjak.

Amit nem ajánlott Györgyi, azzal kísérleteztem a legszívesebben. Mondta, hogy a Central Park dús, bokros részeire nappal se merészkedjem, mert kirabolhatnak, megerőszakolhatnak, a Broadway egy bizonyos részén egy bizonyos utcába pedig azért ne menjek, mert azt hihetik, hogy magamat kínálgatom. Ja, és a kínai negyedbe is csak vezetéssel mehetek. Ne vigyél táskát, mert azt hiszik van nálad pénz. Öltözz topisan, hogy ne tudják, melyik réteghez tartozol. És sorolta, sorol-

ta tovább az intelmeket. Reggel, amikor az egyetemre mentek, mindig idegesen búcsúzott tőlem. Egyszer láttam nagyon nyugodtnak, amikor elkísért egy utazási irodához és befizetett egy elég drága városnéző túrára. Igen furcsa volt: láttam is valamit a luxusbuszból, meg nem is. Az idegenvezető leg-jei voltak nagyon hangsúlyosak: legnagyobb, leghatalmasabb, a világon az első... Harlemhez érve sem némult el, hanem adta a tanácsokat, úgy, mint Györgyi: nem szabad kiszállni a buszból, nem szabad az ácsorgó feketékre rácsodálkozni, beszélgetni meg pláne nem. A lassan haladó luxusbuszon én éreztem magam bezárva. Szerintem ők néztek bennünket megvetéssel, s nem mi őket a nem tanácsolt együttérzéssel.

Voltak azonban olyan helyek, ahol azt csinálhattunk, amit csak akartunk. Főként a pénzköltésre adtak alkalmat, legtöbbit a World Trade Centerben. Liftezni, városképet nézni távcső nélkül még ingyen lehetett, de természetesen vásárolni és enni-inni nem. A gazdag turistatársak szétszaladtak, én egy büfében vettem szendvicset és afféle ingyenes passage-ban álldigáltam, háttal a kirakatoknak. Egy nő jött oda hozzám, aki ugyanazt ette, mint én. Mondta, hogy ő is abban a városnéző csoportban van, amelyikben én és keletnémet. Attól kezdve a hátra maradt pár órában mi sorstársaknak véltük magunkat, egymás mellett ültünk a buszon és együtt kételkedtünk az amerikai leg-ekben.

Természetesen volt a programnak egy olyan része, hogy átmentünk a Staten Islandre, a Statue of Libertyhez. Még meg sem érkeztünk, az idegenvezető máris szenzációs szimbólumnak nevezte. Kívülről én is megnézhettem valóban, de belülről nem. Több turistacsoport vonult le és föl, s én egy nagyon rövid ideig még kinn nézelődtem, ezalatt történhetett, hogy a csoportom bement, azaz én lemaradtam. Ezután már nem tehettem mást, mint a szobortorony főbejáratához álltam és vártam vissza a turistatársaim. Már kicsit sötétedni is kezdett, és egyetlen célom az lett, hogy a szigetről visszajuthassak velük Manhattanbe.

Ezt a városnéző napot hosszú ideig nem is becsültem eléggé, de amikor néhány évvel később az akkor már egyetlen világhatalom gigantikus kettős szimbólumeggyüttesét érte a tragédia, úgy éreztem, tőlem is elvettek valamit. Persze tudom, hogy az igazi nagy veszteséghez képest nem mérhető ez az enyém.

*

Úton vagyok újra, keresem a Guggenheim Múzeumot. Györgyi megmondta szigorúan, hogy csakis a térkép alapján találjak oda, ne kérdezzek senkit, mert megijed, hogy ki akarom rabolni, és ne nézzek senkire, mert akkor én keltek gyanút. De ezt én nem tudtam betartani. Egy ideig találgattam az útirányt, aztán mégis megkérdeztem egy arra haladó, megbízhatónak tetsző férfit. Meg sem hallgott, hanem egyre gyorsabb léptekkel elsietett. Még hallótávolságban lehetett, amikor magyarul azt morogtam, most mit csináljak? Erre ő, ugyanolyan sietve, mint ahogy az előbb menekült tőlem, elindult felém. – Miért nem mondta, hogy magyar? – és udvariasan elkísért a múzeum bejáratáig.

Keresek egy múzeumot, és találok egy magyart, aki odavezet. S még csak nem is Clevelandben vagyunk. A föld két távoli szegletében élő két keresztúri egymás mellé kap repülőjegyet. Van statisztikai esély ilyen véletlenekre? Ilyen kicsi a világ? Nem igaz, hogy kevesen vagyunk?

*

Adam és Györgyi más. Nagyon különböznek egymástól. Adamtól kaptam meg azt a természetes kedvességet, amelyet megérkezésemkor Györgyitől elvártam. Persze én ezt azonnal nem tudtam érzékelni, és csak udvariasságból vettem tudomásul azt is, hogy hegedűművész. Igazán akkor döböntem rá ennek a kijelentésnek a valóságos értékére, amikor Adam hangversenyre vitt bennünket. A Wisconsin Egyetem zenekara játszott, Madisonból jöttek, ahol nemrégén ő is végzett. Már a szünetben éreztem, sodródunk afelé, hogy nemcsak az az esemény, hogy ez a zenekar New Yorkban játszik, hanem az is, hogy Adam hallgatja őket. Pontosabban, ezek túlságosan is élénk találkozási alkalmak a konzervatoristák számára. Erről az élénkségről az előadás végén győződhettem meg igazán. Mint ha ott sem lettünk volna, Györgyi sem, nemhogy én. Adamot körülvették a zenészek, bennünket szinte a falhoz lapítva, s úgy láttuk, a szép zenészcsitrik egyre közelebb nyomulnak Adamhez. Jól láttuk, puszilgatták is. Egyre nyilvánvalóbb, hogy Györgyit bosszantja, sőt az is, hogy egyszerűen féltékeny. Én is segítettem Györgyinek azzal, hogy átvettem a féltékeny rossz hangulatát. Aztán egyszer csak vége lett ennek a nagy lelkesedésnek, Adam elbúcsúztatta zenészbarátait, és boldog, átszellemült arccal vitt bennünket vacsorázni egy közeli kínai étterembe. Mi Györgyivel a meghívást persze elfogadtuk, de tulajdonképpen azt akartuk, hogy Adam ki legyen zárva az estéből. Györgyi rá is talált a módszerre: csak magyarul beszélt, mintha Adam ott sem lenne. Adam egy ideig tűrte, majd elég csendesesen, de huncutul is, mondott valamit Györgyinek. Györgyi hirtelen olyan vidám lett, mint amikor az ajtajukban bemutatta az élettársát. Közben megismételte magyarul is Adam megjegyzését: – Fellázadtak a rebellis magyarok.

Tudott valamit a történelmünkről.

*

Később is csordogáltak hírek errefelé róluk. Köztük a legmegdöbbentőbb: nem az amerikai zsidó szülők miatt nem lett házasság a szerelemből, hanem Adam rapid leukémiája miatt.

Györgyi aztán egyszer egy másik amerikai fiúval jött haza. Közös kirándulásra is jutott idő. Egy kajakban suhantunk Györgyivel a tavon. Kettesben voltunk, a többieket előreküldtük vitorlázni. Hirtelen megszólalt: – Ez a fiú, akit hazahoztam magammal, ez egy agyonkényeztetett amerikai. Fogalma sincs a dollár értékéről, én tartom el, pedig az apja tömi pénzzel, mert híres filmrendező akar belő-

le csináltatni. Az apja pénzéből csak veszi a drága kamerákat, de arra nem gondol, miből béreljük a lakást, mit jelent a közös rezszi. Azt sem tudja, mi az, hogy közös – undok, gazdag amerikai egoista. Ha visszamegyünk, kirakom, szakítok vele! – Meg is tette, végleg meggyűlölte az osztatlan jómódját, anyagi infantilizmusát.

A harmadik amerikai fiút, vagy inkább férfiút már csak fényképről, mégpedig esküvői képről ismerhettük meg. Az egyik agykutató elvette a másikat. Amerikában, de nem New Yorkban élnek. Úgy, mint két amerikai értelmiségi, elégedetten és kiegyensúlyozottan. Legalábbis a hírek ezt szuggeralják.

Volt egy alkalom, amikor már ebből a házasságból repült haza Györgyi. Édesanyja temetésére.

– A gyerekkoromat is eltemettem – mondta szokásos, tiszta egyenességével, és élni visszarepült Amerikába.

TÓTH SZILVIA

Bródy képzeletbeli múzeuma

1997-ben a brüsszeli Archives et Musée de la Litterature *Émile Verhaeren, un Musée imaginaire* címmel kötetet jelentetett meg, mely egy azonos címmel megrendezett kiállítás alkalmával született, mely a Réunion des musées nationaux et le musée d'Orsay *Franciaország–Belgium (1848–1914)* programjának keretében, 1997. március 18. és július 14. között a párizsi Musée d'Orsay-ben, majd 1997. szeptember 9. és november 30. között a brüsszeli Musée Charlier-ben volt látható.

A kiállítás kormánybiztosa belga részről Marc Quaghebeur, a brüsszeli Archives et Musée de la Litterature igazgatója volt. A katalógus – a szóban forgó kötet – elkészítését is ő irányította, mely a Les Dossiers de musée d'Orsay 63. számaként jelent meg. A kiadvány borítólapját Willy Schlobach 1885-ben készített Verhaeren-portréja díszíti.

A kötet fontos tanulmányokat is tartalmaz – Marc Quaghebeur, Paul Aron, Judith Ogonovszky-Steffens, Fabrice van de Kerckhove és mások tollából –, melyek Verhaeren és a képzőművészet kapcsolatával foglalkoznak, valamint magyarázatokkal kísérve közli a kiállított tárgyak (festmények, grafikák, plasztikai munkák, verskötetek első kiadásai, levelek, cikkek, kéziratok etc.) jegyzékét.

A kiállítás érdekessége, hogy a tanulmányok ugyan hangsúlyozzák Verhaeren érdeklődését Rembrandt és Rubens iránt, de sem ők, sem más régi mester nem szerepel a kiállított anyagban. Kivételt egyedül Delacroix képez, akit Verhaeren a modern irányzatok őséneke tartott. A kiállításon azok a képzőművészek és írók szerepelnek, akikkel Verhaeren közvetlen, személyes kapcsolatban állt, írt róluk, megvásárolta vagy ajándékba kapta műveiket, elkészítették képmását.

Ez a katalógus adta az ötletet „*Bródy, egy képzeletbeli múzeum*” anyagának előzetes – természetesen bővítendő, javításra és értelmezésre váró – tervéhez, illetve vázlatának összeállításához.

Ha Bródy „képzeletbeli múzeumát” három helyiségbe helyezném el, az első terembe kerülne *Az ezüst kecske* című Bródy-regény első luxuskiadása, annak illusztrációival.

Lehetséges, hogy példájául szolgált *Kiss József költeményeinek* pazar kötete, melyet egy évvel korábban, 1897-ben jelentettek meg a Révai testvérek Ferenczy Károly, Grünwald Béla, Hollósy Simon, Réti István, Thorma János illusztrációival, színes műlapokkal és heliogravure-ökkel.

Az ezüst kecske 1898-ban jelent meg a Pallas Kiadónál. A belső címlapon olvasható: „Díszítették magyar festők.” A következő lapon: „Képekkel díszítették: Badits Ottó, Csók István, Faragó József, Fényes Adolf, Feszty Árpád, Glatz Oszkár, Grünwald Béla, Hegedűs László, Ipolyi Sándor, Karlovcsky Bertalan, Lotz Károly, Márk Lajos, Mednyánszky László, Mannheimer Gusztáv, Olgyay Gyula, Pállya Celesztin, Réti István, Thorma János, Tornyai János, Vaszary János. A mellképet mintázta Fadrusz Jánosné”.

A regény festőhőse, Bem Gyula portréját Réti István rajzolta meg.

A felsorolás érdekessége, hogy hiányzik belőle két közreműködő festő neve: Ferenczy Károlyé, aki a ...*Jövendő...* című képet (a 150. oldal után) és Horthy Béláé, aki *Bergen, a büntetőügyvéd* képmását készítette (a 32. oldal után), akik szignálták ezeket az illusztrációkat. A felsorolás hiányossága valószínű, hogy a kiadó figyelmetlenségével magyarázható, ami egy ilyen díszes, reprezentatív kötet megjelenésekor elég meglepő. (A *Kiss József*-kötet illusztrálói közül csak Hollósy hiányzik a közreműködők közül.)

A részt vevő művészek közül Feszty Árpád – Jókai asztalától – Bródy szűkebb baráti köréhez tartozott. (Bródy több alkalommal is írt róla.¹) Barátságukat Feszty Árpádné is hangsúlyozta Bródy halála után megjelent emlékirataiban. Lotz Károllyal – a *Jövendőben* és a *Művészetben*² megjelent elégikus hangú emlékezései – szerint közeli barátságban lehetett. Réti Józsefet és Karlovcsky Bertalant Bródy a *Fehér könyv* Művészet fejezetébe írt cikkekben említi.³

Az ezüst kecske illusztrált díszkiadása – a mű később csak illusztrációk nélkül jelent meg – 1898-ban Bródy tekintélyét, a kiadó vállalkozó kedvét, az üzleti siker ígéretét, valamint a művészek közreműködési hajlandóságát mutatja. A felsorolt – főként nagybányai – művészek Bródy képzeletbeli múzeumának első termébe kerülnének.

Egyébként Bródy kritikáiban *Az ezüst kecskét* illusztráló művészek közül többen is foglalkozik. Thorma János, Réti István, Ferenczy Károly, Grünwald Béla, Csók István, Horthy Béla, Glatz Oszkár a Régi Műcsarnokban kiállított munkáiról 1897 decemberében nagy lelkesedéssel írt. Thormát – aki „különben Thorma, Thorma és senki más” – elismerően Munkácsyhoz és Tintorettohoz hasonlítja.⁴ (Egyébként Hollósy négy *Kiss József* költeményeihez készített illusztrációval volt jelen ezen a kiállításon.)⁵ 1898 novemberében Mednyánszky László, Olgyay Gyula, Mannheimer Gusztáv tájképeit, Fényes Adolf életképét, Rippl-Rónai arcképét dicsérte a Műcsarnokban látott kiállítás kapcsán.⁶ 1898 decemberében a nagybányai festők Műcsarnokban bemutatott kiállításának megnyitójáról beszámolván Csók István, Ferenczy Károly, Glatz Oszkár, Grünwald Béla, Horthy Béla, Réti István, Thorma János és Hollósy tanítványok munkáit méltatta.⁷

Benczúr Gyulát Bródy számtalan cikkében és egyéb írásában említi, vagy beszél róla hosszabban. A fent említett 1897-es cikkben (*Kiállítás a régi Múcsarnokban*) Bródy megjegyzi: „Benczur soha életében nem festett olyan portrait-t, amely az egész ifjú ember [Glatz Oszkár] álló portrait-jának a térdéig is fölérjen.” Az 1898 novemberében, *A Múcsarnokban* címmel írt cikkében Bródy Benczúr két portróját – mintegy ellenpontjául a dicsért portréknak – elszomorítóan gyengének nevezi.

*A téli tárlatban*⁸ a Benczúrról mondottak az 1906-os, *Új Idők*nek írt Rembrandt-cikkben, és a Rembrandt-regényben is visszaköszönnék majd. Benczúr a művész ellenpólusa. Benczúrról *A téli tárlatban* ez olvasható: „[...] dokumentuma egy különös műiparnak amelyet Benczur mester nagy sikerrel űz.” „A képekről festett képeket pedig nem szeretem és nem becsülöm.” A több évtizeddel később írt Rembrandt-regényben olvashatjuk: „Az igazba becsömörlött a holland köztársaság, és az édes olasz hamisítás divatba jött, jöttek az új legények, akik festmény után festették a festményeket, és nem a közönséges élet után. És nem veszték össze senkivel. Tánclépésben jártak, viszont az öregedő Nagra-parti medve nem akart muzsikára táncolni.”⁹

Benczúr két portrójáról Bródy *A téli tárlatban* azt mondja, hogy azok Rubens és Van Dyck-utánérzések, majd így folytatja: „De hiszen Benczur világéletében ezt cselekedte, ő sosem volt ő. Az énje az hogy énje nincs. Soha egy ötlete, még csak egy gondolata sem volt. Érzés, az más, az sokkalta magasabb rendű dolog, az nála nagyobb művészekből is hiányzik néha.”¹⁰

Bródy a nagybányaiakról állítja majd: „Az egyéniség, az újság, a bensőség, és az egyszerűség: ezek a bányaiaknak az igaz szándékaik.”¹¹ S ezt Bródy amszterdami Rembrandt-cikkében is megismétli majd: Rembrandtot a saját énje érdekelte legjobban, művészete ezért is olyan modern.¹²

A téli tárlatban Bródy Benczúr más képeivel kapcsolatban ironikusan megjegyzi, hogy megvárja, „amíg a mester megfesti valamelyik főherceg kesztyűjét és valamelyik főhercegnő lábszönyegét”. A negyed évszázaddal később született Rembrandt-regényben Rembrandt az angol királyi udvarban dolgozó híres kollégáját, Van Dyckot nevezi ironikusan „kesztyűfestő”-nek.¹³ Egyébként *A téli tárlatban* Bródy Benczúrt orvosprofesszorokhoz hasonlítja, „akik igen sokat gyógyítanak palotákban és hotelekben és keveset tanulnak a tudomány, a maguk szakmája és az ifjúság kedvéért”. Benczúr Erzsébet királynéről készített portrójáról Bródy a királyné társalkodónőjénél, Ferenczi Idánál tett látogatásáról szóló írásában beszélt.¹⁴ Bródy Fadrusz Jánosról halálakor szép cikket írt, melyet szintén felvett a *Rembrandt fejek* című kötetébe.

A kortárs magyar művészek között, az első teremben kapna helyet Munkácsy Mihály is (talán külön kabinetben). Bródy felvette *A Rembrandt fejekbe* a beteg festővel közös baráti társaságban töltött egyik utolsó estét megörökítő esszéjét, de már korábban is írt róla.¹⁵

A „Milleneum évében”, ahogyan a belső címlapja mondja, kis füzet jelent meg *Munkácsy és Ecce Homoja* címen.¹⁶ A 31. oldalon olvasható: „Az *Ecce Homo* e kép-magyarázatát Bródy Sándor és Malonyai Dezső írták”.

A negyedik oldalon olvasható: „Milton leányainak az elveszett paradicsomost [sic!] diktálja. Ez az a kép, amelyen Munkácsy oly magasra emelkedett, ahol Rembrandt áll. Ha ennek a mai kornak csak öt képe marad fenn a mulandóság ádáz tüzétől – Milton az öt közt lesz bizonynal.”

A kis füzetnyi kiadványt kiegészíti Szana Tamás *Munkácsy életrajza* című rövid írása, amely a *Pallas Lexikon* soron következő kötete számára készült. Szana írja a *Krisztus Pilátus előtt* (1882) című képről: „Komoly műbírák hirdetik, hogy ehhez hasonló nagyszabású kompozíciót az utolsó nagy mester, Rembrandt halála óta nem mutatott föl a műtörténelem.” (Sajnos Szana nem nevezi meg ezeket a komoly műbírákat.)

A *Munkácsy és az Ecce Homo* kiadvány azt is bizonyítja, hogy Rembrandtnak Magyarországon már az 1898-as amszterdami kiállítás előtt is tekintélye volt, különben nem hasonlítanak hozzá a nemzetközi sikerei miatt is ünnepeelt Munkácsyt.

Az is bizonyos, a *Munkácsy és az Ecce Homo* alapján, hogy Bródy már 1896-ban is ismerte Rembrandtot, de hogy hogyan ismerte meg, és mit ismert tőle, arra jelenleg nagyon nehéz lenne válaszolni.

1884-ben, *A Nyomorban*, a Rembrandtra történő utalás forrása akár szóbeli közlés – barátoktól, hallomásból szerzett ismeret – is lehetett.¹⁷ Más kérdés, hogy Rembrandt Mefisztórról nem készített képet, csak Faustról, és hogy a szakirodalom ebben az esetben is vitatja, hogy melyik Faustot, ha egyáltalán Faustot ábrázolja a metszet.¹⁸ (Mefisztórról például Delacroix készített illusztrációt.) Ugyanakkor hőse, Hajnács feleségét már ekkor németalföldi festők által ábrázolt asszonyokhoz hasonlítja Bródy, a sikeres embert, a férj főnökét, a csábítót, pedig már ekkor Van Dyck alakjához.¹⁹

A *Fehér könyv* 1900-ban megjelent 12 kötetének legutolsó, decemberi számában – melyhez Bródy *Vallomás* címmel írt zárszót – az író felsorolja az illusztrátorok nevét. „A Fehér Könyv tizenkét kötetéhez néhány fejet rajzoltak magyar festők, jórészt barátaim. Élő, szereplő, nagy vagy csak elképzelt emberek fejei – vagy alakjai – ezek a kis studiumok, amelyek nem tartanak igényt az illusztráció névre, de nekem kedvesek és emlékeztetéseik. A festők nevei: Faragó József, Bér, Ferenczi Károly, Horthy Béla, Kemenszky, Liebermann, Linek, Márk Lajos, Réti István, Vaszary János, Rippl-Rónai.”²⁰ (A felsorolt művészek Bér Dezső, Max Liebermann, Linek Lajos és Rippl-Rónai József kivételével valamennyien *Az Ezüst kecske* közreműködői is voltak.)

Az első terembe kerülhetnének még Bródy magyar kortársainak (például Réti József, Lyka Károly, Feszty Árpádné) emlékezései, cikkei is Bródy Sándorról.

A „képzeletbeli múzeum” második termét Rembrandt alkotásai töltenék meg.

Bródy az 1906-os amszterdami Rembrandt-kiállítás ürügyén írt cikkében számos Rembrandt-önarcképről részletesen beszél, az önarcképek sorára fűzi fel a művész életrajzát.

A cikkben megjelölt tulajdonosok ugyanazok, mint a W. R. Valentiner szerkesztésében megjelent Rembrandt-életmű-katalógusban, melyben az összes említett önarckép megtalálható. (A Rembrandt-szakirodalom – és ezen belül az önarcképekre vonatkozó szakirodalom is – persze a Rosenberg–Valentiner-féle katalógus óta sokat változtak, akárcsak a művek tulajdonosai, a művek datálása.) Bródy ismerhette is ezt a kiadványt. (Bár ha a cikkben szereplő dátumokat összevetjük a katalóguséval, kisebb eltérések azért akadnak. Ha ismerte is a kiadványt az író, nyilván emlékezetből dolgozott.) Bródy a felsorolt önarcképek között részletesen leírja (a lelőhely vagy tulajdonos nevezésével) a kasseli képtár, a bécsi császári múzeum, a Grittleton House, „egy berlini asszonyág”, a szász nagyherceg weimari gyűjteménye, a londoni Captain Heywood–Londsdale-gyűjtemény és a Bridgewater Gallery képeit. (Rosenberg–Valentiner-katalógus 27., 478., 479., 479. [Frau v. Carstanjen], 244., 241., 401. oldalán szerepelnek.)²¹ Elveti a branschweigi (34. o.) képet, mely szerint nem lehet Rembrandt munkája. Ír a „magát rajzoló rézkarc”-ról, mely majd Rembrandt-regényében is szerepel.

A szöveg ezenkívül még sok-sok önarckép ismeretét feltételezi, ott is, ahol nem konkrét képhez kapcsolódik, hanem azok valamely csoportjára vonatkozik.

Bródynak az amszterdami kiállításról írt cikke azért is meglepő, mert Bródy „képzeltbeli múzeumának” bizonyul.²² A festő születésének háromszázadik évfordulójára Hollandiában megrendezett két kiállításon (Leiden, Amszterdam) ugyanis – a katalógusok áttekintése után kiderül – a cikkben említett művek közül egyetlenegy sem szerepelt. Eszerint Bródy a cikket az amszterdami kiállítás alkalmával írta, de nem a kiállításról. A leideni Rembrandt-kiállítás megnyitásáról írott cikkben Bródy azt írja, hogy a húsz eredeti mű között látható az ő legkedvesebb Rembrandt-képe, mely Potoczki gróf tulajdonában van, és a Rembrandt bátyját, *Hadriánt* ábrázolja. Ez a kép is megtalálható a Rosenberg–Valentiner-katalógus 334. oldalán, *Rembrandt bátyja, Hadrián* címmel.

A Rembrandt-dráma legelső jelenetében Rembrandtot a *Tulp doktor anatómiája*, majd a *Füirdő nő* festése közben látjuk. Aztán *Six polgármestert* ábrázoló kép kerül szóba. (A *Füirdő nő*vel kapcsolatban valószínű, de egészen biztosak nem lehetünk benne, hogy a századfordulón és ma is a londoni National Galleryben látható képről, vagy esetleg valamely más munkáról van-e szó.) Más konkrét művet Bródy nem említ, de nyilvánvaló, hogy ismer Titust, Hendrickjét, Saskiát és kislányokat ábrázoló arcképeket, talán azt is, amelyiken egy kislány seprűvel látható.

Bródy Rembrandtról szóló regényében (vagy novellafüzérében) – mely talán ott folytatódik, ahol a dráma végződött, Rembrandt már a zsidók között él a kis szolgálólánnyal – sok olyan művet említ, melyet pontosan azonosítani lehet, de az is előfordul, hogy egy-egy megjegyzést, motívumot csak egy képcsoporthoz, nem konkrét képhez lehet kapcsolni.

A teljesség igénye nélkül szeretnék példákat említeni a szöveg és a képzőművészeti alkotások kapcsolataira (anélkül, hogy az utóbbiak eredetiségével, és modern szakirodalom azokra vonatkozó véleményével foglalkoznék).

Bródy a regényben említi a *Magát rajzoló önarcképet* (rézkarc, mely szerepelt a Klassiker der Kunst Singer által kiadott kötetében), a festmények közül többször is a *Dr. Tulp anatómiáját*, *A házasságtörő asszonyt*, *A tékozló fiút*, az *Éjjeli őrzőjáratot*, *Jan Six arcképet*.

Szereplőinek képmásait is ismerhette: Ephraim Bonus (a festmény a Klassiker der Kunst sorozat Rosenberg–Valentiner-féle katalógusának 341. oldalán, a rézkarc ugyanazon sorozat Singer által szerkesztett grafikai munkákat bemutató kiadványának 236. oldalán szerepel) Abraham Francen (Singer-féle katalógus 178. oldala), Saskia, Hendrickje Stoffels, Titus képmásait, és azokat az arcképeket, melyekről azt feltételezték, hogy a művész szüleit ábrázolták. A regény megfelelő pontjai olyan konkrétumokat viszont nem említenek, hogy meghatározott festményt, vagy grafikát lehetne a „képzeltbeli múzeumban” hozzákapcsolni, a jegyzék itt olyan művek csoportjából állna, melyek ismerete csak valószínűsíthető.

A *Dr. Tulp anatómiája* című kép festésére maga Rembrandt utal a könyv egyik fejezetében (*A vér mindenhatósága*), de utalás történik a képre más fejezetben is (*Rembrandt eladja holttestét*), úgyhogy nagyon valószínű, hogy Bródy más anatómialeckéket ábrázoló képeket is ismert (talán Rembrandt *Deyman doktor anatómiáját* ábrázoló festményét szintén: a Rosenberg–Valentiner-katalógusban is benne van).

Valentiner katalógusa szerint *A házasságtörő asszony* 1644-ben készült: Saskia halála után ugyan, de nem hét évvel később, ahogy a regényben szerepel. Valentinernél a kétes művek között is szerepelt még egy *Házasságtörő asszony*.

Sok Bródy által említett kép azonosságát nem lehet eldönteni, csak valószínűsíteni. Ilyen több önarckép: a duplaorrú, mely a nyomatot néző festőnek Lievenset is felidézi (*Rézkarc* című fejezet), a foghíjas fiú, melyen a festő az édesanyára hasonlít (*Az Önarcképek*), a késői önarckép, melyet hatvanhárom éves korában fest (*Az Önarcképek*), Rembrandt apja turbánban (*Rembrandt van Rijn a féltékenységről*) – ugyanis a Rosenberg–Valentiner-katalógus turbános öregembert és Rembrandt apját turbánra hasonlító fejfedőben ábrázoló művet egyaránt tartalmaz (42. és 47. oldalán).

Van, amikor Bródy Rembrandt-képek témáját jelöli csak meg, amelyeket Rembrandt nagyon sokszor ábrázolt („...mindenkit ismer vagy legalább ismerni vél. Festette őket Ábrahámnak, Izsáknak, Káinnak és Ábelnek, Józsefnek, Dávidnak, Senkinek, önálló koldusoknak, pénzkereskedőnek, mindennek, ami az ő testamentumából és ebből a különös fajtából – nem is tudom, minek nevezzem? – csak kitelik.” *Heskia* című fejezet).

Vagy arról beszél, hogy milyen látvány ragadja meg a festőt: „Egy koldus enni kérő rongyos saruja és Dávid király remegő aranyból vert arculata egyaránt, de főképpen mégiscsak a fejek [...]. Aztán az ég. A fák. A dombok. És a hegyek, azok a szemtelenek és elbizakodottak. Nem is lehet, nem is érdemes őket lefesteni. De piros húsát egy holtában is élő disznónak!” (*Rembrandt magában beszél*)

A párbeszédekben és leírásokban is gyakoriak az olyan motívumok, melyek Rembrandt képi világából is ismerősek. Rembrandt az orvossal Homéroszról,

Arisztotelészről, és Jézusról beszélget (*A vér mindenható ereje*), a rabbitól Putifárné, Eszter, Jákób, Izsák után érdeklődik (*Ezékiel*). Rembrandt Heskiának paradicsomadarat szeretne venni (*Ezékiel*). Azok az egzotikus női ruhák, amelyekbe Rembrandt Heskiát öltözteti – színükkel, anyagukkal, s a megidézett hangulattal – bibliai nőalakokat ábrázoló képeket idéz (Zsuzsannákat, Betshabét, Fürdő nőket, Zsidó menyasszonyokat etc.). Bródy minden bizonnyal – a kor tudományos véleményével egyezően – osztotta azt a nézetet, hogy Rembrandt számos modellt talált műveihez az amszterdami gettóban vagy zsidó közösségben, és számos rabbi arcképét is elkészítette.

Az is elgondolkodtató, Heskia és Ezékiel alakjának megformálásakor – ahogy Bonus esetében is – Bródyra nem hatott-e Rembrandt képi világa is.²³ És ezt más mellékszereplők (például a domború, gömbölyű dajka, a Rembrandthoz rokon lény, az első szerető, vagy az amszterdami koldusok) esetében sem lehet kizárni.

Mely képeket ismert Bródy Lievenstől és Rembrandt tanítványaitól?

Kép ihlette, vagy pusztá fikció az Ezékiel rabbit és feleségét ábrázoló képmás? A Rembrandt-regény rendszeresen visszatérő fa motívumát Bródy Rembrandt grafikáin is megfigyelte? A „képzeletbeli múzeum” teremtés úgy lenne érdemes berendezni (ennek technikáját, mikéntjét úgy megtervezni), hogy a kiállítás a jelzett nehézségek ellenére is érzékeltesse a vizuális kapcsolatok lehetséges gazdagságát.

Jelezni kellene, ha egy munka többször, sőt notórikusan visszatér, cikkben, és a regény több fejezetében. Bródynak azokra a gondolataira is fel lehetne hívni a figyelmet, melyek máig frissek maradtak, vagy éppen most kerültek az érdeklődés homlokterébe: például Bródy is Rembrandt antiklasszicizmusáról beszél. És érzékenyen hangsúlyozza Lievens barátságának szerepét.

A teremben azokról a kortárs Rembrandttal foglalkozó művészettörténészekről is ki lehetne alakítani egy sarkot, akiket Bródy ismer, és név szerint említ.

A múzeum harmadik nagy termében olyan külföldi művészek kaphatnának helyet, akiket Bródy szeret, becsül. Vagy irodalmi műveiben hasonlatokban emleget.

Bródy *Az eziüst kecskében* (1898) nem csak Rembrandt nevét írja le, amikor Bem korai rajz stílusát jellemzi.²⁴ A főhős (Sándor) felesége, Hanna ajkait Botticelli és Bellini asszonyaiéhoz hasonlítja.²⁵ Botticelli, Mantegna, Tintoretto és Munkácsy, valamint Alma Tadema mint legjelesebb művészek szerepelnek *Az eziüst kecské A fehér szoba lakói* című fejezetében.²⁶ Ugyanebben a regényben Bródy Bem és Piroska itáliai nászútja kapcsán Michelangelo²⁷ és Velázquez²⁸ nevét írja le.

Ebben a teremben kaphatnának helyet a *Jövendőben* (és később a *Rembrandt fejekben* is) megjelent Jókai-esszéiben emlegetett művek: Tintoretto „karvalyképpü dogei”, Velázquez „vékonyszájú, nagyállú Innocent pápája”.²⁹

Egyébként az alkotók közül többen Bródynak a legkülönbözőbb Rembrandtról szóló szövegeiben szintén előfordultak. Így a már többször említett Raffaello,³⁰ akit Bródy a klasszikus ízlés megtettesítőjének tart. Bródy az itáliai mesternek nemcsak a népszerűségét, hanem nagyságát is elismeri, ám ő – a cikk össze-

függésében – mégis inkább Rembrandtra szavaz. A *Rembrandt* regényben is van tisztelgő utalás Raffaellóra.³¹

Az 1906-os leideni kiállításról beszámoló cikkben írja le Bródy a holland festőművész, Joseph Israel nevét,³² akiről a maga korában sokan úgy tartották, hogy Rembrandt szellemének, művészetének legkiválóbb értője, sőt inkarnációja volt. Israel ötlete volt a Rembrandt-ház megvétele, és ő szorgalmazta, hogy azt Rembrandt-émlékmúzeummá alakítsák. (A házat ő már 1906-ban korhű állapotába visszaállítva szeretne volna a közönség előtt megnyitni. Ez csak az 1990-es években valósult meg.)

Az amszterdami cikkben Michelangelo,³³ Leonardo,³⁴ Rubens,³⁵ Frans Hals,³⁶ Palma³⁷ neve is szerepel, vagy valamely művel történik rá utalás.

A Rembrandt-regényben Leonardo,³⁸ Michelangelo,³⁹ Raffaello,⁴⁰ Tintoretto,⁴¹ Cranach,⁴² Frans Hals,⁴³ Van Dyck,⁴⁴ Rubens⁴⁵ és a preraffaelita Dante Gabriel Rossetti⁴⁶ neve szerepel.

A *Fehér könyv* írásaiban is számos képzőművészre vagy művére történik utalás, közülük többet már fent említettem. Ezt a névsor kiegészíthetném például Tiziano, Veronese, Makart, Michetti, Stuck, Lenbach nevével.⁴⁷

A kiállítás anyagának forrásai közül nem hagynám ki Bródynak azt a cikket, melyet 1902-ben írt a *Magyar Hírlap*ba, egy magyar műgyűjtők múkincseit bemutató kiállításról, melyet az Orvosok Magyarországi Szövetsége rendezett a Múcsarnokban.⁴⁸

A cikket Walter Pater ajánlásával vezeti be, melyben felsorolja a legnevesebb arisztokrata és nem arisztokrata műgyűjtőinket, s azokat a művészeket, akiktől alkotásaik vannak. A fontosabb nevek: „Correggio, Palma, Veronese, Rembrandt, Van Dyck, Hobbema, Holbein, Ostade, Bol, Hals, Fra Angelico, Lippi, Ghirlandaio, Ribera, Jordaens, Kupetzky, Murillo, Poussin, Salvator Rosa, Watteau, Wowermann”. A modernek közül: Stuck, Lenbach, Corot, Burne-Jones, Chaplin, Vinea. A magyarok közül: Lotz, Székely, Mészöly, Feszty, Horovitz. És még vagy ötven művész.

Bródyra jellemző, hogy elismerően ír az orvosokról, mint a művészet értőiről és gyűjtőiről, majd egy Anatole France-idézettel fejezi be a cikket a halálról.

Szintén érdekesek Bródy színpadi műveinek a színpadképre vonatkozó megjegyzései (a színpadképet, vagy a látvány gyakran hasonlítja képzőművészek alkotásaihoz). A színművek novellaként megírt párdarabjaiból viszont hiányoznak ezek az utalások (*Királyidillek: Mátyás király házását, Lajos király válik, A fejedelem*).

Bródy „képzeletbeli múzeumának” ez csupán első vázlata, melyet bővíteni, módosítani kellene. A szerzők kiválasztása mellett a konkrét művek kiválasztása is további feladatot, kutatómunkát igényel. Egy tényleges kiállítás megrendezése technikai és koncepcionális kérdéseket vetne fel. De mind a Bródyról, mind a magyar irodalom és képzőművészet kapcsolatáról kialakult kép teljesebbé válna általa.⁴⁹

JEGYZETEK

1 Bródy Sándor: *A festő és családja*. Új Idők, 1896. ápr. 12. II. évf. 16. sz. 372–374. Bródy Sándor: *Feszty Krisztus képéről*. Új Idők, 1902. febr. 2. VIII. évf. 6. sz. 117. Bródy Sándor: *Feszty Árpád hármasképe*. Magyar Hírlap, 1902. jan. 26. 1–3.

2 Bródy Sándor: *Lotz Károly*. Művészet, 1904. 353–356.

3 Bródy Sándor: *Jókai feje. Fehér könyv*. 1900. február 92–95. (Réti Jókairól festett portróját említi); *Egy asszony (Karlowszky Bertalan portréja Heltai Ferencz feleségéről)*. 108–111.

4 „[...] különben Thorma Thorma és senki más. Nos, még egy kevésbé ama Jacopo Robustinak nevezett Tintoretto is, kit a mi nyakas kunfiunk – mert Thorma az – eddigelé nem látott még elevenen. Hisz életének semmi véletlene nem hozta még azzal össze, csak álmában, lelkében találkozott vele.” A Tintoretto-hasonlat hosszú pályát fut majd be Bródy életművében. Hasonlítja hozzá majd Bemét, a festőt *Az ezüst kecskében*, és Rembrandtról szóló írásiban a művész mindig a legnagyobb elismeréssel említi.

5 Bródy Sándor: *Kiállítás a régi Múcsarnokban*. (Hollósiék). Magyar Hírlap, VII. évf. 347. sz. 1897. dec. 15. 1–3.

6 Bródy Sándor: *A Múcsarnokban*. Magyar Hírlap, 1898. nov. 30. 1–2.

7 Bródy Sándor: *A nagybányai festők*. Magyar Hírlap, 1898. dec. 18. 11.

8 Bródy Sándor: *A téli tárlat*. Magyar Hírlap, 1898. dec. 11. 2–3.

9 Bródy Sándor: *Rembrandt. Egy arckép fényben és árnyban*. Budapest: Orpheusz–Fekete Sas, 1994. 46.

10 Bródy Sándor: *A téli tárlat*. Magyar Hírlap, 1898. dec. 11. 2–3.

11 Bródy Sándor: *A nagybányai festők*. Magyar Hírlap, 1898. dec. 18. 11.

12 „Költő vagy festő, mindegy: a maga öntudata, a tulajdon feje, a saját énye nekik minde nekifölött való. Ez van mindig elől, és minden más alárendelt. Nekem úgy tetszik, e sajátosság a modern léleknek a legerősebb jele, és van Rijn ezért volt a modernek között a legelső. Ötvennél több klasszikus okmányt, mindmegannyi műremeket hagyott Énjének öntudatos, állandóan megfigyelt voltáról.” Bródy Sándor: *Remb-*

randt. Egy arckép fényben és árnyban. Budapest: Orpheusz–Fekete Sas, 1994. 237.

13 Bródy Sándor: *Rembrandt*. Budapest: Orpheusz–Fekete Sas, 1994. 148.

14 Bródy Sándor: *Beszélgetés Ferenczi Idával*. Fehér Könyv, 1900. március, 35–47. ua. A királyné szépségéről. In: Bródy Sándor: *Rembrandt feje*. Budapest: Singer és Wolfner é. n. 39. „És így történt meg a csoda, hogy ő legyőzte az asszonyi szépség tragikumát és nem vénült meg a világ előtt, hanem ifjúsága pompájában hagyta hátra emléket az örökkévalóságnak. Kaján képpel, de tehetetlenül áll szembe véle a mulandóság, nem tud hozzáférni. És amikor már nincs: a festők úgy ábrázolják, mint aki ragyogó pompájában virágozik. Csakhogy a ruhája gyász. Így festette le Benczur is azon az életnagyságú képen, amelyet a király most ajándékozott Ferenczi Idának. Soha se szerettem Benczurt, de most megbecsülöm.”

15 Bródy Sándor: *Munkácsy új képe. Az Ecce homo*. Új Idők, 1896. II. évf. 19. szám, 1896. május 8. 445–446.

16 A füzet öt írást tartalmaz: egy rövid Munkácsyról szóló írást, *Munkácsy új Jézus képe. Ecce homo* (valószínű, hogy Malonyai írása); *Munkácsy és új képe*, és *Az „Ecce homo” kiállítására* című írásokat (Bródy), valamint Szana Tamás *Munkácsy életrajzát*. Az „*Ecce homo*” kiállításában Raffaelo-portré példájával él Bródy: „Hol van Gyula pápa? Örökké egy négyszögmeternyi területen, a palazzo Pittiben, de az is csak azért, mert Rafael lefestette.” *A Munkácsy és új képe* Munkácsy művét így dicséri: „Ez a mi világunk meg a többi is, valahogy így készültek Shakespeare tragédiái, a da Vinci, a Rembrandt, a Rafael vásznai, a milói Vénusz, az Ilias és a többi hasonló mind, a biblia is, a Mózes és a Jézus vallása is így – de bezzeg öntudatosan, ezer okát tudva mindenek, amit leírt vagy megfőstett Poussin, Dávid, Ingres, Dow és a többi utolérhetetlen falevél olvasó és saláta csináló.”

17 „Az én – Rembrandt Mefistójához annyira hasonlító – barátom elhallgatott s elpirult”. Bródy Sándor: *Mefistó barátom*. In: Uő: *Nyomor*. 1884. Budapest: Révai, 20. A *Nyomor* 1894-es kiadásában a Rembrandtra vonatkozó hasonlat már hiányzik: „Az én – egy régi Mefisztó-kép-

hez annyira hasonlító barátom elhallgatott s elpirult.” Bródy Sándor: *Nyomor*. Budapest: Singer és Wolfner, 1894. 11.

18 H. van de Waal: *Rembrandt's 'Faust' etching: a socinian document, and the iconography of the inspired scholar*. In: *Steps towards Rembrandt, collected articles 1937-1972*. London: North-Holland Publishing Company-Amsterdam, 1974. 133-181.

19 „Viseletes, egyszerű, de tiszta kartonruhájában eszembe juttatta azokat a húsos, németalföldi, teljes korú madonnákat, apró, de csillogó kék szemekkel, ölkiben a mohón szopó, vörhenyes hajú, erőteljes kis Jézussal [...] Hát csak a Van Dyckék izmos, szőke szent Józsefe hiányzott a háttérből, hogy a hasonlat, a kép teljes legyen. És szent József csakhamar jelentkezett. [...] Mefisztó barátom főnöke, az intézet igazgató-tulajdonosa volt ez az élete javában lévő, piros, duzzadt képű úr.” Bródy Sándor: *Hajnás Gáspár*, In: *Nyomor*. 32.

20 Fehér könyv, 1900. december 31. Vaszary *A hercegrímáshoz* készítette el őminenciájára, Ferenczy a *Lajos király válik* című színműhöz az orvos, Linek *Kossuth utolsó napjaihoz* a felravalozott politikus, Kemenszky a *Mátyás király házasi* című színműhöz Petronka, Bér Baskircsev Mária arcképét készítette el a róla szóló cikkhez. Faragó Gyula *Az orgonista* című novellához rajzolta meg a rajongó fejét, *A muskátliis kisaszony* című elbeszélés női főhősét Ferenczy Károly ábrázolta, a *Gerhardt Hauptmann* darabjáról szóló előadás kritikáját pedig Liebermann a drámaíróról készített arcképe kísérte. Réti a *Két öreg nénihez*, és az *Erzsébet dada lesz* című novellához készített rajzokat, Horthy Béla Rákosi Szidit ábrázolta a *Hőfőhérből*, Márk Lajos *Sabaret képét rajzolta meg*, Kemenszky és Bér további két illusztrációval szerepel *A rossz aszszony természetrajza* című regényhez, és az *Arthur. Egy újságíró élete és halála* című cikkhez. Márkus Emíliaáról három vázlatot készített Rippl-Rónai, Pálmay Ilkáról pedig további egy rajzot Márk Lajos. A Dosztojevszkijről szóló cikkhez megjelent a regényíró portréja „Egy orosz kép után” aláírással. Karikatúrát készítettek Rákosi Jenőről (*A jövő kultuszminisztere* című cikkhez) Bér, aki Vajda képét is megrajzolta a Vajda cikkhez, Linek Lajos pedig a *Hőfőhérből* készített további illusztrációt, és Fülöp Lajos festő-

művészt ábrázolta a *Néhány arcképről* című cikk megjelenése alkalmával. Faragó Gyula Mátyás és Lajos király fejét ábrázolta, Horthy Béla Lajos király feleségéét. A majd másfél évtizeddel később újraindított *Fehér könyvben* Sámuel Kornél szobrászról (és hősi halált halt katonáról) számol be Bródy Sándor. *Egy szobrász halálára*. Fehér könyv, 1914. december, 133-136.

21 A *Corpus of Rembrandt Painting* (utolsó megjelent kötete 1642-ig dolgozta fel az életművet) és a *Rembrandt by himself* katalógus a hiteles művek közül kihagyja a kasseli és a weimari műveket. Az említett önarcképek a *Rembrandt by himself* katalógusában: 69, 86, 82, 56, 74 számmal szerepelnek.

22 Rembrandt önarcképeiből önálló kiállítást először 1999-ben rendeztek, *Rembrandt by himself* címmel. A teljes anyagot bemutató kiállítás Londonban a National Galleryben, majd Hágában a Mauritshuisban s Londonban volt látható. Tanulmányokkal kísért katalógusa: *Rembrandt by himself*. Ed. By Cristpher White and Quentin Buvelot. Hága, London, 1999.

23 Boon a *Nagy zsidó menyasszony* című metasztettel kapcsolatban megjegyzi, hogy valamikor úgy tartották, Ephraim Bonus leányát ábrázolja. K. G. Boon: *Rembrandt, The complete etchings*. London: Thames and Hudson, 1977. oldalszám nélkül.

24 Bródy Sándor: *Az eziüst kecske*. In: Uő: *Színészvér. Az eziüst kecske. A nap lovagja*. Budapest: Szépirodalmi, 1969. 216-217.

25 I. m. 241.

26 I. m. 335. – Tintoretto egyébként *Az eziüst kecske* más fejezeteiben is szerepel, lásd például a 219. oldalon mint Jacopo Robusti. Mantegna egyébként a királyné kedvenc festője a *Lajos király válik* (1898) című színműben. In: Bródy Sándor: *Lajos király válik*. In: Uő: *Színbáz*. Budapest: Szépirodalmi, 1964. 137.

27 Bródy Sándor: *Az eziüst kecske*. 376.

28 I. m. 381.

29 Bródy Sándor: *Jókai*. In: Uő: *Rembrandt fejek*. Budapest: Singer és Wolfner, é. n. és Bródy Sándor: *Néhány arcképről*. Fehér könyv. 1900. február, 91-92.

30 Bródy Sándor: *Rembrandt*. 228., 239. és Bródy Sándor: *Rembrandt fejek*. (korábbi megjelenés: *Néhány arcképről*. Fehér könyv, 1900. február, 91-91.)

31 Bródy Sándor: *Rembrandt*. 146., 214.

32 Bródy Sándor: *Rembrandt karrierje. A leideni kiállításról*. In: Uő: *Cilinderes Tiborc*. Budapest: Magvető, 1958. 345.

33 Bródy Sándor: *Rembrandt*. 240.

34 *I. m.* 239.

35 *I. m.* 238., 242.

36 *I. m.* 241.

37 *I. m.* 242.

38 *I. m.* 66–67., 74., 149.

39 *I. m.* 146.

40 *I. m.* 146., 214.

41 *I. m.* 51., 66–67.

42 *I. m.* 35., 126. Lucas Cranach párját Bródy az *Egy orosz asszony természetrajzában* is említi: „Ámde ez ostrom nem volt izléstelen, nem hasonlított a Lucas Kranach ama ijesztően mulatságos képeihez, amelyen öreg nők fiatal férfiak állát simogatják.” Fehér könyv, 1900. december 19.

43 Bródy Sándor: *Rembrandt*. 115.

44 *I. m.* 147–149.

45 *I. m.* 114., 120., 145., 147–150., 180., 182–183., 242. Rubens neve Bródy számos írásában felbukkan. A *Don Quixote kisasszonyban* az öreg festő udvarol a főhősnőnek úgy, hogy festményein oly híressé teszi, mint Rubens a feleségét. Bródy Sándor: „*Don Quixote*” *kisasszony*. Budapest, 1893. 259. Rubensre Bródy számos novellában is utal.

46 *I. m.* 213.

47 *A Schrott* című írásában az osztrák színésze-ről olvashatjuk: „Feje ugyanolyan, mint amelyeket Makart festett a bécsi születési nemtők számára.” Fehér könyv, 1900. március, 108.

A Márkus Emília mint leány című cikkben: „Mint leány, öt-hat különféle, de csupa klaszszikus képben mutatta meg magát. Ezek között volt egy-kettő, amely oly szép volt, mint Munkácsy Milton-jának híres leánya. [...] A másik meg amikor nyakába borul annak, akit szeret is, nem is. Hamarjában Paolo Veronese és Tiziánra volna szükségem, hogy megértessem ezt a képet, melyet régi vert aranykeretbe szeretnék eltenni, de hogy melyik híres szobrász verje ki a rámát, azt már meg nem mondhatom, különben kezdik majd el nem hinni az egészet.” Fehér könyv, 1900. április, 89.

„Ezt a leányt [Shakespeare Cressidáját] játszottá Márkus Emília makarti színéssel, égve és föllobbantva.” *Calchas leánya*, Fehér könyv, 1900. november, 105.

Stefánia című írásában Bródynak Velencéről a következők jutnak eszébe: „És a király leányának, a királyi özvegyének csak úgy kínálták az egy soldis gyufaskatulyát, a tíz centisimos piros szekfűt, sült tököt, polipot, Bellinit, Tiziánt és Tintorettót... mindenki mindent amije csak van.” Fehér könyv, 1900. április, 113.

Novelliról írt kritikájában olvashatjuk: „Az olasz színész feje életnagyságú, olyan, amilyeneket Michetti vagy nálunk – de csak az atalierjének – Mednyánszky fest.” *Novelli*. Fehér Könyv, 1900. június, 81.

Bródy Michettit Stuckkal együtt emlegette az 1897-es *Kiállítás a Régi Múcsarnokban* című cikkében. (Magyar Hírlap, VII. évf. 347. sz. 1897. dec. 15. 1–3.)

Az új nemzedék és Else Heims című színikritikájában Shakespeare-ről Rembrandt és Jézus jut eszébe: „Azért, mert ami a művészetben érték és gyönyörűség csak az, ami közel van hozzánk, ami közvetlen, amit meg és felismerhetünk, ami magunk vagyunk. Shakespeare fölötté szállott a világ minden nemzetének, de latin hősei – angolok, mint ő. Valamint maga Jézus Krisztus, kit Rembrandt lefestett: német-alföldi város szűk utcájában, clair obscurous levegőjében élt és született. A művészet oly nagy és hozzá képest a genie is oly kicsiny.” Fehér könyv, 1900. július, 89.

„A »Crampton collega« című komoly komédia [...] nem egyéb, mint egy igen, igen bús életkép, az Uhde modorában megfestve, a Stuck módjára megrajzolva. Ez a két híres piktor, de különösen Stuck hasonlít legjobban a mi drámaíróinkhoz [...]. Ezek hárman egy testvér és köztük kettő, Hauptmann és Stuck a német szellemnek ma legerősebb, legkiválóbb és legszimpatikusabb kifejezői. Úgy emlékszem, az utóbbi le is festette az előbbit; ha ő nem akkor valamelyik tanítványa bizonyosan. A poeta feje nehéz fej, olyan szomorúak a szemei, pedig neki nincs semmi baja, dicsőség, szerelem, bőség, de ami legfőbb: az ifjúság neki virít. Mindegy, ő szomorú, mert az ő szeme erre van berendezve, hogy a szomorúságot igen nagyon meglássák. Abban az időben, amikor sűrűn ült a piktorok vagy a piktoroknak: születetett a Crampton mester, amely egy egészen festő módjára megcsinált dráma – egy festőtől. Küzdök magammal és nem is bírok sietve jegyezhető tollammal: A képzőművészek tolvajnyelvén kell meghatároznom a darabot. Széles ecsetkezelés... pompás beállítás... egyszerűség...

sok levegő. Az alakok mozdulatban pompásak, rajzuk bátor és pontos, erősen karakterisztikusak, tónusban együtt vannak tartva, valeurben: szinte tökéletes az egész. Ilyenformán: a dráma nem dráma és megfestve kétségtelenül jobban hatott volna, mint megírva. És ha mégis nevezetes és becses egy munka, annak a formához, amelyben a szerzője megjelenteti, semmi köze. Másrészt pedig éppen ellenkezőleg, és úgy áll a dolog, hogy az a költő, aki egy vagy több képet, amely csendes festmény, kiállítás vagy szoba falára van predesztinálva, színpadra tud hozni és így: annak csudálatosan nagy képességei vannak a drámairásra, attól nagyszerű drámákat, sőt drámai reformokat várhatunk." *Gerhard Hauptmann*. Fehér könyv, 1900. szeptember, 138–140.

Bródy egyébként Stuckot 1896-ban is említi *Veszekedések* című cikkében (Új Idők, II. évf. 4. szám, 1896. jan. 19. 82–83.), és 1897-ben is a *Kiállítás a Régi Műcsarnokban* című cikkében

(Magyar Hírlap, VII. évf. 347. szám, 1897. dec. 15. 1–3.)

„A szemével még kacsint is magának és a publikumnak: ahá! A szemével, amelyet Lenbach négyszer is megpróbált lefesteni. [...] A világ legelső szemfestője fizetett neki, hogy lefesthesse a szemeit!” *A kis Sabaret*. Fehér könyv, 1900. november, 63.

Egy arcképfestő arcképe című cikkben László Fülöp művészetéről ír, majd megjegyzi „Ha akarta volna László, bizonyára elvehet egy duódec hercegnőt is, Van Dyck és Velasquez ebben is túl lettek volna szárnyalva [...]” Fehér könyv, 1900. február, 96.

48 Bródy Sándor: *A kép lelke*. Magyar Hírlap, XII. évf. 264. sz. 1902. szept. 26. 1–3.

49 Bródy Sándor életművének képzőművészeti vonatkozásaival Harsányi Zoltán, Laczkó Katalin és Németh Lajos jelentetett meg értékes cikkeket.

PETHŐ SÁNDOR

Ius sacrum

A társadalmi szabályrendszerek szakrális eredetének vallástörténeti értelmezéséhez

A jogtörténészek legalább az újkortól kezdődően elszántan törekszenek arra, hogy a jog profán voltáról meggyőzzenek minket. Ez az eredménytelennek semmiképpen sem mondható erőfeszítés tartalmát tekintve nem más, mint múltunk egy darabjának megtagadására irányuló heroikus, sokféle kultúrtörténeti érveléssel megtámogatott kísérlet. Nem kevesebbre vállalkozik, mint arra, hogy az európai gondolkodás egy archaikus rendezőelvével a szakrális, a jogi és a politikai szféra kölcsönös összefüggésével végleg leszámoljon. A szakítás, legalábbis a tudományos és hétköznapi kommunikáció szintjén mára természetesen maradéktalanul megtörtént. Így tehát, ha ma a jog szakralitásáról beszélünk, ezt legfőljebb jog és szentségtörő módon, azaz *contra ius fasque* tehetjük meg, vállalkozásunk sokak szemében igazolásra szorul. A modern jogszolgáltatás képviselői kielégítően, sőt, kitűnően el tudják látni feladataikat anélkül, hogy egyetlen pillanatig is tudatosítaniuk kellene, hogy tevékenységük, annak végső előfeltevéseit tekintve nagyon régi, szűkebb szakmájukhoz tápanyagot már régen nem szállító szakrális gyökerekből ered. Hibáikat, s gyengeségeiket sem annak a számlájára írjuk, hogy ennek az összefüggésnek nincsenek tudatában. E gyökerek egyik-másik kacsaringójának feltárása a modern jogszolgáltatás munkáját közvetlenül már nem segíti, létezésük elfelejtése azonban mindnyájunkat szegényít. Ezért érdemes néha elgondolkodnunk azokon a dolgokon, melyek átgondolására semmilyen gyakorlati kényszer nem indít. Legkevesbé a jogot egyszerre metafizikus értékke szublimáló, s ezzel elválaszthatatlanul a joggyakorlat szintjén eszköz szintre züllesztő ún. jogállami szemlélet.

Az antik görög istenfogalom alighanem legnagyobb, s a kinyilatkoztatott vallások által meghatározott kultúrákban élők számára legfelfoghatatlanabb csodája, az istenek személyiséggel való felruházása. A csoda nemcsak abban áll, hogy személyiségük révén az istenek a szó szoros értelmében közel kerülnek az emberekhez, hanem főként abban, hogy minden emberi tulajdonsággal való felruházottságuk ellenére sem szűnnek meg egyetlen pillanatig sem isteneknek lenni. Ilyen módon mindaz, ami elválasztja tőlük a görög embert, egyszersmind felbonthatat-

lanul hozzájuk is köti. Ugyanaz az istenalak, mely egyfelől, mint isten, mérhetetlen távolságban van tőle, másfelől állandóan a közelében tartózkodik. A távolság s az állandó jelenlét kettőssége és ellentmondása az egyes istenalakok számunkra alkalmasint szélsőségesnek mutatkozó megnyilvánulásaiiban oldódik fel. Az *Íliász* első énekének végén az isteneket lantjátékával az Olümposzon vidító Apollón ugyanaz az istenalak, aki ugyanennek az éneknek az elején megsértett papjáért elégtételt véve kilenc napon át pusztítja a görögök taborát. A csetlő-botló fiát az olümposzi lakomán kinevető Héra ugyanaz az istennő, aki asszonyi furfangját bevetve száll szembe még férjével is a trójaiak érdekében. De az a bölcs döntést hozó asszony is ő, aki Athéné révén megakadályozza, hogy Akhilleusz és Agamemnón között fegyveres konfliktus törjön ki Akhilleusz elorzott rabnője miatt.¹

Az istenek mindenütt jelen vannak, ahol valami lényeges történik az ember életében, s mindenütt abban az alakban, ami az adott helyzetnek legjobban megfelel. Ebből következően az ember élete megtelik az istenek jelenlétének tudatával, jóllehet ettől létezésük még nem emelkedik fel az isteni létezés szintjére. Az istenek létezése a maga transzcendenciáját az emberi élet immanenciájában való állandó jelenléte révén mutatja fel. Ez a jelenlét nemcsak a természeti jelenségekben érhető tetten, hanem mindabban, ami az embert belülről motiválni, cselekedeteit meghatározni képes. Ez egyszersmind azt is jelenti, hogy az istenek nem determinálják teljes mértékben az emberi létezést. Már Homérosz is tudja, de a ránk maradt tragédiák még inkább: az istenek ember felé megnyilvánuló szándékait az ember félreértheti. Mindezzel együtt az a tudat, hogy az istenek kívülről és belülről egyaránt hathatnak az emberre, hangsúlyozza jelenlétüket a világban. Mindaz, ami kapcsán mi egyéni döntésről, az akarat szabadságáról beszélünk, a görög ember számára lehetőség volt az istenekkel, azaz a létezés egy másik szférájával való találkozásra. S azt, hogy ennek a találkozásnak a lehetőségét milyen komolyan vették, mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy nyelvükben külön szó sem volt arra, amit mi manapság akaratnak nevezünk.

Az emberi létezés és az istenek világa közötti mezsgye egyfelől beláthatatlanul széles tehát, másfelől, paradox módon, igen keskeny. E határ nemcsak az istenek akaratából, hanem az ember felől is átjárható. Az átjárás elvben az élet bármely pontján megtörténhet. Lehetőségét a görög élet sajátossága adja: az, hogy minden elemében át és át van szöve a szakralitással, hiszen az istenek ilyen vagy olyan alakban, de mindenütt jelen vannak benne.² Az istenek jelenléte legnyilvánvalóbb módon a jelenlétükről való megemlékezésre szánt szakrális alkalmon, az ünnepeken tapasztalható meg. Ilyen ünnep leírásával már Homérosznál is találkozunk.³ Más, főként lírai forrásokból⁴ azt is tudhatjuk, hogy ilyenkor a polisz egésze megszentelődött, maga a város vált szentéllé. Az ünnep kiemelte a poliszt, s annak közösségét a hétköznapokból. De mint ahogyan az istenek sem csak az ünnepnapokon voltak jelen az ember életében, az ember sem csak ilyenkor fordulhatott hozzájuk. A kettőjük között lévő viszonynak van egy sokkal hétköznapibb, már-már üzleti jellegűre redukálható aspektusa: *Do ut des* – adok,

hogy adj. Az isteneknek nyújtott áldozat nemcsak a tisztelet jele, mintegy üzleti befektetés, melyre válságos helyzetben joggal lehet visszahivatkozni. Ez teszi Apollón papja is az *Íliász* első énekében, mikor az isten bosszúját a korábban neki nyújtott áldozatokra való hivatkozással igyekszik kieszközölni.⁵

Az istenekhez fűződő e sajátosan görög viszonyrendszer, de még inkább ennek az a sajátossága, hogy nem választja szét, sőt, bizonyos értelemben egyenesen összekapcsolja az isteni és az emberi világot, sokat megvilágít számunkra a *sacrum* és a *politicum* összekapcsolódásából is. E két szféra kapcsolata azonban fogalmilag előfeltételezi a közösség életét meghatározó állami intézmények létezését. Ezekről az állami intézményekről a görög irodalom ránk maradt legkorábbi forrásai, a homéroszi eposzok még igen keveset tudnak. Ez azonban önmagában még nem teszi lehetetlenné, hogy néhány a *sacrum* és a *politicum* kapcsolatára vonatkozó összefüggést rekonstruáljunk a segítségükkel. Mindkét eposz tartalmaz ugyanis a királyság és az arisztokratikus államberendezkedés intézményeire vonatkozó elszórt utalásokat.⁶ Így például megtudjuk, hogy a királyi pálca (*szképtron*) Zeustól származik (*Zeusz engüialixen*), csakúgy, mint a törvény (*themisz*), mely az uralkodónak rendelkezési jogot ad alattvalói felett (*hina szphiszi bouleuésztha*).⁷ Ha e nem egészen két sor csak annyit mondana, hogy a királyság a Kr. e. VIII. századi költő szerint isteni eredetű, már ez is elegendő lenne, hogy a *sacrum* és a *politicum* közötti egyfajta kapcsolatról beszéljünk. A szöveg mélyebb rétegeiben azonban olyan további kibontható összefüggések rejtőznek, melyekhez akkor férhetünk hozzá, ha a költő szóhasználatát alaposabban szemügyre vesszük.

A kulcskifejezés számunkra nyilvánvalóan nem a hatalom szimbolikus megjelenítését hordozó *szképtron*, hanem a sokkal elvontabb összefüggésekre utaló *themisz* főnév. A kifejezés *törvénynek* fordítása ellen nehéz filológiai ellenvetést felhozni, jóllehet e fordítás nyilvánvalóan elfedi a szó számos mögöttes jelentésárnyalatát. Az eposzok viszonylag sokszor élnek a kifejezéssel, s meglehetősen ritkán a fenti fordításban megjelenő pregnáns értelemben. Az eposzok szóhasználatában a *themisz* éppúgy jelenthet illendőséget,⁸ mint szokást,⁹ többes számban rendeletet,¹⁰ de valamilyen előnyt,¹¹ ítéletet,¹² sőt a hatalom jelképeként felfogott törvényszéket is.¹³ Az idézett magyar fordítás tehát – a fordítások mindenkorai kényszere előtt meghajolva – egy lehetséges értelmezés mellett kötelezi el magát, jóllehet a kifejezés a *törvény* jelentés mellett még legalább két jelentéskört, a *rend* és a *szokás* jelentését is magában foglal. Ha mindhármat figyelembe vesszük, legalább két, ellenkező esetben rejtve maradó összefüggés világosodhat meg számunkra. Az egyik az, hogy az eposz archaikus nyelvhasználata még egyazon kifejezéssel él, ha az illendőségről, a szokásról, a rendről, s a legmagasabb isteni helyről származó törvényről beszél. Ez arra utal, hogy a görög gondolkodás az eposzok keletkezésének idején, a Kr. e. VIII. században, még nem szükségképpen tett élesen különbséget az emberek közötti viszonyt szabályozó szabályrendszer és az isteni eredetű szabályok között. Márpedig ha ez így volt, nincs okunk feltételezni, hogy a különbségtétel a szakrális és a politikai szféra között nagyon éles volt.

A másik, részben ezzel összefüggő következtetés a *themisz* jelentésének még alaposabb filológiai vizsgálatából vonható le. Régóta ismert összefüggés, hogy a főnév a *the* tőből vezethető le.¹⁴ Mint ilyen, nyelvtörténetileg közeli kapcsolatban áll a 'tenni, tételezni' jelentésű *tithémi* igével éppúgy, mint az archaikus törvényfogalommal, a *theszmosz* fogalmával. Ebből a *themisz* jelentésére nézve az vonható le, hogy a görög gondolkodás számunkra még hozzáférhető legarchaikusabb rétegeiben a törvény, a rend és a szokás fogalma valamiképpen összekapcsolódott a tételezés fogalmával. Más szavakkal: e fogalmak nem praestabilis módon voltak adottak a gondolkodás számára, hanem, legalábbis eredetileg, valamiképpen hozzájuk kapcsolódott a *létrehozásuk* aktusa is. Ennek az összefüggésnek a nyomát őrizheti Nesztor kifejezése is, mikor Agamemnón Zeusz által adott *theszmosz* alapján gyakorolt hatalmáról beszél. A Zeusztól származó *theszmosz* ebben az értelemben, amennyiben magától a főistentől származik, a szó legeredetibb értelmében szakrális jellegű. Mindez azt jelenti, hogy a homéroszi világ embe-
re számára a tételezésből származó (tehát nem önmagától előálló) *theszmosz*nak (rendnek, szokásnak, törvénynek) egészen bizonyosan volt egy olyan aspektusa, mely az emberek közötti hatalmi viszonyokra vonatkozott, s magától Zeusztól eredt. Ebben az értelemben a politikai viszonyokat meghatározó rend (*theszmosz*) is szakrális jellegű volt számukra.

Erre utal az a körülmény is, hogy már Homérosz is ismeri a fenti módon fel-fogott *themisz*t megszemélyesítő azonos nevű istennőt. Igaz, az *Íliász* mindössze háromszor,¹⁵ az *Odüsszeia* pedig csak egyszer¹⁶ említi Themisz istennőt, az eposzok szókincese, különösképpen az ítélethozatal és igazságszolgáltatás jelentésében használt, közös töre visszavezethető *themiszteuó* ige¹⁷ használata arra utal, hogy az eposz szerzője és korabeli hallgatói tisztában voltak a *sacrum*, a *politicum*, és az igazságszolgáltatás közötti fogalmi kapcsolattal. Noha Homérosz ismeri a Zeusztól eredő, a közösségi, azaz politikai viszonyokat meghatározó szakrális rend fogalmát, igen keveset beszél ennek tartalmáról. Ez az első pillanatban talán meglepő, hiszen a ránk maradt legrégebbi irodalmi szövegemléktől joggal vár-nánk, hogy ha már az emberi társadalmat szabályozó törvényekről beszél, hang-súlyosabban szóljon az ezeket meghatározó isteni törvényekről is. Ez az ellent-mondás az eposzok szerkezete felől nézve azonban viszonylag könnyen felold-ható. Mindazok a helyek, ahol arra történik utalás, hogy létezik a Zeusz által meghatározott rend bizonyos értelemben parainetikus jellegűek: individuális tanácsok összefüggésben hangzanak el a rendre történő utalások, s ez a forma kevésbé engedi meg az általános összefüggések megfogalmazását.

Kétségtelen azonban, hogy van néhány, egységes képpé ugyan ki nem kerekedő, de támpontokat azért kétségtelenül adó általánosabb utalás is az eposzokban arra nézve, hogy milyenek láthatták a kortársak a világ és az emberi társadalom Zeusz által tételezett rendjét. Hiba lenne azt gondolnunk, hogy ez egy igazságos úr által működtetett rend. Az *Íliász* híres jelenete, melyben Zeusz hatalma igazolásként durván megfenyegeti az isteneket, éppenséggel ennek az ellenkezőjé-

re utal.¹⁸ A rend legfőbb forrása és őre hatalmával gyakran önkényesen él,¹⁹ amit az emberek, mint önkényességéből adódó nemritkán tragikus következmények elszenvedői világosan érzékelnek,²⁰ s keserűen szóvá is tesznek.²¹ Indulatai gyakran elragadják: őrjöng (*mainetai*), „igaztalan” (*alitosz*)²² még saját lányával, Athénéval is.²³ Saját önkényétől vezetve dönt az emberek sorsáról,²⁴ s saját meggyőződése ellenére is veszni hagyja Hektórt, csakhogy Athéné bosszújának szabad utat engedhessen.²⁵ A kései utódok gyakran tapasztalatra hivatkozó cinizmusa mindezek alapján nagyjából megsejtetheti velünk a Zeusz által tételezett és fenntartott rend fontosabb jellemzőit.

Ne felejtjük el azonban: egy archaikus, s mint ilyen sok tekintetben még az arisztokratikus értékektől már távolodóban lévő *Odüsszeia* esetében is nyers világról van szó. Egy olyan világról, amelyben a hatalmi viszonyokat – mint Zeusz és az istenek közötti kapcsolat mutatja – a nyers erő határozza meg, amelyben a legnagyobb hősök is könnyen áldozatul eshetnek az istenektől rájuk küldött gondolkodásukat elhomályosító *aténak*, s melyben a másik ember elpusztítását eredményező cselekedeteknek még egész katalógusát őrzi a nyelv.²⁶ Ez a világ természetesen ismeri a hatalmi-hierarchikus viszonyokat, de nincs kifinomult mondanivalója még róluk. Amit mondhat, azt mind az istenek, mind az emberek világának relációjában el is mondja. Az *Íliász* világképében a hatalom legfőbb feltétele az erő. A legfőbb érték pedig ennek az erőnek az ellenséggel szembeni megmutatása, a hősiesség, mely szinte szükségképpen teszi korán halóvá (*ókiimorosz*)²⁷ a halandókat. Az istenek világában a legerősebb isten a leghatalmasabb. Ilyen módon az ezen isten által teremtett rend sem alapulhat máson, mint az erőn. A szakrális rend így sem egy későbbi világ, sem a mi szempontunk szerint nem lehet egyszersmind igazságos is.

Némileg más a helyzet a homéroszi eposzok keletkezésének idejénél valamivel később, a Kr. e. VII. század utolsó harmadában élt Hésziodosz munkái esetében. Számára a világ rendje éppúgy szakrális, mint Homérosz számára, jöllehet e rend működéséről merőben más tapasztalata van. A tapasztalatok különbözősége nem annyira a kronológiai okokkal, mint inkább a két költő társadalmi háttérének különbözőségéből magyarázható. Hésziodosz kis-ázsiai bevándorlók gyermekeként született a boiótiai Aszkrában, ahol paraszti munkával kereste a kenyerét. Amint az istenek genealógiáját összefoglaló *Az istenek születése* (a további hivatkozásokban: *Theogónia*) című költeményében²⁸ elmondja, költői elhívását a Helikon lejtőjén, nyája őrzése közben kapta.²⁹ Társadalmi háttére tehát lényegesen más, mint az *Íliász* arisztokratikus értékrendet képviselő költőjéé, de szembevetően eltér attól is, amit a hagyományos arisztokratikus értékeket a kérők személyében karikírozó *Odüsszeia* írója közvetít. Ráadásul, mint ezt a *Munkák és napokból* meg tudjuk, személyes élete is szerencsétlenül alakult: a közte s fivére, Perszész között kiobbant vagy jogi vitában alighanem ő húzta a rövidebbet. Azt, hogy a testvér az eljárás során nem éppen jogszerűen viselkedett, a *Munkák és napokban* hozzá intézett, egyértelmű elmarasztaláson³⁰ túl a munkavégzés szeretetére,³¹ az igazságosságra,³² s törvénytiszteletre³³ figyelmeztető részek valószínűsíthők.

Ez a társadalmi háttér, s a személyes tapasztalat együttesen egy, a homéroszi eposzokétól eltérő világszemléletet alapoz meg. Innen kiindulva érthető, hogy Hésziodosz gondolkodásának miért a *jog* és az *igazságosság* problémája a sarokpontja. E problémákat ugyanakkor nem absztrakt, a társadalmi együttéléssel szemben felállítható követelményekként fogja fel, hanem archaikus módon, a *sacrum* irányából kiindulva fogalmazza meg. Ennek a perspektívának fontos, s mindkét ránk maradt nagyobb terjedelmű műve megértése szempontjából döntő eleme annak felismerése, hogy még a látszólag pusztán parasztkalendárium szerepét betöltő *Munkák és napok* mögött is egy teológiai rendszer körvonalai érzékelhetők. Ebből következően a mezei munkák rendjére vonatkozó legföldrözragadtabbnak tűnő szabály is egy háttérben meghúzódó kozmológiai rendszerhez kapcsolódik, sőt, alkalmasint annak részét képezi. Hésziodosz, akinek célja, hogy az „örökkéélők szent születését”³⁴ zengje, vagyis az istenek születését örökítse meg a múzsáktól kapott parancs szerint,³⁵ szemmel láthatóan többet tud Themisz istennőről is, mint Homérosz. Mindenekelőtt tisztában van a leszármazásával: Themisz számára Gaia, az ősi Földanya leánya, s mint ilyen közvetlenül az őshatalmak, azaz az első isteni generáció leszármazottja.³⁶ További családi kapcsolatait tekintve Zeusz második felesége,³⁷ s mint ilyen közvetlen részese az istenek egymással folytatott küzdelmében nyugvópontot jelentő zeuszi uralomnak. Zeusz feleségként a Hórák, azaz a Törvényesség (*Eunomia*), a Jog (*Diké*) és a Béke (*Eiréné*) szülőanyja.³⁸ Más irányból viszont szülőanyja a három Moirának is, Klóthónak, Lakheszisznek és Atroposznak.³⁹ E családi viszonyrendszer nemcsak a Zeusz mint férj révén, de a leányok jogán is megkülönböztetett jelentőséget kölcsönöz Themisz alakjának. A Hórák ugyanis a földi halandók munkájára felügyelnek⁴⁰ (*ta erg'óreuouszi katathnétoiszi brotoiszi*), a Moirák pedig jó vagy bal sorsukat osztják⁴¹ (*thnétoisz anthrópoiszin ekhein agathon te kakon te*). A halandók sorsa tehát két fontos vonatkozásban is Themisz leányai által van meghatározva.

Az istenek persze Hésziodosznál sem makulátlan erkölcsű lények: alkalmasint versengenek egymással, s még a hazugság sem idegen tőlük.⁴² Ám mindezzel együtt az ember számára mégiscsak a „jónak osztogatói,”⁴³ az ember tetteinek megfigyelésére rendelt őrzők.⁴⁴ Zeusz pedig, „az istenek s emberek atyja” (*pater theón éde kai andrón*),⁴⁵ akinek bensejéből első felesége, az istenek s halandók közt legtöbb tudással rendelkező Métisz osztja a tanácsot,⁴⁶ jelezve rosszat s jót számára.⁴⁷ Ha hozzá vesszük, hogy mindez egyfelől egy archaikus, Khaosz és Gaia nyomán kialakuló kozmogóniai rendszerrel,⁴⁸ másfelől egy fokozatos degradációra felépített, az aranykortól a vaskor felé haladó világmagyarázattal⁴⁹ kötődik össze, legalábbis megközelítőleg képet nyerhetünk annak a háttérnek a monumentalitásáról, melyben Hésziodosz társadalomról alkotott nézeteit el kell helyeznünk. E háttérnek persze csak a fontosabb kontúrjai adottak, hiszen a hésziodoszi mű önmagában véve is töredékes. Ez azonban nem teszi teljesen lehetetlenné, hogy elemzésünkhöz felhasználjuk, s következtetéseket vonjunk le belőle. Paradox, s a filológusok egy részét szinte bizonyosan mebotránkoztató kijelentés, ha azt

mondjuk, Hésziodosz a maga módján sokkal konzervatívabb, mint a tőle valamivel fiatalabb homéroszi eposzok szerzője. Konzervatívabb, hiszen egy földművelő közegben élve, miközben magát a legutolsó, s legalacsonyabb rendű világkorszak, a vaskor polgárának tudja, s ennek igazságtalanságát, s nehézségeit⁵⁰ saját bőrén tapasztalja, mégis rendületlenül hisz abban, hogy az emberi közösséget működtető szabályokat az isteni igazságosság határozza meg.

Ennek a hitének számos helyen, időnként meghökkentően pasztikus, sőt modern költői képekbe fogalmazva ad hangot. Zeusz szeme mindent lát (*panta idón Diosz ophthalmosz*),⁵¹ aki másnak rosszat tesz, maga szenved el a következményeit (*bé de kaké boulé tói bouleuszanti kakiszté*)⁵² a nyereségvágy miatt erkölcstelenül cselekvő embert az istenek megalázzák, hasonlóképp a más feleségét elcsábító, az öreg szüleivel hatalmaskodó, az árvát megcsaló⁵³ tettét is rossz szemmel nézi Zeusz.⁵⁴ E képek mindegyike közvetlenül a mitológia szóhasználatához és fogalmi világához kapcsolódik, hasonlóképpen, mint azok a pozitív tartalmú kijelentések, melyek az isten által helyesnek tartott rend áldásait taglalják. E képek néha közvetlenül kapcsolódnak egymáshoz, ami még inkább kiemeli tartalmi ellentétüket.⁵⁵ A szóhasználat világosan megjeleníti számunkra a *sacrum* és a *politicum* összekapcsolódásának tényét, azt a körülményt, hogy Hésziodosz számára a világot végső soron egy isteni rendelésű törvény rendezi el: eszerint minősülnek a cselekedetek, s ez határozza meg a belőlük eredő következményeket is. Az isteni törvény létezésnek ténye s főképpen pedig az a körülmény, hogy betartásán Zeusz őrökdi a *Munkák és napok* egyik gondolati tartópillére. Fontosságát kiemeli az is, hogy a költeményben számos ponton hallunk arról, hogy e törvény által létrehozott rendet maga Zeusz felügyeli,⁵⁶ ezt nem mint az események résztvevője, hanem mint kívülálló hatalom teszi,⁵⁷ harmincezer őrzöt rendel a földre, akiknek feladata a törvény őrzése,⁵⁸ maga hirdet törvényt megszegői felett.⁵⁹ Mindebből valószínűleg akkor is tudnánk, hogy egy Zeusz nevéhez kapcsolódó törvényről van szó, ha a költő nem nevezné kifejezetten Zeusz törvényének.⁶⁰

E törvény szakrális jellege innen nézve nem is igényel semmilyen további igazolást. Van azonban egy másik, talán még ettől is lényegesebb összefüggés, amit Hésziodosz nyelvhasználata, különösképpen, ha a művet fordításban olvassuk, első pillanatban még a legfigyelmesebb szemlélőnek sem fed fel. Ez az összefüggés a Zeuszhoz kapcsolódó *törvény*, az általa konstituált *rend* és az *igazság* között mutatható ki. Ha alaposabban szemügyre vesszük a költemény fogalomhasználatát, s már valamelyest belelátunk gondolati mélységeibe is, valószínűleg nem csodálkozunk azon, hogy a költő Zeusz törvényének jelölésére a *diké* főnevet (*diké Diosz*) használja. Érdekesebbé válik ez az összefüggés, ha tudjuk, hogy a kifejezés megszemélyesített formában, Igazságként (*Diké*) is előfordul,⁶¹ sőt az ilyen névvel illetett istennő Zeusz atya mellé ülve (*kathedzomené Dii patri*)⁶² az Olümposzon, maga is részese az isteni igazságtételnek. A terminológiai összefüggés nyilvánvalóan nem véletlen. Minden bizonnyal arra a lényegi kapcsolatra utal, ami a költő gondolkodásában a zeuszi törvényt és az igazságot összekapcsolja. Ebből

kiindulva megmagyarázható, hogy miért Diké istennő Zeusz egyik törvénytevője az Olümposzon, s végső soron megérthető az a sokak által furcsának tartott körülmény is, hogy Hésziodosz a Hórák közül miért éppen Dikét helyezi előtérbe, még mitológiai anyjával, Themisszel szemben is.⁶³

Ez azonban az összefüggésnek még csak egyik, meglehetősen, számunkra most lényegesebb aspektusa. Azért fontos, mert ismeretében meg tudjuk magyarázni, mi húzódik meg az olyan kifejezések háttérében, mint az, hogy Zeusz törvényt hirdet (*dikén tekmairetai*)⁶⁴ a gögös erőszakkal élők között. Az eredeti szöveg vizsgálata azt mutatja, hogy itt valójában az isten által hozott törvény önmaga általi érvényesítéséről van szó.⁶⁵ A törvény tehát körberajzolja a rend határait, megalkotója pedig maga érvényesíti a megsértéséből származó következményeket.⁶⁶ Rend, törvény, igazság – ennek szakrális eredete és biztosítékai így elválaszthatatlanul összekapcsolódnak egymással. Mindez Hésziodosz számára két további, az általunk használt *politicum* fogalmi körében elhelyezhető következményhez vezet. Az egyik az emberi együttélést meghatározó szabályok sajátos kitüntetettsége.

...tiszteled a jogot, s többé ne vezessen erőszak.⁶⁷
Zeusz Kronidész csak az emberi nemnek adta e törvényt.⁶⁸
míg a halak, meg az erdő vadjai saskeselyűk is
egymást falják, mert szava nincsen közöttük a jognak.⁶⁹

E kitüntetettség egyfelől az emberek számára adott törvény szakrális eredetével függ össze, vagyis azzal, hogy Zeusztól nyerték. Másfelől viszont az élőlények más körében uralkodó törvényektől való minőségi különbözőségével. Ebből a szempontból olvasva, a fenti négy sor tartalmilag egy igen hangsúlyos szétválasztáson alapul: jog (*diké*) és erőszak (*bia*) megkülönböztetésén. A jog (*diké*) követésének törvénye (*nomosz*) Zeusz rendelése szerint csak az emberek kiváltsága. Ez a hésziodoszi *diké* egy újabb aspektusát fedi fel. A Zeusztól származó *diké* itt az emberi közösség életét szabályozó rendszerként, *jogként* jelenik meg (*diké*), amit imperatív formában a törvény (*nomosz*) jelenít meg az ember számára. A Zeusztól eredő *törvény*, az általa konstituált *rend*, az *igazság* – mindhármát a *diké* főnév jelöli –, s az emberi együttélést szabályozó jog (*diké*) szabályai tehát összefüggenek egymással. Ez az összefüggés a választóvonal az emberi élet és más élőlények alapvetően az erőszak (*bia*) által vezérelt életformája között. A különbség tehát forrását tekintve szakrális eredetű, amennyiben egy isteni törvényre vezethető vissza.

Mindebből azonban egy másik következtetés adódik. Amennyiben az emberi viszonyok és más élőlények életformája közötti különbség egy szakrális aktusra, a Zeusz általi törvényhozásra vezethető vissza, ez azt is jelenti, hogy az emberi együttélés aktuális állapota nemcsak az ítéletet gyakorló törvényhozó, hanem az ember által is megmérhetővé válik az isteni törvény mércéjén. Az ebből a helyzetből adódó következtetéseket Hésziodosz le is vonja. Nemcsak a Perszészhez intézett prainetikus részekben, hanem a sólyom és csalogány keserű, de az erősebb

jogát mint az emberi társadalom egyik működési törvényét egyértelműen felismerő s megfogalmazó tanmeséjében.⁷⁰ Az a körülmény, hogy a *politicum* körébe tartozó viszonyok számára a zeuszi *diké* viszonyítási alapul szolgálhat, önmagában véve még nem jelenti azt, hogy az ítélethozatal is az ember kezébe kerülne át. Ennek letéteményese Zeusz, illetve, az igazság s a zeuszi törvény közötti belső összefüggés alapján, Diké istennő. Diké ítélő funkciójáról Hésziodosz is tud, de a tanköltemény egészében az istennő alakjának nem ezt az aspektusát hangsúlyozza. Sokkal fontosabb számára annak az összefüggésrendszernek a felmutatása, melybe Diké alakja illeszkedik. Ennek egyik pontja kétséget kizáró módon a Zeuszhoz fűződő megkülönböztetett viszony, amit a főisten trónusához való közelsége (*kathedzomené Dii patri*) szimbolikusan is kifejez.

Éppilyen fontos azonban az őt nővéreihez fűző viszony is. Eunomia és Eiréné és Diké alakjának összekapcsolása a genealógiában a legkevésbé sem öncélú. Eunomia – a magyar fordításban: Törvényesség – valójában nem a jogbiztonságot személyesíti meg,⁷¹ hanem – ha már modern jogi terminológiával próbáljuk körülírni – sokkal inkább egyfajta tartalmú (*eu* = jelzői értelemben: jó, helyes) törvények (*nomosz*) jelenlétét, illetve a törvényekhez való pozitív viszonyulást szimbolizál. Tárgyi értelemben véve azt jelenti, hogy helyes törvények uralkodnak, alanyi értelemben pedig azt, hogy az emberek helyesen viszonyulnak a törvényekhez. Mivel a *Theogónia* szűkszavú közléséhez a *Munkák és napok* sem sokat tesz hozzá, nagyon nehéz eldönteni, hogy Hésziodosz esetében pontosan melyik értelemről van szó. Az azonban a hésziodoszi teológia szélesebb összefüggései alapján valószínű, hogy az Eunomia alakjában benne foglalt *nomosz* a zeuszi *diké*, s az ezt az emberek számára közlő törvény (*nomosz*) fentebb már említett fogalmával áll összefüggésben. *Eiréné* alakjának értelmezése valamivel egyszerűbb. Ha eltekintünk a Hésziodosz számára nyilvánvalóan irreleváns, a görög nyelvfejlődés kései szakaszában egyre jelentősebb szerephez jutó sémi jelentésárnyalattól, nem kétséges, hogy itt csak a békét jelentheti.

A három istennőalak együttes jelenléte Hésziodosz gondolkodása szerint egy sajátos, a közösség egészére áldásos állapotot eredményez,⁷² míg egységük megbomlása, de különösképpen Diké megsértése válságos helyzetbe sodorja azt.⁷³ Diké, mint a Jog megszemélyesítője és védelmezője, mind funkcióját, mind a jelenlétéből következő hatásokat tekintve a teológiai ellenpólusát képezi a viszályistennő rossz aspektusát megszemélyesítő, „gyűlölt Erisznek”,⁷⁴ akitől a Fáradság, Éhség, Feledés, Fájdalom, Öldöklés, Harc, Küzdés, Versengés, Kétértelműség, Hamis Szó, Törvénysértés, Romlás, s az emberekre legalábbis potenciálisan nagy bajt hozó Eskü származik.⁷⁵ A genealógiában mitológiai szülőanyja, s nővérei alakját elhomályosító Diké bizonyos szempontból az archaikus gondolkodás kulcsfigurája. Alakja Hésziodosznál kétséget kizáró módon uralja a Diké–Eiréné–Eunomia istennő hármasságát, jóllehet, hárman együtt egy, az emberi közösség számára kívánatos állapotot teremtenek meg. Ebből a szempontból alakjuk elválaszthatatlanul összekapcsolódik egymással, mindazonáltal hármuk közül szá-

munkra kétségkívül Diké alakja tűnik a legkidolgozottabbnak. Azt, hogy Hésziodosznál mi adja az istennő alakjának a *sacrum* és a *politicum* kapcsolatának szempontjából megfogalmazható jelentőségét, a rend, törvény s igazság e fogalomban megvalósuló, korábban már említett összekapcsolása nagyobbrészt megmagyarázza. Létezik azonban egy emögött meghúzódó, talán még archaikusabb rétegekre utaló jelentés is, amivel szintén érdemes számot vetnünk.

Diké alakjának, vagy még inkább a *diké* fogalmának szemantikai sokrétősége sajátos módon már a kifejezést mindössze néhányszor használó Homérosznál is kimutatható. Azon a néhány helyen, ahol kétséget kizáró módon él a kifejezéssel egymástól eltérő, de egymással jelentéstani értelemben legalábbis részben összefüggő értelmet tulajdonít neki. Nemcsak bírói ítélet,⁷⁶ s jog jelentésben⁷⁷ használja, hanem igazságosság,⁷⁸ sőt, szokás⁷⁹ jelölésére is. A bírói ítélet és a jog jelentés közötti kapcsolat a mi gondolkodásunk számára is különösebb nehézség nélkül reprodukálható. A *diké* fogalmának igazságossággal, s ezen keresztül a jog és az ítélet fogalmával való kapcsolata is egy olyan archaikus összefüggést fejez ki, ami Hésziodosznál is kimutatható. Az a körülmény azonban, hogy a *diké* már a homéroszi gondolkörben szokást is jelenthet, kétségkívül felveti azt a kérdést, hogy a jog legrégebbi intézményei a görögség esetében nem vezethetők-e le közvetlenül a szokás fogalmából? Bár ez az összefüggés etimológiai eszközökkel kétséget kizáró módon nem igazolható, az bizonyosnak látszik, hogy a *diké* legősibb jelentésrétege valamiképpen kapcsolatban áll a jogszolgáltatás azon belül is az eljárás fogalmával. Legvalószínűbb, hogy a bíró pálcának a perben álló felek jelképes szétválasztását⁸⁰ célzó felek közé vetését,⁸¹ vagy legalábbis kinyújtását jelentette.⁸² A pálca ebben az esetben nyilvánvalóan egyfajta hatalmi jelképként szerepelt,⁸³ s az eljáráshoz minden bizonnyal számunkra már ismeretlen szöveg elmondása is hozzátartozott.⁸⁴

A *diké* jelentésének ezt az ősi réteget, s a belőle adódó további összefüggéseket akkor értjük meg igazán, ha tekintetbe vesszük azt a korábban már említett körülményt, hogy az archaikus jogszolgáltatásban a bíró szerepe valójában annak eldöntésére korlátozódott, hogy a peres felek melyikének perbeli állítása igaz.⁸⁵ Lényegében ugyanennek a célnak az elérését szolgálták az istenítéletek, melyeknek nyomát már Hésziodosznál is megtaláljuk.⁸⁶ A felek állításának igazságáról való döntés ugyanakkor feltételezi a perbeli állítások mögötti igazság felismerését. Az egyes perbeli állításoktól független igazság felismerése ebben az esetben nem más, mint az állítások mögött meghúzódó valóság felismerése. Ebben az értelemben az igaz, az ami a valós.⁸⁷ Az igazság és a perbeli állítások igazságáról való döntés, mint a jog legarchaikusabb megnyilvánulási formája, ilyen módon elválaszthatatlanul összekapcsolódik egymással. Ez a körülmény a *diké* fogalmának archaikus egységét hozzáférhetővé teszi számunkra. Ezt az egységet nemcsak Hésziodosz fejezi ki Diké és Alétheia Zeusztól származtatásnak mitológemájával, hanem, ha nem is mindig könnyen tetten érhető módon, a későbbi görög gondolkodás is.⁸⁸

Mindez más összefüggésben tünteti fel számunkra Diké istennő alakját is. Nemcsak az válik érthetővé, hogy a genealogikus viszonyai kétséget kizáró módon kifejezik az alakjában megmutatkozó archaikus egységet, hanem az, hogy Zeusztól való származtatása egyfajta rangot fejez ki,⁸⁹ s az is, hogy a Hésziodosz utáni, az archaikus és klasszikus kor határán élő Pindarosz miért tekintheti Diké leányának Hészükhiait, a nyugalom istennőjét.⁹⁰ Az archaikus görög ember gondolkodásában az egység, melyet Diké alakja kifejez, a jog, az igazság és a törvény egysége, mely kétségtelenül a jólét, s nyugalom (*bészükhia*), s a kollektív és individuális boldogság⁹¹ képzetével kapcsolódik össze. Ugyanakkor már nyilvánvalóan nem annyira archaikus ez a világ sem, hogy rendületlenül hihetne Diké sértetlenségében. A világ rendje már az archaikus korban is törékeny, s az ebből folyó következményekkel legalábbis számolni kell. Diké megsérthető, s ez nemcsak a jog, s az igazságosság sérelméhez vezet, hanem – fogalmi összekapcsoltságuk okán – az egyéni és a kollektív jólét megrendüléséhez is. Megsértése esetén – az archaikus istennők magatartásának jól ismert toposza szerint⁹² – Diké is az Olümposzon, atyja mellett keres jogorvoslatot.⁹³ E cselekedete azonban több, mint pusztá segélykérés: jelentősége megalapozza, hogy maga is részesül Zeusz dicsőségéből. Alakjának e megkülönböztetett jelentősége az archaikus görögség gondolkodásában vallástörténeti szempontból igen érdekes következményekhez vezet. Nem pusztán az istenek királyának segítőként jelenik meg, hanem egyenesen annak bizonyos tulajdonságait ölti magára. Így például atyjához hasonlóan, mindent tud,⁹⁴ mindent napvilágra hoz,⁹⁵ s a hatalmáról mondtak is sokszor szembetűnően rímelnék arra, amit egyébként Zeuszról szoktunk hallani.⁹⁶

Mi következik ebből a vallástörténeti szempontból félreismerhetetlenül privilegizált helyzetből gondolatmenetünk egészére nézve? Diké alakjának kitüntettsége mind a többi isten, mind a genealógiában közvetlen közelében szereplő istennőkkel szemben kimutatható. Ez a megkülönböztetés mindenekelőtt azt mutatja meg számunkra, hogy az archaikus gondolkodás Hésziodosznál már egyértelműen egy szakrális úton, azaz az istenek által konstituált *rend* őrzőjének tekinti őt. Ez a felfogás természetesen logikailag előfeltételezi, hogy Hésziodosz világképe számára már létezik ilyen rend. Ennek a rendnek a létezése könnyen belátható, ha a Diké, (vagy Zeusz *diké*-je) által uralt emberi közösség, s az azt alkotó individuumok boldog állapotának Hésziodosz által adott leírását, összevetjük az emberi közösség „törvény elcsavarása”⁹⁷ következtében létrejövő állapotának képével. Ebből a szempontból kétségtelenül lényeges különbség van Hésziodosz, s az e rendről csak utalásokban nyilatkozó Homérosz világnézete között. Homérosz, innen nézve az archaikus gondolkodás egy még korábbi szakaszát nyilvánítja ki számunkra. Ebből a különbségből magyarázható meg, hogy Homérosz számára az igazságosság mint az emberi együttélés meghatározó problémája nem áll előtérben – vagy csak annyiban, amennyiben ezt a maga alapvetően konfliktusos kultúrája megköveteli.⁹⁸ Hésziodosz viszont nemcsak saját korát, de saját fivérével folytatott, reá nézve szerencsétlen kimenetelű perét is folyamatosan az isteni *diké* mérlegén méri meg.

E két világ – egyazon archaikus gondolkodási kereten belül – két különböző életszemlélet lenyomatát hordozza. A homéroszi világ a konfliktusra felépített, dinamikus, végső soron az arisztokratikus társadalom értékrendjét kifejező kultúrát testesít meg. Hésziodosz világa ezzel szemben egy szembetűnően statikusabb, a szakrális és evilági rend összemérésén felépülő, a paraszti életforma értékeire, s a békés munka szeretetére épülő kultúra jegyeit hordozza. Az archaikus görög kultúra konfliktusos és statikus aspektusának szembeállítására azonban természetesen viszonylagos értékű. Más – számunkra lényeges tekintetben – ugyanis elgondolkoztató az összefüggés. Ha az archaikus gondolkodás két különböző változatát képviselik is, nem kétséges, hogy a *politicum* problémájához mindkettő a *sacrum* irányából közelednek. Ez az archaikus görög gondolkodásnak az az összefüggése, mely még nem tulajdonít a *politicumnak* önálló értéket, s ebből következően nemcsak attól van eleve elvágva, hogy a politikai viszonyokat hatalmi viszonyként értelmezze, s a politika céljaként a hatalomért való küzdelmet jelölje meg, hanem attól is, hogy arról a *sacrumtól* függetlenül bármit is mondjon. E gondolkodás megváltozása a görög kultúra egy későbbi fejezete.

JEGYZETEK

- 1 Vö. W. F. Otto: *Theopania*. München, 1956. 41. skk.
- 2 Lásd V. Gronbech: *Griechische Geistesgeschichte*. Hamburg, 1967, vol. II., 21.
- 3 Lásd Telemakhosz püloszi utazásánál a Poszeidón ünnep leírását. Homérosz: *Odiüsszeia*. III, 1. skk.
- 4 Vö. például Bakhülidész LG III, 136., 31., 15.
- 5 Homérosz: *Íliász*. I, 34–39.
- 6 A. Verdross-Drossberg: *Einleitung in die Rechtsphilosophie*. Wien, 1946, 15.
- 7 Homérosz: *Íliász*. IX, 98. sk: ...*kormány-pálcád Zeusz adta kezébe, / és neked adta a törvényt is, hogy a népet igazgasd...* – mondja Nesz-tór Agamemnónnak. (Devecseri Gábor fordítása. Az eposzokból származó idézeteket a továbbiakban is az ő fordításában közlöm.)
- 8 Vö. Homérosz: *Íliász*. XIV, 386. *themisz eszi* = illendő.
- 9 Vö. Homérosz: *Íliász*. II, 73., illetve IX, 134.: *bé themisz anthrópón pelei* = amint az embe-
reknél szokás.
- 10 Vö. Homérosz: *Odiüsszeia*. IX, 268.
- 11 Vö. Homérosz: *Íliász*. XVI, 387.
- 12 Vö. Homérosz: *Odiüsszeia*. XVI, 403.
- 13 Vö. Homérosz: *Odiüsszeia*. IX, 112.
- 14 Vö. R. Hirtzel: *Themis, Dike und Verwandtes*. Hildesheim, 1907, 53. skk. Lásd még R. Köstler: *Die homerische Rechts und Staatsordnung*. Zeitschrift für öffentliches Recht, 23 (1944), 373. skk.
- 15 Homérosz: *Íliász*. XV, 7. és 93., illetve XX, 4.
- 16 Homérosz: *Odiüsszeia*. II, 68.
- 17 Lásd Homérosz: *Odiüsszeia*. XI, 569. és IX, 114.
- 18 Vö. Homérosz: *Odiüsszeia*. VIII, 5–27.
- 19 Vö. Homérosz: *Íliász*. XX, 242.
- 20 Vö. Homérosz: *Íliász*. IX, 17 skk.
- 21 Lásd Meneláosz kifakadását. Homérosz: *Íliász*. III, 365.
- 22 Az *alitosz* eredeti jelentése itt: gonosz.
- 23 Vö. Homérosz: *Íliász*. VIII, 360 sk.
- 24 Vö. Homérosz, *Íliász*. IV, 14–17.
- 25 Vö. Homérosz: *Íliász*. XXII, 183–185.
- 26 Vö. Homérosz: *Íliász*. VI, 1–36.
- 27 Vö. Homérosz: *Íliász*. I, 416.
- 28 A *Theogóniából* és a *Munkák és napokból* származó idézeteket Trencsényi-Waldapfel Imre fordításában közlöm.
- 29 Hésziodosz: *Theogónia*. 23. sk.
- 30 Hésziodosz: *Munkák és napok*. 36–40.
- 31 Hésziodosz: *Munkák és napok*. 27–32.

- 32 Hésziodosz: *Munkák és napok*. 217–223.
 33 Hésziodosz: *Munkák és napok*. 274–293.
 34 Hésziodosz: *Theogónia*. 105.
 35 Hésziodosz: *Theogónia*. 33. sk.
 36 Hésziodosz: *Theogónia*. 135.
 37 Hésziodosz: *Theogónia*. 901.
 38 Hésziodosz: *Theogónia*. 902.
 39 Hésziodosz: *Theogónia*. 904. sk.
 40 Hésziodosz: *Theogónia*. 903.
 41 Hésziodosz: *Theogónia*. 906.
 42 Hésziodosz: *Theogónia*. 782. sk.
 43 Hésziodosz: *Theogónia*. 47.
 44 Hésziodosz: *Munkák és napok*. 249. skk
 45 Hésziodosz: *Theogónia*. 48.
 46 Hésziodosz: *Theogónia*. 887.
 47 Hésziodosz: *Theogónia*. 900.
 48 Hésziodosz: *Theogónia*. 116. skk.
 49 Hésziodosz: *Munkák és napok*. 106. skk.
 50 Hésziodosz: *Munkák és napok*. 177. sk.
 51 Hésziodosz: *Munkák és napok*. 267.
 52 Hésziodosz: *Munkák és napok*. 265.
 53 Hésziodosz: *Munkák és napok*. 330. skk.
 54 Hésziodosz: *Munkák és napok*. 334. A fordításban: *rossz szemmel nézi*. Az eredeti szövegben: *agaíetai* = felháborodik.
 55 Különösen szemléletes példa erre a *Munkák és napok*. 219–224. és 225–229. sora közti ellentét. Az első részben a Igazság megsértésének áldatlan következményeiről beszél a költő, a másodikban pedig a törvény megtartásából következő gazdagságot és családi boldogságot írja le.
 56 Erre utal a korábban már említett, a látással kapcsolatos kifejezések használata vö. például 267. sor.
 57 Hésziodosz: *Munkák és napok*. 243.: *Nagy veszedelmet hoz le reájuk Zeusz a magasból*. Az eredetiben: *ouranothen* = az égből.
 58 Hésziodosz: *Munkák és napok*. 253–255.
 59 Hésziodosz: *Munkák és napok*. 239.
 60 Lásd Hésziodosz: *Munkák és napok*. 36. sor *diké Diosz* kifejezését.
 61 Hésziodosz: *Munkák és napok*. 220–224. és 256–260.
 62 Hésziodosz: *Munkák és napok*. 259.
 63 Lásd A. Verdross-Drossberg (1946): *i. m.* 16.
 64 Hésziodosz: *Munkák és napok*. 239.
 65 Ebben az esetben is a fordítás és az eredeti szöveg látszólag lényegtelen eltérése adja meg a magyarázatot. A fordítás szerint a 239. sor így hangzik: törvényt (*dikén*) köztük [ti. a gőgös

erőszakkal élők között] a messzetekintő Zeusz maga hirdet (*tekmairetai*). A mondat alapstruktúrája könnyen felismerhető: Zeusz (alany) – törvényt (tárgy) – hirdet (állítmány). Az eredeti szöveg azonban bizonyos tekintetben összetettebb. A *diké* főnévnek ott ugyanis van egy bővítménye: *diké Kronidész*. Azaz a szöveg egészen pontosan azt mondja, hogy Kronosz fiának [ti. Zeusznak] a törvényét Zeusz szabja ki a gőgös emberekre. Ezt a modern értelem számára fölöslegesen bonyolultnak tűnő, ráadásul a versmérték kezelését is megnehezítő fogalmazást a fordító érthető módon elkerüli. Az általa alkalmazott *Zeusz maga* [ti. szabja ki a törvényt] fordulat azonban éppen azt az alapösszefüggést fedi el, hogy a törvénynek *forrása és alkalmazója* is Zeusz.

66 A *diké* fogalmának ilyen elvontabb felfogása értelmezésem szerint a 254. sorból is alátámasztható. Itt a Zeusz által a földre küldött örökről mondja a költő, hogy *örzik a törvényt*. Az eredetiben többes számban: *dikasz phtilasszouszin*.

67 Az eredetiben: *...dikész epakousze, biész d'epilétheo pampan*.

68 Az eredetiben: *nomon dietaxe*.

69 Az eredetiben: *epei ou dikén esztin en autoisz*. Vö. Hésziodosz: *Munkák és napok*. 275–278.

70 Hésziodosz: *Munkák és napok*. 202–208.

71 A. Verdross-Drossberg (1946): *i. m.* 18. szerint: *Rechtsicherheit*.

72 Hésziodosz: *Munkák és napok*. 225–239.

73 Hésziodosz: *Munkák és napok*. 218–224.

74 A *Munkák és napok* a „gyűlölt Erisz” mellett egy hasznos, a resteket munkára, s versengésre serkentő, s így az emberek boldogulását elősegítő Erisz létezéséről is tud. Vö. *Munkák és napok*. 11–26.

75 Hésziodosz: *Theogónia*. 226–232.

76 Vö. Homérosz: *Odüsszeia*. II, 344.

77 Vö. Homérosz: *Íliász*. XIX, 180., *Odüsszeia*. IX, 215.

78 Vö. Homérosz: *Odüsszeia*. XIV, 84.

79 Vö. Homérosz: *Odüsszeia*. IV, 691.

80 Ezt az értelmezést erősíti meg a görög *krinó* ige jelentése is, melynek eredeti jelentése: *szérválaszt, különválaszt, megkülönböztet*, jogi kifejezésként viszont *törvény előtti felelősségre vonást, ítélezést, sőt elítélést* is jelent.

81 A pálcá kinyújtása eredetileg több értelmet is hordozhatott. Az *Íliász* híres jelentésében, melyben Talthübiosz nyújtja a pálcáját – a magyar fordításban: hírnöki pálcáját – Aiász és

Hektór közé, a mozdulat mintegy a küzdelem befejezését jelzi. Vö. Homérosz: *Íliász*. VII, 277. Egy másik antik forrás szerint, Hermész a pálca kinyújtásával mintegy megakadályozza a Poszeidón és Apollón közötti konfliktus kirobbanását. Vö. Nonnosz, Dion., XXXVI, 106. skk. Hermész pálcájának jogtörténeti szempontból valószínűleg az egyenes ági leszármazottja a római perjogban használt jelképes pálca, a *vindicta*, amellyel praetor a felszabadítandó rabszolgát megérintette. A *vindicta* és a *vindico* = *magának tulajdonítani, törvény szerint jogot formálni* ige jelentése közötti szoros kapcsolat szintén jogi összefüggésre utal.

82 Lásd Euripidész: *Or.*, 1469, és *Herc. fur.*, 498.

83 Ennek a nyomát őrizheti a *rhabdoukbsz* főnév, mely nemcsak versenybíró, hanem a hivatali szolgák bizonyos típusát, sőt, Rómában a hatalmi jelképeket vivő lictorokat is jelentette. A főnév szemmel láthatóan szoros nyelvi kapcsolatban van *rhabdosz* = pálca kifejezéssel, ami a hatalmi jelképként szereplő vesszőnyaláb – például a római *fascis* – jelölésére is szolgál.

84 Elképzelhető, de nem bizonyítható, hogy ennek emlékét őrzi az *Odüsszeiában* az Odüsszeusz vesszőjével (*rhabdosz*) megsuhintó, s disznóvá változtatott társai közé utasító Kirké mondata. Vö. Homérosz: *Odüsszeia*. X, 319. sk.

85 Lásd erre nézve Menelaosz és Antilokhosz esetét. Vö. Homérosz: *Íliász*. XXIII, 570. skk.

86 Vö. Hésziodosz: *Theogónia*. 780–789.

87 *to eon = to aléthesz* azonosítást lásd például Hérodotosznál. Hérodotosz, I, 30. További példák: R. Hirzel (1907): *i. m.* 109.

88 Lásd például Pindaros: *Ol.*, X, 3.

89 Hésziodosz: *Munkák és napok*. 257. sk.

90 Pindaros: *Püith.*, VIII, 1. sk.

91 Vö. Hésziodosz: *Munkák és napok*. 230–239.

92 Lásd például Homérosz: *Íliász*. XXI, 505–508.

93 Hésziodosz: *Munkák és napok*. 256–260.

94 Diké e tulajdonságát az archaikus líra örökítette meg először számunkra. Vö. Szolón frg. 4,15 PL (ed. Bergk). A későbbi szerzők is tudnak róla. Így például nyoma van Szophoklésznál, vö. Szophoklész: *El.*, 475. s később Euripidész-nél is több helyen. Vö. Euripidész: *El.*, 771. és frg. 555. (ed. Nauck)

95 Vö. *Fragmenta trag. adesp.* 483, 2.

96 Lásd például Szophoklész: *El.*, 467., továbbá Euripidész: *El.*, 958. A *diké* fogalmához kapcsolódó hatalomról még a kései antik hagyomány is tud. Lásd Josephus: *De bell. Jud.* VII, 2.

97 Vö. Hésziodosz: *Munkák és napok*. 219.

98 Leleplező jelentőségű ebben a tekintetben az *Íliász* alapkonfliktusa, mely végső soron a hadijog egyik problémája körül robban ki Agamemnón és Akhilleusz között. Vö. Homérosz: *Íliász*. I.

Döntés, sors és önazonosság összefüggései a *Lét és idő*ben

A *Lét és idő*nek sokféle olvasata lehetséges, a mű bevezetésében maga Heidegger is különféle elnevezésekkel illeti saját vállalkozását; nevezi fundamentálon-tológiának, fenomenológiának, hermeneutikának és egzisztenciális analitikának. Ezek az elnevezések mind megfelelőek, amennyiben a *Lét és idő* alapvető módszertani, illetve tartalmi vonatkozásait célozzák meg. E tanulmányban azonban egy másik, kevésbé magától értetődő szempontból szeretném vizsgálni e mű felépítését, belső dinamikáját, nevezetesen a személyes önazonosság elvesztésének, e veszteség megrendítő felismerésének és e felismerést követő kiütkeresésnek a drámai leírásaként értelmezem a *Lét és időt*.

Ez az értelmezés természetesen csak egy szálát fog kifejteni e sűrűn szőtt szövegösszefüggésből, ám ez a szál – véleményem szerint – a mű egész felépítésében sokkal fontosabb szerepet játszik, mint azt általában feltételezik. Maga a dráma három felvonásban kerül bemutatásra, a már említett három mozzanat, az önazonosság elvesztése, a veszteség felismerése és a kiút megmutatása képezik e történet három fázisát. Mivel azonban filozófiáról van szó, a színpad felépítése is a színelőadás részét képezi, ezért a darab nulladik felvonását a drámai cselekmény terének felvázolása jelenti.

Ennek megfelelően a tanulmány négy részből fog állni. Az első részben azokat a heideggeri elemzéseket szeretném rekonstruálni, melyekben az önazonosság elvesztésének, illetve elnyerésének egzisztenciális feltételeit vizsgálja; a második részben a bukás, hanyatlás (*Verfallen*) problematikáját elemzem, különös tekintettel az önelvesztés különböző leírásaira; a harmadik fejezet tárgya az önelvesztéssel való szembesülésnek, s a „légy azzá, ami vagy” paradoxonának analízise; míg az utolsó fejezetben a sors (*Schicksal*) és a sorsközösség (*Geschick*) fogalmainak vizsgálatával szeretném megmutatni, hogy a patthelyzetből, amely az önazonosság versus önelvesztés dilemmájának egzisztenciális feloldhatatlansága miatt jött létre, Heidegger szerint van kiút, ám e kiút nem egyéni, hanem közösségi és történelmi jellegű.

Az emberi egzisztencia alapvető dilemmája

Heidegger már a *Lét és idő* Bevezetésében röviden kifejti azt az alapvető, az emberi létezésben rejlő dilemmát, amely a mű egész felépítésében kulcsszerepet játszik. E dilemmát a következőképpen lehet egyszerűen megfogalmazni: *az ember előtt lényegében két út áll*, vagy megragadja a lehetőséget, s önmagát választva saját életét éli, vagy pedig elmulasztja e sorsdöntő választást, lemond e lehetőségről, s nem-önmagaként egzisztál.¹ Heidegger szavaival: „Az ittlét mindig egzisztenciájából, önmagának abból a lehetőségéből érti meg magát, hogy önmaga vagy ne önmaga legyen. [...] Egzisztenciájáról a mindenkori ittlét dönt azzal, hogy megragadja vagy elmulasztja azt.” (SZ 12., magyarul: 28.)

Ezt a dilemmát Heidegger nem etikai, hanem lételméleti megközelítésben vezeti be. Ez azt jelenti, hogy szerinte e kettős út lehetősége az emberi létezés szerkezetébe mintegy be van kódolva, s nem valamiféle értékelő, etikai megközelítés álláspontjáról van szó, hanem *strukturális összefüggésről*. E strukturális összefüggésnek a leírása tehát – legalábbis első közelítésben – nem normatív jellegű értékelés, hanem az emberi egzisztencia fenomenológiai értelmezése. Ez az értelmezés ugyanakkor elsősorban az ember *mindennapi létmódjait vizsgálja*, azokat a létmódokat tehát, amelyekben az ember „indifferensen mindenekelőtt és többnyire van. Az ittlét mindennapiságának ez az indifferenciája *nem semmi*, hanem e létező pozitív fenomenális jellegzetessége. Minden egzisztálás ebből a létmódból kilépve és ebbe visszatérve olyan, amilyen.” (SZ 43., magyarul: 61.)

A heideggeri gondolatmenetnek két elemi, egymást kiegészítő kiindulópontja van. Első lépésként a szerző arra az összefüggésre támaszkodik, hogy az emberi egzisztencia képes arra, hogy önmagához viszonyuljon; e viszonyulás többek között abban áll, hogy az ember érti, hogy van, s *a saját léte tétként jelenik meg számára*. „Az ittlét olyan létező, amely nem egyszerűen csak előfordul a többi létező között. Ontikusan kitüntetett, minthogy létében önnön létére megy ki a játék. Az ittlét ilyen létszerkezetéhez hozzátartozik tehát, hogy létében létviszonya van e léthez.” (SZ 12., magyarul: 27. sk.) A „létére megy ki a játék” fordulat ezt a tétjellegét hivatott kifejezni; nemcsak arról van szó, hogy megértő módon viszonyulunk saját létünkhez, azt is tudjuk, hogy e lét a *miénk*, véges és törekeny, s a mi feladatunk e léttel élni, illetve azt megóvni.

Ebből az összefüggésből azonban, mely szerint önmagunkhoz mindig megértő módon viszonyulunk, még nem következik, hogy az önazonosság eleve adva lenne számunkra. A gondolatmenet másik kiindulópontja ugyanis az, hogy *az emberi lét nem dologi jellegű*, azaz az ember Selbst-jét nem lehet időben megmaradó szubsztanciaként előfeltételezni. Az ember lehetőségek sokaságaként szerveződik meg, Heidegger szóhasználatával – az emberi ittlét lehetőlét (*Möglichkeit*).² Ez pedig azt jelenti, hogy a nyitottság, a sokféleség, a lezáratlanság és a lezárhatatlanság jelenti az emberi létezés meghatározottságát, azaz éppen bizonyos lényegi meghatározatlanság képezi az ember egyik végső meghatározottságát.³

E két alapvető jellegzetességéből azonban, mely szerint 1. az ember léte mindig a sajátja, 2. e lét nem dologi jellegű, hanem lehetőségek sokasága, súlyos dilemmák, s mint később látni fogjuk, paradox viszonyok következnek. E két mozzanat együttes jelenléte ugyanis azt eredményezi, hogy az ember ugyan a létét sajátjaként tudhatja, ám e létnek valami szilárd talapzatként, invariáns magként való meghatározása mégsem adatik meg számára. Más szavakkal: az ember mint egzisztáló személy birtokon belül van ugyan, ám az, ami a birtokában van, a létmódjának természeténél fogva mégis túlnő rajta. Mivel elvileg nem rendelkezik valamiféle végső szilárd önzonos maggal, amelyhez az egzisztálás során bármikor visszatérhetne, és az általa hordozott lehetőségek köre is túl sokrétű és ellentmondásos ahhoz, hogy e lehetőségkör minden további nélkül önzonosságának bázisául szolgáljon, ezért az a lehetőség, hogy ne önmaga legyen, a létébe elkerülhetetlenül be van kódolva.⁴

Az emberi létet tehát ellentmondásos szerkezet jellemzi. Egyfelől elmondható, hogy az ember mindig viszonyul a saját létéhez, mégpedig úgy, mint a sajátjához. Ezt az alapvető faktumot Heidegger a nehezen lefordítható *Jemeinigkeit* (mindenkori enyémvalóság) kifejezéssel nevezi meg. Másfelől azonban ez az önbirtoklás teljesen formális jellegű, s nem valamilyen szilárd tulajdont jelent, hanem elvileg lezárhatatlan és megoldhatatlan feladatot: az embernek úgy kellene nyitott lehetőségek sokaságaként léteznie, hogy ne vesszen el e lehetőségek között, hanem – Heidegger megfogalmazásában – „válassza önmagát”, tegye életét a sajátjává.⁵

Az emberi egzisztálás alapvető dilemmáját tehát Heidegger három alapfogalom segítségével fogalmazta meg. A *Jemeinigkeit* fogalma teljesen formális, ám kulcsfontosságú létviszonyt fejez ki: az emberi lét mindig az enyém, azaz minden emberi lény létéhez sajátjaként viszonyul. Ám e formális meghatározottságból az emberi lét lehetőségjellege miatt szükségképpen két alapelethez vezet: az önelvesztés lehetősége, melyet Heidegger az *Uneigentlichkeit* (inautenticitás, nem tulajdonképpeniség, sajátlagosság) fogalmával ragad meg, illetve az önmagunk választásának lehetősége, melyet pedig az *Eigentlichkeit* (autenticitás, tulajdonképpeniség, sajátlagosság)⁶ kifejezés hivatott megnevezni.

Az önelvesztés módozatai

A bukást, hanyatlást (*Verfallen*) Heidegger több helyen az emberi élet alapvető tendenciájaként, sőt *végzeteként* írja le,⁷ amelynek megfelelően az ember törvényszerűen sodródik az *önelvesztés* felé. E leírások alapján a hanyatlást olyan lejtőként gondolhatjuk el, amely mintegy be van építve az emberi létezésbe, s amely minden további nélkül gondoskodik arról, hogy az ember belecsússzon az önelvesztés különféle módozataiba, illetve amellyel szemben folyamatos erőfeszítésre van szükség ahhoz, hogy megakadályozzuk a lecsúszásunkat.

Az önelvesztés lehetőségfeltétele, mint fent láttuk, ez emberi egzisztencia struktúrájában rejlik; természetesen adódik a további kérdés, vajon Heidegger megnevezi-e azokat a motívumokat, okokat, melyek az emberi létezés e végzetes sajátosságát előidézik. Heidegger több fontos motívumot is leír, melyek részben interszjektív, részben pedig individuális jellegűek. A hanyatlás legfőbb interszjektív oka a *mindennapi uralmi viszonyokban* keresendő, míg az önelvesztés legfontosabb individuális motívuma az úgynevezett *hátborzongató idegenség (Unheimlichkeit) elől való menekülés*, amely Heidegger szerint véges létszerkezetünk következtében az önmagunkkal való szembesülés velejárója. A harmadik kulcsmotívum szoros kapcsolatban van az első kettővel: az ember megpróbál kibújni a terhek alól, szeretné könnyebbé tenni az életét, s ezt – többek között – éppen a hatalomnak való behódolással, illetve az egzisztenciájában rejlő idegenség elől való meneküléssel valósíthatja meg. Ezt nevezi Heidegger *tehermentesítésnek (Entlastung)*.

A mindennapi uralmi viszonyok Heidegger szerint elsősorban abban az egymást szemmel tartó, egymásra ügyelő magatartásban nyilvánulnak meg, melylyel együtt élő emberek valamely csoportja⁸ saját tagjait mintegy besimítja, beintegálja magába. A mások által elfogadott és követett életértelmezés ezen ügyelő magatartás következtében normativitássá⁹ válik, mely kényszerítő erővel lép fel a csoport tagjaival szemben. *Az együtt élő emberek egyszerre áldozatai és tevéleges támogatói ennek az uralmi viszonyrendszernek.* Mások mindennapi uralmának egyik jellegzetes megnyilvánulása, hogy az mindenfajta nagyságot és egyedit megpróbál legyalulni, kiküszöbölni – ezt nevezi Heidegger *nivellálásnak (Einebnung)*. Az egymás feletti uralom gyakorlásának legfőbb terepe pedig a *nyilvánosság*. A nyilvánosság személytelen hatalma Heidegger szerint olyan erős, hogy benyomul az egyes ember személyes világába, s ott mintegy alanyként viselkedik. Ezt a sajátos jelenséget, amikor a mások által képviselt értelmezések belsővé válva átveszik az uralmat az egyes emberben, Heidegger a „das Man” (akárki) fogalmával próbálja leírni. Az akárki tulajdonképpen önmagunk helyébe lép, s így szinte alannyá válva fejt ki a közösen elfogadott értelmezés és életvezetés hatalmát.¹⁰

Az egyén ellenálló képességét nagyban csökkenti, hogy az önazonossága belülről is alá van aknázva. Az emberi lét szerkezetéből ugyanis Heidegger szerint az következik, hogy az önmagunkkal való szembesülés szükségszerűen összekapcsolódik az egzisztenciánkban rejlő hátborzongató idegenség megtapasztalásával. E szükségszerű összekapcsolódás egyáltalán nem magától értetődő, magyarázatot igényel.

Először is az emberi egzisztencia – korábban már röviden vizsgált – struktúrájára szeretném felhívni a figyelmet: eszerint az embert, az emberi önazonosságot nem lehet tulajdonságok rögzítésével, a dolgok szokásos azonosításmódjának segítségével meghatározni. Az emberi önazonosságot az a kettősség jellemzi, hogy ugyan formális értelemben adottnak tekinthető, ám tartalmi értelemben az ember mint lehetőlet folyamatosan, több irányban nyitott, s ezért *az önmagunk-*

kal való szembesülés szükségszerűen összekapcsolódik létünk esetlegességének tapasztalásával. Bármik vagyunk is, mások is lehetnénk, s csak akkor tudunk igazán szembesülni azzal, amik vagyunk, pontosabban, amivé váltunk, ha ennek esetlegességét, törékenységét is megértjük. Ez az esetlegesség elsősorban nem abból adódik, hogy lehetőségeink sokaságát nem teljesítettük be, hanem abból, hogy – beleértett létezőként – lehetőségeink körét, s azok beteljesülését alapvetően meghatározó körülményekről nem mi döntöttünk: nem mi döntöttünk a neveltetésünkéről, a családról, ahova születtünk, a nyelvről, amit beszélünk, a történeti korról, ahol élünk. Ha tehát ezt felismerjük, akkor éppen azzal szembesülünk, hogy egzisztenciánk bizonyos faktikus meghatározottságait szükségszerű módon *nem* mi választottuk, hanem tradícióként a környezetünkkel adottak voltak, s e viszonyokba belenőve mi is e környezet, tradíció képviselőivé, hordozóivá váltunk (vö. GA 64 35., SZ 169., magyarul: 200. sk.). A háttorzongató idegenség tehát azért kapcsolódik össze az önmagunkkal való szembesüléssel, mert éppen az, ami a legotthonosabb, a leginkább magától értetődő a számunkra, úgy lepleződik le előttünk, mint ami éppen, hogy *nem* a sajátunk.

A mások által kifejtett uralom, s a tradíció hatalma azért is tűnik a heideggeri leírás alapján olyan erősnek, mert szerinte ezekbe *valódi egzisztenciális döntés nélkül* nővünk bele.¹¹ A döntés szerinte pótlólagos, utólagos lépés; az átlagos mindennapiságot és ezzel összefüggésben azt a folyamatot, amely során az ember belenő egy bizonyos csoport életstílusába, elfogad valamely közös életértelmezést, Heidegger szerint igazi, egzisztenciális súlyú döntések hiánya jellemzi. A döntéshozatal ezért először magára a döntésre vonatkozik – Heidegger a választás választásáról, illetve a választás pótlásáról beszél.¹² Mivel tehát az ember a mindennapjaiban elmulasztja az egzisztenciáját igazából érintő döntéseket, s ezért először is arra van szükség, hogy áttörjünk egy olyan egzisztenciámodba, ahol ez a döntéshelyzet egyáltalán fennáll – a választást kell először választanunk, a döntésről magáról kell mindenekelőtt döntést hoznunk.

A mindennapi, normál állapot tehát e leírás szerint valódi döntések nélküli, önmagunkat éppen azért veszítjük el, mert egzisztenciánkat érintő döntések nélkül válunk egy tradíció, életmód részeseivé. Ha ez így van, akkor már érthetőbb a háttorzongató idegenség tapasztalata: az életmódról, amelyet a sajátunknak tekintettünk, kiderül, hogy még csak meg sem kíséreltük a döntésünkkel magunk számára hitelesíteni.¹³

A mindennapi hatalmi viszonyok, s az attól való félelem, hogy egzisztenciánk mélyén rejlő idegenséggel szembesüljünk, együttesen tehát azt eredményezi, hogy belecsúszunk inautentikus létmódokba, sőt ragaszkodunk hozzájuk, mert tehermentesítenek bennünket, megszabadítanak bennünket egy sokkal nebezesebb életvitel terhetől. A kíváncsiság, a fecsegés, a kétértelműség, a nivellálás, szétszóródás, az ügyek vitelében való feloldódás és az egymásra ügyelés különféle módjai¹⁴ ezért Heidegger szerint halhatlanul szívósan meggyökeresedtek az ember mindennapi létezésében, sőt szükségszerű velejárói minden emberi létezésnek.¹⁵

Szembesülés az önelvesztéssel

A *Lét és idő* leírásai szerint az önelvesztéssel elsősorban nem teoretikus megfontolások révén, hanem elemi erejű egzisztenciális történések során szembesülünk. E történések prototípusa a szorongás, amelyet Heidegger emberi hangolt-ságként¹⁶ értelmez. A szorongás felett egyáltalán nincs hatalmunk; ez azt jelenti, hogy a szorongás bármikor ránk törhet, s belekényszeríthet bennünket ebbe – az önmegértésünk és a szabadságunk szempontjából is jelentőségteljes – állapotba. Ezt a pozíciót egyfelől az jellemzi, hogy a hétköznapiakat uraló értelmezések, kapcsolatok teljesen elvesztik számunkra a relevanciájukat – világunk mintegy kiüresedik, másfelől azonban e pozícióból a létünkre mint egészre pillanthatunk rá, s ezáltal olyan dolgokkal vagyunk kénytelenek szembesülni, melyek normális körülmények között teljesen hozzáférhetetlenek a számunkra. E két mozzanat persze egyazon érem két oldala. A relevancia-vesztés,¹⁷ mely tehát a hétköznapi dolgok, viszonyok és személyek *jelentés- és jelentéktelenné válását jelenti*, mintegy lehámoz minden tartalmi vonatkozást az emberi egzisztenciáról, s ennek következtében az ember *képes kívülről szemlélni saját magát*.

Az így létrejött egzisztenciális pozícióban egyfelől hihetetlen erő és lehetőség van, ugyanakkor azonban *nebezen elviselhető terhet* is jelent az ember számára. Az erő és lehetőség *az önmegragadás, sőt önmeghatározás szabadságából adódik*, amely e totális *kívül-lét következménye*.¹⁸ A relevancia teljes hiánya ugyanis szabadságot és rátekintést ad: ebben az állapotban nem köti az embert az értelmeknek, kapcsolatoknak, viszonylatoknak az a szinte áttekinthetetlen hálózata, amely a mindennapi létmódokat jellemzi; az ember ráébred a szabadságára, arra, *hogy e viszonyokkal szemben áll a döntésképesége, választhatja, megragadhatja önmagát*.

Ez a kivételes pozíció azonban rendkívüli módon meg is terheli az egzisztenciát; leginkább azért, mert a relevancia-vesztés nemcsak a szabadságot nyitja meg az ember számára, hanem azt a hagyományos, kissé eldologiasító elképzelést is megrendíti, miszerint önmagunk, valamiféle magként, legbelső szféraként kikezdhethetetlenül ott rejlene egzisztenciánkban. A Heidegger által felvázolt pozíció az *önmaga teljes hiányát mutatja*.¹⁹ Létük irreleváns mozzanatok sokaságaként hever előttünk, s ebben a helyzetben már nem vagyunk tartalommal, belső világgal rendelkező létezők, ott állunk lecsupaszítva, eljelentéktelenedve, egy pusztán formálisán adott pozícióban, amely ugyan rendkívüli szabadságérzettel tölthet el bennünket, ám ugyanakkor jeges úrként ölel át bennünket saját semmisségünk tudata.²⁰

A szorongás által létrejött relevanciahiány tehát megszabadít bennünket az önmaga-pótlékainktól, ám egyben azt is megmutatja számunkra, hogy szinte nem is vagyunk. A háttorzongató idegenség ebből a tapasztalatból, saját semmisségünk felismeréséből árad. *E tapasztalat azonban egyúttal az egzisztencia szabadságának archimédészi pontját is bevilágítja: semmisségünk hirtelen „önmagunk” választásának lehetőségfeltétele lesz*. Ez a választott önmaga azonban nincs előre adva, csak

a szorongásban irrelevánssá vált hagyományok, viszonylatok sokasága adott számunkra, melyet valamely pszeudo-önmaga szervezett egységessé.

Önmagunk választása²¹ paradox feladat az ember számára, *ugyanis nem csupán az nem világos, hogy kit válasszon az ember, hanem az sem, hogy ki választ.* Ha ugyanis már eleve adott és egyértelmű lenne, hogy ki választ, akkor maga a probléma is elesne, hiszen ebben az esetben önmagunk választása korábbi önmagunk megtartását jelentené, ám nyilvánvalóan nem erről van szó. Ha azonban nem adott előre a választó személye, akkor felmerül a kérdés, milyen alapon képes „önmagát” választani, illetve az is lehetségesnek tűnik, hogy bárkit is választ, önmagát választja. Ez utóbbi esetben azonban már nem is önmagunk választásáról, hanem önmagunk megteremtéséről beszélhetnénk, s igencsak kétséges, hogy Heidegger erre gondolt volna.²² E paradox nehézségek Heidegger ellentmondásos megfogalmazásaiban is tetten érhetőek. Figyelemre méltó ugyanis, hogy azt a kérdést, hogy vajon az önelvesztés, vagy éppen ellenkezőleg, az önazonosság az ember eredeti létmódja, Heidegger a *Lét és idő* különböző helyein teljességgel ellentétes módon válaszolja meg.

A *Lét és idő* 27. §-ának végén a következőket írja: „Az autentikus önmagalét nem a szubjektumnak valamiféle, az akárkitől elválasztott kivételes állapotán (Ausnahmezustand) nyugszik, hanem az akárkinek, mint lényegszerű egzisztenciálénak egzisztens modifikációja.” (SZ 130., magyarul: 158.) Ezt a kijelentést a fentiek alapján úgy értelmezhetjük, hogy az ember alapvető, eredeti állapota az önelvesztés, az akárki világa, tehát a belénk nevelt, mások által ránk erőltetett és interiorizált hamis önazonosság a kiindulópont, annak csak módosítása lehetséges, azaz nem képzelhető el egy *önálló, másik létmód*, amelynek centrumában a valódi önazonosságunk állna. Ezt az értelmezést megerősítheti, hogy az emberi transzcendenciát Heidegger formális, üres dinamikaként ábrázolja, amely pusztán az egzisztenciánkra való rátekintést teszi lehetővé, ám semmiképpen sem tartalmaz alternatív önazonosságot.

A *Lét és idő* 64. §-ában viszont Heidegger éppen az ellenkezőjét írja: „az ittlét mindenekelőtt és többnyire *nem* önmaga, hanem beleveszett az akárki-önmagába. Ez [az akárki-önmaga, S. T.] az autentikus önmaga egzisztens modifikációja.” (SZ 317., magyarul: 368.) Eszerint viszont az autentikus, vagy tulajdonképpeni önmaga az eredeti, s ennek módusai jelentik az önelvesztés különböző alakzatait. Ebben az esetben tehát Heidegger azt állítja, hogy ugyan mindenekelőtt és többnyire önelvesztett módon egzisztálunk, ám az eredeti állapotunk az önazonos, autentikus egzisztenciamód. Heidegger a szorongás-paragrafusban is azt hangsúlyozza, hogy a szorongásban tapasztalt otthontalanság eredetibb a mindennapi önelvesztő egzisztálás otthonosságánál: „A megnyugtatót-otthonos világbanvaló-lét az ittlét háttorzongató idegenségének az egyik módusza, és nem fordítva. Az otthontalanságot (*das Un-zuhause*) egzisztenciál-ontológiailag eredendőbb fenomenként kell felfognunk.” (SZ 189., magyarul: 223.)

Az ellentét nyilvánvaló, s nem is könnyen értelmezhető. A különböző megfogalmazások közötti ellentmondás arra utal, hogy a kérdés a koncepció *vakfoltját*

érinti. E vakfolt véleményem szerint részben azért keletkezett, mert Heidegger azt előfeltételezi, hogy az igazi egzisztenciális döntéseink későiek, pótlólagosak, s ezért *a már kialakult személyiségnek kell(ene) meghoznia őket*. A döntés nélkül kialakult személyiség ekkor lehetetlen helyzetbe kerül, hiszen, mint láttuk, nemcsak a választás tárgya, hanem az alanya is hiányzik. A késői, pótlólagos döntés esetében ezért nem kerülhet hangsúly sem az önmagát választóra,²³ sem pedig önmagára mint választottra,²⁴ hanem *csak a döntésre magára*, amelynek az intenzitása és ereje az *autenticitás egyetlen forrása*. Ha azonban ez így van, s kizárólag a döntés aktuusa szavatolja az autenticitást, akkor az eredetiség kérdése tényleg bizonytalanná válhat. A döntés hátterében ugyanis az otthontalanság tapasztalata áll, s ennyiben mondhatjuk, hogy az otthontalanság eredetibb, mint az inautentikus otthonosság. Ám azt is választhatjuk megfontolásunk kiindulópontjául, hogy mivel csak a döntés maga autentikus, ezért *nem beszélhetünk megszilárdult autentikus létmódról*, ebben az esetben viszont az inautentikus önelvesztést kell az eredeti létmódnak tekintenünk, amelyet önmagunk választásának döntése csak módosíthat, ám alapvetően át nem alakíthat – ebből viszont éppen a másik heideggeri kijelentés következik: az autentikus önmaga egyszerűen az inautentikus modifikációja.

A bizonytalanság nem véletlen tehát, hanem a koncepció belső, strukturális következménye, s alapvető tünete az önazonos egzisztálás tartalmi meghatározatlansága, sőt, meghatározhatatlansága. E meghatároz(hat)atlanságot az sem oldja, amikor Heidegger a már vizsgált 64. paragrafusban az önmaga-létet ön-állóságként (*Selbst-ständigkeit*) értelmezi, amely „egzisztenciálisan nem jelent mást, mint előrefutó eltökéltséget. [...] Az ittlét a hallgatag, magától szorongást elváró eltökéltség eredendő elszigeteltségében *van autentikus önmagaként*.” (SZ 322.) Az előrefutás és az eltökéltség azt a mikéntet jelenti, ahogy az ember saját semmisségének hátborzongató idegenségét elviselve az emberi transzcendenciából adódó szabadságot mintegy bevonja a létezésébe. Az eltökélt előrefutás tehát állhatatoságot, önállóságot visz az ember létébe, ám a tartalmi meghatározás továbbra is teljességgel nyitva marad.

Heidegger e paradox helyzetből, amelyben a szabadság formális feltételeinek kiélezett belátása és átélése mellett kínzóan hiányzik az önmagát választás döntési aktusának két pólusa: a döntés alanya, s a döntés tárgya, a sors (*Schicksal*) és a sorsközösség (*Geschick*) történeti értelmezésével keres kiutat.

Sors és önazonosság

A „Légy az, aki vagy!”, illetve a „Válaszd önmagad!” maximáit tehát két oldalról is a meghatározatlanság üressége fenyegeti. Meghatározatlan a döntés *alanya*, hiszen a szorongás ezt az alanyt mint pseudo-önmagát, mint *senkit* leplezte le; meghatározatlan azonban a választás tárgya is, mivel értelmezettségek *sokféleségébe* nőttünk bele, s a probléma éppen az, hogy az ön- és világertelmezések e

sokaságát igazi egzisztenciális döntés *nélkül* fogadtuk el, vettük külsőlegesen át, ezért korántsem világos, hogy honnan származik a mérték, amely alapján kiválasztjuk a kínálkozó sokféleségből a sajátunkat. A vizsgálat történetívé tágitása megoldást kínál Heidegger számára e kétszeres üresség betöltésére. E történeti és közösségi természetű megoldás azonban, mint látni fogjuk, súlyos következményeket hordoz.

A felmerült paradoxon heideggeri megoldása a döntés jelentőségét még inkább aláhúzza; e megoldás lényege ugyanis az, hogy a döntés, a választás választása következetes és eltökélt véghezvitele önmagában hordozza azt a mértéket, melynek segítségével a személyiség tartalmi újra-meghatározása, önmagunk választása megtörténik. Ezt Heidegger explicit módon nem mondja ki, ám ha a *Lét és idő* kulcsfontosságú, 74. paragrafusát, amely „A történetiség alapszerkezete” címet viseli, e szempontból átgondoljuk, akkor az örökség (*Erbe*), a sors és a sorsközösség fogalmainak elemzése megmutatja, hogy valójában erről van szó.

Az egyik eldöntendő kérdés tehát az volt, hogy a kínálkozó ön- és világértelmezések között hogyan tájékozódhat az individuum, hogyan választhatja ki a túlkínálatból azt, ami tényleg az övé. „Az eltökéltség, amelyben az ittlét visszatér önmagához, az autentikus egzisztálás mindenkori faktikus lehetőségeit abból az *örökségből* nyitja meg, amelyet mint belevetett *átvesz*. A belevetettségre való eltökélt visszatérés magában rejti az áthagyományozott lehetőségek *átörökítését* (Sichüberliefern), jöllehet ezeket nem szükségképpen öröklött lehetőségekként fogjuk fel.” (SZ 383., 441.) Az örökség tehát nem más, mint áthagyományozott lehetőségeink sokféleségének az a része, amelyet mint sajátunkat átvesszük. Az átvétel kiválasztási szempontja viszont *abból ered, hogy következetesen és állhatatosan vállaljuk a döntést, azaz szembenéziünk végességiünkkel és az önelvesztés szituációjával*: „minél autentikusabban tökéli el magát az ittlét, [...] annál egyértelműbb és kevésbé véletlenszerű lesz egzisztenciája lehetőségének választó megtalálása.” (SZ 384., magyarul: 441.) Az áthagyományozott sokféle lehetőségből tehát *a döntés intenzitása és következetessége révén* által választódik ki egyetlen, igazi örökségünk. Az átörökítés által *önmagunkat mintegy a múltból a jelenbe hozzuk*; a múlt egyik szegmense egyszerre válik autentikussá és egzisztenciálisan jelenlévővé – önmagunkká.

A választás választása, a döntés eltökélt véghezvitele tehát egyfelől abban áll, hogy a hagyományainkban, átörökített múltunkban megtaláljuk magunkat, újjáélesztünk egy valaha volt egzisztenciális lehetőséget azáltal, hogy azt magunkra vesszük.²⁵ Az autentikus hagyomány átvétele azonban csak a folyamat egyik mozzanata, a végesség eltökélt vállalása révén ugyanis az ember Heidegger szerint *kilábalhat szétszórtságából és önelvesztéséből*, s egységes emberi egzisztenciaként szerveződhet meg. „Az egzisztencia megragadott végessége kiszakad a beletörődés, könnyedérvétel, meghunyászkodás felkínálkozó legközelebbi lehetőségeinek végtelen sokféleségéből, és az ittlétet *sorsa* (Schicksal) egyszerűségébe helyezi.” (SZ 384., magyarul: 441.) A sorsot tehát nem a szokásos értelemben kell felfognunk,²⁶ Heidegger „az ittlét eredeti történetét (das ursprüngliche Geschehen

des Daseins)” (uo.) érti rajta. *A sors mint az emberi ittlét eredeti történése az elvesztett önazonosság által hátrahagyott ürességet tölti be, s olyan szerveződési centrumnak tekinthető, amely az egzisztenciát önazonos egységként tartja össze.*

A sors fogalma tehát kiutat jelent az önelvesztés labirintusából, s e kiútnak két fő jellemzője van: *az elvesztett önazonosság helyébe lépő sors történeti és közösségi természetű.*

A történeti jelleg közvetlenül leolvasható abból is, hogy Heidegger meghatározása szerint a sors az emberi egzisztencia *történése*. E történés-jelleg többek között azt jelenti, hogy a történetileg adott hagyományokból a döntés erejének és következettségének révén kiválasztódik az örökség, az a kitüntetett hagyomány, mellyel azonosulva az ember megismételhet bizonyos valaha volt egzisztencialehetőségeket, természetesen nem a másolás, hanem replikázó újragondolás és elsajátítás értelmében.

A történés-jelleg azonban nem csupán a múlt aktív elsajátítását jelenti, hanem az egzisztencia idői egységesülését, s ezen belül a jövő irányába történő nyitását, előrenyúlását, sőt, Heidegger szerint az autentikus egzisztencia súlypontja a jövőbe tevődik át. „Am ha a sors konstituálja az ittlét eredendő történetiségét, akkor a történelem lényegi súlypontja nem az elmúltban, nem a mában és ennek a mával való összefüggésében van, hanem az egzisztencia autentikus történéseiben, amely az ittlét *jövőjéből* származik.” (SZ 386., magyarul: 443.) Ez a hangsúlyeltolódás pedig végső soron azt jelenti, hogy ha az ember következetesen a saját végessége, saját halálának lehetősége felől tekinti életét és a történeti szituációt, melyben élnie kell, akkor a jövőre vonatkozó cselekvési potenciálja is átalakul: *az elszánt, történelemformáló aktivitás reális lehetőséggé válik számára.*

A történeti szituáció elsősorban nem az elszigetelt individuum számára nyílik meg, hanem egy egész *közösség* számára. „Ha azonban a sorsszerű ittlét (das schicksalhafte Dasein) mint világban-való-lét lényegszerűen a másokkal való együttlétben egzisztál, akkor történése együttes történés és mint *sorsközösség* (Geschick) határozódik meg. Ezen a közösség, a nép történést értjük.” (SZ 384., magyarul: 442.)²⁷ A sorsközösség egy egész *generáció* megtalált egysége,²⁸ amelyben a közös történeti szituáció és a közös történeti örökség egy egész generáció számára jelenthet végső vonatkoztatási pontot, olyan belső szervező erőt, amely képes az önelvesztés által keletkezett ürességet betölteni és történelemformáló cselekvési teret megnyitni.

Különös figyelmet érdemel, hogy Heidegger lehetségesnek tartja, hogy egyáltalán létrejöhet egy generáció sorsközössége, azaz az eltökélt, végességüket vállaló egzisztenciák között a vállalt örökség, a történeti szituáció és az abból következő feladatok értelmezése vonatkozásában harmónia jöhet létre. Ez azért figyelemre méltó, mert Heidegger szigorúan véve csupán az elszigetelt individuum végsőig kipörgött transzcendenciáját vette kiindulópontnak, s ezek szerint ezt elegendőnek tartja, hogy a konkurens világertelmezések, megközelítések sokasága a megélt végesség révén sorssá és sorsközösséggé egyszerűsödjön le.

Az akarói kivételével, a közepszerűséget támogató egyenirányítotttsága helyébe ezzel végül a sorsközösség heroikus nagysága, történelmi küldetése, s az *autentikus egzisztenciák előre meghatározott harmóniája* lép; e megoldással szemben azonban komoly kételyek merülhetnek fel. Mindenekelőtt az a nyugtalanító Heidegger megoldásában, hogy nem látható a közvetítés az előrefutó eltökéltség formális üressége és a sorsközösség által feltételezett tartalmi egység között. Mi egységesíti az önnön végességükkel szembesülő egzisztenciákat? Miként lehetséges, hogy pusztán a végesség felvállalása révén egy generáció egységessé váljon, s megtalálja a közösen vállalható történelmi örökségét és feladatát?

Önmagában az önnön végességünk vállalása, az előrefutó eltökéltség csak akkor eredményezhet sorsközösséget, ha eleve adott ez a hagyomány, s ha eleve adottak a történelmi szituációra adandó válaszok. Ez az előfeltevés nem kevesebbet tartalmaz, mint hogy 1. egy adott népnek megvan a maga igazi, autentikus hagyománya, amely csak arra vár, hogy egy kivételes pillanatban történelmi erővé váljon; illetve, hogy 2. egy történelmi szituáció magában hordozza az igazi, autentikus kibontakozást, megoldást.

Az önelvesztés paradoxonára adott heideggeri válasz tehát rendkívül problematikus: olyan előfeltevéseket tartalmaz ugyanis, melyek ellentmondanak a végesség éppen Heidegger által megfogalmazott követelményének. Heidegger megoldása, amely azt tartaná az emberi egzisztenciát törekény, sokértelmű, plurális világában, hirtelen dogmatikusan és veszélyesen²⁹ rövidre zárja az egzisztencia korábban oly tágra nyitott perspektíváit.

JEGYZETEK

1 E gondolat persze nem új, Kierkegaard e dilemmát már pontosan megfogalmazta az esztétikai és az etikai stádium közötti választás problémájaként. Az esztétikai stádium ismérve ugyanis éppen a választás hiánya, míg az etikai stádium az önmagunk választását jelenti: „Tehát az a vagy-vagy, melyet felállítottam, bizonyos értelemben abszolút; mert itt a választásról vagy a nem-választásról van szó” (Kierkegaard 1978. 791.) „Aki ugyanis esztétikailag él, az mindenhol csak lehetőségeket lát, ezek jelentik számára a jövő tartalmát; de aki etikailag él, az mindenhol feladatokat lát. [...] az etikai az, ami által nem mássá, hanem önmagává akarja tenni.” (uo. 885., 887.) Kierkegaard és Heidegger kapcsolatról lásd Vajda 1993. 23–37.

2 „Az ittlét nem meglévő dolog (ein Vorhandenes), ami ráadásul még képes is valamire, hanem lehetlét. Az ittlét mindenkor az, ami

lehet és ahogyan a lehetősége van.” (SZ 143., magyarul: 172.)

3 „Az ittlét »lényege« az egzisztenciájában rejlik. Ezért e létező kimutatható jellegzetességei nem egy ilyennek és ilyennek látszó meglévő létező meglévő »tulajdonságai«, hanem a számára mindenkor lehetséges módjai a létnek, és semmi más.” (SZ 42., magyarul: 59.)

4 „És mivel az ittlét lényege szerint mindenkor a maga lehetősége, ez a létező létében önmagát választbarja, elnyerheti, ám el is veszítheti magát.” (SZ 42., magyarul: 60.)

5 A tanulmány e pontján szándékosan nem élelem ki e feladat, „önmagunk választása” paradox nehézségeit, a későbbiekben erről még részletesen beszélni fogok.

6 E fogalmak magyar fordítása vitatott, a továbbiakban az autenticitás–inautenticitás fogalompárt fogom alkalmazni.

7 „Az aggodalmaskodás e hajlama (Hang) az élet alaprendelésének a kifejeződése, amely önmagunktól való *eltávolodást* (Abfall), a világba való *bukást* (Verfallen) és ebben való *szétesést* (Zerfall) jelenti. [...] E hajlam a legbensőbb *végzet* (Verhängnis), amelyet az élet magában hordoz.” (PIA 242., magyarul: 13.)

8 Ebben az összefüggésben nem lenne szerencsés a közösség (*Gemeinschaft*) kifejezés használata, mert Heidegger e fogalommal, mint e tanulmány utolsó fejezetében látni fogjuk, az emberek autentikus együttlétét próbálja megragadni; ugyanakkor a heideggeri gondolatmenetből világosan kitűnik, hogy együttműködő, közös élet- és világtérrelmezést elfogadó emberek csoportjáról van szó: „A »mások« nem annyit jelent: mindenki rajtam kívül, mindazok, akik közül az én kiválik; éppen ellenkezőleg, a mások azok, akiktől az ember többnyire *nem* különbözteti meg magát, akik között az ember maga is ott van.” (SZ 118., magyarul: 144.) „Ami döntő, az csak a másoknak, az ittlét mint együttlét által már észrevétlenül elfogadott, fel nem tűnő uralma.” (SZ 126., magyarul: 153.)

9 Robert Brandom a normativitás problémáját középpontba állítva értelmezi a *Lét és időt*, s ezen belül az autenticitás/inautenticitás kérdését (vö. Brandom 2002. 328., 347.).

10 „Távolságtartás, átlagosság, nivellálás – konstituálja az akárki létmódjaként azt, amit »a nyilvánosságként« ismerünk. Mindenekelőtt ez szabályoz minden világ- és ittlétértelmezést, és mindenben igaza van.” (SZ 127., magyarul: 154.)

11 „Az akárki már eleve megfosztotta az ittlétet e lélehetőségek megragadásától. Az akárki még azt is elrejti, hogy ő hallgatólagosan felment e lehetőségek kifejezett *választása* alól. Meghatározatlan marad, hogy »tulajdonképpen« ki is választ. Ez a választás nélküli, senki által való sodortatás, miáltal az ittlét belebonyolódik az inautenticitásba, csak oly módon fordítható vissza, ha az ittlét kifejezetten visszahozza magát önmagához az akárkibe való belevesztettségéből.” (SZ 268., magyarul: 311.)

12 „A választás pótlása viszont a *választás választását*, a saját önmagunkból eredő lennitudásunk melletti döntést jelenti. (SZ 268., 311.)

13 Meg kell azonban azt is jegyeznünk, hogy Heidegger feltételezése, mely szerint döntés nélkül növnünk bele a felkínált, vagy akár ránk

erőszakolt életmódba, nem meggyőző. Ha például a különböző Bildungsromanok cselekményét, vagy akár az egyszerű hétköznapi tapasztalatokat figyelembe vesszük számításba, akkor a nevelődési, betörési folyamatot sokkal inkább történeti módon az akaratok csatájaként, s fontos döntések soraként írhatjuk le; a látszólagos döntéshiány, amelyet a mindennapi *felmött*-világban tapasztalhatunk, inkább az alapvető döntések *utáni* helyzetet jellemzi, például a behódolás következményeit fejezi ki.

14 Az inautenticitás különböző formáit itt nem vizsgálom részletesen (ezzel kapcsolatban lásd GA 61, 100–110., 119–124., GA 20, 29. §, SZ 27., 35–38. §, GA 64, 26. skk.)

15 Az inautenticitás szükségszerűségét nyelvi perspektívából elemzi Brandom és Carman (vö. Brandom 2002. 331–347., Carman 2000).

16 A hangoltság (*Befindlichkeit*) az emberi tapasztalat egyik – más tapasztalatokra visszavezethetetlen – dimenziója, amely az embert saját helyzetével, a honnan és a hová egzisztenciális kérdéseivel szembesíti (vö. SZ 29. §, Schwendtner 2003. 77. sk.).

17 E kifejezést ugyan nem használja Heidegger, arról azonban beszél, hogy a szorongás állapotában „egyáltalán a világonbelüli létező nem »releváns«.” (SZ 186., magyarul: 219.)

18 E totális kívül-lét azért lehetséges az ember számára, Heidegger szerint az embert legmélyebben a transzcendencia, azaz az öntülpépés képessége jellemzi. Heidegger ugyanis a transzcendencia kifejezést – a szó szerinti értelméhez közelítve – túllépésként értelmezi, mégpedig e túllépést, önmeghaladást ez emberi lét alapvető dinamikájának tekinti. Az emberi egzisztencia alapvetően három irányban lép túl önmagán: 1. Az ember a *jövőre* orientálódva, saját jövőbeni lehetőségei felől érti meg a világot és magát, s képes magát *felülmúlni*, olyan lehetőségeket nyitni a maga számára, amelyek meghaladják a készen talált hagyományos mozgásteret. 2. Az ember a *jelenben* az ügyei intézésében oldódik fel, a tárgyi világ mintegy beszippantja, s ezért ebben az esetben az öntülpépés egyben az önfeledés irányába mutat. 3. A *múlt* Heidegger szerint elsősorban nem mint történeti emlék, vagy történettudomány által vizsgált tárgy tartozik az emberi létezéshez, hanem elszájtított hagyományokként, szokásként jelen van az emberi egzisztenciában. E jelenlét is önmeg-

haladás, a múlt elsajátítása és jelenlévővé tétele révén valósul meg. Már e rövid leírásból is látható az emberi transzcendencia lényegi Jánuszarca. Az öntúllépés ugyanis egyfelől szolgálhat az önelvesztés alapjául, másfelől azonban az autentikus önmegragadás, a szabadság is csak az emberi transzcendencia révén gondolható el.

19 „A mindennapiságban senki sem önmaga. Hogy micsoda ő, s miként van – az épp a senki: egyik sem, és mégis mindannyian együtt. Mindannyiunkra jellemző, hogy nem önmaguk. Ez a senki, mely minket magunkat a *mindennapiságban* él: az »akárki«.” (GA 64., 113., magyarul: 35.)

20 „A szorongásban – azt mondjuk – »otthonlannak érezzük magunkat«. [...] minden dolog, mi magunk is, közömbösségbe süllyedünk. [...] Nincs többé támaszuk. Ami marad, és ránk tör – midőn a létező elsiklik – az ez a »nincs«. A szorongás megnyilvánítja a semmit.” (WGM 9., magyarul: 112.)

21 A „Légy az, aki vagy” maximáját Nietzsche visszatérően megfogalmazta (vö. KSA 3. 519., 563., magyarul: 195., 242., KSA 4. 297., magyarul: 285., KSA 6. 293. skk., magyarul: 732. skk.).

22 Kierkegaard már szembesült e problematikával, s a Hegeltől örökölt dialektika segítségével próbálja feloldani az önmagunk választásának paradox nehézségeit: „Itt a választás egyszerű teszi meg mindkét dialektikus mozgást: amit választ valaki, nem létezik, és a választás révén jön létre; amit választ valaki, létezik, különben nem lehetne választásról beszélni. Ha ugyanis amit választok, nem létezne, hanem abszolúte a választás révén jönne létre, akkor nem választanék, hanem teremtenék; de én nem teremtem, hanem választom önmagam. Ezért amíg a természet a semmiből van teremtve, amíg én

magam mint közvetlen személyiség a semmiből vagyok teremtve, addig mint szabad szellem, az ellentmondás alapelvéből születtem, vagy azért születtem, hogy önmagamot választottam.” (Kierkegaard 1978. 839.)

23 Az önmagát választó ugyanis az önelvesztett ember, s nem világos, hogy honnan képes *tartalmilag eldönteni, ki is ő maga valójában*.

24 A választottat *sem könnyű tartalmilag meghatározni, hiszen elvileg az önelvesztésből sok irányban lehetne kilábalni*.

25 „Valamely valaha volt egzisztencialehetőség autentikus ismétlése – az, hogy az ittlét hőst választ magának – egzisztenciálisan az előrefutó eltökéltségen alapul.” (SZ 385., magyarul: 443.)

26 „A sors nem egyszerűen körülmények és esetek összejártsága révén jön létre. Ezek a nem eltökélt személyt is ide-oda hányják – még jobban azt, aki nem választott –, a nem eltökélt személynek azonban még sincs semmiféle sorsa.” (SZ 384., magyarul: 441.)

27 A nép fogalmáról Heideggernél lásd Vetter 1991.

28 „Csak a közlésben és a harcban válik szabaddá a sorsközösség hatalma. Az ittlét sorsszerű sorsközössége egy generációban és generációval alkotja az ittlét teljes, autentikus történéseit.” (SZ 384. sk., magyarul: 442.)

29 Karl Löwith visszaemlékezéseiben beszámol egy beszélgetéséről, amelyet 1936-ban, Rómában Heideggerrel folytatott. Löwith Heidegger politikai szerepvállalására terelte a szót, s annak a meggyőződésének adott hangot, hogy Heidegger „állásfoglalása a nemzeti szocializmus mellett filozófiájának lényegéből következik. Heidegger fenntartás nélkül egyetérttem velem, s kifejtette, hogy az általa kidolgozott »történetiség« fogalom képezi politikai »aktivitásának« (Einsatz) alapját.” (Löwith 1986 57.)

IRODALOM

Martin Heidegger írásai:

- WGM *Wegmarken*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1967, magyarul: *Útjelzők*. Budapest: Osiris, 2003, (Ford. Ábrahám Zoltán, Bacsó Béla, Czeglédi András, Kocziszký Éva, Korcsog Balázs, Pongrácz Tibor, Tózsér Endre, Vajda Károly, Vajda Mihály.)
- PIA *Phänomenologische Interpretationen zu Aristoteles (Anzeige der hermeneutischen Situation)*. Hrsg. von H.-U. Lessing: *Dilthey Jahrbuch für Philosophie und Geschichte der Geisteswissenschaften*, Vandenoock & Ruprecht in Göttingen, 6/1989, 237–293., magyarul: *Fenomenológiai Arisztotelész-interpretációk (A hermeneutikai szituáció jelzésére)*. In: *Existentia*. Vol. VI–VII./1996–97/ Fasc. 1–4., 7–51.
- SZ *Sein und Zeit*. Tübingen: Niemeyer, 1993, magyarul: *Lét és idő*. Budapest: Gondolat, 1989. (Ford. Vajda Mihály, Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos András, Orosz István.)
- GA 20 *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs*. Hrsg. von P. Jaeger, Frankfurt am Main: Klostermann, 1979.
- GA 61 *Phänomenologische Interpretationen zu Aristoteles. Einführung in die phänomenologische Forschung*. Hrsg. von W. Bröcker és K. Bröcker-Oltmans, Frankfurt am Main: Klostermann, 1985.
- GA 64 *Der Begriff der Zeit*. Hrsg. von F.-W. von Herrmann, Frankfurt am Main: Klostermann, 2004, részben magyarul: *Az idő fogalma*. Budapest: Kossuth, 1992. (Ford. Fehér M. István)

TOVÁBBI IRODALOM

- Brandom, Robert B.: *Tales of the Mighty Dead: Historical Essays in the Metaphysics of Intentionality*. Harvard University Press, 2002.
- Carman, Taylor: *Must We Be Inauthentic? In: Heidegger, Authenticity, and Modernity: Essays in Honor of Hubert L. Dreyfus, I*. Cambridge: MIT Press, 2000. 13–28.
- Fehér M. István: *Martin Heidegger*. Budapest: Göncöl, 1992.
- Kierkegaard, Søren: *Vagy-vagy*. Budapest: Gondolat, 1978. Ford. Dani Tivadar.
- Löwith, Karl: *Mein Leben in Deutschland vor und nach 1933*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1986.
- Nietzsche, Friedrich: *Die fröhliche Wissenschaft*. Kritische Studienausgabe 3. München: de Gruyter, 1999 (röv.: KSA 3), magyarul: *A vidám tudomány*. Budapest: Holnap, 1997. Ford. Romhányi Török Gábor.
- Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*. Kritische Studienausgabe 4. München: de Gruyter, 1999 (röv.: KSA 4), magyarul: *Így szólt Zarathustra*. Budapest: Osiris–Gond, 2000. Ford. Kurdi Imre.
- Nietzsche, Friedrich: *Ecce homo*. Kritische Studienausgabe 6. München: de Gruyter, 1999 (röv.: KSA 6), magyarul: *Ecce homo*. In: *Magyar Filozófiai Szemle*, 1989/6, 707–784. Ford. Horváth Géza.
- Schwendtner Tibor: *Szabadság és fenomenológia*. Budapest: L'Harmattan, 2003.
- Vajda Mihály: *A postmodern Heidegger*. T-Twins, Lukács Archivum, Századvég, 1993
- Vetter, Helmuth: *Anmerkungen zum Begriff des Volkes bei Heidegger*. In: *Heidegger Technik – Ethik – Politik*. Hrsg. von R. Margreiter, K. Leidlmair. Königshausen & Neumann, 1991. 239–248.

Narratologie oder Konstruktionstheorie?

Bei bestimmten Erzähltheorien muss man „unausweichlich an das Ptolemäische System denken, das, um zu funktionieren, so viele Zusätze nötig machte, dass es am Ende zweckmäßiger war, darauf zu verzichten. Fragt sich jetzt nur, wer hier Ptolemäus ist – hält sich doch jeder gern für Kopernikus“.¹

1. Ein Vorschlag für eine Kopernikanische Wende in der Erzähltheorie

Die Abhandlungen über die Narration von Gérard Genette bieten uns ein System von Termini zur Beschreibung der Beschaffenheit möglicher Narrationen an.² Das Produkt einer Narration wird von Genette Erzählung genannt. Eine Erzählung enthält eine Geschichte, die aus einer Ereigniskette mit Anfangszustand und Endzustand besteht. Es wird in diesem Zusammenhang über ein Ereignis gesprochen, wenn im Zustand mindestens einer Person, die Gegenstand der Narration ist, eine Veränderung erfolgt.

Es ist zweckmäßig, festzuhalten, dass es für eine Narration in diesem Sinne zwei Bedingungen gibt: die Kenntnis einer Geschichte und die Beherrschung eines Zeichensystems, mit dessen Hilfe der Narrator *bestimmte Aspekte* einer Ereigniskette *präsentieren* kann. Das Ziel der Narration ist die Information einer Gruppe von Personen über die präsentierten Aspekte der Geschichte. Durch die Beschreibung der Beschaffenheit einer Narration können grundsätzlich ihre *rhetorischen Qualitäten* festgestellt werden. Unter rhetorischer Qualität wird hier der Beitrag der Erzählweise zum Gelingen der Übertragung der Information mit dem beabsichtigten Zweck verstanden. Die erfolgreiche Übernahme der Information hängt von der Beherrschung des zur Übertragung verwendeten Zeichensystems und von Kenntnissen über die mögliche Beschaffenheit einer *korrekten* Narration ab.

Eine Geschichte kann dem Narrator bekannt sein durch unmittelbare Erfahrung oder durch Präsentation der Erfahrung von Anderen über dieselbe Geschichte. Dem Narrator und seinen Zeugen kann die ganze Geschichte oder je ein Teil der Geschichte bekannt sein.

Die durch regelgeleitete Zusammenfügung einiger Elemente eines Zeichensystems präsentierten Aspekte einer Geschichte können wir auch als *Modell* dieser Geschichte betrachten. Ein Modell ist fähig, die Anzahl der Personen und der Gegenstände, die an der Geschichte beteiligt sind, und einige ihrer Attri-

bute darzustellen. Zu *einem Modelloriginal* Geschichte (G_1) können *unterschiedliche korrekte Modelle* ($M_1, 2 \dots n$) konstruiert werden, wenn die Geschichte mehreren Narratoren bekannt ist oder wenn ein Narrator zu einem Modelloriginal mehrere Modelle erstellt.

Ein Modell ist korrekt und repräsentiert das Modelloriginal, wenn und soweit das Modell *seinem Original* entspricht. Haben die zu Informierenden nicht dieselben Erfahrungsmöglichkeiten wie der Narrator, bleibt ihnen der Glaube daran, dass das rezipierte Modell als Informationsträger auf Grund eines Modelloriginals korrekt konstruiert ist und so eine Entsprechung zwischen Modell und Modelloriginal tatsächlich vorhanden ist. Dieser Glaube kann (bis zur an Sicherheit grenzenden Wahrscheinlichkeit) verstärkt werden durch mehrere, voneinander unabhängig entstandene Modelle, die uns erlauben, sie als Modelle vom gleichen Original zu halten. Dieser Glaube kann andererseits (bis zur an Sicherheit grenzenden Unwahrscheinlichkeit) geschwächt werden, wenn Modelle, die vorgeben, nach gleichem Modelloriginal konstruiert worden zu sein, so beschaffen sind, dass sie unmöglich auf ein und dasselbe Original bezogen werden können. Solche Unstimmigkeiten können auch innerhalb eines Modells auftreten, wenn das Modell miteinander unvereinbare Informationen über die Anzahl der Personen und Gegenstände oder über ihre Attribute für ein und dasselbe Ereignis oder eine und dieselbe Ereigniskette in der Außenwelt enthält. Unstimmig ist ein Modell auch dann, wenn die vermittelten Informationen von den zu Informierenden als unerfahrbar für den Narrator gehalten werden. Modelle von symbolischen Zeichen auf solche Regelverletzungen oder Abweichungen von Regeln hin zu untersuchen, um sie durch die Beschaffenheit des Modells unter dem Aspekt der Glaubwürdigkeit beurteilen zu können, ist ein gewöhnliches Verfahren der Historiker oder Richter, die über eine bestimmte Geschichte in institutionellem Rahmen Informationen sammeln. Die rhetorische Leistung der unstimmen Beschaffenheit einer bestimmten Narration besteht also in Erzeugung des Unglaubens bei den Modellverwendern in Bezug auf die Korrektheit des Modells. Nichtsdestoweniger kann ein Modell auch dann noch als korrekt gelten, wenn es unstimme Informationen über ein Modelloriginal enthält, das keinem anderen als dem Narrator zugänglich ist. Ein Beispiel für diese Möglichkeit ist die Abbildung eines Traumes oder einer Vorstellung des Narrators, denn Ereignisketten wie Träume und Visionen in der Innenwelt einer Person unterliegen nicht den Kriterien, die für Ereignisse in der Außenwelt definiert sind. In diesem Fall kann über die Entsprechung zwischen Modell und Modelloriginal nur der Narrator selbst ein Urteil fällen. Ein anderer Typ dieser Möglichkeit wird realisiert, wenn die Beschränkung für die Zugänglichkeit des Modelloriginals potentiell nur temporär ist wie bei Vorhersagen, oder modal bedingt ist wie bei Annahmen. Auf diese Möglichkeiten der Modellerstellung beruht auch die Lüge, deren Modelloriginal nur in der Innenwelt des Narrators existiert. Die Lüge kann in diesem Rahmen als Verfälschung des ontologischen Status des abgebil-

deten Modelloriginals definiert werden, indem Innenweltgeschehen als Außenweltgeschehen präsentiert wird oder indem die Existenzform des Innenweltgeschehens (wie Traum, Vision etc.) nicht korrekt angegeben wird.

Narrationen, die sich der Kontrolle der zu Informierenden durch ein in-Beziehung-Setzen des Modells und seines Modelloriginals oder durch eine Überprüfung der Stimmigkeit der Modellerstellung nicht unterwerfen wollen, können nur als Modelle von Geschichten in der Vorstellungswelt des Narrators aufgefasst werden. Nehmen die zu Informierenden ferner an, dass solche Modelle die präsentierten Aspekte des Modelloriginals korrekt abbilden, gelangen sie primär zu Informationen über die Vorstellungswelt des Narrators. Narrationen dieser Art können Gegenstände psychologischer Untersuchungen werden als Dokumente über das Funktionieren der Vorstellungskraft eines Individuums.

Bekanntlich gilt für Kunstwerke, die – wie Kurzgeschichten, Novellen, Romane, Dramen – eine Geschichte präsentieren, die poetologische Konvention, wonach sie weder der Kontrolle durch ein in-Beziehung-Setzen von Modell und Modelloriginal, noch der Überprüfung der Stimmigkeit der Modellerstellung unterworfen sind. Nach dieser Konvention ist auch das ausgeschlossen, was für den Psychologen noch möglich ist, Erzählungen allein als Narrationen über eine Kette von singulären Ereignissen *in der Vorstellungswelt des Narrators* zu betrachten. So bleibt uns nur die Möglichkeit – und diese Möglichkeit zur Grundlage einer neuen „Erzähltheorie“ zu machen, sollte die Bedeutung einer Kopernikanischen Wende in der Auffassung der Beschaffenheit Geschichten präsentierender poetologischer Werke zu haben – sie als *spezifische Konstruktionen der Autoren* zum Gegenstand einer Betrachtung zu machen. Das Spezifikum der Konstruktion eines Modells mit Hilfe eines Zeichensystems besteht nun darin, dass das Erstellen eines korrekten Modells einer Geschichte – im Gegensatz zur Narration – *nicht* durch diese Geschichte als Modelloriginal gesteuert wird! Das so konstruierte Modell kann zwar einigen Aspekten einer Geschichte in der Innenwelt des Autors entsprechen, und es kann auch Fälle geben, bei denen die Möglichkeit nicht ausgeschlossen ist, dass solche Konstruktionen auch korrekte Entsprechungen in der erfahrbaren Außenwelt haben, doch wäre es falsch, in diesem Zusammenhang die Geschichte in der Vorstellung oder ihre außenweltliche Entsprechung als Modelloriginal zu nennen, da sie den Prozess der Konstruktion selbst nicht bestimmt. Entsprechungen zum Modell in der erfahrbaren Außenwelt werden in diesem Kontext daher nicht „Modelloriginal“, sondern *Interpretament* genannt. Die Eigentümlichkeit der literarischen Konstruktion von Modellen besteht also darin, dass sie nicht durch das Interpretament, sondern von Regeln für Bildung und Verknüpfung möglicher Modell-Ereignisse in einer möglichen Welt geleitet wird. Die notwendige Bedingung der Konstruktion eines Modells in diesem Sinne ist die Kenntnis eines Regelwerks, das dem Autor erlaubt, aus Zeichen für Personen und Gegenstände sowie aus Zeichen für Attribute eines Zeichensystems eine abgeschlossene Kette von Ereignissen zu präsen-

tieren. Das spezifische Ziel einer Konstruktion ist die Information einer Gruppe von Personen über die Regeln, die in einem Geschichte-Modell zur Geltung kommen können. Die rhetorische Beschaffenheit einer Konstruktion ist grundsätzlich der Erkennbarkeit der zur Geltung kommenden Regeln untergeordnet.

Die Information, die eine solche Konstruktion für die zu Informierenden liefert, sind also primär die Regeln, auf deren Grund sich die präsentierte Geschichte als ein korrekt konstruiertes Modell erweist. Ist ein Modell korrekt konstruiert, ist es auch stimmig. Denn bei der Konstruktion eines Modells sind weder die Frage der Erfahrbarkeit für den Autor, noch ein Widerspruch zur Erfahrungswelt (fehlende oder unmögliche Entsprechung zu einem Interpretament) maßgebend. Die Regeln der Konstruktion sind üblicherweise vom Autor gar nicht oder nur teilweise mitgeliefert, sprechen wir über das Werk selbst oder über die Kommentare des Autors zu seiner Konstruktion. Die Kenntnis aller Regeln, die eine Konstruktion bestimmen, gehören nicht zur Voraussetzung ihrer Verwirklichung, sie zu erkennen kann aber als Ziel für die Untersuchung solcher Konstruktionen, für die Literaturwissenschaft, gesetzt werden.

Die Bedingungen der Entdeckung der Konstruktionsregeln sind die Beherrschung des vom Autor verwendeten Zeichensystems, Kenntnisse über die mögliche Beschaffenheit der stimmigen Konstruktion und Fähigkeiten zu einem methodologischen Vorgehen in der Forschung.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Ein mit Hilfe eines Zeichensystems erstelltes Produkt wird als ein semantisches Modell betrachtet. Das Modell als Gegenstand der Literaturwissenschaft ist als eine mögliche Realisation eines Regelwerks für Konstruktionen von Ereignismodellen eines bestimmten Typs zu untersuchen. Wenn Ereignisse, die durch ein bestimmtes Modell präsentiert sind, auch für die Erfahrung zugänglich sind, gelten nicht als Originale für dieses Modell. Sie heißen in diesem Kontext Interpretamente.

2. Die semiotischen Grundlagen einer Theorie der poetologischen Konstruktion

Es ist ungewöhnlich unter Literaturwissenschaftlern über einen Text als Produkt einer regelgeleiteten Zusammenfügung von einigen Elementen eines symbolischen Zeichensystems zu sprechen. Es ist ungewöhnlich, die Textwelt, die dieser Text evoziert, als Modell zu bezeichnen, und die möglichen Referenda der Zeichen Modelloriginal oder Interpretament zu nennen. Es ist mehr als ungewöhnlich, den literarischen Erzählwerken – wie Kurzgeschichten, Novellen, Romanen – die Eigenschaft der Narration als ihre grundsätzliche Eigenschaft abzusprechen und sie als Übermittler von Regelwerken, die an einer bestimmten Anzahl von Gegenständen und ihren Attributen operieren können, ins Zentrum der literaturwissenschaftlichen Forschung zu stellen. Es schien mir doch notwendig, min-

destens aus zwei Gründen diese ungewöhnlichen Termini einzuführen. Der erste Grund wird auch von Genette angeführt: „bestimmte Schwierigkeiten der Narratologie haben ihren Ursprung vielleicht in [der] Konfusion“,³ die durch die Mehrdeutigkeit des Ausdrucks „Erzählung“ (récit) erzeugt wird, und die übrigens auch in einigen anderen Sprachen – wie im Ungarischen (elbeszélés) – vorhanden sind.

Die Probleme, die aus der Mehrdeutigkeit bestimmter Ausdrücke im Bereich der Literaturwissenschaft entstehen, sind durch Einführung neuer, eindeutigerer Termini relativ leicht zu eliminieren. So habe ich in diesem Aufsatz die Ersetzung des Ausdrucks „Erzählung“ mit „Geschichte“ (histoire) von Genette übernommen, wenn „Erzählung“ jene „Abfolge der realen und fiktiven Ereignisse“⁴ bezeichnen soll, die Gegenstand der Erzählung sind, und die Ersetzung des Ausdrucks „Erzählung“ mit „Narration“, wenn „Erzählung“ den Akt, der darin besteht, dass jemand etwas (jemandem) erzählt, bezeichnen soll. (Allerdings sind „fiktive Ereignisse“ in meinen Ausführungen mit dem Inhalt einer Lüge gleichzusetzen und nicht mit einer kurzen oder längeren Geschichte, die den Inhalt einer „literarischen Erzählung“ bilden sollte.) Der zweite Grund für die Einführung neuer Termini besteht in der Ausschaltung der suggestiven Kraft bestimmter klassischer Ausdrücke, die besonders stark sein kann, wenn sie sich aus der Geschichte der Verwendungsmöglichkeiten dieser Ausdrücke speist. So suggeriert zum Beispiel die literaturwissenschaftliche Gattungsbezeichnung „Erzählung“ die Annahme, dass die Texte in dieser Gattung als Produkt einer Narration zu betrachten sind, nicht zuletzt darum, weil man keinen Grund angeben kann, diese literarische Gattung *entstehungsgeschichtlich nicht* aus dem Akt des Erzählens, aus der Narration abzuleiten, und weil literarische Erzählungen als Konstrukte auch für die Imitation einer stimmigen Narration fähig sind. *Ihre Qualitäten stammen freilich nicht aus diesem Umstand*, denn Abweichungen von der Imitation einer stimmigen Narration oder sogar das völlige Fehlen der Merkmale einer Narration in der Konstruktion beeinträchtigen den möglichen Wert des literarischen Produkts nicht.

Diese Erkenntnis ist gleichaltrig mit der Poetik von Aristoteles – oder genauer gesagt: Diese Erkenntnis steht im Einklang mit einem möglichen Verständnis der *Poetik*, auch wenn ihre Rezeption – dokumentiert nicht zuletzt durch ihre voneinander inhaltlich abweichenden Übersetzungen – diesen Einklang nicht immer wahrnehmbar macht. In diesem Rahmen ist es nicht möglich, eine ausführliche Revision der *Poetik* als Theorie der sprachlichen Konstruktion einer literarischen Geschichte (Mythos) zu leisten, und so die aristotelischen Grundlagen der hier dargelegten Auffassung sichtbar zu machen. Es soll hier genügen, auf diejenigen Thesen der *Poetik* hinzuweisen, die Ausgangspunkte für eine prüfende Wiederdurchsicht unter dem Aspekt der Konstruktionstheorie bilden könnten.

Aristoteles definiert die Kunst als Mimesis mit Hilfe eines Zeichensystems und spezifiziert seinen näheren Gegenstand, der „bis jetzt keine eigene Bezeichnung hat“,⁵ dadurch, dass er allein die Sprache als Zeichensystem verwendet. „Mime-

sis“ wird in der *Poetik* in zwei Bedeutungen verwendet. „Mimesis“ bezeichnet in historischem Kontext die Erstellung eines Modells nach einer Vorgabe als Original, also „Nachahmung“. Wie Aristoteles formuliert: „Allgemein scheinen zwei Ursachen die Dichtkunst hervorgebracht zu haben, und zwar naturgegebene Ursachen. Denn sowohl das Nachahmen selbst ist den Menschen angeboren [...] als auch die Freude, die jedermann an Nachahmungen hat.“⁶ Letztere tritt sogar nach Aristoteles auch dann ein, wenn das Original des Modells selbst Unfreude erzeugen würde – eine Beobachtung, die auch für die Bestimmung der Wirkungsmöglichkeiten der Kunst vom Belang ist. „Mimesis“ bezeichnet in poetologischem Kontext die Erstellung eines semantischen Modells (mythos) durch Zusammenfügung von Ereignissen (pragmata) nach wohldefinierten Regeln, das eine Geschichte (praxis) präsentiert, also „Konstruktion“ in dem hier eingeführten Sinne. Denn die *Poetik* gibt Antwort auf die Frage, „wie man die Handlungen [im Original mythos!] zusammenfügen muss, wenn die Dichtung gut sein soll.“⁷ (Hier sei bemerkt, dass der Name, mit dem Aristoteles den in der altgriechischen Sprache bis zu seinem poetologischen Werk namenlos gebliebenen Untersuchungsgegenstand bezeichnet, und der in der hier verwendeten Übersetzung als „Dichtung“ wiedergegeben wird, seiner Grundbedeutung nach „Verfertigen“, mit lateinischem Lehnwort ausgedrückt, „Konstruieren“ heißt. Diese Bedeutung des altgriechischen Ausdrucks „pofesis“ wurde dadurch verdrängt, dass die lateinischen Übersetzungen ihn nicht mit einem Äquivalent aus dem Wortschatz des Lateinischen ersetzt, sondern in der Form „poesis“ übernommen haben.) Es ist wichtig in Bezug auf die literaturwissenschaftlichen Diskussionen über die Fiktionalität der Dichtkunst festzuhalten, dass die *Poetik* die Konstruktion eines Mythos nach Regeln das Vorhandensein eines Originals für den Mythos nicht ausschließt. (Der Dichter – poetes, ‚Verfertiger‘, ‚Konstrukteur‘ – ist also, wenn er wirklich Geschehenes dichterisch behandelt, um nichts weniger Dichter. Denn nichts hindert, dass von dem wirklich Geschehenen manches so beschaffen ist, dass es nach der Wahrscheinlichkeit geschehen könnte, und im Hinblick auf diese Beschaffenheit ist er Dichter derartiger Geschehnisse.“⁸) Dieses Original ist bezüglich der dichterischen Produktion allerdings nur ein möglicher Beleg, ein Interpretament der Dichtung als Modell, „denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit.“⁹ Das Allgemeine – deren Erkenntnis das Studium poetischer Werke ermöglicht – wird von den Regeln getragen, auf Grund derer die Zusammenfügung eines bestimmten Mythos als wahrscheinlich, oder sogar als notwendig erscheint. Und was notwendigerweise ereignet, ist immer auch möglich, oft im Gegensatz zum Geschehen mit realen Personen. Ihre unterschiedlichen Taten zeigen sich üblicherweise als separate Ereignisse, die nicht einmal nach irgendeiner Regel der Wahrscheinlichkeit zusammenfügbar zu sein scheinen. „So führt der eine auch vielerlei Handlungen aus, ohne dass sich daraus eine einheitliche Handlung [praxis] ergibt.“¹⁰ Die Zusammenfügung nach Regeln und die Einheit

des Mythos aber bedingen einander. Die Stimmigkeit, die durch die Einhaltung der Regeln zu erreichen ist, überschreibt die Unkorrektheiten, die sich im Lichte der Erfahrung oder üblichen Verwendung der Sprache zeigen. Denn „die Richtigkeit in der Dichtkunst (ist) [...] nicht so beschaffen wie in irgendeiner anderen Disziplin [tekhné]. [...] Wenn ein Dichter Unmögliches [auf Grund der Erfahrung oder einer Disziplin] darstellt, liegt ein Fehler vor. Doch hat es hiermit gleichwohl seine Richtigkeit, wenn die Dichtung auf diese Weise den ihr eigentümlichen Zweck erreicht“.¹¹

Dass ein Text als Modell einer Geschichte zugleich als Konstruktion nach bestimmten Regeln und als Nachahmung eines Originals aufgefasst werden kann, kann man am besten mit Hilfe einer *modifizierten* Frege-Semantik beschreiben. Es gibt auch historische Gründe, die die aristotelische Sicht der Dichtkunst mit der Fregeschen Auffassung der Semantik verbinden, und so uns die Möglichkeit, mit der Hilfe der Letzteren die Thesen der *Poetik* zu präzisieren, anbieten. Beide sind vor allem Logiker, und diese Tatsache drückt sich in der Annäherungsweise zu ihrem Gegenstand aus – nicht zuletzt darin, dass sie beide die Dichtkunst auch im Vergleich mit der Mathematik sehen wollen, wenn auch auf unterschiedlichen Ebenen. Aristoteles verbindet die beiden Bereiche der Konstruktion auf Grund der Schönheit, die ihre Konstrukte durch „Größe“, „Anordnung“ und „Abgeschlossenheit“ haben.¹² Frege trennt die beiden Bereiche auf Grund prinzipieller Unterschiedlichkeit der verwendeten Zeichensysteme. Denn die in der Mathematik wie in der Narration verwendeten Zeichen sind nach Frege echte Zeichen, die in der Dichtung verwendeten Zeichen sind dagegen nur Surrogate von echten Zeichen, die er „Bilder“ nennen möchte.¹³ Aristoteles sieht den Unterschied zwischen Mathematik und Dichtung unter anderem darin, dass die Ordnung der Mathematik statisch ist, wogegen die Dichtung dynamisch sei, indem sie wohlgeordnete Ereignisse präsentiert. Diese Ansicht könnte Frege nicht mehr mit Aristoteles teilen, denn eine der Quellen seiner semantischen Überlegungen liegt in einer relativ neuen Disziplin der Mathematik, die wir auch als eine Art „Mathematik der Ereignisse“ auffassen könnten. Es handelt sich um die semantische Untersuchung der mathematischen Funktion. Denn Funktionsausdrücke wie „ $F(a)$ “ repräsentieren – ähnlich dem Anfangszustand eines Ereignisses – ein Individuum an der Stelle von „ a “ und ein Attribut an der Stelle von „ $F(\dots)$ “, nur heißen in der Fregeschen Terminologie Individuen Argument und Attribute Funktion (oder Prädikat). Eine Zustandsänderung (Wertverlauf) kann nun eintreten, wenn das Argument oder das Attribut verändert wird. Wichtiger als die Feststellung dieser Parallelitäten ist für unsere Fragestellung das Begriffssystem selbst, das Frege durch die Analyse der Funktionsausdrücke erarbeitete, und das – trotz der eigenen Behauptung – auch für die Beschreibung der semantischen Leistung eines literarischen Konstruktion geeignet ist. Seine Semantik ist nämlich eine spezifische, zu einer Textsemantik ausbaubare Satzsemantik, und der Aufbau der mathematischen Modelle von Funktionen mit Hilfe

seines Zeichensystems wird genauso, wie der Aufbau literarischer Modelle von Ereignisketten, nicht von einem Modelloriginal, sondern von einem Regelwerk gesteuert.

Die Struktur eines Behauptungssatzes wird von Frege mit der Struktur eines Funktionsausdrucks gleichgesetzt. In der Subjektstellung steht demnach immer ein Individuumname, den Frege „Eigennamen“ nennt. Ein Eigennamen bezeichnet genau einen Gegenstand. Dadurch, dass dieser einen Gegenstand mit verschiedenen Namen bezeichnet werden kann, wird leicht einsehbar, dass die Eigennamen auch die Art des Gegebenseins dieses einen Gegenstandes ausdrücken. Den bezeichneten Gegenstand nennt Frege „Bedeutung“, die Art des Gegebenseins des bezeichneten Gegenstandes nennt er „Sinn“. Steht ein Eigennamen in der Position des Subjekts in einem Behauptungssatz, werden dem Gegenstand, den er bezeichnet, weitere Attribute zugefügt, die in Freges Sprache als „Begriffe“ angegeben sind. „Von der Bedeutung und dem Sinne [sowie dem Begriff – A. B.] eines Zeichens ist die mit ihm verknüpfte Vorstellung zu unterscheiden. Wenn die Bedeutung eines Zeichens ein sinnlich wahrnehmbarer Gegenstand ist, so ist meine Vorstellung davon ein aus Erinnerungen von Sinneseindrücken, die ich gehabt habe, und von Tätigkeiten, inneren sowohl wie äußeren, die ich ausgeübt habe, entstandenes inneres Bild. [...] Die Vorstellung ist subjektiv: die Vorstellung des einen ist nicht die des anderen. [...] Die Vorstellung unterscheidet sich dadurch wesentlich von dem Sinne eines Zeichens, welcher gemeinsames Eigentum von vielen sein kann.“¹⁴ Der bezeichnete Gegenstand ist danach etwas Objektives, die damit verknüpfte Vorstellung ist etwas Subjektives, der Sinn eines Eigennamens – könnte man mit einem Terminus jüngerer Datums sagen – etwas Intersubjektives. Die Übermittlung von Informationen über einen Gegenstand hängt in Abwesenheit des Gegenstandes genau von der Größe der Schnittmenge der Vorstellungen jener Personen ab, die am Informationsaustausch teilnehmen.

Auch aus dieser kurzen und den Begriffsapparat der Fregeschen Semantik nicht vollständig beschreibenden Übersicht kann man ersehen, dass die Annahme eines Zeichentyps ohne Gegenstandsbezug systemwidrig ist. Denn wie könnten bestimmte Zeichen, die Eigennamen, allein einen Sinn ausdrücken und keinen Gegenstand bezeichnen, wenn der Sinn durch die Art des Gegebenseins eines Gegenstandes für die Zeichenbenutzer definiert wird? Der Widerspruch in der Fregeschen Semantik kann nur dadurch aufgelöst werden, dass wir die Definition von „Bedeutung“ und „Gegenstand“ als Termini für den gleichen Gegenstand verwerfen, und das semantisch bezeichnete Objekt vom ontologisch bestimmbareren Objekt eines Zeichens voneinander trennen. Ein Eigennamen bezeichnet demnach eine Bedeutung und drückt einen Sinn aus, und der Gegenstand, der einem bestimmten Eigennamen zugeordnet werden kann, existiert entweder nur in der für andere nicht zugänglichen Vorstellungswelt des Zeichenverwenders, oder auch außerhalb einer subjektiven Vorstellungswelt. Folglich soll-

ten Eigennamen in den literarischen Texten entweder Gegenstände präsentieren, die allein in der Vorstellungswelt des Zeichenverwenders aufzufinden sind, oder auch etwas Objektives oder mindestens Intersubjektives.

Hätte jemand Frege auf die Systemwidrigkeit seiner „Bild“-Definition aufmerksam gemacht, hätte der deutsche Logiker für die Aufhebung des Widerspruchs höchstwahrscheinlich die erste Lösung gewählt. Nicht zufällig spricht er auch über Vorstellungen als „innere Bilder“, denn sie zu erzeugen, hält er für die grundsätzliche Rolle der Literatur. Wie er es formuliert: „Beim Anhören eines Epos z. B. fesseln uns neben dem Wohlklange der Sprache allein der Sinn der Sätze und die davon erweckten Vorstellungen und Gefühle.“¹⁵ Sollte also jeder Eigenname infolge des Systemzwangs eine Bedeutung haben, dann sind die Bedeutungen der Eigennamen in einem literarischen Text in der Vorstellungswelt des Autors zu lokalisieren. Eine solche Auffassung der Literatur entspricht jedoch eher der platonischen Sicht der Literatur, wonach sie die Erkenntnis unserer Welt mehr verhindert als fördert,¹⁶ und nicht der Aristotelischen, wonach sie „etwas Philosophischeres und Ernsthafteres“¹⁷ sein kann, als die korrekteste Geschichtsschreibung im Sinne der Wiedergabe bestimmter Aspekte einer einmaligen Ereigniskette ist.

Wählt man jedoch für die Auflösung des Widerspruches den zweiten Weg, und erlaubt man zur „Bedeutung“ und zum „Gegenstand“ zwei unterschiedliche Gegenstände zuzuordnen, wird Freges Begriffssystem sogar von anderen problematischen Annahmen befreit und kann zugleich mit der aristotelischen Sicht der Literatur in Einklang gebracht werden. Diese Lösungsmöglichkeit innerhalb des Fregeschen Systems wird durch die folgenden Überlegungen eröffnet. Die Zahlen sind für Frege Gegenstände. Jedes Zahlzeichen ist ein Eigenname, und der Gegenstand, den ein Eigenname bezeichnet, heißt seine Bedeutung. Unklarheiten in der Mathematik rühren nach Frege gerade daher, dass man nach der „jetzt sehr verbereite(n) Neigung, nicht hereit ist, etwas als Gegenstand anzuerkennen, was nicht mit den Sinnen wahrgenommen werden kann“.¹⁸ Das Untersuchungsobjekt der Mathematik bilden freilich nicht die Zahlzeichen, die selbst, um rezipiert werden zu können, sinnlich wahrnehmbare Eigenschaften haben, sondern ihre unwahrnehmbaren Bedeutungen, die allein Träger arithmetischer Eigenschaften sind. „Die Eigenschaft der 1 z. B., mit sich selbst multipliziert sich selbst wieder zu ergeben, wäre eine reine Erdichtung; keine noch so weit getriebene mikroskopische oder chemische Untersuchung könnte jemals diese Eigenschaft an dem unschuldigen Gebilde entdecken, das wir Zahlzeichen Eins nennen“,¹⁹ schreibt Frege. Jede Zahl kann gleichwohl mit unterschiedlichen Zahlzeichenkombinationen ausgedrückt werden, die verschiedene Auffassungen und Seiten, eben die unterschiedliche Art des Gegebenseins des Gegenstandes als „Sinn“ ausdrücken. So z. B. „2“, „1+1“, „3-1“, „6:3“ etc. sind Zeichen für die Zwei. Wenn Frege nun die Struktur einer mathematischen Funktion mit der Struktur eines Behauptungssatzes – verfasst in einer natürlichen Sprache –

vergleicht, dann ordnet er den korrekt verwendeten Eigennamen einen sinnlich wahrnehmbaren Gegenstand zu. So ist z.B. die Bedeutung des Ausdrucks „Englands Hauptstadt“ die Stadt London.²⁰ Damit entsteht freilich eine Asymmetrie im semantischen System der Zeichen. Es wird in beiden Klassen des Zeichens mit Sinn je eine Position unterdrückt, die auf verschiedenen Ebenen des Systems liegen. Denn der Zwei als der Bedeutung des Zeichens „Zwei“ können auch physische Interpretamente zugeordnet werden: Alle Mengen von physischen Gegenständen mit zwei Elementen sind geeignet dazu. Andererseits bezeichnet „Englands Hauptstadt“ auch eine Bedeutung, die „nicht mit den Sinnen wahrgenommen werden kann“, nämlich den Träger aller Attribute, die ihm in einem Text durch unterschiedliche Sinne der Ausdrücke wie „Wohnsitz der britischen Könige“ und Prädikate wie „liegt auf beiden Ufern der Themse“ korrekt zugeordnet werden können. Die Asymmetrie in dem Fregeschen System kann man aufheben, indem man den nicht wahrnehmbaren Gegenstand aller Eigennamen als *Bedeutung*, das Interpretament oder Original eines Zeichens als *Gegenstand* definiert. Die Notwendigkeit, jedem Eigennamen eine Bedeutung zuzuordnen, liegt bereits in der Definition des Eigennamens: Er ist ein Zeichen oder eine Zeichengruppe, der *genau eine* Bedeutung bezeichnet. Diese Definition leistet eigentlich nur eine Quantifikation des Bezeichneten als möglicher Träger für Sinne und Begriffe der Zeichen in einem abgeschlossenen Ausdruck. Allein Eigennamen und Prädikat, sowie Bedeutung, Sinn und Begriff gehören zum Bereich der *Semantik*, Gegenstände, seien sie Originale, die die Zeichenverwendung steuern, oder Interpretamente, die die Zeichenverwendung illustrieren, gehören zum Bereich der *Pragmatik*, bedürfen also die Zuordnungstätigkeit des Zeichenverwenders. Im Lichte dieser Überlegungen besteht nur der eigentliche Unterschied zwischen wohlformulierten mathematischen Ausdrücken und wohlformulierten Ausdrücken natürlicher Sprachen „zu“ Ereignissen darin, dass den Bedeutungen in der Mathematik nur solche Attribute stimmig zugeschrieben werden können, die das System erlaubt, während Bedeutungen in den natur-sprachlichen Ausdrücken alle Attribute korrekt zugeschrieben werden können, die die Erfahrung über eine bestimmte Ereigniskette erlaubt. In diesem Sinne kann also gesagt werden, dass Texte immer nur semantische Modelle sind. Eine Geschichte korrekt zu erzählen heißt also bestimmte Aspekte einer Ereigniskette durch ein semantisches Modell zu repräsentieren. Modelle sind kraft ihrer semantischen Leistung fähig, die Anzahl der Bedeutungen im Sinne von Frege und einige ihrer Attribute zu präsentieren. Den Aufbau der mathematischen und literarischen Modelle bestimmen gleichermaßen diejenigen Regeln, die in einem System gültig sind, und nicht die Interpretamente, die ihnen möglicherweise zugeordnet werden können.

ANMERKUNGEN

1 Gérard Genette: *Neuer Diskurs der Erzählung*. S. 243.

2 *Discours du Récit (Diskurs der Erzählung)* und *Nouveau Discours du Récit (Neuer Diskurs der Erzählung)*, behandelt hier nach der deutschen Ausgabe. Gérard Genette: *Die Erzählung*. (Hg. v. Jochen Vogt. Aus dem Frz. von Andreas Knop.) München: Fink, 1994. S. 319.

3 *Die Erzählung*. S. 15.

4 *Die Erzählung*. S. 14.

5 Zitiert wird nach: Aristoteles: *Poetik*. Griechisch / Deutsch. Übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Philipp Reclam jun, 1982, hier S. 5.

6 *Poetik*. S. 11.

7 *Poetik*. S. 5.

8 *Poetik*. S. 32 f. Die Übersetzung von Olof Gigon drückt das Original folgendermaßen aus: „Auch wenn es sich trifft, dass er [der Dichter] über wirklich Geschehenes dichtet, ist er darum nicht weniger Dichter. Denn zuweilen kann wirklich Geschehenes dem Entsprechen, was wahrscheinlich und möglich gewesen wäre, insofern kann auch jenes als Werk des Dichters gelten.“ Aristoteles: *Poetik*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1961, S. 37. Siehe auch die jüngste englische Übersetzung: „So even should his poetry concern actual events, he is no less a poet for that, as there is nothing to prevent some actual events being probabel as well possible, and it is through probability that poet makes his material from them.“ Aristotle: *Poetics*. Ed. and transl. by Stephen Halliwell. Cambridge (Massachus-

etts), London: Harvard University Press, 1999, S. 62 f.

9 *Poetik*. S. 29.

10 *Poetik*. S. 27.

11 *Poetik*. S. 87.

12 *Poetik*. S. 25. Vgl. dazu die Stelle in der *Metaphysik* 1078a36

13 *Über Sinn und Bedeutung*. In: Zeitschrift f. Philos. u. philos. Kritik. NF 100, 1892, S. 34, abgedruckt in Frege, Gottlob: *Funktion, Begriff, Bedeutung. Fünf logische Studien*. Hg. u. engl. von Günther Patzig. 2., durchgesehene Aufl. Vandenhoeck & Rupprecht: Göttingen, 1966. S. 48. Fußnote 6: „Es wäre wünschenswert, für Zeichen, die nur einen Sinn haben sollen, einen besonderen Ausdruck zu haben. Nennen wir solche etwa Bilder, so würden die Worte des Schauspielers auf der Bühne Bilder sein, ja der Schauspieler selber wäre ein Bild.“

14 *Über Sinn und Bedeutung*. S. 29 / 44.

15 *Über Sinn und Bedeutung*. S. 33 / 48.

16 Vgl. Platon: *Der Staat*. Buch 10. (595a ff.)

17 *Poetik*. S. 29.

18 *Funktion und Begriff*. Vortrag, gehalten in der Sitzung vom 9.1.1891 der Jenaischen Gesellschaft für Medizin und Naturwissenschaft, Jena: 1891. S. 3, abgedruckt in Frege, Gottlob: *Funktion, Begriff, Bedeutung. Fünf logische Studien*. Hg. u. engl. von Günther Patzig. 2., durchgesehene Aufl. Vandenhoeck & Rupprecht: Göttingen, 1966. S. 19.

19 *Funktion und Begriff*. S. 4 / 20.

20 *Funktion und Begriff*. S. 16 / 29.

Carl Schmitt antiromantikus fordulata

Bevezetés

„Senkinek sem szabad írnia rólam, aki a Nordlicht-könyvemet nem olvasta” – mondta röviddel halála előtt Schmitt (Sombart 1991: 123.). Schmitt szavait, úgy vélem, érdemes nagyon is komolyan vennünk, hiszen Theodor Däubler *Nordlicht* (*Északi fény*) című költeményéhez írt értelmezése megvilágító lehet Schmitt egész életműve szempontjából, különös tekintettel arra a folyamatra, melynek során *a romantikához vonzódó fiatal értelmiségiből érett decizionista politikai gondolkodó, a nagy hatású államjogász lett.* E folyamatban, mint látni fogjuk, a romantikához való viszony, pontosabban a romantikától való eltávolodás kulcsszerepet játszik. E tanulmány célja az, hogy két mű, a már említett Däubler-értelmezés (Schmitt 1916) és az alig egy évvel később született *Politische Romantik* (*Politikai romantika*, Schmitt 1925) elemzése révén feltárja ezt a folyamatot, s megmutassa, hogyan függ össze a romantika átértelmezése egy, a döntést középpontba állító politikai elmélet kialakulásával.

Hogy méltányoljuk e gondolati átalakulást, mindenekelőtt Schmitt korai korszakát kell néhány szóval jellemeznünk. 1916 előtt Schmitt a nyilvánosságnak szánt műveiben, elsősorban a *Der Wert des Staates und die Bedeutung des Einzelnen* című írásában (Schmitt 1914) dualista államelméleti modellt képviselt, amely a jogi normativitást abszolútként tételezte, mellyel szemben az egyénnek csak funkcionális jelentőséget tulajdonított, amelynek csak a normára való vonatkoztatottságában van jelentősége; az állam pedig e két szféra közötti közvetítést látta el. Ez az államjogi koncepció látszólag fényévnyi távolságra van mindenfajta romantikus felfogástól. Ám Schmitt nemrégiben megjelentetett korai naplójából és leveleiből kiderül, hogy e gondolkodásmód mélyén romantikus előfeltevések rejtőznek.¹ Ezek az előfeltevések később Schmitt nyilvános írásaiban is napvilágra is kerültek, amikor az első világháború utolsó éveiben a dualista államjogi modell válságát a romantikával való küzdelem keretei között kísérelte meg feloldozni.

Az 1916–19-es esztendőök tehát kiemelkedő jelentőségűek voltak Schmitt szellemi fejlődése tekintetében. A gondolkodásában érlelődő bizonytalanságra és a válságra² adott válasz több lépésben történt meg. Az első, véleményem szerint rendkívül jelentőségteljes értelmezési, önértelmezési lépést Schmitt Theodor Däublerrel³ szóló könyvében tette meg. Az 1916-ban megjelent írásában, melynek pontos címe *Theodor Däublers 'Nordlicht.' Drei Studien über die Elemente, den Geist und die Aktualität des Werkes*⁴ (Az „Északi fény” Theodor Däublerrelől. Három tanulmány a mű elemeiről, szelleméről és aktualitásáról), Schmitt Däubler verses eposzát értelmezi, s ezen a közvetítő közegegen keresztül fogalmazza meg saját pozíciójára, válságára vonatkozó reflexióit. Aztán az 1919-es *Politikai romantikában* teszi meg a tulajdonképpeni fordulatot, e művet tekinthetjük az „érett”, a szakirodalom által már alaposan diszkutált Schmitt első fontos írásának; „Carl Schmitt megértéséhez számomra a *Politikai romantika* a kulcskönyv” – fogalmaz Wilhelm Hennis. (Quaritsch 1988: 224.)

E két mű keletkezése a vilmosi Németország összeomlását megelőző és a háborút befejező két évre esik. A kortársak visszaemlékezései szerint a politikailag érzékeny szemlélők számára – a német világháborús eufóriát követően – 1916-ban hirtelen nyilvánvalóvá Németország közelgő háborús veresége és az államrend fenyegető összeomlása – a Däubler-elemzés éppen 1916-ban született. A politikai romantikáról szóló könyvön pedig Schmitt 1917 és 1918 folyamán dolgozott, amikor a világháborúban végleg fordulat állt be (Mehring 1992: 37.), s a mű első változata 1919-ben, már a császárság bukása után jelent meg.

A Däubler-könyv és a *Politikai romantika* ugyanazzal a tárggyal foglalkozik, a romantikus attitűddel, ám homlokegyenest ellenkező előjellel.⁵ A Däubler-könyv a fordulatot megelőző pillanatot fejezi ki, ahol Schmitt mintegy „előre kitapogatja azt a terepet”, ahová átlépni szándékozik. A *Politikai romantika* pedig a lezajlott fordulat első dokumentumának tekinthető. E két Schmitt-műnek kiemelt jelentőséget ad a schmitti életművön belül az a tény, hogy Schmitt saját látásmódjának filozófiai és módszertani alapjaira való reflexiót a későbbiekben szinte tabuszerűen kerülte. Schmitt vívódása és a krízisből való kiütkeresésének iránya 1916 és 1919 között éppen irodalmi, művészeti, történetfilozófiai problémákkal való polémia során fogalmazódik meg.⁶ Ezért e művekben rátalálhatunk olyan önreflexív megfontolásokra, amelyben egyébként olyan ínséges a schmitti életmű: e művek – különösen ha egymáshoz való belső viszonyuk összefüggésében tekintjük őket – a szemléletváltás dokumentumaiként a schmitti gondolkodásmód belső mozgását meglepő pontossággal tárják fel. Véleményem szerint Schmitt Däublerrelről szóló írása a *Politikai romantika* című művel összekapcsolva, megadhatja a kulcsot Schmitt gondolkodásának és életútjának a megértéséhez.

A két mű ugyanazzal a tárggyal foglalkozik, a szubjektivitással, s a tematikával együtt a megközelítésmód perspektívája is megváltozik: *esztétikai*, szépirodalmi művek elemzésén keresztül fejti ki Schmitt saját álláspontját – szemben az államelméleti művekkel, ahol a „tárgyszerűség” és a „szituációba való beágyazottság” a

meghatározó mozzanat.⁷ Az irodalmi művekkel való foglalkozás a későbbiekben, a weimari korszakban tökéletesen eltűnik, s az esztétikai tematika Schmitt életének már csak utolsó periódusában tér vissza egy rövid pillanatra, Shakespeare *Hamlet* című drámájáról írt elemzésében (Schmitt 1956).

Ám míg az első mű perspektívája apologetikus – ami Schmitt-től ismét rendkívül szokatlan⁸ –, „a polemikus itt a tiszta apologéta hálátlan szerepében tündököl” – írja Sombart (Sombart 1991: 129.), addig a másik írás, a *Politikai romantika* már élesen polemikus módon közelíti meg ugyanazt a tárgyat, a szubjektivitást.

Däubler költeményének schmitti értelmezése

Däubler költeményéről szóló rövid írásban mintha Schmitt Németország és a saját jelenére pillantana rá – Däubler „a legmodernebb költő”, mondja Schmitt még 1945 után is⁹ (Schmitt 1950a: 42.) –, s ennek révén egyszerre tekintene át Németország és a saját múltját és ezen keresztül már a jövőt is megmutatná, mintha egyidejűleg tekintene hátra és előre. Mindaz, amit itt megfogalmaz Schmitt, sok szálon kapcsolódik az életmű későbbi részeihez, ám úgy tűnik, ez a könyv mégis kényelmetlen, árulkodó dokumentuma Schmitt belső szellemi fejlődésének, azoknak a szülési fájdalmaknak, amelyek megteremtették a későbbi antiromantikus, decizionista államjogi gondolkodót, aki a későbbiekben már mélyen hallgatott ezekről az intellektuális folyamatokról.¹⁰ Az a benyomásunk, mintha a nyilvánosságnak szánt Schmitt-írások közül ez lenne a legőszintébb mű.¹¹

A Däubler-költemény elemzése során Schmitt eszmefuttatásainak az a fő szempontja, hogy miért képvisel olyan felbecsülhetetlen értéket a jelenkor számára az a „dualista” látásmód, amely magát a däubleri költeményt is áthatja. A témát tehát tulajdonképpen a *dualista gondolkodásmód* érdemeinek bemutatása alkotja, s az jellemzi, hogy Schmitt *messzemenően azonosul elemzésének tárgyával, sőt, megkockáztathatjuk, Schmitt saját reflexióit, gondolatait fejezi ki a költemény interpretációja által*. Számunkra természetesen Schmitt saját gondolatainak van elsődlegesen jelentősége, s a következőkben arra teszünk kísérletet, hogy a *Däubler-költemény értelmezése kapcsán megfogalmazott schmitti gondolatokat rekonstruáljuk*.¹² Első pillantásra körülményesnek tűnik ez az út, ám feltevésünk szerint éppen itt, e költemény interpretációja által reflektál Schmitt saját filozófiai előfeltevéseire.

A schmitti értelmezés középponti gondolatát az alkotja, hogy a dualizmus mint filozófiai látásmód¹³ konstitutív erővel rendelkezik és e konstitúció hátterében az „Én” áll, amely ennyiben e látásmód arkhimédieszi pontjának tekinthető. A centrumban ezért az én és az énhez „testre szabott” filozófia bemutatása áll, és minden állam- és jogtudományi kérdés ennek tökéletesen alárendelt mozzanatként van reflektálva. Amennyiben Schmitt az Én problematikáját összekapcsolja a dualitás kérdésével, tulajdonképpen a saját dualista világlátásnak *eredetére* kérdez rá. A korai Schmitt számára a dualizmus *teljességgel magától értetődő, megkérdőjelezet-*

len előfeltevés volt, a *Däubler*-könyvben viszont éppen ez az előfeltevés válik kérdésessé, s a műelemzés ezen előfeltevés gyökereit kísérl meg megvilágítani, értelmezni. Persze nagyon jellegzetes az is, hogy Schmitt ezt az élveboncolást egy műinterpretáció által, *közvetített módon* hajtja végre.

A dualista szemléletmód jelentősége Schmitt szerint abban áll, hogy ez képviseli a pozitívítás, vagyis az állam *megkonstruálásának* az eszközét, módszerét; másfelől pedig e dualizmus az én belső világát is kifejezi. A dualista szemléletben rejlő legfontosabb belső képességet *a formaalkotás képességének* is nevezhetjük. A forma fogalma Schmittnél kettős jelentéssel bír, egyfelől a világnak és az ennek szimbólumokban való megragadásmódját, önkifejezőmódját jelenti, s egyszersmind a konkrétan adott történeti intézményt, az államot is jelöli. A formaalkotás kifejezés, éppúgy, mint a forma fogalma is, végtelenen kétarcú. Egyfelől azt a módszert jelöli, ahogyan az egyén a valóság tartalmait a felismerhetetlenségig átalakítva egy fantasztikus világ alkotórészeivé teszi, ugyanakkor a formaalkotás mint a pozitívítás konstrukciós elve *egyensúlyt* teremt az ellentétekre szabdaltnak világbán. A formaalkotás fogalma tehát egyidejűleg a szimbólumalkotást, és így a konkrétan adott valóság tartalmaktól való *eltekintést*, azok pusztán formális mozzanatként való szerepeltetését,¹⁴ és egyszersmind a pozitívításnak a *konstitúcióját*, mondhatni, a konkrétan rögzítését, előfeltételezését is jelenti.

A költői alkotást jellemző szimbólumképzést is dualista jellegű, strukturális önmozgás jellemzi: először tételeződik egy ős-szimbólum, amely az eredeti, totális egységet képviseli. Ez az ős-szimbólum azonban meghasonlik önmagával, és kettéválik. Ebben a meghasadátságból fellép egy harmadik mozzanat is, amely közvetítőként összeköti a kettévált pólusokat. Azonban a közvetítő faktor beiktatása önmagában még nem képes stabilizálni a megbomlott egységet, hanem újabb ellensúlyra van szüksége, s a meghasadás így állandóan újratermelődik:

Az isteni centrum, a kör elveszett, a kör ellipszissé alakult át, a kör önmagában megketőződő centruma az ellipszis két gyújtópontjává alakul. Ebben rejlik a látható világ általános dualizmusa, amely számos ellentétben tér vissza: férfi és nő, idő és tér, függőleges és vízszintes, aritmetika és geometria, elektricitás és magnetizmus. Az ellipszis mindkét gyújtópontja újra a kör középpontját igyekszik elérni. Ez minden élet magyarázata. [...] Az élet harcaterén ezért az ellipszis alakja mindig újra fellép. Nappal és éjszaka, születés és sír, az élet általános periodicitása a maga felfelé és lefelé ívelésével, mindent ellipszisként lehet magyarázni. (Schmitt 1916: 13.)¹⁵

A viszonylag hosszú idézet pontosan megmutatja, hogy Schmitt a dualitást képviselő ellipszis *eredetét* próbálja meg megtalálni, s „az isteni centrum, a kör” éppen ezt az eredetet jelenti a számára. *A megingott duális tagolódású rend eredetét kell megtalálnia abhoz, hogy a rend rekonstitúciója, újraalakítása lehetővé váljon. A kérdés azonban az, hogy miben is áll ez az eredet, s e magámyugvó isteni kört találja-e a kutató, vagy pedig, ha tovább kérdez, a világrend valami sokkal nyugtalanítóbb, borzalmasabb eredetére bukkan.*

Figyelemre méltó például, ahogy Schmitt az állam eredetére vonatkozó költői képeket elemzi:

Az állam azonban éppúgy a dualizmusnak a kifejeződése, hiszen az állam a felső és az alsó réteg, az uralkodó és a szolgáló osztály ellentétére hivatkozik. Ezért mielőtt az állam alapítása, a tulajdonképpeni esemény megkezdődik, a dualizmus jelentőségét [a költő] egy természeti vízióban látatja: az iraki parasztokra zúduló esőben egy undorító vihar képe jelenik meg. (Schmitt 1916: 31. sk.)

A dualista rend eredetét, az állam alapítását tehát egy *undorító* vihar jelképezi; ha ezt a képet a schmitti elméletre vonatkoztatjuk, akkor a későbbi elgondolásokra is jellemző bizonytalanságot, kétértelműséget észlelhetünk: mi alkotja a rend alapját, ha túlkérdezzük, ha összeomlik a politikai, szellemi rend, mit találunk mögötte, az isteni abszolútumot, vagy esetleg valami szörnyűségeset, elviselhetlent. Amint a költeményt elemzve írja is: „Am az egész nagyszerűség eltűnik, [...] megjelenik a Sátán, az Ördög, a felszíni nagyszerűség fatális alapja.” (Schmitt 1916: 36.)

Korábban már láttuk, Schmitt a dualizmus eredetét, legalábbis részben, az én konstitúciós, formaalkotó tevékenységében látta. Am az is kiderült Schmitt számára, hogy az énben magában is megnyilvánul e dualizmus. Az énben megnyilvánuló ellentétet, dualitást leginkább a belső és külső ellentéte, azaz a befelé és a kifelé irányuló élet dualitása¹⁶ fejezi ki. A pozitív, kifelé irányuló élet mögött – amely az élet felszíni, „napfényes” oldalaként a fizikai életben maradásunkat biztosítja – *ott tátong az én önmagával szembeni kételye, az én egzisztenciájának legmélyében rejlő bűnösség, a borzalom lehetősége*, ami voltaképpen tehát nem más, mint a pozitivitásnak a fonákja, ellenpólusa.

A dualista látásmódot tehát bizonyos értelemben éppen az jellemzi, hogy minden, és mindennek az ellenkezője is igaz. Ugyanazt az összefüggést így mindig két különböző perspektívából ábrázolhatjuk, bemutathatjuk mint pusztító összefüggést, és megjeleníthetjük mint éltető elvet¹⁷ is. Így a létezésben az önpusztítás szükségszerű tendenciája és a brutális öntételezés egy és ugyanaz.¹⁸ Schmitt ezt az azonosságot is képi módon, közvetetten fogalmazza meg: Ré, az egyiptomi napisten „a kegyetlen hatalom istene, a férfiúi, erőszakos uralkodó, aki államát a brutális erőre építi és végül a saját tüzeben felfalja önmagát”. (Schmitt 1916: 19.) Az a kétarcúság, hogy a haláltusa kínja egyben az újjászületés pillanatát is jelenti, egyszersmind e műnek az életműben betöltött szerepét is megelőlegezi: „egy világsír fantasztikus konstrukciója, amely a piramis ellenépítménye és egyszersmind a legyőzője is: nem olyan halott sír, mint a piramis, hanem a feltámadás csírát rejt magában.” (Schmitt 1916: 21.)

Összefoglalva elmondhatjuk, hogy Schmitt a válságszituációt e dualista megközelítésmód keretei között próbálja átgondolni, pontosabban fogalmazva, e dualista felfogás azokat a dilemmákat fejezi ki, amelyek az államrend közelgő össze-

omlásának a réme, a politikai bizonytalanság, s egyáltalán a megszokott, stabilnak hitt életkeretek megroppanása következtében hirtelen égetően fontossá váltak Schmitt számára. *A fő probléma az számára, hogy miként lehetséges a szuverén, aktív politikai cselekvés belső, intellektuális és egzisztenciális feltételeit újrateremteni, ha ezek a feltételek korábban egyértelműen és mélyen a császári Németország hierarchiájához, stabil rendjéhez kapcsolódtak.*

E problémafelvetésben egyébként tisztán kirajzolódik Carl Schmitt gondolkodásának az úgynevezett „konzervatív forradalommal” való mély rokonsága.¹⁹ A „konzervatív forradalom” a Weimari Köztársaság idején lépett fel mozgalomként, ám első megjelenését talán az első világháború kitöréséhez kapcsolhatjuk, amikor „1914 eszméi”²⁰ ideológiaként megfogalmazódtak. A „konzervatív forradalom” irányatként abban a szituációban született meg, amikor a konzervativizmus előfeltevését jelentő konkrét pozitívítás, vagyis a német állam létezése aktuálisan fenyegetetté vált. Martin Greiffenhagen rekonstrukciója értelmében a „konzervatív forradalom” részéről az a gondolat született válaszként e kihívásra, hogy „olyan állapotokat kell létrehozni, amelyek érdemesek a megőrzésre”.²¹

A válsággal való szembenézés ugyanakkor lehetőséget teremtett Schmitt számára arra is, hogy a dualista felfogás értelmezése által korábbi önmagától is távolságot nyerjen, s ezzel előkészítse azt a radikális váltást és szakítást, mely 1919 környékén a gondolkodásában bekövetkezett. Ebben az értelemben a Däubler-költemény értelmezése – talán kissé „perverz” módon – egyben az önmegtagadás útját is kijelöli: így a *Politikai romantikában* már magát a romantikát fogja elvetni, mint ami az állam bukásának fő okozója volt. Ez az önmegtagadás pedig egyzersmind a weimari korszak Schmittje megszületésének a pillanata.

Hadüzenet a romantikának

Carl Schmitt gondolati fordulatának, jelentős alkotói korszakának első darabja tehát az 1919-ben megjelentetett *Politikai romantika*, amelynek első változatát Schmitt még 1917-ben írta meg.²² E művében a romantika²³ filozófiai meghatározására tesz kísérletet. A gondolatmenet egy elvi különbségtétellel kezdődik; eszerint minden szellemi irányzatot két fő mozzanat, egy meghatározott magatartásmód (Haltung) és az úgynevezett abszolút centrum eszméjének összefüggéseként lehet meghatározni. A romantika esetében Schmitt szerint az abszolút centrumot az okkazonalizmus képviseli; az okkazonalizmus fogalma eredetileg Malebranche-től származik, s Isten objektív létezésének meghatározását jelenti. A romantika azonban szubjektívizálja az isteni abszolútumot: „A romantika szubjektívizált okkazonalizmus, azaz a romantikusnál a romantikus szubjektum úgy bánik a világgal, mint saját romantikus produktivitásának ürügyével és alkalmával.” (Schmitt 1925: 23.) A romantika tevékenysége nyomán az objektív Isten a zseniális szubjektummá szekularizálódik (Schmitt 1925: 223.).

A romantikus szubjektivitás schmitti leírása során az okkazonalizmus fogalma egyre inkább negatív jelleget ölt:

A romantikus viselkedést a legvilágosabban egy sajátos fogalommal jellemezhetjük, még-hozzá az okkazio fogalmával. Ezt a fogalmat olyan képzetekkel írhatjuk le, mint ürügy, alkalom, és talán még a véletlen. Ám e fogalom sajátos jelentését egy ellentétben keresztül kapja meg: tagadja a causa fogalmát, azaz egy kiszámítható okság kényszerét, és ezzel aztán minden normához való kötöttséget is. Ez egy feloldó (auflösend) fogalom, hiszen minden, ami az életnek és a történéseknek következetességet és rendet kölcsönöz – legyen az az okság mechanikus kiszámíthatósága vagy legyen célszerű vagy normatív összefüggés –, ez mind összeegyeztethetetlen a tisztán okkasionálisnak a képzetével. Ahol alapelvvé válik az alkalmosság és a véletlenség, ott az efféle kötöttségekkel szembeni nagyfokú fölény jön létre. (Schmitt 1925: 23.)

A romantika *szubjektív okkazonalizmusként* való meghatározása mély és éles kritika kiindulópontjául szolgál Schmitt számára: a világ alkalomként szolgál ugyan a szubjektivitás számára, ám ez nem jelenti az itt és mosthoz való kötődést, éppen ellenkezőleg: a romantikus azért vonzódik az időben és térben távoli dolgokhoz, mert *menekül az itt és most világtól*, s ami ezzel összefügg, *menekül a döntéstől*.

A romantika ilyen értékelése éles fordulatot jelez Schmitt gondolkodásában. 1916-ban a *Däubler*-könyvben Schmitt még egyértelműen a romantika mellett tette le a voksát: „a német romantika, amelyről újabban azt mondják, hogy le kell küzdeni, felmérhetetlen tartalékot jelent, amelyben mindennek, ami ma nem lapon, egzaktul gondolkodik, a szellemi forrása rejlik: »alkotó fejlődést«, »absztrakciót és beleérzést«, ezt mind gond nélkül megelőlegezik a romantikusok.” (Schmitt 1916: 12.) Jellegzetes az is, hogy 1916-ban egy szépirodalmi mű elemzése közvetítette Schmitt romantikával azonosuló²⁴ álláspontját, addig a 19-es könyvében a romantika már formális metafizikai struktúráként és eszmétörténeti fenoménként kerül tárgyalásra, s minden baj kútforrásaként szerepel.²⁵

Az a – *Däubler*-könyvben szereplő – dualista megközelítés, amely a külvilágra orientálódó, aktív férfiúi beállítódást a bensőségességet kifejező női elvvel állította szembe,²⁶ a *Politikai romantikában* totális politikai-történelmi alternatívaként jelenik meg, és a pólusok mint halálos ellenségek állítódnak szembe egymással. Az *Északi fény* elemzése során közvetlenségként, a brutális erő érvényesítőjeként meghatározott „férfi” elv jelenti a romantika-könyvben a pozitív pólust, mint a „döntés”, a politikai cselekvés princípiuma. A korábbi „női elv” pedig, amelyet az érzékenység, elmélkedés, közvetettség jellemez, most a cselekvés halálos ellenségeként értelmeződik.²⁷

Ázáltal, hogy a *Politische Romantikban* a romantikát már *eszmétörténeti-metafizikai* struktúráként tárgyalja, Schmitt *éles különbséget tesz politikai romantika és politikai konzervativizmus között*. A politikai romantika ugyanis a következő eszmétörténeti fejlődéssorba van Schmitt szerint beágyazódva: felvilágosodás–Rousseau–

politikai romantika–liberalizmus, melyet a *döntés elől való menekülés és az örök beszélgetésben (ewiges Gespräch) való feloldódás* jellemez. Ezzel szemben a „cselekvés”, a *döntés letéteményeseként a politikai konzervativizmus jelenik meg*. Az európai eszmetörténetben ezt Schmitt számára a politikai teológia képviseli, de Maistre, de Bonald, Donoso Cortés alakja. Ez a szembeállítás Schmitt egész Weimari Köztársaság alatti gondolkodásának sarkalatos pontjává vált. Egyik Donoso Cortés-ről szóló tanulmányában ezt írja:

Ilyen organikus gondolkodásra de Maistre és Donoso Cortés képtelen volt. De Maistre tanújelét adta ennek a Schelling életfilozófiájára iránti totális érdektelenségével; Cortést pedig az iszonyat kerítette hatalmába, amikor 1849-ben Berlinben a hegelianizmussal szemtől szembe találkozott. Mindketten nagy tapasztalatú diplomaták és politikusok voltak és elég ésszerű kompromisszumot kötöttek. A szisztematikus és metafizikai kompromisszum azonban felfoghatatlan volt számukra. (Schmitt 1950 b: 33.)²⁸

Az ént totális közvetettséggként tételező romantikus attitűd kritikáján keresztül politikafilozófiai irányzatként a *liberalizmus*, és egyszersmind az „elmélet” mint olyan is elutasításra kerül. Ez az azonosítás Schmitt *Politikai romantikát* követő munkáiban folyamatosan jelen van. Az érett Schmitt szerint a közvetettségre orientálódás és a liberalizmus filozófiai előfeltevései szorosán összefüggnek.

A liberalizmus a maga inkonzekvenciáival és kompromisszumaival Donoso számára csak abban a rövid átmeneti időben él, amikor arra a kérdésre, hogy *Krisztus vagy Barabás?* egy halasztó indítvánnyal vagy egy vizsgáló bizottság felállításával lehet válaszolni. Ez a magatartás nem véletlenszerű, hanem a liberális metafizikában van megalapozva. (Schmitt 1950 b: 34.)²⁹

Konklúzió

1916–19 válságos időszakát tehát egészében az jellemzi, hogy Schmitt „jogi gondolkodásmódjának” az a vonása, hogy mindig az adottat, a szituációt tekinti gondolkodása előfeltevésének, nem működhet, mert a politikai válságot éppen az eredményezi, hogy a régi állam már nem érvényes, az új pedig még nem adott. Úgy vélem, ezzel függ össze, hogy ebben az időszakban Schmitt nem jogi, nem is politikai, hanem irodalmi, esztétikai tárgyú, filozofikus, sőt ironikus műveket ír.

A két művet összekapcsolja a közös perspektíva, mindkét írás a szubjektivitást vizsgálja, méghozzá esztétikai alkotásokon keresztül; ez a *tematika* az életmű egészéhez, államelméleti művekhez képest jelent gyökeres változást. Ugyanakkor a *tematika értékelése* tekintetében a két mű között belső törés, belső perspektíva-váltás érvényesül. Ez a kettős perspektíva-váltás pontosan nyomon követhető az egyes művekben fellépő fogalmiságban is. Azzal összefüggésben, hogy az individualitás problematikája kerül az előtérbe, mindkét írásban fontos szerepet játszik

a *normativitás* mozzanata.³⁰ Ám az a normativitás, amely a Däubler-elemzésben megjelenik, lényegi pontokon szemben áll a romantika-könyv norma-fogalmával. A Däubler-interpretáció az abszolút etika éteri magasságaiban mozog, amelynek időtlensége előtt minden véges emberi teljesítmény eltörpül, relativizálódik: „nem is lehet szó individuális értelemben vett jellemfejlődésről. Ami érdekes, az az emberiség szelleme és a csillag sorsa, amely ezt az emberiséget hordozza, nem valamilyen egyénnek a problémája, mint egy művész vagy egy *stud. phil* vagy egy mérnök problémája, aki megtalálja »magát« és áttör a »személyiségéhez«. Semmilyen polgári házassági probléma nem izgatja fel, hanem a nemek ellentétének kozmikus-szellemi kérdése.” (Schmitt 1916: 38., lásd még 39.) A meghatározó fogalmi ellentétpár itt az én abszolút etikája és a technikai jellegű, „laposan exakt gondolkodás” (Schmitt, 1916, 12.).

Ezzel szemben a romantikát Schmitt az „objektivitás” perspektívájából bírálja. A romantika-könyv norma-fogalmára jellemző, hogy nemcsak az egykori recepció számára okozott zavarodottságot, hanem még ma is elbizonytalanodáshoz vezet. Már egykor Lukács György is úgy értelmezte a művet, mint a romantikát racionális nézőpontból kritizáló, bár marxista nézőpontból tökéletlen vállalkozást. (Lukács 1928: 307., 308.)³¹ Balke pedig 1996-ban azt fogalmazta meg, hogy milyen kár, hogy a későbbi *Politikai teológia* című írásban „visszavonhatatlanul elvész a *Politikai romantikában* érvényesített kauzalitáselv, mint általános szellemi orientálódás” (vö. Hofmann 2002: XIV.). Ezek az értelmezések azonban csak azt veszik észre, hogy az „objektív norma” fogalomban jelen van a kauzalitás mozzanata is; s elsiklanak afölött, hogy a fogalmiság itt valójában éppolyan kétarcú, mint Schmitt bármely művében: az objektivitás egyfelől a kauzális jelleget, a normához való kötöttség mozzanatát jelenti, másfelől azonban Isten objektív létezését is, amelyet még nem privatizált és relativizált a romantikus szubjektum.

A norma-fogalom átalakulásával párhuzamosan eltűnik az absztrakt, abszolút norma primátusa, és átveszi a helyét a személyes aktivitás perspektívája 1919 után. A normának a Weimari Köztársaság idején elsődlegesen az a szerep jut, hogy a kritizált liberalizmus lényegi jellemzője lesz. A normativitás eltűnésével párhuzamosan továbbá Schmitt polemikus ellenségképében ezentúl azonosul egymással a liberalizmus és a pozitívizmus, ami a korai időszakra még nem volt jellemző.³² Így „a Däublerről szóló könyv, csakúgy, mint a politikai romantikáról szóló könyv, liberalizmus-kritikájának filozófiai előfeltételét jelenti”. (Kennedy 1988, 234.)

A norma a későbbiekben a legjobb esetben is csak a közvetlenül, pozitívan adott törvényt jelenti, vagy még később, 1932 után, a normativitás mozzanata a konkrétan adott államrend méltatásaként jut kifejeződésre.

Mivel, mint mondtuk, a politikai lét konkrét valóságában nem absztrakt rendek és normaösszességek kormányoznak, hanem mindig csak konkrét emberek vagy szervezetek uralodnak más konkrét embereken és szervezeteken, így természetesen, politikailag tekintve,

az erkölcs, a jog, a gazdaság és a „norma” „uralmának” itt is mindig csak konkrét értelme lehet. (Schmitt 2002: 50.)

A válság időszakában továbbá az individuum státusza válik kérdésessé, amelyről a korábbi időszakban Schmitt azt előfeltételezte, hogy az absztrakt normának van alárendelve, és ezt az alárendeltséget a konkrét, történeti pozitivitás közvetíti, reprezentálja. Amikor meginog az állam közvetítő jellegének státusza, akkor ez egzisztenciálisan annyit jelent, hogy az én önmagához való viszonya válik kérdésessé. Amikor az első világháború alatt a konkrétan adott, addig előfeltételezett állam léte fenyegetetté válik, akkor az individuum is megkérdőjeleződik, hiszen – mint láttuk – Schmitt korábban az *individuumot éppen az állam felől határozta meg*. Ha az állam megszűnéssel fenyeget, akkor az állam által „definiált” individuum létének előfeltétele is megrendül: az individuum bizonyos értelemben a semmibe kerül, létét anélkül kell tételeznie, hogy az abszolútumot közvetítő állam „kívülről” ráirányulna. A külső rend konstitúciója problémává, feladattá válik, s ennek a feladatnak meg kell jelennie az individuum szintjén is. A konkrét állam „válsága” tehát egyidejűleg megkérdőjelezi azt az önazonosság-fogalmat is, amely Schmitt gondolkodásának a háttérében munkál.

A válságban írt művek emiatt kiemelkedő státusszal bírnak a schmitti életmű egészének megértése számára. A válság során megfigyelhető schmitti gondolkodásmód átmeneti jellegű, egyszerre kötődik a korábbiakhoz, amennyiben itt az *én* fogalma áll a vita középpontjában, és jelenik meg már a későbbi gondolkodás központi fogalma, a *döntés*. E két fogalomnak az egyidejű jelenlétével sem korábban, sem később nem találkozhatunk. Az én, illetve az individuum fogalma az, amely *összeköti* a korai Schmittet a válság időszakával.³³ Ugyanakkor a *döntés* mozzanatának előtérbe kerülése már *elválasztja* e két korszakot egymástól, és e válság időszakot inkább a későbbi gondolkodáshoz kapcsolja. Az életmű későbbi alakulása során megmarad a döntés primátusa a konkrét intézményekhez, az államhoz képest.

E korszaknak a schmitti életműben betöltött jelentősége a mai napig nincs jelentőségéhez méltóan feltárva. A mellőzés sokáig abból a körülményből fakadt, hogy e műveknek irodalmi tematikája van, ráadásul nem Schmitt „érett” korszakából származnak, így irrelevánsnak tűntek a weimari időszak politikaelmélete szempontjából. Ám ahogy szembesült a recepció a schmitti elmélet értelmezési nehézségeivel, úgy fordult az utóbbi másfél évtizedben az érdeklődés e korai évek irodalmi munkássága felé,³⁴ „csak az utóbbi időben emelkedtek ki magányos hangok a Schmitt-irodalomban” (Balke 1990: 48.). Mára már több elemzés foglalkozik ezekkel az irodalmi művekkel,³⁵ és jó néhány elemző felfigyelt arra, hogy ezek a művek Schmitt későbbi államelméleti álláspontjának előfeltételét jelentik. „A *Däubler* nélkül sem a *Politikai romantikát*, sem a *Diktatúrát*, sem a *Politikai teológiát* nem lehetett volna megírni.” (Kennedy 1988: 241.) *Ezek a tanulmányok azonban Schmitt későbbi politikai gondolkodásának összefüggésében vizsgálják a korai*

műveket, a vizsgálódás során háttérbe szorul a kortörténeti szituáció figyelembevétele.³⁶ Az elemzések túlnyomó többsége az életmű kontinuitását hangsúlyozza, ahol a Schmitt-kutatók általában „Schmitt írásaiban az esztétikai mozzanatra hívják fel a figyelmet, amely szövegei nyelvi megformálásától kezdve egészen a középponti fogalom és teoretikus opciókig érvényesül”. (Balke 1990: 48.)³⁷ Mehring és Sombart ugyan érzékeli az életművön belüli törés mozzanatát, és a rejtett önkritikát, amely ezekben a művekben kifejeződik, azonban még ők is a kronológiai egymásra következéshez képest fordított sorrendben tárgyalják a két művet (Mehring 1988: 35. skk., 42. skk., Mehring 1992: 38. sk., 42. Sombart 1991: 31. skk., 129. skk.).³⁸ Sombart és Mehring – egyébként Balkéhez és Kennedyhez hasonlóan – e két irodalmi műben elsősorban a weimari gondolkodást anticipáló mozzanatokot emeli ki, és emiatt az e művekben lezajló belső mozgás, *történet* háttérbe szorul, az öndefiníciós erőfeszítés *önálló* jelentősége nem kerül napvilágra.

Az általam ismert szakirodalomban *egyetlen tanulmány sem foglalkozik azzal a fordulóponttal, amely az 1916 és 1918 keletkezett művek között kimutatható* – eddig egyetlen Schmitt-ről szóló tanulmányban sem történt meg a *Däubler* és a *Politikai romantika* összehasonlító elemzése.

E két év alatt keletkezett írások kifejezésre juttatják a történeti és az egzisztenciális dimenzió belső kapcsolatát Schmitt gondolkodásában. Ez az átmeneti válságkorszak kétszeresen is kitüntetett jelleggel rendelkezik Schmitt egész gondolkodása szempontjából: egyfelől történeti értelemben, amennyiben ezek az írások az életmű alakulását tekintve kiemelkedő státuszt foglalnak el, hiszen ekkor „érett Schmitt férfitá”, ekkor született meg a weimari időszak politikai gondolkodása, másfelől pedig szisztematikus értelemben is önálló pozíciót foglalnak el az életműben, amennyiben feltárják Schmitt gondolkodásának struktúráját és latens előfeltevéseit.

JEGYZETEK

1 Vö. Schmitt 2000, Schmitt 2003.

2 E kibontakozó gondolati válság természetesen szorosan összefüggött a császári Németország először csak sejtett, később ténylegesen bekövetkező összeomlásával, azaz annak a rendnek a felbomlásával, amely Schmitt gondolkodásának előfeltevéseként szolgált. Schmitt az 1918-as válságról később: Schmitt 1970: 16. sk., 21. Sombart hangsúlyozza, hogy Schmitt gondolkodásának a bismarcki rendszer összeomlása jelenti az alapélményét: „Életének központi, egzisztenciális témája a császári Németország. Az összeomlás miatti harag, a vereség nem-akceptálása abban a sokkal mélyebb fájdalomban gyökere-

zik, amelyet [Schmitt] »e politikai képződmény reménytelensége« miatt érzett.” (Sombart 1988: 20.)

3 Theodor Däubler (1876–1934) expreszcionista író és költő és művészetkritikus volt. Schmitt már 1910 óta intenzíven foglalkozott Däubler költészetével, s amikor 1912-ben Berlinben személyesen is megismerkedett vele, „az európai érzékenység génusza” (Schmitt 1950: 45.) már nemcsak a költészetével, hanem szuggesztív személyiségével is lenyűgözte őt; „ami akkoriban mások számára Stefan George lehetett, Carl Schmitt számára Theodor Däubler volt”. (Sombart 1991: 124.). A „szegény, apo-

latlan bohém” (Schmitt 1950: 45.) kolosszuszerű figurája máskülönbén több expressionista művész számára is modellként szolgált, Otto Dix, Else Lasker-Schüler, Ernst Barlach és George Grosz is megörökítette Däubler, utóbbi hat-szor rajzolta le. (Kennedy 1988: 236.) A költő egész életében sokat utazott, gyakran váltotta lakóhelyét, főként Németországon kívül élt, itáliai városokban, Párizsban, Svájcban, Görögországban, és Ausztriában – maga Schmitt is elkísérte őt egyik itáliai körútján. Däubler politikailag a különös Forte-körhöz tartozott, egy „szellemi-arisztokratikus-anarchista” konspirációhoz, amelyhez még Gershon Scholem, Martin Buber és Walther Rathenau is tartoztak; 1913/14-ben a csoport tagjai elhatározták, hogy pneumatikus erőik koncentrációja révén, „a világot kifordítják a sarkaiból”. Abban reménykedtek, hogy spirítisztá-spirituális kísérleteik révén meg tudják akadályozni a háborút. Am ebből nem lett semmi, mert még ezelőtt összeveszték. (Sombart 1991: 126.)

4 Däubler fő művét, az *Északi fény* című verses eposzt még 1898-ban Nápolyban kezdte írni, s végül 1910-ben jelent meg. Noha az *Északi fény* jelentős mű, a szélesebb közönség soha nem olvasta. Nicolaus Sombart így ír az eposz hatásáról: „Ki ismeri ma már Däublertől *Északi fényt*? A háromkötetes mű már a megjelenése éveiben (1910) is csak az ismerők és a tisztelők szűk körében volt ismert.” (Sombart 1991: 129.) A schmitti interpretáció ismertebbé vált, mint az eredeti mű, Schmitt „Däublerről szóló könyve a legbefolyásosabb könyv volt, amelyet valaha is a *Nordlicht*-ről írtak”. (Kennedy 1988: 241.)

5 „Nehezen lehet egy szerzőnek két művét elképzelni, amely – szinte ugyanabban az időpontban publikálva és valószínűleg szinte ugyanabban a pillanatban megírva – ellentéte-sőbb és következményeiben is ellentmondásosabb lenne, mint a »Politikai romantika« és az »Északi fény«. A »Politikai romantika« hadüzenet volt. Az »Északi fény« a barátság könyve, szívesség. Különösképpen azonban az egyik könyv barátja a másik ellensége. [...] Röviddel egymás után publikálva, a két mű a másik cáfolatának tűnhet.” (Sombart 1991: 125. sk.)

6 Schmitt szépirodalmi tevékenysége már nagyon korán, 1910 körül kezdődik. 1910 és 1920 körül rövid történeteket írt a *Rheinlande* számára, továbbá a *Schattenrisse* gúnyíratot, valamint Wagner mesterdalnokainak értelmezését

Vaihinger *Die Philosophie des Als Ob* című művének szellemében. (Carl Schmitt: *Richard Wagner und eine neue „Lehre vom Wahn“*. Bayreuther Blätter (35) 1912. 239–241., Carl Schmitt: *Juristische Fiktionen. Über Vaihinger und die Philosophie des Als-Ob*. Deutsche Juristenzeitung 18 (1913), 804–806. Hivatkozik rá: Kennedy 1988: 241.) A tárgyalt időszakban, 1916 és 1918 között Schmitt tevékenységének súlypontja az államelméletéről szépirodalmi és történetfilozófiai témákra helyeződött át. 1917-ben Schmitt írt egy történetfilozófiai szöveget *Sichtbarkeit der Kirche* (Schmitt: 1917a) címmel, majd 1918-ban megjelent egy ironikus mű a historizmusról, illetve a modern irodalmi attitűdről (*Buribunken. Ein geschichtsphilosophischer Versuch*, Schmitt: 1918), amely szemléletében rokon a *Politikai romantikával*, a mű „életmű-kronológiai szempontból a burzsoá alakja megkonstruálásának küszöbén áll”. (Mehring 1988: 35., Koselleck történetfilozófiai szempontból elemzi a művet: Koselleck 2000: 131–141.) Schmittnek ebben az időszakban kifejtett csekély tudományos aktivitása is e korszak labilis, átmeneti jellegéről tanúskodik. 1916-ban Schmitt változatlan formában újra kiadta *Az állam értéke és az egyén jelentősége* című könyvének első fejezetét (Schmitt: 1917b), és ugyanebben az évben habilitált is a fenti művel. Ezzel egyidejűleg azonban már a rend megkérdőjeleződésének problémája is felmerül egy diktatúráról szóló rövid írásában. (Schmitt 1916b, vö. Hofmann 2002: 109.)

7 „Valószínűleg nem véletlen, hogy Schmitt kiszámított módon egy *irodalmi* szöveg képességében bízik meg annyira, hogy még ha a szöveg nem képes is a szekularizált ipari társadalmak iszonyatos dinamikáját »feltartóztatni«, ám legalább esztétikailag mégiscsak ellentudjon mondani neki.” (Balke 1990: 46., vö. Mehring 1988: 30. skk., Mehring 1992: 40. skk.)

8 A Däubler-értelmezésen kívül csak Schmitt Donoso Cortésről szóló írásaiban bukkan fel a közvetlen apológia, ám ott kisebb fókú az azonosulás, hiszen politikai gondolkodóval és nem költővel foglalkozik Schmitt (Schmitt 1950b). Schmitt valódi filozófiai és politikai vonzalmait általában homályba burkolta. Így Kierkegaard vagy Disraeli iránti mély rokonszenvéről is csak az önéletrajzi jellegű dokumentumokból szerezhetünk tudomást (vö. Schmitt 1991, Schmitt 2003).

9 Schmitt 1947-ben írt rövid önvallomásaiban, az *Ex Captivitate Salus*ban is hosszas fejtegetéseket találunk az *Északi fény*ről (Schmitt 1950a 42. skk.), és az egész írás is Schmitt két kedvenc költőjére, Däublerre és Konrad Weifre való hivatkozással zárul: „az ő szavukra figyelek, figyelek és szenvedek és felismerem, hogy nem vagyok meztelen, hanem fel vagyok öltözve és úton vagyok egy házhoz.” (Schmitt 1950a: 91.)

10 „Három évvel azelőtt, hogy Schmitt a »Politikai romantikával« való leszámolása révén a férfiaságának bizonyítékát hozta, ami őt legitímálta, hogy komolyan foglalkozzon politikával, közzétett egy könyvet, amely az ortodox Schmitt-exegézisben mint kétest általában inkább mellőznek. Fiatalkori mű, fiatalkori bűn, amely, el kell ismerni, nehezen illeszthető be egy államtudományos oeuvre szisztematikájába.” (Sombart 1991: 122.)

11 „Visszapillantva azt mondhatjuk, hogy a *Nordlicht*-esszéiben az igazi Schmitt mutatkozik.” (Sombart 1991: 127.)

12 Heinrich Meier megállapítja, hogy ez a mű tablóként „szinte az összes fontos tárgyat összegyűjti, amelyeket Schmitt egész életében lelkesedéssel vagy utálattal fogad.” (Meier 1994: 16.)

13 Schmitt szerint e dualista látásmód az egyetlen igazi filozófia, amely egyesíti a filozófiát és a kereszténységet. Schmittnek ezzel a megállapításával 1945 után ismét találkozhatunk: „A költő minden vallási és filozófiai entitással együtt él” (Schmitt 1950a: 48.). Däubler Hegel „szellemét, és a keresztény szentháromság szellemét ugyanazon lelkesedéssel foglalja magába.” (Schmitt 1950a: 48.) Eszmetörténeti szempontból tehát a dualizmus átfogja az egész német filozófiai hagyományt – amelybe a romantika, és a német klasszikus filozófia egyaránt beletartozik –, továbbá a kereszténység, különösen a katolicizmus is ezen a beállítottságon nyugszik. Ez a látásmód ugyanakkor Schmitt szerint nemcsak az eszmetörténeti múltat hatja át, hanem a jelent is uralja, továbbá a méhében tartalmazza, megelőlegezi a jövő útját is.

14 Schmitt a későbbiekben – elsősorban 1947 után – gyakran emlegette az *Északi fény* formalközpontú képességét a nyelv vonatkozásában: „csak Däubler által vált a német nyelv egy új tonalitás tiszta csodainstrumentumává” (Schmitt 1950a: 47.); „Däubler Nordlicht-je nem szó, hanem hang; tonalitás”. (Schmitt 1991: 89.) A schmit-

ti életmű esztétikai jellegét középpontba állító Kennedy ezen a ponton találja meg a korai gondolkodásmód és az érett Schmitt politikaelmélete közötti összekötő kapcsot: „A politikum a tiszta intenzitás vonatkozása marad. Úgy, mint Schmitt Däubler költészetéről szóló leírása – hangzás és szín –, kifejezésteljes viszony, amely nem adódik az esztétikum szubjektív orientálódásán kívül.” (Kennedy 1988: 251.)

15 A szimbólumok iránti vonzódás Schmitt egész életművében megmarad, és különösen a második világháború éveitől, 1942-től erősödik fel. A *föld nomosza* című írásában Schmitt 1950-ben szimbolikus tartalmú történelemkonceptiót vázol fel. E mű a tenger és a föld szimbólumának dualisztikus szembeállítására épül, ahol a föld a tenger, a szabadság tagadását jelenti. Eszerint az első esemény az az „ősaktus” volt, amelynek során különbség tételeződött a föld és a tenger között.

16 Az énben rejlő dualizmus fontos mozzanata az aktivitás versus kontempláció kettőssége. Schmitt már néhány évvel a *Däubler*-könyv megírása előtt, a *Wert des Staates*ben pontosan megfogalmazza ezt a kettősséget, mint a tudomány és az élet összeegyeztethetlenségét: „Az államfilozófia módszere és érdeklődése ezért a politikai élet valamely gyakorlati emberének módszerével és érdeklődésével összeegyeztethetetlen. [...] A nagy politikust éppolyan kevésbé lehet egy elméleten keresztül megcáfolni, ahogy bármilyen nagy hatású politika sem képes egy elméletet megcáfolni. [...] A tudomány fogalma szerint fundamentális ellentétben áll az étellel.” (Schmitt 1914: 9.)

17 „A mű annyira tele van étellel és testtel, hogy a szellem és élet és a szellem és lélek antitéziseivel nem kell időt vesztegetnünk.” (Schmitt 1950a: 48.)

18 Däubler egyfelől az öngyilkoságnak, a „pogányok lágy halálának” a megénekelője, („der Heiden sanftes Sterben” Schmitt: 1950a: 42.) másfelől a „*bis feltámadásának*” a költője. (Schmitt 1950a: 47.)

19 Mehring szerint Schmittnek a konzervatív forradalommal való kapcsolatát mutatja a *Politikai romantika* című könyvében tett kijelentése: „egy politikai vagy történeti mítosz megteremtése a politikai aktivitásból származik.” (Schmitt 1925: 225., Mehring 1988: 31. sk.) Armin Mohler, a konzervatív forradalomról szóló legalaposabb monográfiája szerzője szerint Schmittnek

„nemcsak érintkezési pontjai vannak a Konzervatív Forradalommal – teljesen oda tartozik, egyik képviselője. [...] Ezt az ember nem érzi azonnal, mert hiányzik nála az egyes frakciók »istállószaga«: a nemzeti forradalmár éppúgy, mint a bundszerű (das bündische) vagy a völkisch jelleg. [...] Különben Schmittnél élesebben nyilvánul meg az, ami a Konzervatív Forradalmat megkülönbözteti a nemzetiszocializmustól, mint azoknál a frakciónál.” (Mohler 1988: 151., vö. Mohler 1972.) Életrajzi szempontból lásd: Tommisen 1988.

20 „1914 eszméit” Németországban igen sok értelmiségi, közöttük számos filozófus és szociológus képviselte, így Werner Sombart és Ernst Troeltsch is. Az „1914 eszméi” kifejezés Troeltsch egyik 1916-ban született írásának címében is szerepel. (Troeltsch 1925: 31–58.) Eszerint az, „ami 1870 óta jelen volt és megszokott volt, az hamarosan elavultnak és tárgyatlannak bizonyult” (Troeltsch 1925: 32.); ma „a fegyverek harcából számunkra a szellemek ellentéte lepleződik le, és a mi szellemünket is az utóbbi évtizedek előtörténete és a jelenkor megrázó eseményei egyszerre formálták és szülték.” (Troeltsch 1925: 35.) A „konzervatív forradalom” és „1914 eszméi” közötti kapcsolat szembevető Spengler munkásságában, aki *A Nyugat alkonya* első kötetét az agadiri válság élménye nyomán még 1912-ben kezdte írni, egy eljövendő győztes világháború reményében (Felken 1988: 31. skk.), a második kötetet pedig már a weimari köztársaság első éveinek polgárháborús állapotai között fejezte be. (Spengler 1922, magyarul Spengler 1995, Továbbá Spengler 1919, vö. Hofmann 2002: 86. sk., 100., 103., 109., 128., 133.)

21 Greiffenhagen 1977: 343.

22 A *Politikai romantikának* két kiadása van, 1919-ben és 1925-ben jelent meg. (Schmitt 1919, Schmitt 1925) Az első kötethez képest a második kiadás két tanulmánnyal bővült (Schmitt 1921, Schmitt 1924), továbbá néhány kisebb szövegmódosítás is történt.

23 Schmitt elemzéseinek középpontjában a korai német politikai romantika (1796–1815) áll, amelyet Friedrich Schlegel, Novalis, valamint Adam Müller alakja képvisel. Schmitt e könyvében nemigen foglalkozik a német romantika művészi teljesítményeivel, ugyanis szerinte a romantika – a világgal szemben tanúsított ironikus távolságtartása miatt – képtelennek bizonyult

önálló teljesítményekre. E kérdésben Schmitt-tel már kortársa, Ernst Robert Curtius irodalomtörténész is vitakozott. (Curtius 1921/22: 11.)

24 Däubler költeményéről többek között azt írja, hogy „tartalmilag a mű gyökerei a romantikában találhatók. Ennek egyenes ágon a nagy svábok, Hegel és Schelling az ősei. Kevésbé jelentős romantikusok, mint az a Malfatti, a részletekben számos hasonlóságot mutatnak.” (Schmitt 1916: 17.) Másutt Malfattiról a következőképpen ír: „hallgassuk meg most egy romantikus tudóst, akinek a világról és annak dolgairól alkotott felfogása még ma is megérdemli az érdeklődést; ugyanis az állat- és növénypszichológia kérdései iránt érdeklődik, a nem és a jellem, az organikus élet periodicitása és ritmusa iránt.” (Schmitt 1916: 12.) Sombart kijelenti, hogy a romantikus gyökerek előtérbe állításával „nemcsak a mű eszmetörténeti eredete van jelölve, hanem az is tanúsítva van, hogy Carl Schmitt tudta a nagy feltörés jelentőségét az ember új önértelmezése számára, amit a »Politikai romantikában« olyan gyalázatosan ignorál.” (Sombart 1991: 125–126.)

25 A politikai romantika Schmitt számára itt azt az attitűdöt testesíti meg, amely a vilmosi Németországban a hatalom legitimálója volt, és egyúttal e hatalom pusztulásáért felelőssé tehető.

26 „A dualizmus világtörténelmi tevékenységbe kezd: a perzsa férfi, tettereje, jog-, állam- és fajérzéke specifikusan férfias. A nő számára azonban nem ismer már helyet csak a háremet. A [...] nő eltűnik és el lesz árulva.” (Schmitt 1916: 31.)

27 „Ahol a politikai aktivitás kezdődik, ott szűnik meg a politikai romantika” (Schmitt 1925: 162.), a romantika lényege a „feltétlen, minden aktivitást megsemmisítő passzivizmus” (Schmitt 1925: 161.). Ezzel összefüggésben Schmitt szerint a romantika politikai viselkedését a korlátlan megalkuvás és alkalmazkodókészség jellemzi: 1799-ig, ameddig a forradalom tartott, a romantika csodálta a forradalmat, ám a forradalmat követően konzervatívvá vált, majd 1830 után ismét forradalmivá lett. „A politikai tartalom változékonysága nem véletlenszerű, hanem az okkazonalista magatartás következménye, és mélyen a romantikus lényegében van megalapozva, amelynek a magja a passzivitás.” (Schmitt 1925: 160.) A romantikus magatartás opportunistá politikai következményeit Schmitt mindenekelőtt Adam Müller személyén

keresztül szemlélteti, aki a politikai széljárástól függően hol forradalmár volt, hol pedig mérsékelten vagy radikálisan konzervatív.

28 Itt az „organikus gondolkodás” és a „metafizika” ellenséges alternatívaként van szembeállítva egymással. Az organikus gondolkodás fogalmában Schmittnél hallgatólagosan összekapcsolódik egymással a *filozófiai* gondolkodás – ami kiváltképp a német klasszikus filozófiát jelenti –, továbbá a bensőséges vallásos *misztika*, illetve a német historizmus organikus *történelemszemlélete*. Mivel Schmitt az „organikus” gondolkodás fogalmát az „egyéni álmódózással” rokonítja, így a filozófia, a misztika és a történelemelmélet egyaránt a szubjektivitás megnyilvánulásaként tűnik fel. (Schmitt 1925: 216.) A „metafizika” ezzel szemben a politikai aktivizmus, a teológiai gondolkodásmód és valamiféle formális racionalitás egységét képviseli. A „metafizikai” pólus meghatározása révén megszületik az érett Schmitt gondolkodásának egyik kulcsfogalma, a politikai teológia.

29 Schmitt gondolkodásának szituatív jellegére jellemző, hogy az életműben mindig egymással tökéletesen párhuzamosan, „egyenesen arányosan” billeg a filozófia és a romantika értékelése. 1919-ben, a politikai aktivitásnak a szubjektivitással való összeegyeztethetetlen ellentétét Friedrich Gentznek a filozófus Schlegellel és Fichtével való engesztelhetetlen szembenállása fejezi ki. Gentzét Schmitt a *Politikai romantikában* azért dicséri, mert „ösztönös ellenérzése van olyan emberekkel szemben, mint Schlegel, és gyűlöli Fichtét”. (Schmitt 1925: 33.) Azokban a politikai szituációkban azonban, amikor az állam megszilárdult, Schmitt életművében belül háttérbe szorult a romantika és a filozófia iránti ellenszenv, illetve a filozófia és az aktivitás éles szembeállítása. Schmittnek egy viszonylag késői művében, *A partizán elméletében* a politikai konzervativizmust képviselő Friedrich Gentz és a romantikát megjelenítő Friedrich Schlegel alakja újra „kéz a kézben” lép elénk, éppúgy, ahogy azt már a *Politikai romantika* megírását megelőző időszakban is megszokhattuk. Fichtét *A partizán elmélete* „híres filozófusként” emlegeti: „Johann Gottlieb Fichte, a nagy filozófus; magasan képzett, zseniális katonák, mint Scharnhorst, Gneisenau és Clausewitz; egy olyan költő, mint az imént említett, 1811 novemberében elhunyt Heinrich von Kleist – e nevek fémjelzik az akko-

ri kritikus pillanatban tettere kész porosz intelligencia felmérhetetlenül nagy szellemi potenciálját.” (Schmitt 1963: 14. sk., magyarul: 107. sk., vö. Schmitt 1963: 49., magyarul: 130.o.)

30 Schmitt politikaelméletében egész élete során elutasítja, hogy államelméleti fogalmait etikai normativitás jellemezze (vö. Schmitt 1914: 2. sk., Schmitt 1932, magyarul: 33., Schmitt 1932: 37., magyarul: 33., Schmitt 1932: 14. sk., magyarul: 19.).

31 A romantika-könyvről folytatott egykorú viták összefoglalását adja Bendersky 1988.

32 „1918 után Schmitt a liberalizmust egyre erősebben a jogpozitivizmussal azonosította” (Kennedy 1988: 247.).

33 Az individualitás problematikája Schmitt későbbi írásaiban explicit módon már csak a polemikusan tárgyalt liberalizmus vonatkozásában tűnik fel, latens módon azonban továbbra is jelen van a szuverenitás fogalmában.

34 Schmitt irodalmi munkássága iránti élenkül érdekklődést mutatja az is, hogy 1995-ben Ingeborg Villinger újra kiadta és kommentárokkal ellátta Schmitt 1913-ban írt korai irodalmi paródiáját (Hrsg. Ingeborg Villinger 1995).

35 Bendersky 1988, Kennedy 1988, Balke 1990, Balke 1996, Mehring 1992, Mehring 1992, Sombart 1991.

36 A folyamatosság és törés kettősségét nem érzékeli sem Balke, sem Kennedy. Kennedy ugyan elsőként észlelte az irodalmi tematika kiemelkedő jelentőségét Schmitt egész gondolkodása számára, ám nem merült fel számára a kérdés, hogy milyen szemléletbeli ellentét, perspektívaváltás tapasztalható a két mű között. (Kennedyről kritikusan: Balke 1990: 46., Mehring 1988: 34. Hofmann 2002: XIV.) Balke és Kennedy ugyanis egyaránt úgy véli, hogy az expresszionista gyökerek felmutatásával a kulcsot is megtalálták Schmitt húszas évekbeli műveihöz, sőt Schmitt egész gondolkodásához. Kennedy egyéb írásainak összefüggésében megmutatkozik, hogy az expresszionista gyökerek hangsúlyozása összekapcsolódik a schmitti gondolkodás depolitizálásának tendenciájával. (Kennedy 1986, vö. Mehring 1988: 34.)

37 Schmittnek az *Északi fényhez* írt kommentárja „az összes irodalmilag összesűrített kultúrkritikai toposzt összegyűjti, amely Schmitt egész későbbi életművét meghatározza”. (Balke 1990: 46. sk., vö. Kennedy 1988: 233. skk.)

38 A *Politikai romantika* önkritikai jellegét ugyan Sombart érzékeli a leghatározottabban, ám elemzése a pszichológiai vonatkozásokon belül marad. A „»Theodor Däubler *Északi fény*« – ez is Carl Schmitt egyik könyve” című fejezetben pedig Sombart sajnos kizárólag „az ember biszexualitásának mint világsorsnak” a tematikáját hangsúlyozza (Som-

bart 1991: 131.). Sombart ugyanis hajlamos rá, hogy saját finom pszichológiai megérzései mögé – amelyek részben Schmitt-tel való személyes kapcsolatán alapulnak – a homoszexualitással kapcsolatos pszichoanalitikus „mélységeket” teremtsen. (Sombartot kritikailag méltatja Maschke 1987: 29. sk.)

IRODALOM

Carl Schmitt művei:

- 1914 *Der Wert des Staates und die Bedeutung des Einzelnen*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1914.
- 1916 *Theodor Däublers „Nordlicht“*. Berlin: Duncker und Humblot, 1991.
- 1916b „Diktatur und Belagerungszustand” In: *Zeitschrift für die gesamte Strafrechtswissenschaft*. 38. kötet, 138–162.
- 1917a „Sichtbarkeit der Kirche” In: *Summa*. 1917.
- 1917b „Recht und Macht” In: *Summa*. 1917.
- 1918 „Buribunken. Ein geschichtsphilosophischer Versuch” In: *Summa*. 1918.
- 1919 *Politische Romantik*. München–Leipzig: Duncker und Humblot.
- 1921 „Politische Theorie und Romantik” In: *Historische Zeitschrift*. CXXIII. 3. 377–397.
- 1924 „Romantik” In: *Hochland*. XXII. 1. November. 157–171. (A szöveg a *Politikai romantika* 1925-ös kiadásában előszóként szerepel; továbbá külön ki lett adva: Prang 1968: 73–92.)
- 1925 *Politische Romantik*. München–Leipzig: Duncker und Humblot, 1925 (2. kiadás, előszóval bővítve)
- 1932 *Der Begriff des Politischen. Mit einer Rede über das Zeitalter der Neutralisierungen und Entpolitiserungen*. München–Leipzig: Duncker und Humblot, 1932 (2. kiadás) (magyarul: In: Cs. Kiss Lajos [szerk.] *A politikai fogalma*. Osiris–Attraktor, 2002. 5–102.)
- 1950a *Ex Captivitate Salus. Erfahrungen der Zeit 1945/47*. Köln: Greven Verlag, 1950.
- 1950b *Donoso Cortés in gesamteuropäischer Interpretation. Vier Aufsätze*. Köln: Greven Verlag, 1950.
- 1956 *Hamlet oder Hekuba. Das Einbruch der Zeit in das Spiel*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1985.
- 1963 *Theorie des Partisanen*. Berlin: Duncker und Humblot, 1975 (magyarul: *A politikai fogalma* [szerk. és ford. Cs. Kiss Lajos]. Osiris–Attraktor, 2002. 103–173.)
- 1970 *Politische Theologie II. Die Legende von der Erledigung jeder politischen Theologie*. Berlin: Duncker und Humblot, 1996.
- 1991 *Glossarium. Aufzeichnungen der Jahre 1947–1951*. Hrsg. Medem, Eberhard Freiherr von. Berlin: Duncker und Humblot, 1991.
- 2000 *Jugendbriefe. Briefschaften an seine Schwester Auguste 1905–1913*. Hrsg. Ernst Hüsmert. Berlin: Akademie Verlag
- 2002 *A politikai fogalma* (szerk. és ford. Cs. Kiss Lajos). Osiris–Attraktor, 2002.
- 2003 *Tagebücher. Oktober 1912 bis Februar 1915*. Hrsg. Ernst Hüsmert. Akademie Verlag

TOVÁBBI IRODALOM

- Balke, Friedrich 1990: „Zur politischen Anthropologie Carl Schmitts“ In: Flickinger Hrsg.: 37–65.
- Balke, Friedrich 1996: *Der Staat nach seinem Ende. Die Versuchung Carl Schmitts*. München: Wilhelm Fink
- Bendersky, Joseph W 1988: „Politische Romantik: Intellectual Critique and Enduring Scholarly Influence“ In: Quaritsch: 465–490.
- Curtius, Ernst Robert 1921/22: „Briefe von Ernst Robert Curtius an Carl Schmitt (1921/1922)“ Hrsg. Rolf Nagel In: *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literatur*. Jg. 133. 1981. 1–15.
- Felken, Detlef 1988: *Oswald Spengler. Konservativer Denker zwischen Kaiserreich und Diktatur*. München: Beck
- Greiffenhagen, Martin 1977: *Das Dilemma des Konservatismus in Deutschland*. München
- Hofmann, Hasso 2002: *Legitimität gegen Legalität. Der Weg der politischen Philosophie Carl Schmitts*. Berlin: Duncker und Humblot
- Kennedy, Ellen 1986: „Carl Schmitt und die 'Frankfurter Schule'. Deutsche Liberalismuskritik im 20. Jahrhundert“. In: *Geschichte und Gesellschaft*. 12. Jg. 380–419.
- Kennedy, Ellen 1988: „Politischer Expressivismus: Die kulturkritischen und metaphysischen Ursprünge des Begriffs des Politischen von Carl Schmitt“ In: Quaritsch, 1988. 232–265.
- Koselleck, Reinhart 2000: „Zur historisch-politischen Semantik asymmetrischer Gegenbegriffe“. In: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 211–259. (Magyarul: *Az aszimmetrikus ellenfogalmak történeti-politikai szemantikája*. Budapest: Józsefvég, 1997.)
- Lukács, Georg 1928: „Politische Romantik“, In: *Archiv für die Geschichte des Sozialismus und der Arbeiterbewegung*. Hrsg: Carl Grünberg. XIII. Jg. Leipzig. 307–308.
- Maschke, Günter 1987: *Der Tod des Carl Schmitt. Apologie und Polemik*. Wien: Karolinger Verlag
- Mehring, Reinhard 1988: *Pathetisches Denken. Carl Schmitts Denkweg am Leitfaden Hegels: Katholische Grundstellung und antimarxistische Hegelstrategie*. Berlin: Duncker und Humblot.
- Mehring, Reinhard 1992: *Carl Schmitt zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag
- Meier, Heinrich 1994: *Die Lehre Carl Schmitts. Vier Kapitel zur Unterscheidung Politischer Theologie und Politischer Philosophie*. Stuttgart, Weimar: Metzler
- Mohler, Armin 1972: *Die Konservative Revolution in Deutschland 1918–1932. Grundriß ihrer Weltanschauungen*. Darmstadt
- Mohler, Armin 1988: „Carl Schmitt und die 'Konservative Revolution'“ In: Quaritsch 1988. 129–151.
- Prang, Helmut 1968: *Begriffsbestimmung der Romantik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- Quaritsch, Helmuth (Hrsg.) 1988: *Complexio Oppositorum – Über Carl Schmitt*. Schriftenreihe der Hochschule Speyer. Band 102. Berlin.
- Sombart, Nicolaus 1988: „Carl Schmitt – Ein deutsches Schicksal“ In: Hansen, Klaus / Lietzmann, Hans (Hrsg.): *Carl Schmitt und die Liberalismuskritik*. Opladen: Leske & Budrich, 19–25.
- Sombart, Nicolaus 1991: *Die deutschen Männer und ihre Feinde. Carl Schmitt – ein deutsches Mythos zwischen Männerbund und Matriarchatsmythos*. München, Wien: Carl Hanser Verlag
- Spengler, Oswald, 1922: *Der Untergang des Abendlandes, Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte*. I. Bd.: *Gestalt und Wirklichkeit*. Wien 1918. II. Bd.: *Welthistorische Perspektiven*. München. (Magyarul: *A Nyugat alkonya I–II*. Budapest: Európa, 1995.)
- Spengler, Oswald 1919: *Preussentum und Sozialismus*. München
- Tommissen, Piet 1988: „Bausteine zu einer wissenschaftlichen Biographie“ (Periode: 1888–1933) In: Quaritsch, Helmuth (Hrsg.): *Complexio Oppositorum – Über Carl Schmitt*. Berlin. 71–106.
- Troeltsch, Ernst 1925: *Deutscher Geist und Westeuropa*. Tübingen

Zur Semantik von Georg Trakls Dichtung

1 Einführung

Gegenstand meines Referats ist die Semantik, im engeren Sinne das Problem der Verständlichkeit von Georg Trakls Dichtung. Die radikale Abkehr von den Konventionen der Normalsprache und den gewohnten Bildkompositionen herkömmlicher Dichtungssprachen erschwert den Zugang zu seinem Werk besonders. Und doch bereitet nicht die Sprache allein die Hauptschwierigkeit, sondern vielmehr die mittels dieser Sprache etablierten Textwelten. In ihnen sind ja meist weder innere Kohärenz noch gesellschaftlich akzeptierten Modelle der Wirklichkeit zu erkennen.¹ Infolge der fehlenden oder ambivalenten Bezugspunkte in- und außerhalb der Textwelten seiner Gedichte wird dem Leser eine zuverlässige Orientierung von vornherein versagt.

Man fragt sich jedoch, ob die Abweichung von den Konventionen notwendigerweise zu Unverständlichkeit führen muß. Ob in Trakls Gedichten tatsächlich Ordnung durch Chaos, Geordnetes durch Chaotisches abgelöst wird. Ob es vielleicht nicht darum geht, daß an die Stelle bisher gewohnter Ordnung einfach eine unbekannt-neuartige Ordnung tritt und nur wir nicht wissen, auf welchen Prinzipien diese neue Ordnung beruht. Geht man von dieser Annahme aus, so wird man bestimmt versuchen, die zugrunde liegenden Prinzipien der neuen Ordnung ausfindig zu machen. Verständlichkeit oder Unverständlichkeit würde dann aus dieser Sicht mit der Frage zusammenhängen, ob man die wichtigsten Prinzipien findet, mit deren Hilfe sich die neue Ordnung konstruieren läßt. Im vorliegenden Beitrag werde ich einige Konstruktionsprinzipien beschreiben, die m.E. die neuartige Ordnung von Trakls Dichtung grundsätzlich bestimmen. Den Akzent lege ich hier weniger auf theoretische, als vielmehr auf pragmatische Fragen, vor allem auf die interpretatorische Verwendbarkeit des Konzepts. An den Gedichten „Dämmerung“ (1909), „In Hellbrunn“ (1914) und „An die Verstummen“ (1913) soll die Funktionsfähigkeit dieser Denkweise präsentiert werden. Da die Gedichte aus unterschiedlichen Schaffensperioden des Dichters stam-

men, veranschaulicht ihre Interpretation zugleich, daß die erschlossenen Prinzipien in der Erklärung des gesamten poetischen Werks Trakls eine nicht unwesentliche Rolle spielen dürften.

2 Paraphrasen der semantischen Konstruktionsprinzipien

Trakls Gedichte als Textwelten bauen grundsätzlich auf der Zusammenwirkung folgender abstrakt Konstruktionsprinzipien auf: (a) Existenformen des Ichs, (b) Transparenzstrukturen, (c) Zyklus-Schemata der Tages- und Jahreszeiten und (d) „apokalyptisches Schema“.²

(a) Es sollen zunächst drei grundlegende *Existenzformen* innerhalb der fiktiven Wirklichkeit unterschieden werden, die Inszenierungen eines abstrakten Ichs darstellen. Jeweiliger Existenzform werden oft mehrere Figuren zugeordnet, die alle Textwelt-Repräsentanten desselben Ichs sind und wie Rollenverteilung in einem dramatischen Spiel oder lyrischen Drama des Selbst fungieren. Zwei von diesen Existenzformen bilden direkte Gegenpole, indem sie sich als Engelhaft-Seelisches, Himmlisch-Geistliches, Kindlich-Unschuldiges bzw. als Sinnlich-Körperliches, Irdisch-Menschliches oder Schuldhaft-Böses teils ergänzen, teils ausschließen und somit eine Tendenz zur Spaltung bzw. Vereinigung des Ichs verwirklichen. Der ersten Existenzform gehören u.a. Gedicht-Figuren wie Elis, der rosige Mensch, der rosige Engel oder der strahlende Jüngling an, der zweiten hingegen der Einsame, der Mönch, der Kranke, der Wahnsinnige und dergleichen. Die dritte Existenzform, die oft als Vermittlungs- oder Trennungsebene zwischen den ersten beiden fungiert, ist die seelisch-poetische Sphäre des Ichs. Realisiert wird dieser Aspekt in Figuren wie z.B. der Schauende, der Tönende, der Schläfer, der Träumende oder der Trunkene. In der Maske einer dieser Figuren versucht z.B. das Ich immer wieder, sich von der irdisch-schuldhaften Sphäre, von seinem gegenwärtigen Leiden und Büßen zu befreien und zu einer imaginierten himmlisch-unschuldigen Existenz des Selbst durchzubrechen, in die ehemalige/künftige geistliche Heimat gleichsam zurückzukehren.

(b) Das Mittel für den seelisch-poetischen Durchbruch des Ichs aus einer Sphäre in die andere ist die *Transparenz*. Mit ihrer Hilfe wird eine Sphäre in der anderen sichtbar, oder genauer: das Ich macht als Schauender oder Tönender, als Träumender oder Trunkener eine Sphäre in der anderen transparent. Diese Art Transparenz entspricht jedoch nicht dem umgangssprachlichen Gebrauch des Wortes. Hier kann ja nicht nur das Lichte, sondern auch das Dunkle, nicht nur die seelisch-geistliche Wiedergeburt, sondern auch der Tod, der Verfall oder der Untergang „transparent“ werden. Zum anderen beschränkt sich die Transparenz, wie die Beispiele bereits verdeutlicht haben dürften, nicht allein auf die visuelle

Sphäre, sie erfaßt u.a. auch die akustische Durchdringung der Sphären, etwa das Ertönen einer Sphäre in einer anderen oder das Übertönen einer Sphäre durch die andere.

(c) Die wiederholte Verwendung der zyklischen Bewegung der Tages- und Jahreszeiten in Trakls Gedichten ist seit langem bekannt. Nicht beachtet wurde jedoch bisher, daß die Tages- und Jahreszeiten sich nicht auf die realen Prozesse der Wirklichkeit, sondern nur auf unsere Wissensschemata über diese Prozesse beziehen. Die Relevanz dieser Unterscheidung besteht darin, daß mittels unserer Wissensschemata Strukturen des Tages- und Jahreszeitenwechsels auch dann erkannt werden können, wenn der Tages- und Jahreszeitwechsel gegebenenfalls gar nicht thematisiert werden. Die Unterscheidung ermöglicht ferner eine freie, der Erfahrungswirklichkeit oft widersprechende, allein den inneren Ordnungsprinzipien der fiktiven Textwelten gehorchende Kombinatorik der verschiedenen *Tages- oder Jahreszeitschemata*. Die Schemata fungieren meist als mediale Strukturen: in ihnen, etwa im Schema des Sonnenaufgangs und Sonnenuntergangs, des Sternenhimmels, der Abend- und Morgendämmerung, des Frühlingsabends oder der Winternacht werden vom Ich mittels des Transparenzprinzips wichtige Themen und Werte gleichsam auf der Bühne eines irdisch-kosmischen „Naturtheaters“ inszeniert. Unter ihnen Mythisches und Historisches, Alt- und Neutestamentarisches, Dionysisches und Apollinisches, Irdisches und Höllisches, Traditionelles und Modernes oder Geburt und Bestattung, Schuld und Unschuld, Buße und Sündigung, Tod und Auferstehung, Kindheit und Abgeschiedenheit, Ahnen und Enkel, Einzelleben und Menschheitsgeschichte usw. – praktisch der gesamte geistige Reichtum von Trakls Dichtung.

(d) Die drei Grundkomponenten werden bei Trakl durch das „*apokalyptische Schema*“ als eine Art Kompositionsgesetz gekoppelt und aufeinander bezogen. Dieses Schema macht sich in den überwiegend auf Ambiguitäts- bzw. Ambivalenzbeziehungen beruhenden Grundstrukturen der Textwelten geltend. Allgemein handelt es sich dabei um Verfalls- oder Untergangsprozesse, die meist durch eine Parallelentwicklung von virtueller Erlösung, imaginiertes Auferstehung oder geistlicher Wiedergeburt begleitet, kontrastiert und übertroffen werden. Dies bedeutet jedoch nicht, daß die Gegen-Prozesse miteinander verschmelzen und sich gegenseitig aufheben würden. Verfall und Untergang bleiben unverändert erhalten, nur wird in ihnen gleichzeitig die Möglichkeit der Erlösung 'sichtbar'. Zu betonen ist dabei, daß das „*apokalyptische Schema*“ grundsätzlich ein poetischer Begriff ist und nicht mit der biblischen oder weltlichen Apokalypse im üblichen Sinne gleichzusetzen ist. Ähnlich wie im Falle der Tages- und Jahreszeitschemata, der Existenzsphären oder der Transparenzstrukturen geht es auch hier nur um eine strukturelle Entsprechung, die allein einen gleichzeitigen Untergangs- und Wiedergeburtprozess als ambivalentes Kompositions-

prinzip in der Textwelt voraussetzt. Die Benennung ist jedoch insofern nicht willkürlich, als dieser komplexe Vorgang in Trakls Dichtung oft mit biblisch- oder weltlich-apokalyptischen Elementen und Verweisen durchsetzt ist.

3 Zur Interpretation der Gedichte

3.1

„Dämmerung“ (HKA: 218)

Zerwühlt, verzerrt bist du von jedem Schmerz
Und bebst vom Mißton aller Melodien,
Zersprungne Harfe du – ein armes Herz,
Aus dem der Schwermut kranke Blumen blühn.

Wer hat den Feind, den Mörder dir bestellt,
Der deiner Seele letzten Funken stahl,
Wie er entgöttert diese karge Welt
Zur Hure, häßlich, krank, verwesungsfahl!

Von Schatten schwingt sich noch ein wilder Tanz,
Zu kraus zerrißnem, seelenlosem Klang,
Ein Reigen um der Schönheit Dornenkranz,

Der welk den Sieger, den verlorenen, krönt
– Ein schlechter Preis, um den Verzweiflung rang,
Und der die lichte Gottheit nicht versöhnt.

Den Prozeß des Tageszeitwechsels leitet die *Dämmerung*, das Titelwort des Gedichts ein.³ In Strophe 1 erscheint allerdings noch kein Zeichen von Abenddämmerung in der Außenwelt. Latent ist immerhin das Schema der Abenddämmerung bereits hier vorhanden und beherrscht von vornherein die Gedanken und Gefühle des Ichs: es sorgt sozusagen für die Dämmerung des Herzens und die Verdunkelung des seelischen Innenraums. Die seelische Zerwühltheit und Verzerrtheit läßt sich in der Schemavorstellung vom Abendeinbruch mit dem kosmischen Zerwühlen und Verzerren des lichten Tages durch die Dämmerung vergleichen und parallelisieren.

Auch in Strophe 2 erscheint die Dämmerung nur noch in mittelbarer Form. Sie ist der Feind und Mörder, der der „Seele letzten Funken“ stiehlt. Ihre aggressiv-zerstörerische Art verwandelt das Lichte des Tages ins Dunkle des Abends und, parallel dazu, die seelisch-poetische Schöpfungskraft des Menschen in ein schwermütiges Herz mit kranken Blumen, eigentlich mit wertlosen Produkten⁴ Sie entgöttert die karge Welt zur häßlichen, verwesungsfahlen Hure, das heißt, mit ihrem Einbruch stirbt die lichte Gottheit des Tages ab. Es sei noch einmal

betont: bisher hatten wir es nur mit dem Schema der Dämmerung und nicht mit der Dämmerung selbst zu tun. Dadurch, daß im Titel die Dämmerung angesprochen und beschworen wird, entdeckt man, daß das dargestellte seelische Geschehen im wesentlichen unserem abstrakten Dämmerungsschema entsprechend verläuft. In ihm werden also der nur virtuell vorhandene Übergang des Tages in den Abend und der tatsächlich vorhandene seelische Verfall und Untergang miteinander zusammengeführt. Es mag nahezu paradox klingen, aber in Wirklichkeit wird der *unsichtbare* seelische Vorgang gleichsam durch das Schema der Dämmerung beleuchtet, d.h. *transparent*.

Im ersten Terzett findet noch ein wilder Tanz statt, ein letzter vor dem endgültigen Einbruch der Dunkelheit, des Todes. Der Einbruch der Dämmerung ist nur mittelbar, in den „Schatten“ erkennbar: in ihrem Zwielflichtbereich vereinigt sich das Leben des Tageslichts mit dem der Dunkelheit. Es erfolgt der schrittweise Übergang des Tages in den Abend, die schrittweise Auflösung des Lebens im Tod. Der Todesprozeß manifestiert sich als Totentanz: getanzt wird nach einer dissonant-seelenlosen und daher tödlich klingenden Musik. Der Preis dieses Reigens ist der Schönheit Dornenkrantz. In das Schema des Dämmerungsprozesses (rück)übersetzt: zu gewinnen sind nur die Dunkelheit der Nacht und das Leiden in ihr. In diesem Sinne steht die Schönheit für den Tag und dessen lichte Gottheit, die in der Dämmerung immer mehr durch das Dunkle, das Nächtliche umkränzt, umschlossen wird. Gegenüber dem ewig-grünen Lorbeerkrantz kränzt die anbrechende Nacht den Sieger nur welk, der hiesige Sieger ist ein Verlierer, er ist der Nacht, der Vergänglichkeit und dem Leid preisgegeben – der Tag, die lichte Gottheit, das Leben ist nicht mehr zu versöhnen.

Zusammenfassend kann man feststellen, daß der Aufbau der Textwelt durch einen *Prozeß seelischer Spaltung* in stufenweiser Steigerung bestimmt wird. Zu beobachten ist noch, über das bisher Gesagte hinaus, daß die einzelnen *Stationen des Verfalls* durch eine ins Negative gekehrte antike *Symbolik des Dichterischen* – entsprungene Harfe, entgötterte Welt, wilder Tanz, seelenloser Klang, der Schönheit Dornenkrantz, Sieger, schlechter Preis, lichte Gottheit usw. – im *Tageszeit-Schema der Dämmerung* als *Kampf des Dionysischen und Apollinischen transparent* werden. Somit wird der seelische Untergang des Menschen in der Dämmerung zugleich mit der Krise einer – mythisch interpretierten – Kunst, mit der sich schrittweise auflösenden apollinischen Harmonie und dem sich parallel steigenden dionysischen Chaos verbunden. Das „apokalyptische“ Schema, diesmal mit dem Mythischen und nicht mit dem Biblischen gekoppelt, macht sich dabei als Kompositionsgesetz geltend: Der Akzent liegt zwar offensichtlich auf dem Verfall und Untergang – aus dem Chaos, dem Tod der dichterischen Seele kann keine wahre Dichtung mehr entstehen. Doch ist der gesamte Prozeß des seelisch-poetischen Verfalls zugleich auch ein verzweifelter – letztlich immerhin gescheiterter – Versuch, den „Schatten“, den möglichen dichterischen Schöpfungen in einem wilden Tanz zum zerrissenen und seelenlosen Klang doch noch einmal

zum Leben, zu einem Sieg zu verhelfen, einem Sieg, der (in Terzett 2) die „lichte Gottheit“ Apoll, den Gott der Dichtung und Kunst, versöhnen könnte. Insofern geht es parallel zum seelisch-künstlerischen Untergang auch hier um die Hoffnung einer gleichzeitigen Wiedergeburt von Seele und Kunst, um eine Hoffnung allerdings, die in der immer mehr vorherrschenden Dämmerung höchstens nur durchscheinen, aber nicht mehr eingelöst werden kann.

3.2

In Hellbrun (HKA: 153)

Wieder folgend der blauen Klage des Abends
 Am Hügel hin, am Frühlingsweiher –
 Als schwebten darüber die Schatten lange Verstorbener,
 Die Schatten der Kichenfürsten, edler Frauen –
 Schon blühen ihre Blumen, de ernsten Veilchen
 Im Abendgrund, rauscht des blauen Quells
 Kristallne Woge. So geistlich ergrünen
 Die Eichen über den vergessenen Pfaden der Toten
 Die goldene Wolke über dem Weiher.

Ein wesentlicher Prozeß des Gedichts besteht in der Zusammenführung und dem Transparentmachen von Irdischem und Kosmisch-Himmlichem wie auch von Vergangenenem und Gegenwärtigem im Schema der Abenddämmerung. Dies wird bereits im Auftaktsbild, in der sonderbar anmutenden „blauen Klage des Abends“ implizit angedeutet, aber erst später, im Vorgang der motivischen Entfaltung von „blau“ und „Klage“ auch genauer ausgeführt.

Das Tote, das Vergangene erscheint stillschweigend schon in der Klage des Abends und kehrt dann explizit in den „Schatten lange Verstorbener“ bzw. in „den vergessenen Pfaden der Toten“ wieder.

Parallel zur Todesthematik, zur irdischen Vergänglichkeit entwickelt sich jedoch, angefangen mit der blauen Klage des Abends, auch die Möglichkeit einer Wiedergeburt als die Heraufbeschwörung des ‘Toten’ und des ‘Vergangenen’ im Geistlichen.

Zuerst wird dem Ruf in diesen ambivalenten, von Tod und Wiedergeburt gleichermaßen gezeichneten Abend gefolgt, wobei das Folgen, die Bewegung gerade, und keineswegs zufällig, „am Frühlingsweiher“ aufhört. Am „Frühlingsweiher“, eigentlich am Ort frühlingshaft-neuen Lebens, wo in Bälde Vergangenes und Totes heraufbeschworen, im Gedächtnis gleichsam neugeboren werden wird. Die tatsächliche Bewegung verwandelt sich nun in eine virtuelle Bewegung der Imagination. Die bisher horizontale Richtung wird kaum merklich in die vertikale gewendet. Man verläßt stufenweise den irdisch-realen Bereich der Textwelt. In dem – konjunktivisch gesetzten – „Schweben“ der „Schatten lange Verstorbener“ bildet sich ein Zwischenstadium, eine Art visionäre oder Traumrealität heraus, die kurz darauf in eine rein geistliche Wirklichkeit hinüberge-

führt wird. Unterstützt wird Letzteres auch dadurch, daß die „Schatten lange Verstobener“ als „Schatten der Kirchenfürsten, edler Fauen-“ identifiziert werden. Der Weg zum Himmlisch-Geistlichen, mit gleichzeitiger Bewahrung irdischer Bezugsmöglichkeit, setzt sich in den folgenden Zeilen fort:

Schon blühen ihre Blumen, die ersten Veilchen
 Im Abendgrund, rauscht des blauen Quells
 Kristallne Woge...

Obwohl die „Blumen“, die „Veilchen“, der „Quell“ und die „Woge“ eher noch Irdisches suggerieren, gehören sie in Wirklichkeit bereits dem kosmisch-himmlichen Bereich an. Es geht doch nicht einfach um „Blumen“ und „Veilchen“, sondern um ihre Blumen und ersten Veilchen, das heißt, um die im Abendgrund blühenden Blumen und Veilchen der „Verstobenen“ – „erst“ ist bei Trakl grundsätzlich das Attribut von den Ahnen und Toten. Der „Abendgrund“, ein neutral-kosmischer Abendraum, „überschreibt sich“ gleichsam im nachfolgenden „blauen Quell“ als himmlischer Raum, als eine Art Himmelsgrund. Die „kristallne Woge“ des „blauen Quells“ steht in diesem Raum für unirdische Klarheit und Reinheit und zeigt sich insofern wesensverwandt mit dem Geistlich-Himmlischen. Die motivischen Zusammenhänge führen zum selben Ergebnis: der blaue Quell verknüpft sich mit dem Abendgrund über die blaue Klage des Abends vom Anfang. Andererseits: wie die irdisches Leben spendende Wasserquelle aus dem Bodengrund kommt, so ähnlich bricht hier der geistliches Leben spendende blaue Quell mit seiner kristallinen Woge aus dem himmlischen Abendgrund hervor. Der blaue Quell im Abendgrund als geistlich-göttlicher Ursprung stellt im Grunde genommen einen himmlischen Frühlingsweiher mit den Sternen als blühenden Blumen, als ersten Veilchen dar – eine seltsame Himmelsmetaphorik vom paradiesischen Garten mit den verstobenen und geistlich neugeborenen Ahnen. Der blaue Abend offenbart sich für den unsichtbaren Schauenden als kosmisches Spiegelbild des irdischen Frühlingsweiher: die Sterne als blühende Blumen beschwören den Frühling im geistlichen Raum, der Abendgrund, der blaue Quell und seine kristallne Woge bilden daselbst den Weiher im Irdischen ab. Interessant ist die gegenseitige Schema-Bedingtheit dieser Erkenntnis: einerseits können wir in den Sternen blühende Blumen, ersten Veilchen, in dem Abendgrund blauen Quell und kristallne Woge allein mit dem Konzept des zu Beginn eingeführten Frühlingsweiher erblicken. Zum anderen lassen sich die blühenden Blumen, die ersten Veilchen, der Abendgrund, der blaue Quell und die kristallne Woge – in der Textwelt erscheinen ja nirgendwo Himmel oder Sterne – allein mit Hilfe des Sternenhimmel-Schemas als Konstituenten eines himmlischen Frühlingsweiher identifizieren. Die beiden Frühlingsweiher, der kleinere in der irdisch-menschlichen, der gewaltige in der himmlisch-geistlichen Welt, werden in den Augen des Schauenden, wie bereits angedeutet, durch die

Toten, die lange Verstorbenen miteinander verbunden. Sie kehren als frühlinghaft neu aufblühende himmlische Blumen im Abendgrund zurück und durch die Wiederholung und Transzendierung des ehemaligen irdischen Frühlings aufblühender Natur erwecken sie Hoffnung in der Klage des Abends. Das Vergängliche, das Tote wird wiedergeboren und in Ewiges, in Unvergängliches verwandelt, indem Irdisches und Himmlisches zusammengeführt und der irdische Frühlingsweiher als himmlischer Frühlingsweiher transparent wird.

Wichtig ist ferner auch, daß die verstorbenen Kirchenfürsten und edle Frauen Repräsentanten einer – wie dies auch der Titel „In Hellbrunn“ nahelegt – barockreligiösen Geistlichkeit sind und einer von der zivilisatorisch-modernen Welt noch weitgehend unberührten Zeit angehören. Um sie, um ihre noch ernste Zeit trauert täglich die blaue Klage des Abends. Und doch ist die blaue Klage des Abends nicht nur Trauer, sie beschwört zur gleichen Zeit auch die einstige „ernste“ Harmonie von Göttlichem und Menschlichem herauf, indem die Ahnen für einen Augenblick geglückter Imagination zu neuem Leben geweckt werden. Trotz der grundsätzlichen Barock-Referenz von Hellbrunn ist ein wichtiger Hinweis auf die romantische Poesie auch nicht zu übersehen. In den Veilchen, die nach dem Nachthimmel-Schema zunächst als Sterne und somit Hoffnungsträger fungieren, ist wegen ihrer, explizit nicht geäußerten blauen Farbe, intertextuell-verborgen auch die aufblühende „blaue Blume“ romantischer Sehnsucht mit repräsentiert: Somit ist die göttlich-geistliche Sphäre des nächtlichen Sternenhimmels zugleich poetisierter Kosmos. Dies verstärken noch manche, meist Novalis beschwörenden Motive wie der blaue Quell, die kristallne Woge, das Nächtliche allgemein und der Abendgrund. Mittels dieser romantischen Motive formuliert das Poetisch-Religiöse im Irdischen die Sehnsucht nach der verlorenen ehemaligen geistlich-göttlichen Harmonie.

In der Schlußphase wendet sich die Textwelt wieder der Erde zu, vom himmlischen Frühlingsweiher richtet sich der Blick erneut zum irdischen. Die Vergeistlichung des Irdischen aus dem himmlischen Quell zeigt sich in den geistlich ergrünenden Eichen, wobei das geistliche Ergrünen selbst die irdische Fortsetzung der im Abendgrund sternhaft aufblühenden Blumen, der ersten Veilchen darstellt und damit virtuell auch zu den Toten im Irdischen Kontakt schafft.

Die Rückkehr zur Erde, der Perspektivenwechsel des Schauenden, bedeutet eine wichtige Wandlung: die Vergessenheit der Toten wird aufgehoben, sie werden nach ihrem himmlischen Blühen durch die poetische Evokationskraft, durch die Transparenz schaffende Erinnerung auch im Irdischen zu neuem geistlichen Leben verholfen, indem die Eichen über ihren vergessenen Pfaden geistlich ergrünen. Dies ist der letzte Ertrag der gegenseitigen Spiegelungen des irdischen Frühlingsweihers und des himmlischen Sternenweihers. Irdisch-menschliche und himmlisch-göttliche Sphäre, Vergangenheits- und Gegenwartswelt wie auch Tod und Wiedergeburt verschmelzen in ihrem gemeinsamen Weiher-Spiegel. In dem Augenblick, als das Himmlische im Irdischen transparent

wird und die Toten eines „großen Geschlechts“, wie die Ahnen bei Trakl oft genannt werden, in der Erinnerung neugeboren werden, erscheint im Schlußbild „Die goldene Wolke über dem Weiher“. Eine poetisch-göttliche Epiphanie zwischen Frühlingsweiher und Sternenweiher: poetisch wird die toposthaft in Wolke gehüllte Gestalt des Göttlichen und mit ihr eine Art goldene Zeit imaginiert. In der „goldenen Wolke“ vollendet sich einerseits die Motivkette geistlichen Lichts, deren vorangehenden Stufen die im Abendgrund blühenden Blumen als Sternenlicht und das vom Schauenden erfahrene „geistliche Ergrünen“ der Eichen bilden. Zum anderen wird in der „goldenen Wolke“ als Schwebend-Transzendente das „Schweben der Schatten lange Verstorbener“ wieder aufgenommen und als lebendiger Kontakt zur geistlich-harmonischen Vergangenheit, als poetisch-religiöse Verheißung einer Wiederkehr und Wiedergeburt des Toten als Transparenz geöffnet.

3.3

An die Verstummen (HKA: 124)

O, der Wahnsinn der großen Stadt, da am Abend
An schwarzer Mauer verkrüppelte Bäume starren,
Aus silberner Maske der Geist des Bösen schaut;
Licht mit magnetischer Geißel die steinerne Nacht verdrängt.
O, das versunkene Läuten der Abendglocken.

Hure, die in eisigen Schauern ein totes Kindlein gebärt.
Rasend peitscht Gottes Zorn die Stirne des Besessenen,
Purpurne Seuche, Hunger, der grüne Augen zerbricht.
O, das gräßliche Lachen des Golds.

Aber stille blutet in dunkler Höhle stummere Menschheit,
Fügt aus harten Metallen das erlösende Haupt.

Bereits durch den klagend-elegischen Ton am Anfang wird die Großstadt im modernen Zeitalter als einer der Höhepunkte zivilisatorischer Entwicklung in Frage gestellt.⁵ Mit dem „Wahnsinn“ setzt eine Verfallstendenz ein, die sich im nachfolgenden Teil weiter verstärkt und stufenweise die gesamte Textwelt durchdringt. Erst in der kurzen Schlußstrophe kristallisiert sich ein seltsamer, immerhin merklicher Gegenpol heraus: „Aber stille blutet in dunkler Höhle stummere Menschheit, / Fügt aus harten Metallen das erlösende Haupt.“ Mit diesem Bild öffnet sich für den leidenden und glaubenden Menschen, im Gegensatz zum „Geist des Bösen“ und dem „Besessenen“ einer gottlos-verdorbenen Gegenwartswelt, die Hoffnung auf Erlösung und die Möglichkeit für die Überwindung des Irdisch-Frevelhafte.

Selbst dieser kurze Überblick macht deutlich, daß hier der biblische Hintergrund den umfassenden Referenzrahmen für die zivilisatorische Neuzeit und

ihr Großstadtbild im Gedicht darstellt. Die drei Strophen, die nun unter diesem Aspekt etwas ausführlicher charakterisiert werden, repräsentieren in ihrer Abfolge gleichsam drei biblische Phasen der Menschheitsgeschichte:

Der Sündenfall beherrscht Strophe 1, in der die „große Stadt“ als eine Art irdisch-höllischer Abendgarten mit „verkrüppelten Bäumen“ erscheint. Ihre technisierte Welt mit der „silbernen Maske“ des „Lichts“ wird zur Personifikation des Bösen. In diesem verfallenen Gegen-Paradies, dem Ort der Vertreibung, der Wahn-Sinns-Sphäre menschlicher Auflehnung, scheitert die göttliche Sinn-Gebung: das „Läuten der Abendglocken“ ist versunken, Gottes Stimme ist unhörbar für den „Besessenen“. Strophe 2 konstruiert ein Bild menschlicher Freveln, indem sie die biblischen Städte Sodom und Gomorra sowie Babylon, die „Mutter der Hurerei und aller Greuel auf Erden“ beschwört.⁶ Es handelt sich dabei um die schuldhaft irdisch-menschliche Welt, die nach der Vertreibung aus Gottes Garten der teuflischen Macht einer destruirenden, materiell orientierten Zivilisation unterworfen ist. Die Auflehnung gegen das Göttliche, der Verrat am Geistlichen und die Herrschaft des Geldes, des rein Materiellen, werden zugleich durch die „eisigen Schauer“, das „rasende Peitschen“ von „Gottes Zorn“ bestraft. Trotz des göttlichen Eingriffs schließt Strophe 2 mit der Zeile „O, das gräßliche Lachen des Golds“: das heißt, die zivilisatorisch-moderne Welt der „großen Stadt“ wird unverändert, sogar aggressiver und mächtiger als je zuvor vom Bösen beherrscht. Und gerade in diesem Augenblick völliger Hoffnungslosigkeit erscheint das Göttliche (Strophe 3) in der Welt der „stummen Menschheit“ als eine sonderbare Variante der Erlösungsepiphanie Christi am Ende der Heilsgeschichte. Das Bild vom „erlösenden Haupt“, das „aus harten Metallen“ gefügt wird, läßt sich als Metapher eines neugegründeten und festen Glaubens begreifen, der das „Böse“ in der Welt überwinden und den rückführenden Weg ins verlorene Paradies anzeigen soll.

Die gesamte „biblische Geschichte“ wird, entsprechend den Grundprinzipien Traklscher Textwelten, in den Tageszeit-Zyklus eingebettet und vergegenwärtigt. Der Wahnsinn der großen Stadt, der Abend, die schwarze Mauer und die steinere Nacht als gemeinsames Auftaktbild und die „dunkle Höhle“ als Abschlußbild lassen sich als gegensätzliche irdische Raummetaphern desselben Abenddämmerungs- bzw. Nacht-Schemas auffassen. Im ersten Fall wird das Steinern-Finstere der Nacht als Gottes Strafe für die schuldige Menschheit durch die magnetische Geißel des Lichts, eine Erfindung des Zivilisatorischen, mit Gewalt verdrängt, im zweiten leidet und büßt hingegen „stummere Menschheit“ blutend in einer prähistorisch-vorzivilisatorisch anmutenden steinern-dunklen „Höhle“ desselben Nachthimmels. Im Hinblick auf ein solches Nacht-Schema sind das konkret-physikalische und das übertragen-geistliche Licht gleichermaßen als Transparenzerscheinungen, im ersten Fall als Epiphanie des ‚Bösen‘, im zweiten als Epiphanie des ‚Erlösenden‘ zu verstehen. Die Komposition von *An die Verstummen* ist ja offensichtlich durch das „apokalyptische Schema“ festge-

legt. Nur sind hier im Unterschied zu *Dämmerung* oder *In Hellbrunn* auch konkrete biblische Verweise vorhanden, so daß die Vision des drohend-apokalyptischen Weltuntergangs, die „Umstürzung“, die Zerstörung der frevelhaften biblischen Städte Sodom und Gomorra durch Gott in diesem Gedicht unmittelbar auf die moderne Großstadt unserer zivilisatorischen Welt, auf ihren Wahnsinn und ihre Besessenheit übertragen wird. Auch in der (Wieder)Geburt des Erlösers vereinigen sich notwendigerweise Biblisches und Zivilisatorisch-Modernes, diesmal jedoch im positiven Sinne: in dunkler Höhle fügt, d.h. baut selber die stummere Menschheit aus harten Metallen das erlösende Haupt, die moderne Christus-Figur., die der silbernen Maske des Bösen, der magnetischen Geißel des Großstadtlights und dem gräßlichen Lachens des Golds, d.h. der metallentehnten Zivilisationswelt allein entgegensetzen ist.

4 Fazit

In meinem Referat wollte ich anhand konkreter Interpretationen zeigen, daß das Verständnis von Trakls Gedichten trotz großer Schwierigkeiten nicht unmöglich ist. Eine Vorbedingung dafür ist, daß die Trakls Gedichtwelten zugrunde liegenden semantischen Konstruktionsprinzipien, ihre jeweils neuen Kombinationen und die von Gedicht zu Gedicht abweichenden metaphorischen Textwelt-Modelle systematisch erschlossen werden. Dabei soll nicht einmal die alles durchdringende und in Frage stellende Ambivalenz, vielleicht das auffälligste Charakteristikum von Trakls Dichtung, unberücksichtigt gelassen bzw. durch eine einseitige Kohärenz aufgehoben werden. Der Funktion und Wichtigkeit der Ambivalenz wird grundsätzlich durch das „apokalyptische Schema“ Rechnung getragen. Dabei zeigt sich, daß Kohärenzsysteme manchmal durchaus komplex sein können, indem sie auch auf solchen gleichzeitig verlaufenden dualistisch-konträren Grundprinzipien wie Untergang und Wiedergeburt, Vergessenheit und Vergegenwärtigung, Leid und Leidenschaft, Dunkles und Lichtes usw. aufbauen und auch die kompliziert-mehrschichtige seelische Welt des Ichs, etwa seinen inneren Kampf oder seine wirkliche und Traumwelt abbilden bzw. miteinander vereinigen können. Es mag noch so paradox klingen: es muß weder die Ambivalenz den Anspruch auf Kohärenz, noch die Absicht der Kohärenzschaffung ambivalente Strukturierungen grundsätzlich ausschließen. Die Unvereinbarkeit der beiden gegensätzlichen Komponenten stellt bei Trakl im wesentlichen nur ein Scheinproblem dar, das die systematisch-kohärente Erklärbarkeit Traklscher Textwelten theoretisch nicht verhindert.

ANMERKUNGEN

- 1 Vgl. z.B. Rusch/Schmidt 1983.
 2 Siehe dazu Csúri 1996 und 2001.
 3 Das Gedicht gehört zu den oft behandelten Sonetten Trakls. Vgl. z.B. Blass 1968, Bolli 1978 oder Kemper 1984.
 4 Der Verweis auf Baudelaires „Les Fleurs du Mal“ ist hier nicht zu übersehen. Bolli will in „Dämmerung“ die formale Bestätigung der eige-

nen Gehaltsaussage entdecken und schreibt die mangelnde poetische Qualität nicht einer allgemeinen Krisenerscheinung, sondern der dichterischen Unfähigkeit des frühen Trakl selbst zu. S. Bolli 1978.

5 Eingehend wurde *An die Verstummen* behandelt in Csúri 2001.

6 Vgl. Buch 1954.

LITERATUR

- Csúri, Károly: *Grundprinzipien in statu nascendi. Zyklus-Schemata und Transparenzstruktur in Trakls frühen Gedichten*. In: Csúri, Károly (Hrsg.): *Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung*. Tübingen: Niemeyer 1996. S. 49–85.
- Csúri, Károly: *Das 'apokalyptische Schema' als Kompositionsgesetz. Über einen typologischen Aspekt von Georg Trakls Gedichten*. In: J. Bernard/G. Witham (Hg./Eds.): *Mythen, Riten, Simulakra. Semiotische Perspektiven/ Myths, Rites, Simulacra. Semiotic Viewpoints*. Akten des 10. Internationalen Symposiums der österreichischen Gesellschaft für Semiotik, Universität für angewandte Kunst Wien, Dezember 2000, Wien: ÖGS 2001, Band II/ Vol. II: 1033–1054, ferner In: M. Nagy/L. Jónácsik (Hrsg.) in Zusammenarbeit mit E. Madas und G. Sarbak: „*sver sínen vriunt behaltet, daz ist lobelích*“. Festschrift für András Vizkelety zum 70. Geburtstag, Piliscsaba–Budapest 2001, S. 413–427.
- Csúri, Károly: *Trakls Grossstadt als poetisches Konstrukt. Zur Erklärung des Gedichts „An die Verstummen“*. In: M. Gaál-Baróti/P. Bassola (Hrsg.) unter Mitwirkung von E. Szabó und T. Kispál: „*Millionen Welten*“. Festschrift für Árpád Bernáth zum 60. Geburtstag, Budapest: Osiris, 2001, S. 263–276.
- Bolli, Erich: *Georg Trakls „dunkler Wobllaut“*. Ein Beitrag zum Verständnis seines dichterischen Sprechens. Zürich/München, 1978 (Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur- und Geistesgeschichte 48)
- Blaß, Regine: *Die Dichtung Georg Trakls. Von der Trivialsprache zum Kunstwerk*. Berlin, 1968 (Philologische Quellen und Studien 43)
- Buch, Karl Wilhelm: *Mythische Strukturen in den „Dichtungen“ Georg Trakls*. Dissertation, Göttingen, 1954 (Manuskript)
- Kemper, Hans-Georg: *Nachwort*. In: Kemper, Hans-Georg/Max, Frank Rainer (Hrsg.): *Georg Trakl. Werke – Entwürfe – Briefe*. Stuttgart, 1984, 269–320.
- Rusch, Gebhard/Schmidt, Siegfried J.: *Das Voraussetzungssystem Georg Trakls*. Braunschweig/Wiesbaden, 1983.

HAN ANNA

Rilke és Paszternak

Megjegyzések Rilke *A labda* című versének értelmezéséhez

„A szemlélődés csodálatos dolog, s alig tudunk róla valamit. Tökéletesen kifelé fordítjuk figyelmünket, de éppen a kifelé fordulás csúcspontján olyan események zajlanak le bennünk, amelyek áhítózza vártak e meg-nem figyeltségnek erre a pillanatra, s miközben ezek lejátszódnak belül, érintetlenül és furcsa névtelenségben, nélkülünk, – addig a kinti tárgy jelentősége megnő, s valami erős, lenyűgöző, egyedül őt jellemző elnevezésre találunk, amelyben boldogan és megrendülten felfedezzük a bennünk végbement eseményt, anélkül, hogy elérkeznénk ehhez a külső tárgyhöz, s csupán nagyon csöndesen, egészen távolról fogjuk fel értelmét, egy imént még idegen és a következő pillanatban már megint elidegenedett dolog csillagzata alatt.”
(Levél Clara Rilkéhez, Rilke 1994: 123–124.)

Az objektív líra egyik legfontosabb eredőjét a modern irodalomtudományi szemlélet a költői tudat irányultságának abban az új kritikai mozzanatában jelöli meg, amely a megelőző költészet- és kultúrtörténeti korszak bölcséleti lírájában és filozófiájában kialakult létértelmezési sztereotípiákat megkérdőjelezi. Ennek az új intencionalitásnak és egyben érzékelési kultúrának a legfőbb jegye abban rejlik, hogy az alkotó szubjektum a dolgokat nem a meghatározások és megnevezések által már rögzített, statikus létükben, hanem dinamikus alakulásuk folyamatában, azaz létük még meghatározatlan és ezért megnevezhetetlen nyitottságában ragadja meg, avégből, hogy a közvetlen szemléletből kiindulva újrafogalmazza a dologi lét minden elemét, valamint az elemek közti korrelatív viszonyok rendszerét, s a közvetlen érzékeléstől az új tárgyalkotásig ívelő értelmezési folyamat révén az alkotó szubjektum önmaga létének helyét és határait is újrafogalmazza a létezés architektonikájának logikai rendjében.

Az érzékelési kultúra átalakulása egyben egy új lírai magatartástípust feltételez, az érzékelési alakzatok pedig újszerű értelmezési és nyelvi alakzatokat követelnek, amelyek viszont egy újszerű lírai beszédmódot alakítanak ki. A lírai személyesség újrafogalmazásának, „önfelépítésének” és önmeghatározásának fokozatai, az elemi érzékelési alakzatoktól az ön- és világertelmezési alakzatokon át az őket közvetítő retorikai konfigurációkig egy többlépcsős értelmezési művelet és nyelvalkotási művelet stádiumait jelentik egyben. A szemléletükben legkorszerűbb líraelméleti kutatások az objektív líra retorikáját a funkcionális poétikai és stilisztikai vizsgálatok jegyében a lírai tudat beállítódásmódjából vezetik le, s ezáltal korrelatív összefüggésrendszert teremtenek a lírai tudat működésének törvényszerűsége-

gei, valamint a nyelvi alakzatok kibontásának logikája közt. Ezekben a kutatásokban az új lírai élménykör nyomán megfogalmazódó modern személyességtípus és annak nyelvi kifejezése a maga filozófiai párhuzamát a husserli fenomenológiában, s jelesül a fenomenológiai intencionalitás szerkezeti modelljében, a noéma-noézi korrelatív viszonyában találja meg, amely a tárgyi világ és az érzékelő, valamint értelmező szubjektum új viszonypárját állítja fel. A poétikai és retorikai indíttatású kérdésfelvetés ismeretelméleti-bölcséleti megalapozása azért is indokolt, mert a XX. századi költészetben az objektív líra vonulatát reprezentáló alkotók, s köztük Rilke is, önnön alkotói tudatának érzékelési alakzatait és működésének mechanizmusát filozófiai reflexió és értelmezés tárgyává teszi, mind leveleiben és prózájában, mind pedig parabolikus értelmű költészetében (lásd Hadas 2003).

Rilke költészetéhez egyetlen vers értelmezése kapcsán szeretnék megjegyzéseket fűzni, *A labda* című vers nyelvi alakzatainak ismeretelméleti-ontológiai gyökerei, valamint a költői szintaxis kibontásának logikája közt feltáruló összefüggések kapcsán. Megjegyzéseimet a modern orosz tárgyias líra egyik kiemelkedő képviselőjének, Borisz Paszternak költészetének elemzési és értelmezési tapasztalatára alapozom.

A szlavisztikai és germanisztikai szakirodalomban az utóbbi évtizedek kutatásaiban kitüntetett helyet kapott, egyrészt Paszternak és Rilke alkotói kapcsolatának és levelezésének története, másrészt pedig Paszternak költészete és prózája, valamint a fenomenológiai filozófia történeti és tipológiai egybevetése. Borisz Paszternak, mint ezt *Menlevél* című szellemi életrajza és esztétikai önértelmezése tanúsítja, költői önmeghatározásának korai szakaszától kezdve, Rilke költészetét önmaga számára paradigmatis érvényűnek tekintette. A „menlevél” megjelenés a XX. századi orosz irodalomban egy olyan szinkretikus műfaji képződményre utal, amely egyszerre több funkciót tölt be, az önéletírásnak az a változata, amikor a művész a maga sorsának genezisének az őt ért művészi élményvilágban keresi, s valódi sors és léttapasztalat híján a maga családfáját az irodalmi és kulturális hatásokból építi fel. Ebben az élettörténetben a nevelődésregényt és az érzelmek iskoláját a sorseseeményként értelmezett irodalmi és művészi élmények jelentik, következésképpen az alkotó szubjektum létének egyetlen igazolása, önlegitimációja is művészetének szellemi forrásvidékén keresendő. Ilyen „sorseseeményt” jelentett Paszternak esztétikai tudatának formálódásában Rilke költészete és a marburgi neokantianizmussal, majd pedig Husserl filozófiájával való találkozás Gusztav Spet egyetemi szemináriumain. Az orosz fenomenológiai iskola megteremtője, s egyben Husserl tanításának kritikai értelmezője és oroszországi népszerűsítője, Gusztav Spet a Moszkvai Egyetem filozófiai fakultásán Borisz Paszternak tanára volt. Husserl és Spet levelezése pedig azt tanúsítja, hogy maga a mester Gusztav Spetet egyik legtehetségesebb tanítványaként, s a fenomenológiai filozófia legeredetibb értelmezőjeként tartotta számon.

Az új nyelvi-poétikai eszköztár kimunkálása Paszternak esztétikai írásainak tanúsága szerint elsősorban a romantikus költői magatartás- és tudattípussal, s

egyben az ehhez kötődő metaforikus képi gondolkodástípussal való szakítást jelentette. Paszternak egyéni költői útkeresése összhangban volt az 1910-es évek fordulóján az orosz költészetben végbement stílusváltással, a szimbolista világkép és esztétikai kánon meghaladásával. Az orosz szimbolista költészet nyelvfilozófiai alapvetését az az utópikus hit élte, hogy a modern nyelv- és tudatfejlődés stádiumában újra életre hívható az elsődleges megnevezések ősi mágikus ereje, s az autentikus névre való rátalálás révén megragadható a megnevezendő dolog összes jelentés- és létvonatkozása, s feltárható a megnevezett dolog szubsztanciális gyökereinek a lét teljességébe való beágyazottsága.

Az új posztszimbolista költői nemzedék képviselőjeként Borisz Paszternak is szakított a misztikus metafizika élményvilágával s a hozzá kötődő pánlingvisztikus utópiával. Az új filozófusnemzedék (Gusztav Spet és az orosz fenomenológiai iskola képviselői) s nyomában egy új költőnemzedék (Borisz Paszternak, Oszip Mandelstam, Anna Ahmatova) egy olyan „realisztikus metafizika” esélyeit kereste, amelyben lehetővé válik, hogy a közvetlen tapasztalatból s a dologi világból mint közvetlen adottságból kiindulva a dolgok közti kapcsolódási viszonyok feltérképezése és értelmezése révén épüljön fel egy új filozófiai és költői világrend. Ebben a költői univerzumban a közvetlen tapasztalati adottságok értelmező megvilágítása révén születő új tudati és létebeli kategóriák szövedékéből rajzolódik ki az új világrend architektonikája, oly módon, hogy közben az értelmező szubjektum is elnyeri a maga személyes létének igazolását a közös lét szövedékében. Ezért elválaszthatatlan az új költői tapasztalatban a dolgok közti viszonyrendszer értelmezése magának az értelmező szubjektumnak az önértelmezési folyamatától, saját léthelyzetének kitapogatóásától és körülírásától.

Borisz Paszternak *Növěrem az élet* című verseskötetének (lásd Klausz 2001) egyik szerkezeti alappilléret képező *Foglalatoságaim a filozófiával* című versciklus elemzési tapasztalata (lásd Dési–Han 1998) tisztán szemlélteti azt a költészetörténeti korszakváltást, amely a művészi világkép architektonikájában, s ennek nyomán a *költői megnevezés* aktusának értelmezésében a szimbolista és a posztszimbolista költői irányzatok közt végbement.

A modern művészi élményvilág döntően megváltoztatta a művészi szenzibilitás típusainak a hagyományos megismerési modellek által szabályozott formáit. Míg az analitikus megismerési modellben a spontán, véletlenszerű érzéletek (percepció), s az érzéletek feldolgozására irányuló tudatos reflexió (appercepció) rendjét az egymásutániség törvénye szabályozta, a művészi tudat új működési rendjében ezek az érzékelési és értelmezési alakzatok a maguk szimultán együtthatásában érvényesültek.

Ennek a törvénynek a működése a művészi tudat területén mindenekelőtt az idő-, és az oksági viszonyok felfogásában vált érzékelhetővé. A lineáris idő képzetét felváltotta az élményi idő, a bergsoni értelemben vett *durée intérieure* kategóriája, amelynek terében lehetővé vált a különböző tér- és időbeli perspektívában érzékelt élmények egyidejűségében és kölcsönös együtthatóságában való átélé-

se. A belső élményi idő terében átalakult az ok-okozati egymásra következők lineáris rendje is, szabad átjárás nyílt a különböző élményi és tapasztalati szintek közt, s az újrendezett összefüggések világában átélhetővé vált a determináció hatalma alól kiszabadult tiszta tudati szabadság élménye.

A szimultán érzékeléstípus átalakította a művészi tér architektonikáját is. A dolgok létének feltételét jelentő, tőlük függetlenül létező fizikai tér képzetét felváltotta az eleven, dinamikus tér képzeete illetve élménye, amelynek törvényeit nem rögzíti semmiféle kategoriális rendszer, ezek a törvények szabadon alakulnak a dolgok helyi értékétől és érzékelésük minőségétől függően. Ennek a művészi térnek a szabadon alakuló törvényeit az a korrelatív viszony szabályozza, amely az érzékelt dolgok és az érzékelő szubjektum kölcsönös együttthatásában valósul meg. Ezek a transzformációk egyrészt adekvát módon tükrözik a modern tudatvilág autonóm mozgásfolyamatait, a körülmények fogságából szabadulni vágyó modern művészi lét szabadságeszméjét és élményét, másrészt viszont éppen a szimultán érzékelés működése, illetve annak nyelvi-logikai lenyomata a műalkotás architektúrájában, számos szerkezeti megfelelést mutat az archaikus korok művészetének allegorikus-parabolikus kifejezőmódjával.

A megismerő és értelmező költői tudat újszerű intencionalitása más megvilágításba helyezi a *névadás* és a *meghatározás* műveletét is. Többé már nem a megnevezés mágikus aktusa hívja életre a megnevezendő dolgot – nevet csakis az a dolog nyerhet, amely már új létre ébredt azáltal, hogy új összefüggésrendszerbe ágyazódott. Meghatározni csak azt a dolgot (személyt, fogalmat stb.) lehet, amely az érintkezések és kapcsolódások révén maga is részt vesz a létezés új szövetének a kimunkálásában, s így maga is elnyeri értelmét és helyét az őt éltető és fenntartó viszonyrendszer, kapcsolódási formák segítségével. Az új, posztszimbolista költészet egyik alapvető formatörvénye abban rejlik, hogy a vers kompozícióját és jelentésszerkezetét meghatározó logikai-szintaktikai művelet lényegévé éppen a közvetlen megnevezés és meghatározás lehetőségének az elvitatása, a megnevezés műveletének költői problematizálása válik. Az egyetlen szimbólumértékű névbe tömörített meghatározás helyett a perifrastikus megnevezés költői művelete válik uralkodóvá, amely viszont a vers szüzséjének az allegorikus példabeszéd, a költői parabola műfaji jellegét kölcsönzi. Ezeknek az összefüggéseknek a kutatói tapasztalata bátorít fel arra, hogy a Paszternak-versek elemzése során kimunkált értelmezési eljárásokat megpróbáljam az adott Rilke-vers elemzése során is alkalmazni.

A *labda* című vers értelmezője mindenekelőtt a hagyományos szintaktikai szerkezetek (ez vonatkozik a köznyelvi szintaktikai klisék és a költői szintaxis alakzataira egyaránt) fellazulásával, és a szerkezetekben rögzített viszonyok elmozdulásával (az orosz formalista iskola képviselői ezt a nyelvi-poétikai eljárást a „szdvig”, az elmozdulás, a *dislocatio* szakterminusával illették) szembeesül. Mindenekelőtt a mondatok alapját képező predikatív viszony inog meg, a mondat alanya (szubjektuma) polivalens pozícióban jelenik meg, hol a megszólítás alanyaként (*Du Runder*), hol pedig az érzékelés és a leírás tárgyaként mutatkozik meg, azáltal, hogy a

második személyben megszólított alanyiséghez harmadik személyben megadott vonatkozó névmás és állítmány társul. A szintaktikai egységeket összekötő névmási rámutatások pedig ambivalens értékpozíciót foglalnak el, nem világos, hogy a vers fokozatosan kibomló logikai-szintaktikai menetében visszafelé utalnak, a már megnevezett tárgyiség, avagy szubjektivitás felé, vagy pedig előre utalnak a még megnevezetlen és csak talányként feladott, a kibontakozás folyamatában lévő jelenség felé, amely alanyiség és tárgyiség státusza közt ingadozik. A szintaktikai viszonyoknak ez a fellazulása a megismerő, illetve érzékelő szubjektum és az érzékelt dolog viszonyának a rögzített formákból való kiszabadulására, a köztük lévő folytonosan változó kölcsönviszony dinamikus jellegére utal. Az alanyi és tárgyi minőségek közti dinamikus kölcsönviszony kibomlása az értelmezési fokozatok szintjén valamint nyelvi-logikai szinten a meghatározatlanság (illetve a meghatározás lehetetlensége) és a meghatározás művelete közti folytonos ingamozgás formájában jelentkezik. A dobás gesztusa (művelete) mint emberi tevékenység, a kéz melegét kölcsönzi a repülő labdának, s ezáltal a labda létébe immanens mozzanatként bekerül az, ami nem dolog (a dobás: *der Wurf*), s a labda egyben magával ragadja, szubjektív hordozójáról leszakítja azt, ami eredetileg emberi minőség volt, és tárgyiasítja azt. Ezáltal maga a labda is ambivalens, köztés pozícióban jelenik meg, egyszerre áll dialogikus viszonyban a szubjektummal mint megszólított alanyiség, és ugyanakkor repülésében úgy jelenik meg, mint a külső szemlélet tárgya. Éppen az eltárgyasítás művelete által helyezi a lírai szubjektum kívülrébe saját alanyiségének belső mozzanatait, másrészt viszont ugyan ezen művelet által a szubjektumszerűség, az alanyiség minőségi jegyeit kölcsönzi a vele korrelatív viszonyban lévő tárgynak.

A labda ily módon emelkedésében mintha a dobást (*ihn*) magával együtt fel-emelné, elragadná, avégből, hogy megszöktesse eredeti alanyi hordozójától és szabadon eressze. Itt már mintegy maga a labda viselkedik „szubjektumként” (*aki* névmás utal rá), és úgy adja tovább az emberi kézből származó meleget, mint sajátját. Ily módon az, ami a labdában mint tárgyban nem őrződhet meg, mivel túlságosan kevésbé dolog ahhoz, hogy tárgyi minőség legyen (mert csupán a cselekvés szubjektumától kölcsönzött minőség), a dobás művelete, az emberi kéz gesztusa révén kerül a repülő labdába, mint annak illékony tárgyi minősége. A tárgyban ugyanis immanens módon eredendően benne foglaltatik az emberi tevékenység (kreatív aktivitás), amely őt létrehozta. A dobás művelete a labdát a passzív tárgyiség állapotából alakulásban, kibontakozásban lévő létté változtatja, a magasba repíti. Így formálódik, az alanyi és tárgyi meghatározottság közt ingadozva, a dinamikus kölcsönviszonyok rendszere.

A röptetés, azaz az emelkedés és az esés közti állapotban a labda azonban megáll, mintegy tétovázva, mivel további röptének iránya még meghatározatlan. A labda ingadozó léthelyzete az alanyiség és a tárgyiség közt, egyben közvetítő szerepét is jelenti az alanyi és tárgyi minőségek rendszere közt. Az emberi tevékenység (a dobás) a dologban eltárgyasulva elkülönül alanyi hordozójától, mivel időlegesen

a tárgy immanens tartozékává válik. Az emberi aktivitás (röpítő erő) eltárgyasul a labda közvetítő szerepe által, s éppen tárgyiasított formájában szabadul meg a cselekvés közvetlen hordozójától, szabad tevékenységgé válik, s éppen létének e szabad mivoltában válik mások számára is hozzáférhetővé (lásd a lent várakozó játékosok csoportja számára). A tárgyiasításnak, azaz a szubjektív minőségek tárgyi megtestesítésnek itt pozitív értéke van, mivel éppen a tárgyi közvetítő (a labda) által válik szabadabbá a közvetlen alanyiságból kiszakadt alkotó tevékenység mint tiszta kreatív minőség. A labdajáték pedig így válhat a maga allegorikus jelentésében a szabad, kreatív emberi tevékenység képi-logikai megtestesülésévé.

Midőn az immáron szubjektumként viselkedő labda röptében megáll, egyszerre csak felülről a lent játszóknak új helyet mutat, mintegy táncalakatba rendezi őket, a játékban résztvevők csoportja úgy rendeződik át, hogy a magasra emelt kezek kelyhébe a labda behullhasson. A kéz, amely elindította a maga immanens emberi melegével a labda röptét, immáron befogadóként várja vissza annak érkezését. S a labda a maga röptének ezt az ívét mesterkéletlenül, egyszerű természetességgel teszi meg, mintegy magának a természetnek a mozgástörvényeit testesíti meg. A labdában és annak röptében tárgyiasult emberi tevékenység (kreatív erő) tehát rendezőelvvé válik a többiek számára, megszabja tevékenységük rendjét és azt a térbeli alakzatot, amelyben mozgásuk lejátszódik. Összegezve azt mondhatjuk, hogy a fent lévő labda irányítja a játékban részt vevők „figurális elrendezését”.

Amennyiben a vers allegorizáló nyelvezetét lefordítjuk (átfordítjuk) a művészet-filozófiai értelmezés nyelvére, akkor a labda röpte a művész léthelyzetének és tevékenységének parabolájává válik. A művész, aki az emberi világ „melegét” integrálja magában kreatív erőként, ezt az erőt felszabadítja és közvetíti a többiek számára (a magasba tartott kezek „kerek kelyhei” a költészet befogadóit jeleníti meg parabolikusan), avégből, hogy ezáltal módosítsa is azok léthelyzetét (a vers szintaktikai szerkezete erre célhatározói mellékmondatl utal). A megformált (intencionált) tevékenység az intenció által megformált dolog közvetítésével és annak révén a többi ember számára is mintát jelent, megformálja őket. Ebben a többszörös kölcsönviszonyban, amelyben alanyiság és tárgyiaság dinamikusan változó kategóriák, maga az emberi világ is átrendeződik és újra elrendeződik. A labdajáték tárgyias megjelenítésének allegorikus értelme a szabad emberi tevékenység, az alkotás működési mechanizmusát mutatja be az emberi világban. A játék nem más, mint a természeti és az emberi determinált formákból kiszabadult „örömtévékenység”, a művészi alkotás úgy jelenik meg, mint minden tárgyalgó tevékenység letisztult formája, mint minden szabad emberi tevékenység paradigmája.

A Rilke-vers parabolikus értelme arról is vall, hogy az eltárgyasítás nem csupán elidegenítő tevékenység, hanem egyben konstruktív tevékenység is egy kreatív jellegű léthelyzetben (a játék szituációjában). Amennyiben az ismeretfilozófiai párhuzamokat idézzük, a fenomenológiai tudat a maga intencionalitása révén nem csupán érzékeli tárgyát annak közvetlen adottságában, hanem konstruálja is azt mint eidetikus tárgyat. S a fenomenológiai tudat működésének szerkezetében

ez a kétféle viszony, amely egyben a tudat működésének két hierarchikus szintjét is jelenti, a spontán percepciót és a közvetlen lényeglátást, illetve fogalomalkotást, a maga szimultán együttthatásában, nem pedig egymásra következésében valósul meg. Az „átbillenések”, átfordítások mechanizmusa tehát egyetlen, koherens tárgyi szerkezeten belül adott, nem feltételezi az abból való kilépést. A fenomenológiai lényeglátásban a „fogalomalkotás”, azaz az általános megragadása az érzékelt és koncipiált (illetve konstruált) tárgy létén belül történik, minden létvonatkozás a tárgy immanens mozzanata, ezért is válik lehetővé a végtelen megragadása annak teljes összefüggésrendszerében a konkrét tárgyiség véges, immanens, evilági létén belül. A fenomenológiai tudatnak ez a sajátossága pontos leképezést nyer az adott vers szintaktikai szerkezetében, s a meghatározások (az identifikációs szerkezetek) és a megnevezések állandó késleltetésében és rámutató névmási szerkezetekkel való helyettesítésében nyilvánul meg. A szintaktikai kifejtés több fázisán keresztül meghatározatlan marad a lírai beszéd tulajdonképpeni tárgya (amely egyaránt lehet maga a labda, a dobás művelete és a labda röpte). Azt is mondhatnánk, hogy a szintaktikai kifejtés logikája „előadja”, a szöveg szintaktikai architektúrájában megjeleníti a labdajáték dinamikusan alakuló logikai és figurális rendjét, a kifejtés egyes fázisai „továbbadott labdaként” továbbküldik a meghatározás feladatát, a kifejtés következő lépcsőfoka minduntalan megzavarja a hagyományos kategoriális rendhez szokott befogadó logikai várakozását, s a kifejtés minden újabb fokozata új, szokatlan szintaktikai formákba illeszkedik. A szintaktikai kifejtésnek ezek a fokozatai egyszerre követik, és ugyanakkor generálják is a művészi tevékenység (a „labdajáték”) kibomlásának fokozatait és módosulásait. Minden egyes szintaktikai fokozat révén újabb létdimenziók kapcsolódnak be a kifejtésbe, és a művészi tudat működésének egyre újabb fokozatai és módosulásai nyernek tárgyasított megjelenítést.

Az új viszonyrendszerek és működési fokozatok feltárása teszi szükségessé az új szintaktikai alakzatok életre hívását. De nagyon fontos látnunk, hogy ezek a tárgyi és konceptuális fokozatok a maguk egyidejűségében, szimultán együttthatásában vannak megjelenítve, és működésük egyetlen tárgyi komplexumon belül érvényesül. Éppen ez teszi lehetővé a folytonos átfordítások logikai és retorikai műveletét.

Az adott versben ez úgy mutatkozik meg, hogy ami az egyik vonatkozásban (egy adott szemléleti és értelmezési perspektívában) az alkotó tudat működési törvényeit a tárgyasított megjelenítés látványszerűségében mutatja meg, az egy másik vonatkozásban (egy másik irányú szemléleti és értelmezési perspektívában) a természeti és a tárgyi világ konstruktív törvényének, működési rendjének bizonyul. Ismeretelmélet és ontológia egymásba átfordíthatóak, mivel a megismerő-alkotó szubjektum tevékenysége a maga létvonatkozásainak a rendszerében nyer megjelenítést. Hiszen a vers tanulsága szerint a felemelkedő (az alkotásban megtestesülő), majd visszahulló (az eltárgyasított tevékenységben megjelenő) művészlét ugyanezt a tevékenységet generálja a többiekben, akik a befogadás során újraismétlik ezt az alkotó gesztust (az allegorizáló nyelvezeten szólva „kéz-

melegüket” kölcsönzik a labdának a megragadás és az újradobás révén). S maga a játék dinamikusan működő rendje a természet rendjét és annak működési törvényeit is leképezi. Így válnak a szimultán együtthatásukban működő kreatív erők (alkotó irányultságok) egyetlen koherens egészet működtető vektorokká, s csupán érzékelési perspektíva kérdése, hogy közülük melyik jelenik meg domináns hatóerőként. Ebben a vonatkozásrendszerben egyben kirajzolódik a chiazmus alakzatának ontológiai alapvetése is (lásd Hadas 2003). Az egyén (az alkotó szubjektivitás, a természet alkotó energiájának közvetítője), a dolog (mint az érzékelés és alkotás tárgya és a befogadott energia közvetítője), a befogadó közeg, illetve közösség (a játék paradigmatisztikus törvényét a létben megvalósító és továbbadó többiek) a világ (a természet, amely maga is az alkotó erő hordozója, közvetítője és befogadója). Így alakul ki a közvetítéseknek és keresztviszonyoknak az a bonyolult rendszere, amelyet a tükröszimmetria elvére épülő chiazmus alakzata közvetít. De fontos megjegyezni, hogy ezeknek a dinamikusan alakuló keresztelési viszonyoknak a centruma a Dolog, mivel az egyetemes kölcsönhatásoknak ez az új rendszere csakis a dologban eltárgyasult emberi alkotó tevékenység révén működik, mivel a dolog közvetítésével szakad el a kreatív erő a maga egyedi hordozójától, az individuális szubjektivitásában meghatározott alkotói tudattól és szabadul fel a közös lét egészét átfogó alkotó energiaként.

A labdajáték példázatából kibontakozó művészetfilozófiai koncepció, úgy vélem, számos ponton egybecseng a költői hivatásnak azzal az értelmezésével, amelyben egy másik emberi tevékenység, a hajót az árral szemben mozgásba lendítő és mozgásban tartó közös evezés művelete során a meg-megújuló emberi erőfeszítés ritmusára időnként felszálló ének emelkedik példázat rangjára:

Nos, itt már nem hallgathatok tovább a férfiről, aki a bárka orrában ült, jobbfelől. Úgy emlékszem, megsejtettem, hogy énekelni fog, ám bár lehet, hogy tévedek. Szabálytalan időközönként újra és újra rázendített, éneke azonban semmiképpen sem esett egybe mindig a kimerültség pillanataival, éppen ellenkezőleg, több ízben előfordult, hogy derekas munkában, vagy egyenesen vakmerő hajszában találta az evezősokeket; de ez így is rendjén volt – jól összeillettek. Nem tudom, milyen mélyen élte át a mögötte ülő legénység lelkiállapotát, mert ritkán pillantott hátra, akkor is egykedvű arccal. Úgy tetszett, egyedül a tiszta mozgás hat rá, s lelkében összefűzi ezt a nyílt messzeséggel, melynek félig mélabúsan, félig eltökélten odaadta magát. Előresikló járművünk és a szembeáramló elem ereje szakadatlan őbenne talált nyugvópontot – időről időre fölösleg gyülemllett fel: akkor énekelt. A hajó legyőzte az ellenállást, ő, a varázsló azonban a legyőzhetetlent változtatta át hosszan lebegtetett hangok sorává, melyek immár sem ide, sem oda nem tartoztak, és ki-ki meríthetett belőlük. Amíg környezete a foghatóan közelivel folytatott meg-megújuló és győzelmes küzdelmet, addig az ő hangja a legtávolabbival tartott fenn kapcsolatot, és minket is a messzeség bűvkörébe vont. Nem tudom, miként történt, de ebben a jelenségben hirtelen a költő helyzetére ismertem, megvilágosult előttem helye és hatása az időben, valamint az, hogy bármi szerepkört nyugodt szívvel elvitathatunk tőle, kivéve ezt az egyet. Ott azonban el kell tűnni őt. (Rilke 1990: 432.)

FORRÁSOK

- Rilke, Rainer Maria: *Der Ball*. In: *Die Gedichte*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1986, 585–586.
- Rilke, Rainer Maria: *Levelek I.* (Báthori Csaba fordítása.) Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó, 1994.
- Rilke, Rainer Maria: *A labda* (Kosztolányi Dezső fordítása.) In: *Rainer Maria Rilke versei*. Lyra Mundi. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1983. 213.
- Rilke, Rainer Maria: *A költőről* (Halasi Zoltán fordítása.) In: *Rainer Maria Rilke. Válogatott prózai művek*. (Válogatta Halasi Zoltán.) Budapest: Európa Könyvkiadó, 1990. 430–432.
- Rilke, Rainer Maria: *A labda* (Marno János fordítása.) In: *ENIGMA*. Művészettelméleti Folyóirat: RILKE. VIII. évfolyam, 31. szám, 2002. 13.
- Asadowski, Konstantin (Herausgegeben): *Rilke und Rußland. Briefe. Erinnerungen. Gedichte*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1986.
- Asadowski, Konstantin (Азадовский, КОНСТАНТИН): Борис Пастернак и Райнер Мария Рильке. In: *Pasternak-Studien I. Beiträge zum Internationalen Pasternak-Kongreß 1991 in Marburg*. (Herausgegeben von Sergej Dorzweiler und Hans-Bernd Harder.) München: Verlag Otto Sagner, 1993. 1–13.
- Dési Edit–Han Anna: Egy versciklus jelentés-szerkezete. Boris Paszternak: Foglalatosságaim a filozófiával. In: *Elem szerkezet és linearitás. A jelentés és a szerkezet összefüggései*. (Szerk.: Horváth Katalin és Ladányi Mária.) Budapest, 1998, 107–131.
- Hadas Emese: A chiazmus enigmája Rilke lírájában. In: „...még onnét is eljutni túlra...” *Nyelvészeti és irodalmi tanulmányok Horváth Katalin tiszteletére*. (Szerk. Ladányi Mária, Dér Csilla, Hattyár Helga.) Budapest: Tinta Könyvkiadó, 2004. 412–420.
- Hadas Emese: A chiazmus poétikája Rilke *Új Verseiben*. Doktori disszertáció. Kézirat. Pécs, 2003. 290 lap.
- Hamburger, Käte: Rilke költészetének fenomenológiai struktúrája (Asztalos Éva fordítása.) In: *ENIGMA*. Művészettelméleti Folyóirat: RILKE. VIII. évfolyam, 31. szám, 2002. 40–60.
- Han Anna: Költői szintaxis és képi logika: az azonosító és minősítő mondatok szerepéről Borisz Paszternak költészetében. In: „...még onnét is eljutni túlra...” *Nyelvészeti és irodalmi tanulmányok Horváth Katalin tiszteletére*. (Szerk. Ladányi Mária, Dér Csilla, Hattyár Helga.) Budapest: Tinta Könyvkiadó, 2004. 420–433.
- Klausz Ildikó: Borisz Paszternak *Nővérem az élet* című kötetének költői világgépe és poétikai eszköztára. Doktori disszertáció. Kézirat. Budapest, 2000. 219 lap.
- Klausz Ildikó: Megjegyzések Borisz Paszternak *Nővérem az élet* című kötetének tér- és időszerkezetéről. In: *Modern Filológiai Közlemények. A Miskolci Egyetem közleményei*. 2001. III. évfolyam, 2. szám, 59–74.
- Nemes Nagy Ágnes: *A költői kép*. In: *Uő: Metaszetek. Esszék, tanulmányok*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1982. 18–94.
- Nemes Nagy Ágnes: *R. M. Rilke: Archaikus Apolló-torzó*. In: *Uő: A magasság vágya. Összegyűjtött esszék II.* Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1992. 192–200.
- Szilágyi Ákos: Paszternak „objektív lírája”. In: *Uő: Hamu és mamu. Az orosz irodalmi avantgarde 1917 előtt és után*. Budapest: Holnap Kiadó, 1989. 83–135.

OROSZ MAGDOLNA

Lux aeterna és Tenebrae

A jelentésalkotó megfordítás Paul Celannál¹

1. *Tenebrae* és a rejtjelezett modern költészet

Paul Celan lírája sajátos rejtjelezettségével számos olyan magyarázatra és elemzésre adott alkalmat, melyek többnyire arra utalnak, hogy ezen szövegek teljes megértése főként a bonyolult nyelvi szerkezetek miatt gyakran alig lehetséges. Ezt az összetettséget sok esetben a többnyire éppoly nehezen megfejthető szövegen kívüli vonatkozások tovább fokozták. Ezek a megállapítások a *Tenebrae*-re is érvényesek: az elemzés csak az intertextuális kapcsolatok jelentéskonstituáló funkcióinak magyarázata révén vezethet megnyugtató eredményre.²

A verset már sokszor vizsgálták, habár a legtöbb elemzés úgy emeli ki a szövegen kívüli elemeket, hogy expliciten nem tér ki az intertextualitás kérdésére. A tágabb értelemben vett „idézet” Beyer szerint Celan költészetének „szerkezetalkotó eleme”,³ melyet egy helyen olyan „stíluseszköznek”⁴ nevez, mely alkalmas lenne arra, hogy „felvilágosítást adjon arról a »technikai« oldalról, melyet Celan »minden költészet feltételének« nevezett”.⁵ Wienold értelmezése továbbmegy, és éppen azt próbálja megmutatni, hogy a *Tenebrae* csak az „idézetek” és „utalások” alapján érthető és értelemszerűen megfejthető, mivel a „megfordító idézés nem elszigetelt eljárás mód, hanem az egész vers megfogalmazását érinti”.⁶ Beyer és Meinecke sem elemzi behatóbban a *Tenebrae*-t, mivel mindkét szerző valójában más célt követ, és a verset inkább egyéb, átfogóbb kérdésfelvetések illusztrációjaként említi. Ugyanakkor mindketten felhívják a figyelmet bizonyos szövegen kívüli kapcsolatokra, Meinecke pedig utal a „Krisztus megfeszítése utáni sötétségként”⁷ értelmezhető címre, valamint Wienold kutatási eredményeire. Wienold nyomán Beyer megemlíti a *Tenebrae* Hölderlin-idézetét, s egyúttal kritizálja Wienold értelmezését, „mivel [...] a felismert idézet alapján túlságosan is pozitivistá párhuzamokat von, és túl kevésbé ügyel a celani idézethasználat sajátos formáira”.⁸ Beyer szerint a vers a „reflexív számvetés értelmében vett idézethasználat típusához”⁹ tartozik, ezt a megfogalmazást azonban nem követi további magyarázat, ezért valójában túl általános és elmosódott marad. Ezzel szem-

ben Wienold Beyer által „pozitívista párhuzamba állításként” besorolt vizsgálatai pontosabbak, és arra tesznek kísérletet, hogy feltárják a vers lehetséges szövegen kívüli elemeit, mégpedig úgy, hogy nemcsak Hölderlin *Patmos* című versét, hanem további bibliai szöveghelyeket is bevonnak az értelmezésbe.¹⁰ Wienold eredményeivel nagyjából egyetérthetünk, habár a szövegen kívüli „utalásokról”¹¹ tett megállapításai számos szempontból még folytathatók és beágyazhatók az intertextualitás elméleti keretébe (ez igaz az összes többi említett elemzésre is). Lorbe a szöveg néhány fontos szerkezeti tulajdonságának megvizsgálásával elsősorban „szövegimmanens” versértelmezést vesz célba,¹² azonban nem nyújt teljes és rendszeres szövegelemzést. Túl ezen a bibliai utalásokat nem veti össze pontosan a megfelelő szövegrészekkel.¹³ Heselhausra hivatkozva érintőlegesen említi Hölderlin *Patmos*-át is, és pusztán egyetértően idézi a következő megállapítást: „A vers, melyet az embernek az elveszett Istenért folytatott harca határoz meg, tematikusan a Hölderlin-idézet visszavonásává válik”.¹⁴ Gadamer szintén behatóan értelmezi a verset,¹⁵ mindezt azonban inkább esszéformában teszi, így megállapításait nem támasztja alá pontos filológiai apparátus és rendszeres, a legkisebb részletekbe is belemerülő elemzés. Bizonyos kérdéseket ugyan nyitva hagy, de alapvetően egy „intertextuális” értelmezés irányába indul el, habár magát a fogalmat nem említi.

2. A *Tenebrae* elemzése

A következőkben a vers részletes elemzésére teszek kísérletet, hogy megmutassam, mennyiben határozza meg a jelentést a szövegen kívüli elemek beágyazása a szövegbe, és miként jön létre ily módon az intertextuális vonatkozások sajátos formája.

2.1. A vers motívumrendszere

Az elemzés első részében a motívumokat vizsgálom meg.¹⁶ A vers ismétlései révén ugyanis olyan motívumrendszer jön létre, mely csak az intertextuális vonatkozások alapján érthető meg, első lépésként viszont szükséges a vers belső ismétlésrendszerének feltárása, hogy az elemzés következő szakaszában a szövegkülső mozzanatokat a motívumszerkezetre vetítve lehessen megragadni.

Tenebrae

- (1) Nah sind wir, Herr,
(2) Nahe und greifbar.

Közel vagyunk, Uram
hozzád foghatóan.

- (3) Gegriffen schon, Herr,
(4) ineinander verkrallt, als wär
(5) der Leib eines jeden von uns

Megfogva, Uram,
egymásnak esetten, miképp
a te tested mindegyikőnk

- | | |
|--|---------------------------------------|
| (6) dein Leib, Herr. | teste már, Uram. |
| (7) Bete, Herr, | Imádkozz, Uram, |
| (8) bete zu uns, | imádkozz, hozzánk |
| (9) wir sind nah. | foghatóan. |
| (10) Windschief gingen wir hin, | Mentünk szélre dőlten oda, |
| (11) gingen wir hin, uns zu bücken | egyre mentünk, legörbedni |
| (12) nach Mulde und Maar. | vályún, tócsaszemen. |
| (13) Zur Tränke gingen wir, Herr. | Inni tartottunk, Uram. |
| (14) Es war Blut, es war, | Vér volt az, az volt, |
| (15) was du vergossen, Herr. | amit ontottál, Uram. |
| (16) Es glänzte. | Csillogott. |
| (17) Es warf uns dein Bild in die Augen, Herr. | Szemünkbe dobálta képedet, Uram |
| (18) Augen und Mund stehn so offen und leer, Herr. | tátogvást szem és száj, üresen, Uram. |
| (19) Wir haben getrunken, Herr. | Mi meg ittunk, Uram. |
| (20) Das Blut und das Bild, das im Blut war, Herr. | A vért és a képet, a vérben, Uram. |
| (21) Bete, Herr. | Imádkozz, Uram. |
| (22) Wir sind nah. ¹⁷ | Közel tartunk. ¹⁸ |

A vers ugyan 22 eltérő hosszúságú sorból áll és rendkívül „szikár” szókinccsel dolgozik, a belső kapcsolatok ugyanakkor a szóanyag néhány „jelentésmezőre” való összpontosítása, azaz a „motívumok” révén rendkívül erősen egymásba fonódnak. A szöveg rövidege miatt tulajdonképpen minden ismétlés „motívummá” válik, illetve hozzárendelhető azon kevés „kitüntetett” motívumhoz, mely meghatározza az egész vers jelentésszerkezetét.¹⁹

A vers úgy mond kettős keretbe ágyazódik, amely az első és az utolsó szó („nah” – „közel”), illetve a szöveg végén megismételt első mondat következtében jön létre. A mondatismétlés a bevezető mondat szórendjének pontos megfordítása:

1 2 3 4
„Nah sind wir, Herr...” az utolsó sorban

4 3 2 1
„Herr, wir sind nah” lesz.²⁰

Az így létrejövő keret különböző jelentéselemeket hangsúlyoz és emel ki, amelyek a kereten belül (azaz magában a szövegben) különféle változatokban fordulnak elő: egyrészt a „közelség” motívumát, illetve az „ember–Isten-viszony”

ily módon bevezetett motívumát (és egyben intertextuális elemét), másrészt az „ima”-motívumot, amelyre a későbbiekben még kitérek.

Több szó megismétlődik s ezáltal kulcsszóvá válik; egymáshoz fűződő kapcsolataik feltárják a szöveg szemantikai tartalmának nagyobb jelentésmezőkhöz való hozzárendelését, azaz a motívumszerkezetet.

(a) A „Herr” („Uram”) a 22 sorban tizenegyszer ismétlődik meg, elméletileg tehát minden második sorban elő kellene fordulnia. Az ismétlések azonban nem oszlanak el egyenletesen, hanem a vers vége felé egyre gyakrabban fordulnak elő (az utolsó tíz sorban hétszer, tehát itt szinte minden sorban). Az előfordulás fokozott gyakorisága az intenzitás felerősödésére utal, már csak azért is, mert a „Herr” mindig a sor végén megszólításként jelenik meg; ez valójában megszólítás, mégpedig Isten megszólítása. A megszólítások fokozása ezért az ember és az Isten viszonyának ily módon intonált motívumát emeli ki.

(b) A „Nah” (illetve „nahe” [közel]) ebben a formában négyszer jelenik meg a szövegben, a szó jelentésmezőjéhez azonban olyan szavak is tartoznak, amelyek mozgást, egyfajta „közeledést”, illetve „egyre közelebb kerülést” jelölnek (lásd a vers 10-20. sorát).

A „Nah”/„nahe” szavak szintén nem oszlanak el egyenletesen, hanem az 1., 2., 9. és 22. sorban fordulnak elő. Mint már említettük, ez a szó az egész vers első és utolsó szavaként egyfajta keretet alkot, ily módon hangsúlyozva a közelség motívumát. A második sorban a „nah” „nahe” formává alakul, s az e-hanggal történő kibővítésén kívül ebben a sorban egyúttal a szó jelentése is kitágul a „nahe und greifbar” („közel és megfoghatók”²¹) irányába, majd maga a „greifbar” is kibővül újabb jelentéselemekkel.²²

A 9. sorban az első sor újra megismétlődik, mégpedig pontosan úgy, mint a záró sorban, tehát fordított szórenddel: „wir sind nah”. Túl ezen a két záró sor megismétli a 7–9. sort, ámde úgy, hogy kimarad a 8. sor. (Ez a sor az ima motívumának és a megfelelő intertextuális vonatkozásoknak a szempontjából lényeges 7. sor intenzívebbé tett és a „zu uns” kitételrel bővített ismétlése, a záró sorokból azonban azért maradhat ki, mivel az ima motívuma már kellőképpen intonálódott.)

(7) Bete, Herr,
(8) bete zu uns,
(9) wir sind nah

(21) Bete, Herr,
Ø
(22) wir sind nah.²³

Az ismétlés szerkezete a 7–9. sorokat első zárlatként tünteti fel, mintha az 1. és a 9. sor belső keretet alkotna a szövegben. Ezekben a sorokban, tehát ebben a belső keretben valójában sor kerül a „greifbar” szó értelmezésére (vö. a 3–6. sorokat), mint a „közelség” motívumának továbbvezetésére.

A belső keret által kettéosztott szöveg 9., 10. és 22. sorában a „közelség” motívuma más perspektívából kerül elő, bővül ki, illetve variálódik. A „közelség” motívuma olyan igék révén jut el a csúcspontra, melyek egy „közelítő” mozgást fejez-

nek ki, mint például a „hingehen” (odamenni), „sich bücken” (legörbedni), „trinken” (inni, ami itt körülbelül a ’magába fogadni’ jelentésében értendő, vagyis mint valaminek a felvétele az érintkezés, a legnagyobb mértékű testi [vö. „Blut – vér] és szellemi [vö. „Bild” – kép] „közelség” által).

(c) A „greifen” ige különböző származékai a szövegben is megjelennek, először a „greifbar” (megfogható), majd a „gegriffen” (megfogva) formájában. A „greifbar” változatban a „-bar” toldalék lehetőséget, eshetőséget jelöl, a „gegriffen” ezzel szemben befejezett főnévi igenévként valami végérvényesre, egyfajta eredményre, azaz egy bekövetkezett állapotra utal, amely a „schon” (már) időhatározó hozzáfűzésével még nagyobb hangsúlyt kap. Ugyanazon ige esetenként más nyelvtani formában való ismétlésével olyan feszültség keletkezik, melyet az „ineinander verkralt” („egymásnak eseten”²⁴) kifejezés még tovább fokoz. A „verkralt” a „greifen”, illetve a „gegriffen” szemantikai ismétlése, egy hasonló, de erősebb jelentéssel rendelkező ige (a benne rejlő „Kralle” [karom] szó akár az állatias agresszióval is asszociálható), melyet az „ineinander” (egymásba) még inkább hangsúlyosítja tesz. Ez az ismétlés egy szélsőséges, mégpedig testi közelség benyomását idézi elő. E közelség létrejötté annak megkülönböztetlenségét is implikálja, ami/aki ebben a közelségben egymásra talál: ez magyarázhatja meg az „als wär / der Leib eines jeden von uns / dein Leib, Herr” („mintha / bármelyikünk teste / tested volna, uram”²⁵) kijelentést. Ha „közel vagyunk”, sőt teljesen közel („ineinander verkralt”), akkor ez a közelség egyúttal az ember és az „Úr” megkülönböztetlenségét, tehát az ember és az Isten közti viszony szélsőséges lehetőségét jelenti.²⁶

(d) A vers második részében közeledést kifejező tranzitív igék jelennek meg: „hingehen” (10. és 11. sor), „sich bücken” (12. sor) és „gehen [zu]” (13. sor). Mindezek visszacsatolnak a „közelség” motívumára és továbbviszik azt; ebbe a körbe tartozik a „trinken” ige, habár szövegbeli funkciója nem merül ki ennyiben.

(e) A „Blut” (vér), „Bild” (kép) és „Augen” (szem[ek]) eredeti (szorosabb) jelentésük szempontjából távol állnak egymástól, a vers jelentésszerkezetében azonban szorosan összetartozik ez a három főnév. A „Bild” és az „Augen” közös szemantikai implikációik révén („látni” vagy „megpillantani”) kapcsolódnak össze, a „Blut” azonban a szövegben a két másik főnév között „közvetít” azzal, hogy egy képet, azaz valami emberen kívül lévő reflektál, és a „szemekhez”, azaz az emberhez közelíti: „Es warf uns dein Bild in die Augen, Herr.” („Szemünkbe dobálta képedet, Uram.”) A továbbvezető ismétlés a következő sorban („Augen und Mund stehn so offen und leer, Herr” – „tátogvást szem és száj, üresen, Uram”) azonban kétértelművé teszi a „szemet”: míg a 17. sorban a „szemünk”-ről van szó (tehát az emberről), addig a 18. sor egy halott arcot ír le („offen und leer”), habár az arc egyaránt lehetne az Úré (azaz a „Te” szemed) és a miénk (azaz a „mi” szemünk”). Az „offen und leer” fordulattal jelzett „halál” a „wir”-re is vonatkozhatna. (Ez a tény különösen az intertextuális elemek értelmezésénél lesz fontos.)

(f) A „Blut”, „Bild” és „Augen” főnevekkel szoros összefüggésben áll a „trinken” ige, illetve a jelentésében rokon „Tränke” (vályú) főnév, valamint az ezt kiegészí-

tő „Mulde” és „Maar”, melyek mind „folyadéktartóként” működnek a szövegben. A „trinken” ige, amely itt – mint már utaltunk rá – a „közelítés” vagy a „közellét”, azaz a „közelség” motívum egyik formája is, abszolút közelséget valósít meg, jobban mondva a külső (vér) és a belső (kép) egyesülését, egymásba folyását, a „vér” és a „kép” („test” és „szellem”) fölvételét. Ez a közelség egyúttal ember és Isten viszonyának végpontja is, mivel itt (éppen e közelség miatt) már nincs különbség a kettő között. Ebből a szempontból a közelségnek ez a formája annak továbbvezetése, ami a 4–5. sorban („als wär / der Leib eines jeden von uns / dein Leib, Herr”) jutott kifejezésre, habár a vers első részében az abszolút közelség „külső formája”, a másodikban viszont „belső változata” („a vér felvétele”) valósul meg.

(g) Ez a tény igazolja az ima helyzetének (a keretszerű bevezetéssel már kétszer megelőlegezett, de még nem teljesen érthető) megfordítását: már nem „mi” (azaz az emberek) imádkozunk Istenhez, hanem fordítva, neki (azaz Istennek) kell az emberhez imádkoznia. A „beten” ige a szövegben csak felszólító módban fordul elő, s így felszólításba fordul, azaz imajelleget ölt.

A vers ismétlésekkel létrejövő jelentésszerkezete tehát néhány *motívumban* koncentrálódik, melyeket a következőkben röviden összefoglalok, hogy majd az intertextuális utalásrendszerrel kapcsolhassam össze őket.

(1) A legvilágosabban és legerősebben a „közelség” motívuma jelenik meg, mely az egész szövegre kiterjed és mindkét szövegrészben (1–9., illetve 10–22. sor) dominál. Ez a „közelség” az első részben „testi”, a másodikban (a vér inkább még „köztes testi szintjével”) „szellemi” közelségként (vö. „kép”) jelenik meg, és mindkét részben az abszolút közelség lehető legnagyobb fokához (az „egyesüléshez”) vezet.

(2) A „közelség” motívuma egyúttal interperszonális viszonyt vezet be: „x közel van y-hoz”, ami itt konkrét alakot ölt, nevezetesen *az ember és az Isten viszonyának* formáját. Ugyanakkor jellemző és a szöveg szempontjából rendkívül fontos, hogy milyen szempontból látszódik ez a közelségi viszony, azaz ki kihez áll közel. Az intertextuális elemek bevonása meg fogja mutatni, hogy ebben a viszonyban az ember dominál.

(3) Valójában a közelség motívumából levezethető, illetve ehhez tartozik az „ivás” motívuma, amely azonban az intertextuális vonatkozások miatt mégis külön kezelendő, mivel – amint arról még szó lesz – a „szentség” intertextuális elemét vezeti be és fordítja meg.

(4) Ugyanebből az okból emelendő ki a „halál” motívuma is, mely mindkét részben (az elsőben az „egymásnak eseten”, a másodikban a „tátogvást szem és száj, üresen, Uram” részekben) intonálódik, s egyúttal az ember–Isten–viszony mindkét oldalára, tehát mind az Istenre, mind az emberre érvényes, és megint csak az intertextuális utalások segítségével magyarázható.

(5) Végül megemlítendő az „imádkozás” illetve az „ima” motívuma, mely nemcsak a felszólító módú „bete, Herr”-forma („Imádkozz, Uram”) ismétlésével, hanem a sorok végén szinte mechanikusan feltűnő megszólítással jön létre. Ezzel az egész szövegnek egyfajta imajellege lesz. Ugyanakkor itt sem hagyható

figyelmen kívül, hogy az „imádkozni” ige kétértékű viszonyt feltételez, mely konvencionálisan nem fordítható meg minden további nélkül: „x imádkozik y-hoz” ≠ „y imádkozik x-hez”. A hagyományos imahelyzetben ugyanis az ember fohászkozik Istenhez, ez a szöveg azonban azzal fordítja meg ezt a viszonyt, hogy Istennek kell az emberhez imádkoznia. E jelenség magyarázatához feltétlenül szükséges az intertextuális kapcsolatok feltárása.

2.2. *A vers intertextuális utalásai*

Az elemzés eddigi stádiumáig tudatosan próbáltam meg lehetőség szerint különválasztani a szövegen kívüli kapcsolatokat és a szövegen belüli elemzést. Az elemzés azonban óhatatlanul is túlmegy ezen, mivel a szöveg a további szövegen kívüli, azaz *intertextuális* elemek bevonása nélkül nem érthető. Akár azt is mondhatnánk, hogy feltűnő ellentét áll fenn az első pillantásra nagyon egyszerű szöveg és a megértéséhez szükséges belső és külső szemantikai implikációk között.²⁷

A szöveg egyfelől egy világszegmensre mint szövegen kívüli vonatkozási mezőre utal, ahol az embereket megalázzák, lealacsonyítják („Zur Tränke gingen wir...”, illetve „uns zu bücken / nach Mulde und Maar” [„Inni tartottunk, Uram”, illetve „legörbedni / vályún, tócsaszemen”]) és megölik. Celan esetében ez a második világháború történelmi hátterével és a zsidók meggyilkolásával magyarázható, hiszen ezek az élmények rendszeresen nyelvi alakot öltöttek költészetében és az itt elemzett versben is.²⁸

A versbe kulturálisan-intertextuálisan bevont világszegmens elemei azon intertextuális elemek révén kapják meg teljes jelentésüket, melyek különböző szövegeket/szövegrészeket vesznek föl idézetként és utalásként a versbe, és ezeket beágyazzák jelentésszerkezetébe. Ez esetben, amint ezt már részben megelőlegezte a motívumelemzés, bibliai és liturgiai szövegekről van szó, valamint egy irodalmi műről, mégpedig Hölderlin *Patmos* című verséről, mely maga is bizonyos bibliai szövegrészekre reflektál. Néhány helyen tehát kettős intertextuális vonatkozásokról van szó.²⁹ A következőkben a fentebb felsorolt motívumok (vö. 1–5.) a megfelelő intertextuális elemekkel egészülnek ki, hogy ily módon folytatódjék és mélyüljön el a jelentéselemzés.

(i) A „közelség” motívuma Hölderlin *Patmos* című versében és néhány zsoltárban is feltűnik. Hölderlinnél következőképp:

Nah ist
und schwer zu fassen der Gott.
Wo aber Gefahr ist, wächst
Das Rettende auch.

Közel
és mégis messze az Isten.
De ahol veszély támad,
lesz ott menedék is.³⁰

A 34. zsoltárban ez áll:

Közel van az Úr a megtört szívekhez, és megsegíti a sebhedt lelkeket.

A 145. zsoltárban pedig ezek a szavak olvashatók:

Közel van az Úr minden őt hívóhoz; mindenkire, aki hűséggel hívja őt.

Wienold megállapítja, hogy Hölderlin és a zsoltárok sorai is „a hitbeli bizalmat” fejezik ki és ezért „a bizalom énekeinek”³¹ tekinthetők, habár Hölderlin a „közelségi viszony problematikájának” tudatában „megfordította a zsoltár kifejezéseinek elrendezését”.³² Továbbá azt is megállapítja, hogy „Celan a *Tenebrae*-ben megfordítja a zsoltár szavait és hangütését”.³³ Feltűnő ugyanakkor, hogy Celan versében a Hölderlin-szöveg megfordítása egyúttal egyfajta visszatérés a zsoltár bizonyos elemeihez, hogy ezután mind a zsoltárszövegek, mind pedig a Hölderlin-vers alapvető viszonya is megforduljon. Mind a Hölderlin-szöveg, mind Celan verse a „nah” szóval kezdődik („Közel”, illetve „Közel vagyunk”), de Hölderlinnél az alany helyén „Isten”, Celannál pedig „mi” áll. A „fassen” és a „greifen” tágabb értelemben véve rokon jelentésű szavak, Hölderlinnél azonban az ige a „schwer”-rel bővül ki, ami egy nem minden további nélkül megvalósítható lehetőséget jelöl. Celannál ezzel szemben a „-bar” toldalékkal kibővített szó azt a lehetőséget implikálja, amely a „gegriffen” határozói igenévbe továbbvezetve realizált lehetőséggé válik. Érdekes módon viszont épp a Hölderlin-szöveg (a „De ahol veszély támad, / lesz ott menedék is” folytatás segítségével) fejezi ki a bizalmat, a Celan-szöveg viszont (a szöveg más jelentéselemeinek bekapcsolódásával) ennek ellenkezőjét. A hölderlini „Isten” megnevezés helyett Celannál az „úr” szerepel, azaz az eredeti zsoltári kifejezés. Ez a forma az alá- és fölérendelés viszonyának lehetőségét implikálja. A szöveg végéig a zsoltárokhoz képest ez a viszony megfordul. A zsoltárok Celan versével ellentétben magától értetődő közelségi viszonyt intonálnak, és Hölderlinnel szemben nem utalnak az esetleges nehézségekre. A zsoltárok bevonásával és a bennük kifejezett közelségi viszony egyidejű megfordításával Celannál „Hölderlin megfogalmazása [...] kétszeresen is ellenkezőjébe fordul”.³⁴

(ii) A közelségi viszony alapvető megfordítása Celannál, illetve a megfordítás eljárása a vers egész szövegét meghatározza, azaz minden fontos motívum átértelmeződik, méghozzá úgy, hogy az intertextuális elemek az eredetihez képest ellentétes értelmet kapnak, ami az egész jelentésszerkezetet „átrendezi”.³⁵

A közelségi viszony egyúttal implikálja az ember és az Isten közti viszony megfordítását is: már nem Isten van közel az emberhez, hanem az ember Istenhez, ami az ember javára eltolódó dominanciát jelenti. Már nem Isten határozza meg, kihez van közel (vö. „Közel van az Úr a megtört szívekhez, és megsegíti a sebhedt lelkeket” a 34. zsoltárban, valamint „Közel van az Úr minden őt hívóhoz; mindenkire, aki hűséggel hívja őt” a 145. zsoltárban), hanem az ember közeledik Istenhez és határozza meg a közelség fokát is.

(iii) Az átfordítás az ima motívumára is kiterjed: az Istennek kell az emberhez imádkoznia (ez egyúttal a megfordított ember–Isten-viszony további formája is). Az eddig még nem említett 5. zsoltárban a következő szavakat találjuk:

Uram, figyelmezz szavaimra;
 értsd meg az én sóhajtásomat!
 Ügyelj az én kiáltásom szavára,
 én Királyom és én Istenem; mert én hozzád imádkozom!

Ebben a zsoltárban a hagyományos imahelyzetről van szó: én (az ember) hozzád (Istenhez) akarok imádkozni. Hasonló alapállás fedezhető fel számos más bibliai és liturgiai szövegben is; erre példaként említhető néhány szövegrész a *Requiem*-ből (mely nem véletlenszerű választás eredménye, hanem fontos lesz a további intertextuális elemek magyarázatánál is). A *Requiem Introitus*-részében ez áll:

Te decet hymnus, Deus in Sion,
 et tibi reddetur votum in Jerusalem,
 exaudi orationem meam,...

Hasonló olvasható a *Hostias*-részben is:

Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus.

Mindkét szövegrész ugyanazt a hozzáállást fejezi ki, mint a zsoltárszövegek, de fontos megjegyezni, hogy a *Requiem*-ben halottakért imádkoznak Istenhez. A halál motívuma Celan versében ezzel asszociálható, az ima motívumának megfordítása pedig további megfordításokhoz vezet.

(iv) A halál motívuma a vers szövegének mindkét részében megjelenik, és az eddig feltárt intertextuális kontextusban Krisztus halálával, áldozatával és keresztrefeszítésével kapcsolódik össze. A Celan-versben azonban az emberek („mi”) lépnek Krisztus helyére, amennyiben közös (áldozati) halálukról van szó. E halál áldozatjellegére utalnak a „vályúhoz” kényszerített emberek, mintha feláldozandó állatok lennének és ilyenképp Isten bárányai:³⁶ nemcsak Jézus hal áldozati halált, hanem az emberek is. Ezzel kérdésessé válik, hogy ez esetben ki vált meg kit, vagy a kölcsönös (és méltatlan) áldozati halál megvált-e egyáltalán valakit? Ha Celan-szövegének megfordításokra alapuló jellegét szem előtt tartjuk, a következetes válasz csak „nem” lehet.

(v) Az ivás motívuma bevonja a szöveg jelentésszerkezetébe a szentség intertextuális elemét (azaz az ivást Krisztus véréből, mint a szentség befogadásának szimbolikus cselekedetét). A 19–20. sor ezt egyértelműen fejezi ki: „Mi meg ittunk, Uram. / A vért és a képet, a vérben, Uram.” Ezzel a vonatkozó bibliai szövegrész asszociálható: „E pohár amaz új testamentom az én vérem által; ezt cselekedjétek, valamennyiszer isszátok az én emlékezetemre. Mert valahányszor eszitek e kenyeret és isszátok e pohárt, az Úrnak halálát hirdessétek, amíg eljövend.”³⁷

A bibliai szövegben azonban „pohárról” van szó, a versben ebből „Tränke” („itató”³⁸), sőt „vályú”, „tócsaszem”, azaz valami negatív, méltatlan lett (ezek

olyan pohárként működnek, melyből a vért isszák), így a bibliai szövegrész eltorzul. A bibliai szöveg azonban a következőképpen folytatódik: „Azért aki méltatlanul eszi e kenyeret, vagy issza az Úrnak poharát, vétkezik az Úr teste és vére ellen”.³⁹ A Celan-szöveg azonban a méltatlanságot éppen azzal sugallja, hogy itt a „pohár” „itató”, illetve „vályú”, „tócsaszem” formába fordul át, amivel a szent-ség úgymond a „szentségtörés” értelmét kapja.

(vi) Világosan kitűnik, hogy a minden motívumra kiterjedő megfordítás a keresztény hitvilág legfontosabb alapvetéseinek átalakításához, mondhatni tagadásához vezet. Az is kérdésessé válik, hogy ennek következtében talán a cím is másként értelmezhető, mint ahogy az eddig történt. A vers legtöbb értelmezője⁴⁰ utal arra, hogy a „Tenebrae” (szó szerint: „sötétségek”) „eredetileg a Krisztus megfeszítése utáni sötétséget”⁴¹ jelenti. Wienold idézi a Biblia vonatkozó szöveghelyét: „A sexta autem horam *tenebrae facta sunt* super universam terram usque ad horam nonam”.⁴² Wienold azonban, aki a megfordítást a szöveg legfontosabb eljárásaként emeli ki,⁴³ és az egész verset éppen ezért a „visszavonás verseként” jellemzi,⁴⁴ nem mélyíti el a cím értelmezését. Ugyanakkor kijelenthető (mégpedig az eddig a pontig következetesnek bizonyult intertextuális jelentésmegfordítások alapján), hogy maga a cím nemcsak a „tenebrae facta sunt” egyszerű újrafelvétele, hanem maga is megfordításként érthető. Ha a „tenebrae” valóban a „Krisztus megfeszítése utáni sötétséget” jelöli (és az elemzés ezt igazolja), akkor ez a szó összefügg a halál motívumával és az áldozati halállal. Krisztus halálát azonban a harmadik napon feltámadása követte („et resurrexit est”, áll a *Credóban*), melynek véget kellett vetnie a sötétségnek. Ez a képzet azonban a keresztény liturgiában a fény motívumával (és ennek szimbolikus konnotációjával, a „reménnyel”) kapcsolódik össze; a keresztény hithez nemcsak Krisztus, hanem minden halott feltámadásának eszménye is hozzátartozik, mégpedig az utolsó ítéletben, mely megint csak fényképzethez kötődik – a halottakért mondott imában, a *Requiem*ben, „örök fényért” fohászknak:

Requiem aeternam dona eis, Domine,
Et lux perpetua luceat eis.

A Jézus és az emberek kölcsönös halála általi megváltás tagadásából (vö. az elemzés *iv*) pontját) Celan versében a feltámadás tagadása következik. Ekkor viszont a cím nemcsak a „tenebrae facta sunt”-ra való pusztá utalásként működik, amint azt eddig is sejtették, hanem egyúttal a „lux perpetua” és az „örök béke/nyugalom” reményének következetes megfordítása is. Ebben az értelemben a vers még inkább a „visszavonás verse”: nem csak „Paul Celan Hölderlin-palinódiájaként”⁴⁵ értelmezhető, hanem a keresztény hittételek visszavonásaként, Isten visszavonásaként is, mivel Isten egy olyan korban halott, mikor embereket arra kényszerítenek, hogy „egymásnak esetten” és megalázottan éljék át maguk is Krisztus halálát.

3. Az intertextuális vonatkozások formái és funkciói a *Tenebrae*-ben

A szövegen belüli motivikus és a szövegen kívüli, azaz intertextuális elemek eddigi elemzéséből az a következtetés vonható le, hogy a vers jelentése igazán csak az intertextuális vonatkozások és ezek motívumszerkezeti beágyazottságának feltárása útján érthető meg. Az intertextuális elemek úgy integrálódnak a szöveg motívumszerkezetébe, hogy eredeti jelentésük az ellenkezőjébe fordul: ez esetben a referált szöveghelyek *megfordítón, azaz szubverzíven integrálódnak* a rájuk referáló szövegbe.⁴⁶ Bár itt több szövegre, illetve szövegrészre történik utalás, integrációjuk módja (szubverzió) szerint azonban összefoglalóan vizsgálhatók.

A szubverzió, tehát a megfordítás olyan szemantikai művelet, amely az idézett és vonatkozott szövegelemek „eredeti” jelentését a rájuk referáló Celan-szövegben ellentétükbe fordítja: az ima Isten palinódiája, a szentség szentségtörés lesz, a megváltó áldozati halál méltatlan halállá válik, az örök fény pedig sötétséggé. A szubverzió viszont szorosan kötődik a referáló szöveg belső motivikus jelentésszerkezetéhez, mivel a megfordítás igazán csak ezáltal történik meg (ezt jelenti valójában a referált szövegelemek szemantikai integrációja): a referált (idézett, utalt) szöveghelyek eredeti jelentése és a referáló szövegbe való szubverzív integrációjuk révén létrejött jelentésszerkezet között ellentét áll fenn, ugyanakkor az ellentét pólusai (az eredeti jelentésszerkezet és a Celan-vers motívumrendszere által meghatározott jelentésszerkezet) közötti feszültség sajátos ambivalens viszonyt szuggerál az olvasónak. A szubverzív integráció a referáló szöveg, a Celan-vers valamennyi síkjára kiterjed, ebből adódik a „visszavonás versének” átfogó jellemvonása. Ezek a síkok a következőképp foglalhatók röviden össze:

(A) A vers *címe* „intertextuális markerként”⁴⁷ működik, mivel eleve a Bibliából vett idézet (Mt 27,45). Ez a jelöltség különösen azért feltűnő, mert latinul van és ezzel ellentétben áll a vers német szövegével. Az intertextuális utalás jelölése ily módon explicit, de pontossága, illetve értelmezhetősége az olvasótól függ, mivel az idézet forrása nem feltétlenül ismerhető fel azonnal, hiszen a Biblia latin fordítása ma már kevésbé ismert. A nyelvek szembeállítása a szöveg sajátos jellegére utal és erre az olvasó figyelmét már a legelején, pontosabban, a szöveg tulajdonképpeni kezdete *előtt* felhívja. Ekként a cím bevezeti az intertextualitás első mozzanatát és egyúttal – a „lux perpetua” ellentétéként – az intertextualitás szubverzív jellegének első jelét. Természetesen a címnek ez a funkciója csak a szöveg más intertextuális elemeivel együtt válik egészen világossá és értelmezhetővé.

(B) Azonkívül egyfajta *strukturális intertextualitásról* is beszélhetünk: a vers nemcsak a különböző referált szöveg(rész)ek egyes elemeit fordítja meg, hanem kifejezetten imajellege is van.⁴⁸ Az ima legfontosabb szerkezeti elemeinek megtartásával azonban megfordítja a keresztény liturgia hagyományos imájának szemantikai-pragmatikai szerkezetét, ezért a szubverzió kiterjed a szöveg egész szerkezetére.

(C) A legösszetettebb megfordítások az *intertextuális idézés* síkján található, ahol ráadásul kettős megfordításról beszélhetünk. Egyrészt Hölderlin *Pat-*

mosának megfordító idézéséről van szó,⁴⁹ másrészt – és Hölderlinnel szemben – Celan visszatér a kiindulópontához, azaz a Bibliához, viszont úgy, hogy megfordítja annak jelentését is. A Biblia megfordítása Celannál ráadásul messzebbre megy, mint Hölderlinnél, aki bizalmat, nem pedig végleges megfordítást fejez ki. E sík intertextuális elemeit nem jelöli expliciten a vers, azaz a mindenkori olvasótól függ, hogy észreveszi-e ezeket és értelmezni tudja-e a Celan-szövegben létrejövő jelentésüket. Az európai keresztény hagyomány miatt feltételezhető, hogy a bibliai-vallási elemek inkább észrevehetőek, mint a *Patmos*-vonatkozások, melyek szélesebb körben bizonyára kevésbé ismertek.⁵⁰

(D) Végül pedig felfedezhető a megfordító vonatkozás további, de nem csak szövegszerű síkja. A vers olyan ikonikus jellegre tesz szert, mely ebben az esetben túlmegegy a minden irodalmi szöveg sajátjának tekinthető ikonicitáson⁵¹ azzal, hogy impliciten bizonyos „ikonikus”, képi elemekre utal. Ez a járulékos ikonicitás valószínűleg nem a szöveg legfontosabb jellemvonása, de intertextualitásának lehetséges kibővítéseként figyelembe kell venni. A vers által megidézett képiség, azaz a szöveg ikonikus háttere éppen Jézus Krisztus megfeszítésének hagyományos képzőművészeti megjelenítésével áll szemben, ezért a többi intertextuális elem szemantikai szubverziója tovább erősödik.⁵² Jézus Krisztus kereszthalálának elragadtatott vagy átszellemült ábrázolása helyett Celan verse az emberi méltóságtól való megfosztás és megalázottság benyomását („képét”) sugallja, amely a keresztény vallásnak a szöveg minden síkján megnyilvánuló megfordításához, visszavonásához járul hozzá, és a keresztény kultúrának és hagyományoknak a vers háttérében felsejlő történelmi katasztrófa utáni átgondolására készíthet.

Az elemzésből tehát kitűnik, hogy a szöveg jelentését egy minden síkot átfogó szemantikai művelet, az intertextuális elemeknek (a motívumszerkezet révén véghezvitt) szubverzív integrációja konstituálja. Ebből a szempontból Celan verse jó példa a modernség és (még inkább) a posztmodernség irodalmában gyakran fellelhető jelentésalkotó eljárásra (habár nem él a népszerű, ironikus-parodisztikus szubverzióval), s ekként elhelyezhető a modern irodalom szélesebb kontextusában.

JEGYZETEK

1 Jelen tanulmány a „Biblical ‘Emblems’ in Paul Celan’s *Tenebrae*. A Special Case of Intertextuality” címmel (*Neohelicon. Acta Comparationis Literarum Universarum*. Budapest–Amsterdam: Akadémiai Kiadó–John Benjamins 22 [1995]: 1, 169–188.) angolul, valamint némileg átdolgozott változatban az *Intertextualität in der Textanalyse* című könyvem (Wien: ÖGS/ISSS, 1997) 5. fejezeteként németül megjelent elemzésem magyar változata (esetleges változtatásaim csupán a magyar fordítások-

ból adódó problémák említésére és tárgyalására szorítkoznak). Mivel az utóbbi időben megélték a magyar Celan-recepció, úgy vélem, nem haszontalan e részletes szövegelemzés közlése. A német szöveg magyarra fordításáért ezúton szeretnék köszönetet mondani Kerekes Amáliának.

2 Az intertextualitás fogalmát és megjelenési formáit itt korábbi németül, franciául és angolul publikált munkáim alapján értelmezem, vö. magyarul összefoglalóan: Orosz Magdolna: „Az

elbeszélés fonala". *Narráció, intertextualitás, intermedialitás*. Budapest: Gondolat, 2003. 99–143.

3 Renate Beyer: *Untersuchungen zum Zitatgebrauch in der deutschen Lyrik nach 1945* [Tanulmányok az idézetek használatáról az 1945 utáni német lírában]. Doktori ért., 1975. 70.

4 Uo., 73.

5 Uo., 73.

6 Götz Wienold: *Paul Celans Hölderlin-Widerruf* [Paul Celan visszavonja Hölderlint]. *Poetica* 2 (1968), 216–228. itt 218. sk.; a „megfordító idézés” kérdésére a későbbiekben még visszatérek.

7 Dietlind Meinecke: *Wort und Name bei Paul Celan. Zur Widerruflichkeit des Gedichts* [Szó és név Paul Celannál. A költemény visszavonhatósága]. Gehlen, Bad Homburg: V. D. H. Berlin-Zürich, 1970. 37.

8 Beyer: *i. m.*, 79.

9 Uo., 79.

10 Vö. Wienold: *i. m.*; elemzéseinek részleteire a későbbiekben még kitérek.

11 Wienold: *i. m.*, 223.

12 Ruth Lorbe: *Paul Celans „Tenebrae”* [Paul Celan „Tenebrae”-je]. In: Dietlind Meinecke (szerk.): *Über Paul Celan* [Paul Celanról]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970. 239–251., itt 243.

13 Uo., 247. és 249.

14 Uo., 251.

15 Vö. Hans-Georg Gadamer: *Értelem és az értelem ehrejtése Paul Celan költészetében*. In: Pannonhalmi Szemle, 1993/1. 69–76. Ford. Schein Gábor.

16 A „motívum” fogalmát Bernáth Árpád értelmezésében használom, miszerint „[e]gy irodalmi mű motívumainak nevezük I. azokat az adott művön belül egymással azonosított szövegrészeket, amelyek azáltal kapnak szimbolikus tartalmat létrehozó funkciót, hogy különböző, szemantikailag értelmezhető kontextusban ismétlődnek meg II. és azokat az adott művön belül egymástól megkülönböztetett, szemantikailag értelmezhető szövegrészeket, amelyek azáltal kapnak szimbolikus tartalmat létrehozó funkciót, hogy azonos kontextusban ismétlődnek meg.” (Bernáth Árpád: *A motívum-struktúra és az embléma-struktúra kérdéséről*. In: Uő: *Építőkövek. A lehetséges világok poétikájához*. Szeged: Ictus, 1998. 79. A fogalom első kifejtését lásd Bernáth Árpád: *Irodalmi művek értelmezésének kérdéséhez*. *Irodalomtörténeti Közlemények* 2 [1970], 213–221).

17 Paul Celan: *Sprachgitter*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1959. 23. sk. A nyelvi részleteket taglaló elemzés miatt szükséges a német eredeti szöveg feltüntetése is, bizonyos esetekben erre fogok hivatkozni.

18 Marno János fordítása a jelen verselemzés szempontrendszeré miatt a négy magyar változat közül a legmegfelelőbbnek tűnik (*Paul Celan versei Marno János fordításában*. Budapest: Enigma, 1996). Egyes helyeken utalok a többi fordításra is. (A vers magyar fordításait közli: Kiss Noémi: *Határbélyzetek. Paul Celan költészete és magyar recepciója*. Budapest: Anonymus, 2003. 185. sk.).

19 Elemzésemben elkülöníthetőnek megfelelően a *szemantikailag* értelmezhető ismétlésekre összpontosítok; másfajta ismétléseket Lorbe sorol fel (*i. m.*, 243. sk.), aki azonban ezeket nem hozza szorosabb összefüggésbe a jelentéssel. Lorbe említett tesz „bizonyos megegyező vagy hasonló szavak ismétléséről”, illetve „megegyező vagy hasonló konstrukciók ismétléséről” is (uo., 243), de nem vizsgálja meg közelebről egymáshoz fűződő viszonyaikat és a vers értelmének létrejöttében játszott szerepüket. Ráadásul megállapítja, hogy „a vers egyes alkotóelemei majdhogynem zökkenőmentesen kapcsolódnak egymáshoz és fonódnak egybe, *gyakran az alapot adó értelemről függetlenül*.” (uo., 244.; kiemelés tőlem, O. M.).

20 A magyar fordítás(ok)ban – részben a magyar szórend sajátosságából fakadóan – ez a „tükkör-sorrend” nem érvényesül.

21 Ezt a sort Schein Gábor fordításában idézem, mert az értelmezésem szempontjából pontosabban adja vissza ezt a kifejezést.

22 Lásd ehhez a „greifen” ige jelentéstartományának elemzését a c) pontban.

23 A magyar fordítások a szórendiség problémáját nem tudják megkerülni, a 7–9. sor fordítása talán Schein Gábor változatában közelebb kerül a némethez: „Imádkozz, uram, / Hozzánk imádkozz, / mi közel vagyunk”.

24 Más fordítások erőteljesebben adják vissza a „verkallt” jelentését: „egymásba marva” (Lator László), „úgy egymásba akaszkodtunk” (Oravecz Imre) és „Körmünk egymásba vájva” (Schein Gábor).

25 Schein Gábor fordítása.

26 A „Her” (Uram) mint Isten-megszólítás kérdését részletesebben vizsgálom, és továbbvizsgálom az intertextuális vonatkozások tárgyalásánál.

27 Talán bizonyos mértékig joggal állítható, hogy ez nemcsak a *Tenebrae*-re, hanem Paul Celan legtöbb versére is érvényes.

28 Erre Wienold utal (*i. m.*, 219), Lorbe azonban nem (vö. Lorbe: *i. m.*). Itt kell megjegyeznünk, hogy egy bizonyos világszegmensre történő utalás inkább az ún. „kulturális tudásra” (vö. Michael Titzmann: *Strukturelle Textanalyse* [Strukturális szövegelemzés]. München: Fink, 1977. 268. skk.), nem pedig konkrét intertextuális elemekre vonatkozó kérdést vet fel.

29 Ilyen intertextuális elemekre történő utalás a következő szakirodalmakban fordul elő: Wienold: *i. m.*, Gadamer: *i. m.*, Meinecke: *i. m.*, Lorbe: *i. m.*, Beyer: *i. m.*, habár e három utóbbi főképp Wienold (és Heselhaus, vö. Clemens Heselhaus: *Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Yvan Goll* [Modern német líra Nietzschétől Yvan Gollig]. Düsseldorf: Bagel, 1961. 410.) megállapításaira hivatkoznak. Ugyan támaszkodom ezekre a megállapításokra, mégis utalnék arra, hogy ezek számos helyen (különösen a zsolnárok és a cím esetében) kiegészítésre, továbbgondolásra és rendszerezésre szorulnak.

30 Friedrich Hölderlin: *Verse, levelek, Hüperion, Empedoklész*. Vál. és ford. Bernáth István. Budapest: Magyar Helikon, 1961. 472.

31 Wienold: *i. m.*, 217.

32 Uo.

33 Uo.

34 Uo., 218.

35 Messzemően egyetérthetünk Wienolddal, mikor az „idézetmegfordítást” a vers alapvető eljárásaként határozza meg (vö. Wienold: *i. m.*, 224). Ez a megfordítás ráadásul jóval tovább megy annál, mint amit Wienold feltételez.

36 Wienold is expliciten hivatkozik erre, vö. Wienold: *i. m.*, 220.

37 1Kor 11,25–26.

38 Lator László fordítása (Paul Celan: *Halál-fűga*. Budapest: Európa, 1981. 36. sk.).

39 1Kor 11,27.

40 Vö. Meinecke: *i. m.*, Wienold: *i. m.* és kevésbé Lorbe: *i. m.*

41 Meinecke: *i. m.*, 37.

42 Mt 27,45, idézi Wienold: *i. m.* 228. (kiemelés tőlem, O. M.). Magyarul: „Hat órától kezdve pedig sötétség lőn mind az egész földön, kilenc óráig.”

43 Vö. Wienold: *i. m.*, 219.

44 Uo., 227.

45 Uo., 216.

46 Az intertextuális jelentésintegráció fogalmához és a vonatkozó terminológiához vö. Orosz Magdolna: *Intertextualität in der Textanalyse* [Intertextualitás a szövegelemzésben]. 17–29., illetve magyarul Uő: „Az elbeszélés fonala”. *Narráció, intertextualitás, intermedialitás*. 107. skk.

47 Az intertextualitás jelölésének eszközeiről vö. Ulrich Broich: *Formen der Markierung von Intertextualität* [Az intertextuális jelölés formái]. In: Uő, Manfred Pfister (szerk.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien* [Intertextualitás. Formái, funkciói, anglistikai esettanulmányok]. Tübingen: Niemeyer, 1985. 31–47., itt 36., valamint Jörg Helbig: *Intertextualität und Markierung* [Intertextualitás és jelölése]. Heidelberg: C. Winter, 1996.

48 Vö. ehhez a 2.1 szakasz (5) pontját.

49 Vö. a 2.2 szakasz (i) pontját, valamint Wienold: *i. m.*, 216.

50 A verset fordításban megismerő magyar olvasó e tekintetben még nehezebb helyzetben van, mivel egy másik irodalmi kultúrában szocializálódik.

51 Vö. Charles Morris: *Ästhetik und Zeichentheorie* [Esztétika és jelelmélet]. In: Dieter Henrich, Wolfgang Iser (szerk.): *Theorien der Kunst* [Művészetelméletek]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1992. 356–381., itt 364. sk.

52 A keresztrefeszítés ikonikus-képi ábrázolásának megfordításával nem azt állítom, hogy a szöveg egy bizonyos képre utal, hanem inkább azt, hogy itt az európai festészet egy bizonyos hagyománya jöhet szóba.

KABDEBÓ LÓRÁNT

Nemzeti és nemzetközi elemek Yeats költészetében

Kedves Gyuri!

Ezt a tanulmányt akkor hagytam abba, amikor a mi – a te és az én – életrajzunk összekapcsolódott a Miskolci Egyetemen. 1993 májusában kellett volna ebből a témából egy előadást tartanunk Kurdi Mária pécsi kolléganőmmel egy grazi kongresszuson. Én gyorsan leírtam ezt a szöveget, elküldtem neki, ő elutazott – én pedig várokotam itthon: vajon egyetért-e az egyetem rektorával, aki felkért engem, hogy a karalapítás feladatát vállaljam el, és pályázzam meg a Bölcsészettudományi Intézet igazgatói állását. Maradt a gépemben WP-ben megírva ez a fogalmazvány. Azóta kezembe került egy újabban készült angol nyelvű tanulmány is, sőt egy magyar is (Tornai József Parnasszus-beli írása), amely arra figyelmeztetett, hogy ha abbahagytam valamit, azt már ugyanott nem folytathatom. Továbbfejleszteni pedig sem időm, sem kedvem nem maradt. Hogy mégis világra jöjjön ez a fogalmazvány, ez az egyedüli alkalom. Te ugyanis – reménykedem benne – elhiszed, hogy mindezt változatlanul tizenkét évvel ezelőtt írtam le. Akkor, amikor azután jó ideig nem tanulmányokat készítettem, hanem kart szerveztem. Szervezhettem, mert ilyen kiváló kollégákat tudtam megnyerni munkatársakul, mint éppen Te vagy. Hogy imígyen alakult, és hogy egyáltalán létrejöhetett ez a Kar, azt igen sokban Neked és még néhány barátomnak és egy-két ellenségemnek köszönhetem. Fontosnak tartottam, hogy hívó szavamra válaszoltál, közénk jöttél. Jó tudni, hogy együtt taníthatunk, más-más szemlélettel, nemegyszer vitatkozva. Valamiben mégis mindig egyetértve: a szövegek tiszteletében.

Minden jó vers több, más, mint amennyit mint publicisztikum jelenthet. Ha egy vers csak versformába tördelt vezércikk, induló, akkor az adott történelmi aktualitást legfeljebb mint kortörténelmi dokumentum élheti túl. Yeats, aki saját korának és nemzetiségének történelmi ellentmondásait politikusként is, a legapróbb aktualitásában is átélte, költőként is kifejezte – egyúttal a poétikai általánosérvényűség szintjén fogalmazza meg versét. Paradoxon? Nem: a magas szintű alkotás – akár tudatos, akár spontán – velejárója ez. Ugyanígy fordítva is: a legelvonatb

általánosításban is megtalálhatjuk a kötődést, az utalást a legaktuálisabb történelmi-politikai kapcsolatokra is. Ennek bizonyítására szeretnénk néhány Yeats-vers poétikai jellemzőinek leírásával példát idézni.

Annál is inkább találhatunk erre példát, mivel Yeats éppen annak az átmeneti kornak világirodalmilag is kiemelkedő képviselője, amikor a versbeszéd a hangnemi egységet megkínáló, a mondat-ítélet azonosságot kétségbevonhatatlan tényként kezelő, monológ-típusú versbeszéd ellenében az önértelmezést körülbeszélésben megvalósító, önmagát valamely másikkal valamiről folytatott beszéddel kifejező lírai beszédmódot alakítja. És ha létezik és leírható váltás a tizenkilencedik és a huszadik századi versbeszéd között, Yeats verseiben – bennük és általuk – a jelölhetőségnek valamifajta megjelenésére vélek felfigyelni: a tematikában olyan motívumok jelennek meg, amelyek a szövegben kifejezetten már e századi [értsd: huszadik századi] érvényességű poétikai eseményeket váltanak ki. A lírapoétika ma autentikusnak feltűnő horizontjáról tekintve számunkra ezek, a saját kultúrkörükben akkor talán véletlen, talán rejtőzködő események kapnak hangsúlyt. A politikai anakronizmus okán ezek a versek politikumként is élő, ható erőt jelenthetnek, mégis világirodalmi érdekességüket éppen az aktualitásra merőlegesen jelentkező poétikai események jelenthetik.

*

Elsőként W. B. Yeats 1918-ban keletkezett, politikai jellegzetessége okán világhírnévű versét említeném [*The Irish Airman foresees his Death*]. Maga a vers a múlt századi [értsd: tizenkilencedik századi] politikai etika kulcsszavaiból épül, akár egy Thomas Moore-verset is megszerkeszthetnénk a panelekből. De a hagyományos retorikus fordulatokkal, parallel szerkezetekkel érvelő, monologikus jellegű költemény ugyanakkor más is lehet, mint egy romantikus hangszerelésű nemzeti gyászvers, megvan a poétikai fedezete annak, hogy a „közösségi” tematika által megformált identitászavar előkészíthetett a költeményen belül valamilyen hangnembéli dialogicitást is. „A lonely impulse of delight” nietzschei utalása kioldja a tizenkilencedik századi jellegű verset a tizenkilencedik századi uralkodó eszmékből: a közösségi meghatározottságból következő identitászavart szembeviseli a személyiség egyéni mérlegelésen alapuló szabadság-geisztusával.

Dialógusról beszélhetünk: Yeats versében a grammatikai-retorikai parallel szerkesztettség segítségével a tizenkilencedik századi jelleggel definiált identitászavar huszadik századi „személytelen”-ségbe ágyazottan jelenik meg, és ez ugyanazon tények többfajta horizontról való egyszerre megközelítését teszi lehetővé.

Kérdés: a szemléletben megjelenő dialógus a versbeszédbe is szervült-e. Magunk a versbeszédben *hangnembéli* különböztetésre is ráismerni vélünk, amely a tizenkettedik sorban válik relevánssá: „Drove to this tumult in the clouds;”. A „tumult” szó versbéli elhelyezésétől kezdődően érezzük elkövetkezettnek az egész versre kisugárzó hangnembéli többértelműség jelenlétét.

A vers a helyhatározói viszony kijelölésével a „tumult” szót egyértelműen eltávoztatja a „felhők” által megjelenített természeti környezettől: nem annak része, csak benne foglal helyet. Ellentétben a szónak a múlt [tizenkilencedik] század reprezentatív romantikus versében, az *Ode to the West Wind* címűben való birtokos jelzővel való mondatba építettségével („The tumult of thy mighty harmonies”). Yeats versében kiiktatja a birtokos összekapcsoltságot: a „tumult” önállósultan, idegen elemként helyeződik el „in the clouds”.

Ez az idegen elem a lineárisan elbeszélte történet szintjén maga a felhők közt zajló ütközet, de ez egyben a vers összes ellentmondását sűrítő belső, tudati esemény jelölése is lehet: centrum, amely a cselekménynek éppúgy súlypontja, mint a versben zajló tudati eseményeknek. Ezáltal a versben a hangnembéli kettősség megjelenhet: a „tumult” egyszerre külső és belső jelenség a szó értelmezhetősége szerint – „a disorderly commotion or disturbance; tempestuous act, as an uprising”, és/vagy „agitation of the mind or emotions” – mint ezt az értelmező szótárban olvashatjuk. Visszautal tehát a romantikus verskezdesre, amely szerint a vers szereplője: „I shall meet my fate / Somewhere among the clouds above”; de utalhat arra a belső „disorderly commotion or disturbance”-re is, amely a hős belsejében jelentkezik.

Ez a kettősség jelentéstani és retorikai megformáltságban a záró négy sorban teljeseedik ki. Benne van a történetelbeszélés hagyományos minőségi különböztetése: a történésben részt vehetés szempontjából való értékelés, amely az emberi létezés az élő és halott létformára különíti el („In balance with this life, this death”), tehát a történelmi-politikai küzdelemben való részvételre, jelen esetben a *nemzeti problematikára* is utal; ugyanakkor már mindkét létforma tartalmaként a kiüresedettséget jelöli meg („waste of breath”). Belehozva így módon a romantikus történetbe magának a *történetnek* a nullifikálását. És teszi ezt egy bibliai kifejezés ismételt alkalmazásával, amelyet mind a romantika, mind a huszadik század kultivált („vanity of vanities”, „vanitatum vanitas” stb., mint erre Patrick J. Keane is utalt Yeats-könyvében). Íme, a nemzeti tematikájú paneleket éppen a kritikus helyen „übereli” egy nemzetközi, általános érvényű, bibliai intertextualitás.

Vélemünket erősítheti, hogy Yeatsszel szinte egy időben, hasonló szöveggörnyezetben az ekkor még Yeats baráti környezetéhez számító Pound a *Maunderley*-ben hasonló versbeszéddel nullifikálja a történelem idejétmúlt romantikáját. A hangsúlyos szóhasználat („waste”, „wastage”) a két, konkrét történelemmel szembeesítő versben alig előzi meg a század költészetének méltán egyik reprezentatív alkotását, a (poundi-)elioti *The Waste Landet*, ahol a szóhasználat nemcsak egy konkrét ihlető, illetőleg a kiválasztott versbeli történetre, de a létezés egészének jellemzésére is szolgál.

A kettős értelmű fogalomhasználat a retorizált parallel-szerkesztés segítségével Yeats versében azután elrendeződik a klasszikus modernség centrális elvének szellemében: az élet–halál kettősség, illetőleg az előrefutás és múltatkeresés kiegyensúlyozása ismételten hangnembéli dialógust produkál: a romantikus és a

huszadik századi beszédmód szembeállítását. Egymással felel a *balance* szó két-féle használata: kihasználva a szó pszichológiai jelentését. A *last balance*: a halál beállta előtti életösszegező rálátás az egész életre egyrészt a cselekvésben részt vevő hős heroikus akarati ténykedését hangsúlyozza egy etikai célzattal megírt hagyományos versben („I balanced”); másrészt egy belső, tudati „disorderly” lét-helyzetet teremt, amely már huszadik századi vershelyzetek értelmében adja meg az embernek a létevel való autentikus találkozás esélyét („In balance”).

Mindez a vers műfaji sajátosságában is megjelenik. Ramazani disszertációja műfaj-elméletileg elkülöníti a drámai és lírai tragédiát, az utóbbit a költői gondolkodásban a halállal való szembeállítás alkalmaként definiálva; az imígyen leírt, Yeats-re alkalmazható lírai monológ legfényesebb példajaként éppen az ír pilóta halálát gyászoló verset említi. Ezáltal a költeményt a heideggeri „szemben a halállal” szemlélettel hozva párhuzamba.

Csak hogy ily módon Ramazani továbbra is a *monológot* hangsúlyozza, egy hagyományos és hasznosság-elvű, „drámai”, azaz történelmi-politikai nemzeti tematikát kicserél egy másik, a személyiségre vonatkozatható, egzisztenciálfilozófiai koncepcióval: okfejtése a *tematikán belül* marad. A mi kérdésünk ezzel szemben az, hogy ez, a tematikailag leírt máság megjelenik-e a vers poétikai horizontján; a monológ megmarad-e a múlt [azaz tizenkilencedik] századi hagyomány értelmében alkalomnak egy nemzeti jellegű esemény végiggondolására, avagy a szövegben magában is megteremtődik a dialogikus poétikai helyzet.

A gyász-költemény története: a költő a halott pilótával elmondhatja „nemzeti szempontból” személyes választásának monológját. De ha elfogadom a már megidézett Heidegger alapján, hogy „a másikat *lenni* én sohasem tudom”, akkor a vers szövege és fiktív hőse közötti azonosság a *művön belül* megbomlik: lényegi dialógus keletkezik a „hősi” negatív történet és az autentikus életről alakított meditáció beszédmódja között.

Ugyanaz a szöveg egyszerre alkalom a természeti időben bekövetkező töredék-ké válás, a visszafordíthatatlanság bemutatására, a nemzeti történelemben élés aktualitása és az autentikus idő átélésére, amikor az előrefutás jövőiségében válhat az ittlét önmagává. Ezáltal a tragikus beszédmód önmagából kiváltja a katartikus: felfoghatom a verset mint ki-válást az időből, de úgy is, mint amelyben (már a heideggeri értelemben) a legmegfelelőbbben lehet hozzáférni az időhöz. Olvasat kérdése, hogy melyik szólamot emelem ki, pontosabban: éppen ezt a többszólamúságot (a nemzeti-politikai és a világirodalmi-poétikai szinkronitást) érzem a vers mai jellemzőjének.

*

A második vers szintén világismertségű: a világirodalomban helyet foglaló Yeats leghíresebb verseinek egyike, az 1923-ban keletkezett *Leda and the swan*. Itt fordított alkotói helyzettel állunk szemben: egy mítosz mint szimbólum jelenik

meg, amelyik „a történelem”, „az emberi-közösségi sors” képletét gondolja át a maga koncentrált struktúrájában; egyetlen szonettben. Paul Hoffmann *Szimbolizmus*-monográfiájában imígyen foglalja össze a vers ideáját: „Unser Gedicht sagt: der Lauf der Welt ist bestimmt von einem Riß zwischen Wissen und Macht, Erkennen und Tun. Und dieser Riß geht nicht nur durch die Menschen, sondern auch durch die Götter selbst, die das Weltgetriebe bestimmenden außerweltlichen Mächte. [...] Ein völlig irrationaler Akt wird zum Motor der Weltgeschichte.” (224.)

A világháború egyetemessége az „ír pilóta” sorsát úgy emelte egyetemes távlatba, hogy kiemelte az ellentmondást a hősi sors romantikus meghatározottságában: a nemzeti ellentét heroikussága is elveszíti egyértelmű meghatározottságát, identitásavart teremt. Mint Pound *Mauberley*-jében, Yeats *Lédájában* is az egész történelemben-lét válik értelmetlenné.

Paul Hoffmann a vers „üzenetére” kérdezve rá olvassa ki a pesszimizmának ítéltető választ. A mítoszt mint szimbolista beszédmódot vizsgálja, azaz továbbra is a tizenkilencedik század gondolkozásmódja értelmében közelít a vershez. Így tekintve nem más ez a szonett sem, mint az ír pilótáról szóló rekviem: csak nem nemzeti, hanem egyetemes szempontból vizsgálódó történelemszemlélet.

Csakhogy a mítoszt mint poétikai formációt, netán mint önállósult műfajt ha vizsgáljuk, akkor a modernségnek a húszas években megújuló beszédmódjára is ráismerhetünk: azaz a vers poétikai megvalósulása ismételten dialógushelyzetbe kerül a szimbolizistaként dekódolt üzenettel.

A vers megszűnik hasonlat lenni: ez pedig éppen hogy a szimbolizmussal való szembe fordulást is jelenti. Gottfried Benn egyik legfontosabb kritériuma a korszerű verssel szemben, hogy hiányzik belőle a „mint” hasonlítószó. Ezáltal a vers kiemelődik abból a poétikai helyzetből, hogy két, *különböző* eseményt valamely tulajdonság alapján hozzon összefüggésbe. Ezáltal megszűnik a kétféle esemény léte, a változatosság, az eltérés lehetősége. Megszűnik a történelmi idő. Ami marad: a változtathatatlan történés. Az időn kívüli létezés. A történet, a mítosz: az archetípus, ami leosztoódik – ismétlődve – minden egyes történelmi eseményre. Az erőszak, amelyet Lédának el kell szenvednie, minden erőszak előképe, a történet lefolyása minden további erőszaknak forrása.

Yeats verse a mítosz értelmezésében egyénített: a görög történet szerelmi kapcsolatával és szexuális vonzásával szemben egyfajta kiszámíthatatlan, pillanatnyi támadást állít, erőszakot, amely a maga irracionálisával az emberi kiszolgáltatottságot feltételezi. A történelem ok-okozati felépülésével szemben a véletlenszerűséget, az emberi kiszolgáltatottságot érzékeli. Az ír pilóta delightful szabad akaratával szemben itt az eleve elrendelés komor kiszolgáltatottsága teljesedik be. Világmodellként.

A vers retorizáltsága még emlékeztet a requiem megoldásaira: a parallelizmusok itt is egy történet zártságát jelentik. Csakhogy a pilóta monológra formált történetével szemben itt a szonett sajátos felépítése egy másfajta értelmezési rendet

feltételeztet. Az ír pilóta története a nemzeti identitásválságot jelezte, de egyben a belőle való kiszabadulás általános emberi szabadság-jellegét is feltételezteti.

A Léda-történetben nincsen megszabadulás: nem egy teljes emberi történetet revelál, hanem egyetlen „suddenly” történetet, egy eseményt, amely – akarom-nem akarom – megtörtént, minden következményével együtt. A „suddenly” történetben az áldozat „being so caught up”. Főszereplő lesz, a szabad akarat minden megadandó lehetősége nélkül. Éppen azért téved a vers egyik magyar fordítója, aki a „feathered glory”-ban evangéliumi áthallást tételez fel, És a glory-t „malaszt”-tal magyarítja. Léda és Mária története ugyanis Yeats szemében alapvetően különbözik. És ez adja a vers dialógus-jellegét. Ugyanis a Lukács evangéliumában leírt Annunciatio lényegi mozzanata a választás lehetősége. A történelemben való részvételre való felszólítás csak az *elfogadással* válhat teljessé. Léda erőszak áldozata: archaikus-pogány rítus szerint. A „brute blood of the air” kiszolgáltatottá tevő törvénye uralkodik a vers-mítoszban. Mely egyszer „catch up” az embert, egyszer meg „drop”. Kérdzetlenül. A Léda-vers az emberi kiszolgáltatottság mítosza.

Csakhogy a vers poétikai szerkezete ellene mond ennek a kegyetlen törvény-építésnek. Már Hoffmann is megfigyelte, hogy a Léda-szemponitú versszakok egyfajta ellenkezést sugallnak. De ez az ellenszegülés nem a történeten belül következik el, hanem a *szövegben*. A szöveget hagyja ellenállni a költő: kérdésé hagyja formálódni a tehetetlenséget leíró mondatokat. A második quatrain csak az ellenkezést érzékelteti, de a záró tercina már az ellenképet villantja fel: az Annunciatiót. A „power” mellett a „knowledge”, a tudás bibliai ígérete is hallhatóvá válik. Léda meggyötört élvezete mögött feltűnik Mária öntudattal vállalt világmegváltása is.

Ezért is érezheti szükségét, hogy megformálja a Mária-mítosz versét is. *The Mother of God* motívumaiban kapcsolódik a Léda-mítoszhoz („wings beating”, „sudden”), sőt a vers egész felütésében is „threefold terror”-ról, majd „terror of all terrors”-ról beszél.

Csakhogy a két vers között poétikai különbség van: a Léda-versben a történet mondja önmagát, az erőszak szörny-jellege válik képpé, és ez a kép születik szöveggé. Borzad bele a résztvevő (Léda) és a néző-megidéző (a költő). A két borzadó összeszövetkezéseként fogalmazódnak meg a kérdések: előbb a Lédáé, utóbb a költőé. De a kérdés nem győzelem, nem ellentmondás, csak az elszenvedés tudomásulvételének tudati reflexe.

A Mária-vers nem az erőszak archetípusa, a kollektív tudattalanban játszódó szörny-találkozás, hanem egy vállalás tudatosodása. Nem az erőszak természetrajza, hanem a befogadás tudatosodása.

Ami közös: nincs kiválás a történetből. A mítoszt végig kell hagyni épülni. Már egyszer megtörtént. Erről beszél a bizantinus mozaik, amely leírja egyszerűen a történetet: „which shows a line drawn from a star to the ear of the Virgin. She received the Word through the ear, a star fell, and a star was born”. A mozaik

leírja a mítosz-történetet, a költő a mítoszban *eszmélkedő* leányt szólaltatja meg: a szabad akarat a tudatosodásig emelkedő kérdésekkel, az önismeret felébredésével lép bele a mítoszba. A vers a lefelé hulló fény-csillag („a fallen flare”, „this fallen star”) és a felfelé épülő öntudat dialógusa a terror pillanatában: amikor nem az erőszak okozza a rémületet, hanem a szeretet („the threefold terror of love”, „This love that makes my heart's blood stop / Or strikes a sudden chill into my bones / And bids my hair stand up?”). A szeretet, amely visszaállítja az életnek az értelmét, abban a romantikus értelmében, ahogyan az ír pilóta is megfogalmazta monológiájában.

Csakhogy egyetlen különbözőessel: az ír pilótával a nemzeti történet csakis a halált választathatta. Mária számára éppen a szeretet ereje ellenkezőjére képes fordítani a rettenetet, a „terror”-t: „I bore / The Heavens in my womb.” A találkozásban a heroina azt tudatosítja önmagában, hogy különbözik minden „common woman”-tól. Szenvedésével váltja ki terhét, az egekkel terhes: egyszerre él teljes, autentikus életet és vesz részt a történetben, az emberi időszámításban.

Léda: a létezés értelmetlen modellje; Mária: a szeretet által a létezés értelmes modellje. Egyik sem jut el a „knowledge” birtokába a *versben*. De Léda esetében a kérdés a tovább nem juthatás kijelentése, Mária esetében a megérthetős reménye.

Az egymással is felelő versek ezáltal kétféle világértelmezés felé nyílnak ki. Az egyik: a nemzeti sors problematikája adta hősiesség kora lejárt, a világ egészére érvényesen törvénné vált a véletlen uralma, amely az erőszakot „suddenly”, irracionálisan eresztheti brutálisan az emberre. Nincs személyes hősiesség, nincs sors, amelynek hőse lehetne az ember. A kollektív tudattalanban „swan”-szerű lények élnek, amelyek megfélemlítik a létezést. Ugyanakkor ebben a tudattalanban megkérdőjelezhető a mítosz eleve elrendeltsége. Az ember dolga, hogy domesztikálja a rémeket. És ha nem tudja, legalább kérdéseket próbáljon feltenni. A „másság” kérdéseit. Reménytelenül? Már a kérdésig jutás poétikai megoldottsága is eredménynek számíthat.

Yeats – hasonlóan Junghoz – a kollektív tudattalanban megformált archetípus – mítosz – ellenében kérdőjelesen bár, de egy másikfajta mítosszal, vagy talán ugyanazon mítosz másfajta megfogalmazásával is számolva hagyja életre kelni versét. A keresztény ihlet a poétikában megfogalmazáshoz engedi jutni a kivédhetetlen törvény megkérdőjelezését.

És mint ahogy a kiüresedés útján nem járt társtalanul, mutatta ezt a Pounddal, Eliottal szinte egyszerre fellelt „waste” szó használata. Ezúttal is megtaláljuk Eliot társaságát. A Mária-mítosz éppen azon a szón fordul meg, amelyen Eliot eszmélkedése is: „hollow”. Eliot verse, *The hollow men* vezet az evangéliumi mítoszokat verssé testesítő *Ariel-dalokig*, amelyek már testvérei lehetnek a Léda-mítosszal felelő Mária-mítosznak.

*

A szintézis? Újabb évtized múltán, ugyanezek a véres-kegyetlen történelmi példák egyfajta „külső” szemlélődéssel tekintve egy credo quia absurdum alapon megfogalmazáshoz engedik a „tragic joy”-t. „Out of cavern comes a voice, / And all it knows is that one word »Rejoice!«”

Lehetséges-e a mítoszban élni úgy, hogy egyben kívülről is szemléljük ugyanazt? Ha eddig Eliot, most már a duinói elégiákat író Rilke lesz a társa.

A *Léda és a battyú* esetében a költő nincsen jelen a versben: a történet a maga archaikus kegyetlenségével, szörnyszerűségével történik – talán éppen a tudattalanban. A szövegben csak testet ölthet ez a történet. Ugyanakkor ebből a mélységből kérdések hangzanak fel, mintegy a de profundis mintájára. A keresztény lélek kérdései a pogány mítosz átszenvedésekor. Ezáltal szembesítődt, kerülhetett dialógusba a világ értelmetlenségének története és az értelemre rákérdezés reménye.

A *Gyűrűk (The Gyres)* című versben megjelenik ismét a költő, mint szerkesztő és mint hangnem-megadó. Ugyanis ebben a versben a különböző kultúrkörök szembesítése folyik, a mítoszok emblematikusan jelennek meg, mintegy emlékeztető motívumok, amelyeknek keresztelési pontján a költő kijelöli a „tragic joy” hangnemét, amely egyben magatartásmódként is megjelenhet.

Ennek a versnek is megvan a maga előképe a Yeats-életműben: a *Demon and Beast* című. Ebben jelenik meg először a gyermekkori képzelet, a „pern mill”, amiből a gyres = gyrate képzet továbbalakul. Ebben a versben megint a romantikus nemzeti hős-képzet fogalmazódik meg:

Though I had long perned in the gyre,
Betwen my hatred and desire,
I saw my freedom won
And all laugh in the sun.

Ez még az ír pilóta nyelvén fogalmazódott, annak problematikáját hordozza. De a képzet túléli a beszédmódot, a költő élete végén, összegezésként fogja össze életét és szemléletét. A gyermekkori, Sligo-beli füst-oszlop az „örök visszatérés” mitikus formájaként segít megformálni az önismétlő történelmet, amelyet egyszerre résztvevőként-szenvedőként és külső szemlélőként tekint a vers formálója.

VIHAR JUDIT

„Krikszkrakszokat, japán betűket írnék”

A magyar költészetben a japán festészet mellett a japán líra hatása először a XX. század elején, a *Nyugat* folyóirat első nemzedékénél jelentkezett. A magyar impresszionista költők angol és francia nyelvű japán versfordításokkal ismerkedtek meg, s nagy hatással volt rájuk a japán költészetre jellemző első impressziót kifejező egzotikus miniatűr kép, a látvány és a zeneiség, a hanghatás összefonódása. Ugyanazok a költők, akik Baudelaire, Verlaine és Rimbaud költészetét istenítették, most a japán költészet parányi gyöngyszemeit, a tankát,¹ a haikut² igyekeztek megismertetni a magyar verskedvelőkkel s meghonosítani azokat a magyar lírában. Olyannyira divatba jött a XX. század elején a japán költészet és e távol-keleti világ varázsa, hogy a *Nyugat* első nemzedékének költői gyakran idézték verseikben Japánt. Nézzünk néhány példát ennek illusztrálására.

Ady Margita *Párizsba jött*³ című versében így ír:

S összekarolta Nippon-babona,⁴
Japán-rokonság éltette a gőgünk,
Vágyunk, rabságunk, szerelmünk és lázunk.
Vén Földünknek még majd mi magyarázunk.

A *Köszvény ország márciusa*⁵ című versében Japánnal azonosítja az 1848-as forradalom Magyarországot:

Föltört a hunn szívből a láva,
Mi voltunk a világ Japánja
Akkor s maga az – Ifjúság.

E két költeményen kívül Ady még a *Készülés tavaszi utazásra*⁶ (1917) és a *Cári ágyú filozofál* (1905)⁷ című verseiben utal Japánra.

Tóth Árpád az 1907-ben írott *A Sorbonne halottja* című versében igazi japán hangulatot teremt:

Mikor temették, hűs nap volt, borult,
Vitte a Sorbonne sok kósza diákja,
Köztük a japán, a kis sárga páva
Cipelte a nagy babérkoszorút.

S hétféle nyelven, szomorúan, lágyan
Szól most róla sok furcsa verzeset,
A „Tokiói Cseresnyevirág”-ban,
E lapban s mindenféle a világban,
Míg ott fenn Margot tapsol és nevet.

Az 1912-ben íródott *Históriás ének a színidirektorok szomorú harcáról* című versében a japán, no meg a többi nemzet fiait az évődő humor tárgyává teszi a költő.

Mert mikor a török az olaszba döfköd,
Vagy mikor a japán az oroszra köpköd,
Mi ez ahhoz képest, mikor két direktor
Tépázza meg egymást, s a vérük direkt forr.

Babits verseiben ritkán találkozunk japán utalással. A *Vakok a hídon* című versében a meggörnyedt hátú vakokat hasonlítja a japánokhoz:

Támolyogva
tolongnak
a hídon
vakok
kis görnyedt, japános, naív alakok.

Karinthy Frigyes *A lapda* című versében idézi a japánokat is, miközben a „lapda” végigröpül az egész világon:

„...(mert beleszúrt a fulánk
Kis japán katonák kardhüvelyéből)”.

Kaffka Margit a *HU-RO-KI* című 1905-ben írott versében az archaikus „japáni” nyelvi alakot használja:

A lelked messze, idegenbe való,
Gyűrött, furcsa, öreg japáni lélek.

A legtöbb Japánra vonatkozó utalást Juhász Gyula verseiben találjuk. Szám szerint tizennyolc költeményt írt, melyben a „japán” szót használja. Puccini operájának cselekményét idézi fel az 1910-ben íródott *Pillangó kisasszony* című versében:

Karcsú, kecses, mint halvány porcelánok,
A szeme mandula és ajka csók,
Csak Keleten teremnek ily virágok,
Ily különösek és ily bódítóok.
Ott ül piros és sárgás kimonóban
Oly némán, mint egy nagy, beteg madár.
A kertben halk szél a cseresznyefákat
Hintázza lágyan s száll az este már.

Lassan kigyúlnak a nagy lampiónok,
Piros, zöld fények s szürkén, mereven,
Mint magányos öreg, szétnéz az ódon
Fusijáma a sárga tengeren.
S a sárga vizek lassú, mély zenéje
Ringat valahol egy fehér hajót,
Mely napnyugatnak tér sóvár ölébe,
Hol nem teremnek gyilkos viharok!

A kapitány egy édes nőre gondol,
Ki rá bús Babel mélyén félve vár.
Ó arany szabadosság, kikapós kor,
Keleti mámor, az idő lejár!
S amint a távol, puha, kék ködébe
Mélázva, lágyan átolvad Japán,
Feledve már nagy mandulaszemével
A kimonós, a bús és néma lány.

Ő csöndben virraszt. Ül a szőnyegen,
Mely virágokkal hímes, tarka, dús,
Csodavirágok, miket nem terem
Távol Nyugat, a fáradt és borús.
Csodavirágok és nagy madarak,
Melyek beteg virágok ajkain
Szedik a mézet, édes aranyat,
Boldog Kelet, hol kéj és vágy a kín!

Hol szőnyegeknek százsínű mezőin
Piros és zöldes lampion alatt
Virrasztanak kis, halvány szenvedői
A távol vágnak: árva madarak!
Karcsú, kecses nők, méla porcelánok,
Szomorú vázák szép Napkeleten.

Taifun süvölt a sárga tengerágyon
S bennük mély csönd virraszt: a szerelem!

A japán couleur locale megteremtésére használja versében a *lampion*, *kimonó*, *mandulaszem*, *cseresznyefa*, *Fusijáma*, *taifun*, *sárga tengerágy* kifejezéseket, melyek akkoriban és összességében Japánt jelentették Európa számára.

Az *Isten háta mögött* című verse elvágyakozás, menekülés örökre egy távoli világba:

Talán Japánba kéne elmenni csendesen,
Ott könnyű a halál és az élet nesztelen.

A számára fájdalmas és biztos rossz világból az ismeretlen messziségbe való vágyakozás hangja csendül ki a *Japán módra* című, 1923-ban íródott költeményéből is:

Van valahol egy tenger és egy ország,
Mely vitorlátlan és felhőtelen.

Az 1920-as években írja legtöbb japán tematikájú versét, melyeknek címei Japánt említik: *Japánosan* (1924), *Japán módon* (1924), *Japáni módon* (1924), *Japánosan* (1925), *Megint japánosan* (1926), *Új dalok japán módra* (1926), *Újabb dalok japán módra* (1926), *Megint japánosan* (1927), *Japánosan* (1928), *Japános vers a gyermekről* (1928). Ezekben többnyire az előbb említett japános hangulatot felidézõ kifejezések fordulnak elő, sokszor négysoros formában, többnyire keresztrím-mel. Juhász Gyula későbbi köszöntõ versnek is használja ezt a formát, s akkor már nem szerepelnek benne a japános szavak sem. Ezeket a verseket nevezhette volna a költõ akár még epigrammáknak is: *Japánosan, köszöntõ Marianna születésnapjára* (1926), *Mariannának japánosan* (1927), *R. Étsy Emiliának, japánosan* (1928), *Banda Vilmosnak, japánosan* (1929). Álljon e köszöntõk közül példaként az R. Étsy Emiliának íródott négysoros:

A szõke erdõt bíborral borítja
A csöndes õsz s míg a levél pereg,
A végtelen ködét vígan hasítja
Örök tavaszba zuhanó sereg.

Utoljára, de nem utolsósorban beszélünk kell Kosztolányi Dezsőrõl, aki talán a legplasztikusabban eleveníti meg híres versében, a *Mostan színes tintákról álmodom*.⁸ kezdetûben a japán világot:

... Sok-sok levelet
e tintával írnék egy kisleánynak,

egy kisleánynak, akit szeretek.
Krikszkrakszokat, japán betűket írnék

Szintén ebből a kötetből, a *Mély éjeken* kezdetű költeményből idézzük a messzi távolba való elvágyódást kifejező sorokat:

Festéktócsádon, a lilán, a zöldön,
csavargó én, dalolva utazom.
Járok japán, olasz és muszka földön,
síró vízen és sívó szárazon.

S még egy részlet *A szegény kisgyermek panaszaiból*, a *Kip-kop köveznek* kezdetű költeményből:

Az áprilisi délutánon,
dalt hallani egyszerre, távol.
Az illatos, japáni égből
hull a napfény és hull a zápor.

A *Mák* című kötetben szereplő a *Mérgek litániája* című versében Keletet idézi:

Az ópium volt első ideálom,
az álom, az én altató arám,
csak rám lehell és az enyém, mi drága,
enyém lesz Kína, Tibet és Japán.

S végül *A bús férfi panasza* című, 1924-ben megjelent kötetéből a *Lám, ma újólág az álom* kezdetű versében a költő nagyanyjának – mintha egy Rippl-Rónai-képről nézne ránk – japános szeme tűnik fel:

Pillanatig tartott. De a szívem, az elhalaványult,
mert a virágai közt rég-porladozó nagyanyám állt.
Épp ahogy ösmertem. Figurás, lila-színű ruhában,
sárga-szivós arccal, közönyös nyugalommal, amellyen
Ázsia búja fakult, a csodák patinája aranylott.
Zöld papagájt tartott, játszódva, öreg-merev ujján
s ferde japáni szemét rézsút a madárra emelte.

Kosztolányi azonban nemcsak verseiben idézi meg a japán világot, hanem ő az, aki valójában megismerteti a magyar olvasóközönséggel a japán költészetet, hiszen egy kötetre való kínai és japán verset fordít le magyarra. A *Kínai és japán*

versek című kötete korában óriási szenzációnak számított, s később is számtalan kiadást ért meg. Kosztolányi Dezsőné így ír erről:

Ekkor váratlanul a *Pesti Hírlap* nyújtja felé a kezét.

A szélsőséges, viharos, művészetének nem kedvező, érzékenységének ártalmas légkör után mintha egy mérsékelt égőt éltető, biztató levegőrétegébe került volna. Újra él. Most kezd igazán dolgozni, hatalmas munkakedvvel.

Az előnyös szerződés, a megbecsülő kartársak, a nemes, úri gazda árnyékában biztonságban dolgozhat, abban a biztonságban, amelyre idegrendszerének feltétlen szüksége van. Most egymás után írja *A bús férfi panasza*-nak verseit, legremekebb elbeszéléseit, a *Pesti Hírlap Vasárnap*, *Alakok*, *Párbeszéd*, *Ákom-bákom*, majd *Ember és világ* fejcíme alatt is, ragyogónál ragyogóbb kis írásait, a *Japán és Kínai verseket*, az *Új Idők* A. B. C. rovatába nyelvészeti, verstani, esztétikai tanulmányait.⁹

A Kosztolányi műfordításait tartalmazó *Idegen költők* című műfordításkötetében még további költeményekkel egészülnek ki japán műfordításai. Hogy Kosztolányi hogyan találkozott a japán költészet e remekeivel, arról a Réz Pál gondozásában, 1988-ban megjelent *Idegen költők* jegyzetében olvashatunk. Innen tudhatjuk meg azt, hogy Kosztolányi a *Nyugat* 1933. április 1-jei számában *Új japán versek* címmel harminc haikut tett közzé, melyekhez jegyzetet fűzött. E jegyzetből idézzük a következőket:¹⁰

Tokióban egy császári herceg támogatásával, Hirafuku rajzaival több mint nyolcszáz oldalra rúgó versgyűjtemény jelent meg, mely csakis haikukat tartalmaz japánul és angolul. A könyvet Aszatoro Mijamori,¹¹ a keioi egyetem angoltanára adta ki, fordította le, látta el jegyzetekkel és bevezetővel.

A továbbiakban Kosztolányi részletesen jellemzi a haiku műfaját, a japán érzésvilágot és természetszemléletet, a japán nyelv tulajdonságait, ezek között azonban vannak olyan megállapítások, melyek nem mindig helytállóak, mint például az, hogy az ige és főnév között a japánban nincs döntő különbség, vagy hogy a haikunak nincsen versmértéke. Ezek a tények viszont nem csorbítják Kosztolányi fordításainak felbecsülhetetlenül nagy értékét, hiszen műfordításával kaput nyitott a japán költészet felé, műfordításai ma is időtállóak, élvezetesek. Fordítói céljáról, tevékenységéről ő maga így vall ugyancsak ebben az írásában:¹²

...az én föladatom nemcsak az volt, hogy a haikukat magyarra fordítsam, hanem elsősorban az, hogy – két világrész és bölcelet távolságát elenyésztetve – ázsiaiból európaira fordítsam őket, ügyelve arra, hogy a japán rövideget ne tegyem szószátyárrá, s a japán vázlatosságot ne túllontúl kerekítsem ki és írjam körül. A gyermek és szűz Ázsia csak így közelítheti meg a felnőtt és fásult Európát. Ázsia ó-asszír nyelven azt jelenti: „A Fény Országá”, Európa pedig ezt: „A Sötétség Országá”.

Rába György *A szép bűtlenek* című műfordítás-kritikai kötetében Kosztolányi műfordításait vizsgálva a *Kínai és japán versek* (1931) című kötet fordításait nem elemzi, mert itt Kosztolányi „angol közvetítő nyelvből, Asataro Noiyamori japán egyetemi tanár rímtelen válogatásából fordított. Nincs mértékünk tehát, hogy e műfordítások lényegét, nyelvszemléletüket megítéljük. Ugyanez áll a Pesti Hírlap Vasárnapjában időközönként megjelentetett, s a posztumusz *Idegen költők*ben seregbe rendezett japán és kínai poétákra.”¹³

Az *Idegen költők* című kötet Jegyzetében azt is olvashatjuk, hogy a japán versek költőinek születési és elhalálozási adatait, valamint a nevek átírását Mártonfi Ferenc állította össze. Ez az átírás a nemzetközi ún. Hepburn-féle angolos átírás szerint közli a költők neveit, viszont a magánhangzó-hosszúságot magyar ékezettel jelöli, amelynek ugyanolyan fontos megkülönböztető szerepe van a japánban, mint a magyarban. A továbbiakban – a tanka és a haiku jellegzetességeit figyelembe véve – néhány Kosztolányi-fordítást próbálunk meg egybevetni a japán eredetivel.

Az első japán költői antológiából, a 718(?)–785 között 4496 költeményből összeállított *Tízezer falevél* címűből való *Kakinomoto no Hitomaro* (662–710) híres tankája, mely Kosztolányi fordításában így hangzik:

Hosszú az éj – oly hosszú, mint a fácán
ezüstös hosszú tolla,
csak bódorog botolva
annak, ki egyedül virraszt az ágyán.

Az eredeti költemény ötsoros, nincsenek benne sorvégi rímek, hiszen a sorvégi összecsengés szinte bántó a japán fül számára, viszont annál inkább van sok alliteráció és ismétlés, mely híven tükröződik Kosztolányi fordításából is. Hitomaro versének nagyobbik részét: első négy sorát az ún. bevezetés tölti ki, mely az éjszaka mérhetetlen hosszúságát érzékelteti a magányos ember számára.

A következő nagy költői antológiából, a 905-ben összeállított, 1111 verset tartalmazó *Régi és új dalok* gyűjteményéből a kötetet összeállító és bevezető tanulmánnyal ellátó *Ki no Curajuki* (868[?]-945[?]) híres tankáját idézzük:

Halkan havaz
s hajunk legyezi a tavasz.
Mi e csoda? Mi ez a hó?
Nem föntről az égből való.
Ez a tavasz szagos hava.
Virágzik a cseresznyefa.

Az eredeti ötsoros költeményt Kosztolányi hat sorban fordítja, evvel és az eredetire nem jellemző sorvégi páros rímmel próbálja a magyar olvasóhoz közel

hozni a japán természet csodálatos képét, a havazáshoz hasonlító cseresznyeszirmok hullását.

Kosztolányi műfordítói ars poeticáját így fogalmazza meg: „Ideálom a teljes formai, tartalmi hűség és a teljes szépség. De ha – művészi célokért – meg kellett alkudnom, akkor nem a szépséget ejtettem el.”¹⁴ Klasszikussá vált mondása így hangzik: „Műfordítani annyi, mint gúzsbakötötten táncolni.”¹⁵ A híres vándorszerzetes-költő, *Szaigjó* (1118–1190) fordításakor is a szépség, a szemléletesség elvét követi. Szaigjó porlepte köpönyegében járta be Japánt, hogy költeményeihez élményt gyűjtsön, majd remetei magányba vonulva, benyomásait, érzéseit költeményé formálta. A japánok szent hegyéről elmélkedik következő tankájában:

Miként ha füstölög a Fuzsijáma
a füstje szétrepül a lenge, kába
szelekbe s eltűnik a kék egen,
a gondolatjaimnak bús imája,
úgy tör ki és úgy vész is el hiába,
a messzeségbe mállva, névtelen.

A fordítás tartalmát tekintve híven tükrözi az eredetit, csodálatosan adja vissza a tanka hangulatát, a formai követelmények azonban itt sem tükröződnek, nemcsak a sorok és szótagok száma tér el, hanem az eredeti ritmus, lüktetés, melyet minden sorban az *első* és az *ötödik* szótag nyomatéka jellemez, hiányzik a versből.

A japán költészet egyik legkiemelkedőbb alakja *Macuo Basó* (1644–1694), aki a haiku műfaját vitte tökélyre. A világirodalom e parányi gyöngyszeme természeti képet ragad meg, az állandót, az örök szépséget, de nemcsak a látványt igyekszik megörökíteni, hanem a hanghatásokat is. Alljon itt példaként Basó egyik híres haikuja eredetiben, hogy ezeket a hanghatásokat is érzékelhessük:

Sizukasza ja
iva ni simiuru
szemi no koe¹⁶

A susogó és sziszegő hangok ismétlődése a kabócák kórusát idézi. Kosztolányi, aki harmincnyolc haikut fordított Basótól, e haiku magyar változatában is törekszik a hanghatások visszaadására. Haikujának még címet is ad, sőt az első és a harmadik sor vége összerímel:

Csend

Nyugalmas, csöndes est...
Csupán a tücskök vad zenéje harsog,
hogy szirteket repeszt.

Basó több mint nyolcszáz haikut írt, s ezek tartalmilag igen közel állnak egymáshoz. Mégis a Kosztolányi által fordított haikukra egyértelműen rá lehet ismerni. Csak annyiban „szép hűtlenek” ezek a fordítások, hogy Kosztolányi nem ragaszkodik az 5-7-5-ös moraszámhoz, s – mint már említettük – legtöbbször címük is van és összerímeli a sorok vége. Haikufordításaira is igaz, amit Rába György ír róla: „...mindenekelőtt a nyelv megvilágító és érzéki erejét tartja fontosnak. Nyelvszemlélete klasszikus, szava nem jelentésének gazdagságával, hanem a szemléltetés súlyával kíván hatni.”¹⁷

Basó haikui igen népszerűek Magyarországon. Kosztolányinak sok követője akadt, aki újr fordította ezeket a haikukat. Hasonlítsuk össze Basó egyik haikujának három műfordítását Kosztolányi, Illyés és Tandori tollából:

Légy

Veréb barátom, kérnék egy kegyet.
Ne kapd be a virágra röppenő
bús kis legyet.

(Kosztolányi Dezső fordítása)

*Buddhista testvériség*¹⁸

Ne fogd meg a virágon
dongó-csapongó méhet,
madár barátom!

(Illyés Gyula fordítása)

Virágon fürdő¹⁹
bögölyt, kérlek, ne kapj be,
veréb barátom!

(Tandori Dezső)

Az eredeti költemény hangulatát a legjobban a Kosztolányi-fordítás közelíti meg. Ahogy Kardos László írja róla: „...fordításai valóban legtöbbszörre szép és zavartalanul ható magyar versek.”²⁰

A haikura jellemző ellentét, amely az első két sor és az utolsó között feszül, Kosztolányinál is megtalálható, csak éppen tótágast állva. Nála a második és harmadik sorban van az, ami az eredetiben az első és másodikban, míg Basó harmadik sora Kosztolányinál az első sorban olvasható. Illyés fordításának címe kissé didaktikus, ami egyáltalán nem jellemző a pillanatnyi hangulatot kifejező japán haikura. Basó szerint a haiku olyan, mint a harangzúgás. Miután a harang elhalt, fülünkben még tovább zeng a harangszó. A feszültség tetőfokán a művész elhallgat, s a folytatást az olvasóra bízva, aki ezáltal az alkotás részesévé válik. Tandori, aki nyersfordításból dolgozott, nagyon ügyel a tartalmi hűsége, a moraszámok

betartására, a rímtelen végű sorokra, a vers hangulata, érzelmi telítettsége azonban csorbát szenved. Mind a három fordításban más rovar szerepel, az eredeti haikuban Basó a virágon játszadozó, mulatozó böglyöt óvja, s próbálja figyelmeztetni barátját, a kis verebet, nehogy bekapja azt.

Az *Idegen költők* című kötetben, a népdalokat, ismeretlen költőket nem számitva, Kosztolányi kilencvenhat japán költő versét fordította magyarra. E költők közül Mártonfi Ferenc nyolcvanháromra talált rá, ami nagy teljesítménynek számít, mert a nevek leírásában hibák, félreértések adódtak. E tizenhárom költő nevének esetében ráadásul csak egy név szerepel, a másik hiányzik. Ilyen például a *Rokkocsu* költői név, amely a Hepburn-féle átírásban nem lehetséges, mert nincs „csu” betűkapcsolat. Ez mondható el a *Seidi* névről is, „di” hangkapcsolat a japánban nem létezik. Abban az esetben, ha azt feltételezzük, hogy a név *Seiji*, evvel kapcsolatban azt kell megjegyezni, hogy mint férfi utónév ugyan gyakori, népszerű még ma is, de vezetéknev, születési vagy halálozási dátum nélkül szinte lehetetlen ilyen nevű költőre rátalálni. Hibás még a *Ryushiu* név is, mert „shiu” kapcsolat ugyancsak nem létezik. Mivel az említett tizenhárom esetben a szerzőnek csak az egyik neve szerepelt, nem lehetett megtalálni a csak *Fujiwara* néven említett költőt. A név nagyon népszerű volt a XII–XIII. században, hiszen egy uralkodó család neve, amely számos híres költőt adott a japán irodalomnak. Maga Kosztolányi is öt különböző Fujiwara nevű költőtől fordított le tankákat. Vagy itt van például a *Tai-a* nevű költő. Ilyen típusú név nem fordul elő a japánban. S ha megnézzük e költőnek tulajdonított vers fordítását, igencsak furcsa felfedezést tehetünk:

Telefon

Újévkor az első üdvözletek
nyájas szavakkal telefonva
futnak belé a telefonba.

A meglepő játékos rím hallatán talán feltételezhetjük, hogy Kosztolányi, a haiku nagy tisztelője, aki ráadásul még a telefonért is rajongott, e rím kedvéért alkotta meg a leheletnyi költeményt, s még japános-kínaias hangzású nevet is kötött hozzá. Ez nem meglepő, hiszen ő maga, de családtagjai is használtak álnevet. Illyés Gyula így ír az *Idegen költők* 1943-as kiadásának bevezetőjében: „Nem tudjuk s – nyelvismeretünk fogyatékkossága következtében – valószínűleg sosem fogjuk megtudni, hogy ha közelebből arcukba néznénk e kitűnő és ünnepélyes költőknek, egyik-másik szeméből vajon nem a *Zsivajgó természet szerzőjének* élénk tekintete csillogna-e felénk.”²¹ De még a látszólag japános hangzású *Horiguchi Niko* nevű költőnek tulajdonított verseken is érdemes elgondolkoznunk. A költőt és verseit nem sikerült megtalálnom egyik japán irodalmi lexikonban, verseskötetben sem. Kosztolányinál a költő születési és halálozási dátumánál csupán a XIX–XX. század szerepel. Létezik ugyan egy Horiguchi vezetéknevű japán költő,

de annak utóneve *Daigaku*, 1892-ben született. A szabadvers képviselője volt a XX. században, s emellett előszeretettel fordította francia költők, többek közt Verlaine, Apollinaire, Rimbaud, Cocteau, Jammes költeményeit. Elképzelhető, hogy Kosztolányi hallott az Európában sok időt eltöltő Horiguchi Daigakuról. E vezetéknévhez illesztette hozzá a Niko nevet. Horiguchi Niko hat költeményének fordítását olvashatjuk az *Idegen költők*ben. Az egyik négysoros költemény, szótagszáma 7-6-7-6, rímképlete abab, szabályos magyaros verselés:

Élet

Ki élhet e világon,
hol annyi a ború?
Az élhet e világon,
ki egyre szomorú.

Nemcsak formailag magyaros azonban ez a költemény, amely a tankára és a haikura csak rövidségében emlékeztet, hanem tartalmilag is. A japán költészetben a költő a természetről szól, a természettel akar egygyé válni, szinte beleolvadni a világmindenségbe. Kosztolányinál azonban a vers hőse nem a természet, hanem maga a költő, a költő szomorú életérzése. De nézzünk meg még egy Horiguchi verset, amely talán még erősebben igazolja azt, amit az előzőről állítottunk:

Fajszó

Bús és sötét szememben
örökre könny ragyog,
mivel sovány vagyok,
mivel japán vagyok,
mivel ember vagyok.

Az előző vers borúja itt is megjelenik, az örök természetnek, makrokozmosznak és mikrokozmosznak azonban nyoma sincs. Egyedül a költő szerepel ebben a szép versben, egy sovány, mondhatni hórihorgas – talán ezért tetszett a Horiguchi név – „japán” ember tűnik fel, Kosztolányi, akinek költeménye győzelmet arat az olvasó szívéen. Erre utal talán a Niko–Niké név, hiszen Kosztolányi tapasztalhatta, hogy „é” nincsen a japán nyelvben, s az utónevek leggyakrabban -o-ra végződnek. S álljon itt még egy „Horigucsi fordítás”, ami az előzőeket látszik igazolni. Keresztrímes négysoros, melyben a szótagszám mindenütt 11. A vers tárgya egy festmény, melynek festőjét megnevezi a költő. Ontomaro nevű festő azonban szintén nem létezik, van ugyan egy nagyon híres festő, Utamaro, aki csak úgy ontotta a szebbnél szebb metszeteket. Valószínűleg ez a japánosan hangzó név is

Kosztolányi fantáziájában születhetett meg, miközben játékos rímekeket faragva a lét és nemlét gondolatán eltöprengett:

Festmény

Az, hogy e földre egyszer megszülettem,
a véletlennek furcsa balesetje.
Inkább egy képre pingált volna engem
Ontomaronak mesterei ecsetje...

JEGYZETEK

1 A tanka 31 szótagos, helyesebben morás költemény (a mora olyan szótag, amely vagy csak magánhangzóból, vagy egy mássalhangzó és egy magánhangzó kapcsolatából állhat, illetőleg az önálló moraként szereplő n), mely 5-7-5-7-7 morás sorokra bomlik, sorvégi rímei nincsenek, betűrímek fordulnak elő bennük.

2 A haiku 17 morás költemény, mely 5-7-5 morás sorokra bomlik, s mint a tankában, csak betűrímek szerepelnek benne. A haiku úgy keletkezett, hogy a tankán alapuló láncvers első három sora önállóvá vált.

3 A *Margita élni akar* című 1912-ben megjelent kötetből.

4 A japánok országuk nevét a Nihon vagy a Nippon szóalakkal nevezik meg, ami a Nap eredetét, vagyis a Felkelő Nap országát jelenti. A Nihon ejtés a gyakoribb, a Nippon ejtésnek bizonyos dicsőítő nemzeti színezete van. Az egész világon elterjedt Japán megnevezés az azonos jelentésű ókínai *niet pun koku*, illetve a kínai *jih pen kuo* névből származik.

5 Kötetben meg nem jelent vers, a Budapesti Napló 1907. március 15-i száma közölte.

6 A megfelelő rész így hangzik: „Egy japán kert költözött hozzánk”.

7 A kötetben meg nem jelent verset a Budapesti Napló 1905. január 22-i száma közölte.

A megfelelő rész a következő: „Gyűjtsatok a szívembe itt, / Hol a céltábla nem japáni”.

8 *A szegény kisgyermek panasza* című, 1910-ben megjelent kötetből.

9 Kosztolányi Dezsőné: *Kosztolányi Dezső*. Budapest: Holnap Kiadó, 1990. 204.

10 *Idegen költők II*. Összegyűjtötte, a szöveget gondozta és a jegyzeteket írta Réz Pál. Budapest: Szépirodalmi, 1988. 543.

11 Mijamori, Aszataró az angoltanár neve. (Kiemelés tőlem: V. J.)

12 Kosztolányi Dezsőné: *i. m.* 545.

13 Rába György: *A szép hűtlenek*. (Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai.) Budapest: Akadémiai Kiadó, 1969. 318.

14 Kosztolányi Dezső: *Modern költők*. Budapest, 1914. Bevezető III.

15 Uo., 14.

16 Macuo Basó: *Legszebb haikui*. Összeállította és a bevezetőt írta: Vihar Judit. Budapest: Fortuna-Printer Art, 1996. 57.

17 Rába György: *i. m.* 271.

18 Kosztolányi Dezsőné: *i. m.* 37.

19 Uo., 37.

20 Kardos László: *Tóth Árpád*. (II., átdolg. kiad.) 1965. 373.

21 Illyés Gyula: *Kosztolányi, a versfordító*. In: Kosztolányi: *Idegen költők*. 1943. 8.

IRODALOM

- A rejtőzködő Kosztolányi.* Szerk. Mész Lászlóné. Budapest: Tankönyvkiadó, 1987.
- Király István: *Kosztolányi – Vita és Vallomás.* Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1986.
- Kosztolányi Dezső: *Idegen költők 1–2.* Budapest: Szépirodalmi, 1988.
- Kosztolányi Dezsőné: *Kosztolányi Dezső.* Budapest: Holnap Kiadó, 1990.
- Macuo Basó: *Legszebb haikui.* Szerk. és bevezető Vihar Judit. Budapest: Fortuna–Printer Art, 1996.
- Magyar Költők Tára.* Budapest: Arcanum Digitéka.
- Mijosi Jukio: *Nihon no kindai bungaku.* Tokió: Ivanami, 1976.
- Miner–Odagiri–Morell: *Classical Japanese Literature.* New Jersey: Princeton University Press, 1985.
- Nihon bungaku daidzsiten.* Tokió: Sinkosa, 1983.
- Nihon no kindai bungaku 1–3.* Tokió: The Fukuoka Unesco Association, 1996.
- Rába György: *A szép bűtlének. (Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai).* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1969.
- Vihar Judit: *A japán irodalom rövid története.* Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994.
- Vihar Judit: *The Spirit of Haiku. In: The Japanese Thought and the Present.* Prague: Charles University, 1996.

Anyegin-reminiszcenciák Csathó Kálmán
Mikor az öregek fiatalok voltak című regényében

Puskin verses regényét a magyar olvasók 1866-ban, Bérczy Károly fordításában ismerhették meg.¹ Péter Mihály szövegelemzéssel megalapozott véleménye szerint ez a fordítás a magyar műfordítás-irodalom remeke s egyben az *Anyegin* egyik legjobb európai átültetése. Röviddel megjelenése után a kor vezető kritikus, Gyulai Pál, meleg hangú recenzióban méltatja e művet, kitűnőnek tartja Bérczy munkáját, s jelentős eseménynek a „magyar *Anyegin*” megjelenését.² A további években több jeles író (Ady Endre, Krúdy Gyula, Babits Mihály és mások) elragadtatott értékelése látott napvilágot Puskin regényéről, amely már első fordítását követően rendkívül népszerűvé vált Magyarországon, megjelenésétől a XX. század közepéig 21 magyar kiadást ért meg, s ebben természetesen nagy szerepet játszott Bérczy Károly magyarításának magas művészi színvonala. Puskin *Anyeginje* és Byron *Child Haroldja* nyomán született meg a magyar verses regény műfaja, s bár nálunk ez a műfaj nem eredményezett kimagasló költői alkotásokat, mégis előkészítette a talajt a korszerű magyar próza számára, amely még nem volt alkalmas a jelenben játszódó események és a modern kor hőseinek ábrázolására.³ Kétségtelen azonban, hogy mindazok, akik Bérczy Károly korszakos jelentőségű fordításában olvasták Puskin verses regényét, az eredetitől több tekintetben eltérő szöveggel ismerkedtek meg. Bérczy ugyanis áthangolta a Puskin-művet, fennköltebbé, finomabbá tette, „romantizálta” érzelmi hangulatát, nyelvezetét, tompította a puskini szatíra élet. Aprily Lajos szerint, aki az 1950-es években tette közzé *Anyegin* fordítását, Bérczy „tisztelte finomkodó korának érzékenységét, mérsékelte, euphemizált, eszményített a kifejezésben”.⁴ Mindebben szerepet játszhatott Friedrich Bodenstedt német fordítása is: Bérczy a regény első két fejezetét és Tatyjana levelét e fordítás közvetítésével ültette át magyarra, később azonban megtanult oroszul, mert, mint írja, ráébredt, hogy bármilyen kitűnő is a német fordítás, érezte, tudta, „hogy a másolatról vett másolat halványan, színvesztetten fogna a toll alól kikerülni”.⁵ A regény romantikus átstilizálásában a német forrás mellett az is szerepet játszott, hogy Bérczy figyelembe vette romantikán nevelkedett magyar olvasóinak ízlését.

Anyegin alakja Bodenstedt és még inkább Bérczy fordításában sok tekintetben eltér az eredetitől, negatívabbá válik. Ennek legfőbb oka, hogy az orosz „felesleges ember” típusát mindketten félreértelmezik.⁶ A magyar irodalmi kritikában még évtizedeken át szó szerint „feleslegesnek” találták ezt a típust, úgy tűnik, meghatározása ma sem egészen tisztázott.

Anyegin azonban nem az az erkölcstelen, léhűtő főúri hős, akit Puskin több magyar értelmezés szerint szigorú kritikával illet, hanem egyike azoknak a gondolkodó, cselekvésre vágyó nemesi fiataloknak, akik nem a társadalmi elvárások szerint akarnak élni, de nem találnak lehetőséget arra, hogy tehetségüket, tettekeszségüket méltó cél elérésére használják, ezért kiábrándultakká válnak, a „spleen” lesz életérzésük fontos összetevője. Bérczy az *Anyegin* előszavában ezt Bodenstedt értékelésére támaszkodva nagyon világosan fejezi ki: úgy hiszi, hogy olvasói az „Anyegin Eugén”-ben azonnal „felismerendik típusát az előkelő oroszoknak, ki önállóságáért küzdve, más boldogságot keres, mint aminőt a vállrojtok fénye s a romlott bürokrácia nyújtani képes, s ki éppen ezért munkakört nem találva, boldogtalanná és életunttá válik”.⁷ Bodenstedt is, Bérczy is *előszavában* az orosz társadalom áldozatának tekinti Anyegin-t, de a két *fordításban* Puskin hősének alakja csak részben felel meg ennek a meghatározásnak, mivel mindketten (Bérczy egyes esetekben még nagyobb mértékben) olyan negatív tulajdonságokkal ruházzák föl, illetve pozitív vonásoktól fosztják meg Anyegin-t, amelyek nem felelnek meg az eredeti szövegnek. A leglényegesebb eltérés, hogy Bodenstedt és nyomában Bérczy kihagyja Anyeginnek egy rendkívül fontos jellemvonását: öt *gyötri* a tétlenség. Az ilyen és hasonló torzítások következményeként az első német, illetve magyar fordításban Anyegin parazita, kéjvágyó főúrrá egyszerűsödik le. Nem jut kellőképpen érvényre a fordításokban, hogy Anyegin közel áll Puskinhoz, utóbbi például hősét, mint személyes jó barátját mutatja be, s a regényben továbbra is így szerepelteti.

Az *Anyegin* magyarországi befogadásának érdekes (és az eddigi kutatásokban figyelmen kívül hagyott) példája a XX. század magyar dráma- és prózaírójának, Csathó Kálmánnak *Amikor az öregek fiatalok voltak* című regénye (1921).⁸ Csathó nem tartozott a magyar írók élvonalába, de művei a XX. század első felében Magyarországon, sőt külföldön is igen népszerűek voltak, például Franciaországban, Németországban, Olaszországban, Törökországban is megjelentek.

Az író sok szereplőjét élő személyekről mintázta. Ez vonatkozik az *Amikor az öregek fiatalok voltak* című regény hősére, Orosz Tiborra is: Szondy Görgy Csathó-monográfiájában⁹ rámutat, hogy Orosz modellje katonarvos volt, az 1880-as évek közismert mulatózó, botránnyokat okozó fiatal dzsentrikből álló körének vezetője, a nők bálványa. Tibor hozzá hasonlóan kötekedő krakéler, mulató, verekedős, pökhendi dzsentri, iszik, kártyázik, párbajozik, meg is öl valakit, aki megsértette, de összeköttetései révén sok esetben sikerül elkerülnie a büntetést.¹⁰ Orosz nem tud igazán szeretni, megelégszik azzal, hogy rövid kapcsolatokat létesít általában félvilági nőkkel.

Ritkábban fordul elő Csathó írásaiban, hogy hősének jellemzésében az élő modell mellett egy irodalmi hős, adott esetben Jevgenyij Anyegin is fontos szerepet játszik.¹¹ A reminszcenciának azt a világirodalomban ismert válfaját alkalmazza, amikor a „befogadó” mű szereplői olykor tudatosan irodalmi hősöket utánoznak, illetve akiknek ábrázolásában a szerző idegen művek szereplőinek jellemvonásait is fölhasználja, sok esetben transzformálja, az adott kor és a befogadó irodalom jellegzetességeihez közelíti.

Bár Orosz Tibort nem érdekli az irodalom, nem szeret olvasni, ám amikor egy barátja megajándékozta Puskin verses regényével Bérczy fordításában, Puskin műve lenyűgözi, gyakran idézget belőle, és szinte azonosul Anyegin alakjával. Mint Csathó írja: „időnként hajlandó volt magát Anyeginnel összetéveszteni, ámbár kedvencének a spleenéből nem volt benne semmi a világon”.¹² Elragadó-nak tartja a lírai természetképeket, Tatyjana és Anyegin szerelmének költői ábrázolását. Csathó szavaival: „Az »Anyegin Eugén« volt az egyetlen költői munka, amit Orosz Tibor nemcsak olvasott, hanem könyv nélkül tudott. Hogyan ismerkedett meg Puskin ragyogó strófáival, amelyek olyan gyönyörűen csendülnek vissza a Bérczy fordításában, ez rejtélyes volt mindenki előtt, aki Tibort ismerte, s ő maga nem beszélte el soha, hogy a véletlen egy olyan pillanatban játszott a kezébe ezt a könyvet, amikor tizennyolc éves korában érettségire készülve, halálosan szerelmes volt.” „Anyegin fölényes, férfias alakja, Tatyjana szívhez szóló, epedő szerelme megragadta képzeletét, s a száraz fizika és unalmas irodalomtörténet helyett újra meg újra átolvasta a romantikus verses regényt, amelynek csengő rímei belekapaszkodtak az emlékezetébe.”

„Később – akárhányszor – Puskin verseivel udvarolt költői lelkű fiatal hölgyeknek, és Anyegin védőszárnyai alatt sikerült magát belopnia nem egy ábrándos leányszívbe. Ettől fogva még jobban becsülte a költőt, akihez foghatót nem ismert [...] olvasni nemigen ért rá, s Anyeginnal is csak olyankor foglalkozott újabb időben, ha szerelmes volt, vagy pedig, hogyha nagyon meghatotta a természet szépsége [...].

Tavasza, te szerelem idénye,
Jöttöd mily bánatos nekem!
Mily felhullámzó érzeménybe'
Szorul el sóvár kebelem!

Csöndesen motyogta magában a simán gördülő verseket, teli tüdővel szívta be a friss hajnali levegőt, és ebben a pillanatban jobbnak és nemesebbnek érezte magát, mint bármikor. Meghatott, magasztos pillanat volt ez számára, a költészet megértésének és átérzésének pillanata – egyenrangú azzal, amelyben a költők szívében a dal megszületik.”¹³

Orosz Tibornak a Puskin-szöveg iránti szeretete arról tanúskodik, hogy nem érzéketlen a színvonalas művek iránt, emellett élvezettel tölti el a környező ter-

mészet szépsége, ám e jó tulajdonságok ellenére gondolkodásában, magatartásában a negatív elemek dominálnak.

Amikor Tibor néhány napot tölt egy módos nemesi család Duna-melléki birtokán, rögtön fölfigyel a házikisasszonyra, a szép, kedves Annára, s szokás szerint az „Anyegin”-nel kezdi az udvarlást: Anna kérdésére, szokott-e Pesten bálokba járni, Puskin szavaival válaszol: „Bálok miatt ó mily sok fényes / Estém haszontalanra vált... / S ha tán nem volnék túl erényes, / Ma is kedvelném még a bált”.¹⁴

Anna hasonlít Tatyjanára: ő is romantikus, szentimentális könyveket olvas, ő is ugyanolyan álmodozó lélek, ugyanolyan magányos, ugyanannyira távol állnak tőle a környezetében élő falusi fiatalemberek, köztük kérője is, ám azonnal fölfigyel a tőlük különböző Tiborra. Anna családja, s általában a falusi nemesi társadalom is sok tekintetben hasonló a Puskin ábrázolta orosz vidéki nemességhez. Csathó is némi gúnnyal, bár Puskinnál jóval visszafogottabban ábrázolja a műveletlen, lumpoló fiatalokat, s kevésbé elítélően mutatja be a földbirtokosoknak a paraszttal szembeni viselkedését, mint az orosz költő. Kétségtelen, hogy a hős jellemének alakításában szerepet játszik a magyar irodalom dzsentriábrázolása. Szerb Antal megállapítása szerint Csathó a Mikszáth-próza hagyományokat újítja meg és alkalmazza a változott körülményekhez. A mikszáthi úri világ „magasabb szempontból vitatható tulajdonságait, állásfoglalását a paraszttal szemben stb. épolyan megbocsátóan szemléli, mint Mikszáth”.¹⁵ „Mikszáth megértette a dzsentrit és megbocsátott neki, Herczeg csodálja őket” – írja Szerb Antal.¹⁶ Orosz Tibor jellemzésében bizonyos szerepet játszhat Reviczky Gyula *Apai örökség* című regénye, amely művészi szempontból magasan Csathó írása fölött áll. Reviczky sokoldalúan rajzolja meg hőse jellemének kialakulását, előkelő nemesi családból lecsúszott semmittevő, a pénzt szóró, de a munkától irtózó apa példájának „eredményét” – Csathónál csak a „kész” Orosz Tibor áll az olvasók elé. Reviczky hősének vannak kísérletei, hogy megemberelje magát, szenved attól, hogy nyomorognia kell, őszintén szeret egy lányt, de legtartósabb, megszakított, majd újrakezdett kapcsolata egy igencsak kétes erkölcsű nőhöz fűzi, mint ahogyan Orosz Tibor is prostituáltakkal veszi körül magát.

A mikszáthi hagyományokon kívül Bérczy fordítása is arra orientálja Csathót, hogy enyhítse Puskin álláspontját: az orosz költő kritikusan ábrázolja a gyümölcsöt szedő parasztlányok helyzetét, akik földesuruk parancsára énekelnek, hogy ne ehessenek a gyümölcsből. Péter Mihály rámutat, hogy Bérczy fordításában ez a rész idillikus, nyoma sincs a szerző íroniájának.¹⁷ Tatyjana anyja lenézi, nem veszi emberszámba a jobbágyait, Anna édesanyja folyton szidja, megalázza a cselédeit, Anna pedig, Tatyjanától eltérően nem törekszik arra, hogy segítsen a szegénységben élő paraszton. Ez a jellemvonása kimarad Bérczy szövegéből,¹⁸ pedig az erre vonatkozó verssor – „Kogda ja bednym pomogala”¹⁹ – szerepel Bodenstedtnél.²⁰ És végül (erről már sem Bodenstedt, sem Bérczy nem tehet), Csathó regényéből hiányzik Tatyjanának a néphez való kötődését jelző dajka alakja. Puskin életében dajkája – s általában az orosz nemesi családok életében a paraszt-dajka – fontos szerepet játszott, egyebek között a gyerekek, mint Puskin is, franciául beszélő kör-

nyezetükben dajkájuktól tanultak meg oroszul. Lehet, hogy Csathó azért hagyta ki ezt a fontos szereplőt, mert a magyar környezetben idegennek érezte.

Anna, mint Tatyjana, beleszeret a falujukban váratlanul felbukkanó fiatalemberbe, s mikor megismeri Puskin regényét, Tibort Anyeginnel azonosítja, de ő nem ír levelet szerelmének, s nem fedi fel előtte olyan nyíltan az érzéseit, mint Tatyjana Anyegin előtt. Tibor erősen vonzódik Annához, s egyszer csak megdöbbenve eszmél rá, hogy „szívét és képzeletét teljesen és egyedül az Anna képe tölti be”.²¹ Ám félti a szabadságát, folytatni szeretné megszokott életmódját, s nem akarja becsapni a lányt azzal, hogy tartós, egész életre szóló kapcsolatot ígér neki, hiszen erre képtelen. Visszakozásához Anyegin szavait idézi, amikor azt magyarázza Tatyjanának, hogy nem tudná boldoggá tenni:

„Ha rólam azt végezte volna / A sorsnak kedvező szava, / Hogy házi körre szorítkozva / Legyek boldog férj és apa; / Ha engem a családi képek / Csak percre is lebűvölnének: / Okvetlen önt választanám, / S nem lenne senki más arám; / Bevalanám, hogy képzetemnek / Már régi eszményképe ön, / Ki üdvösséget hozva jön / Társául árva életemnek, / S boldoggá tenne – ha tehet / Valaki azzá engemet. / De én boldognak nem születtem, / Lelkemnek e szó idegen; / Önre merőben érdemetlen, / Tökélye elveszett nekem...”²² Anna nem érti meg, hogy ez a Puskin-idézet kapcsolatuk végét jelzi, Orosz gyáván megígéri, hogy egy hónap múlva visszatér, bár nem akar többet találkozni a lánnyal.

Amikor később pesti bálokon mégis találkoznak, ismét fellángol szerelmük, a lány most már nyíltan bevallja, hogy szereti, Orosz is viszonzza ezt az érzést, de megint elhagyja Annát, aki rövidesen híreket kap arról, hogy mindenütt részegen, rosszéletű nőkkel mutatkozik.

Csathó Bérczy fordításából kiindulva folytatja az „Anyegin” „degradálását”: Puskinnál magasabb társadalmi körök a cselekmény színterei, Anyegin arisztokratikus pétervári szalonokban forog, Tatyjana egy gazdag, az udvar által nagyra becsült herceghez megy férjhez. Csathó hőse sokkal kevésbé nagyvilági környezetben él. Puskinnál Anyegin fokozatosan megváltozik, s ennek során kibontakozik a „felesleges ember” bonyolult, sok tekintetben pozitív alakja, Orosz Tibor viszont Puskin és Bérczy Anyeginjétől eltérően egyre mélyebbre süllyed, Anna pedig, aki őszintén szerette az erre méltatlan férfit, minden kérést elutasít, nem megy férjhez és testvére félárva gyerekeit neveli.

Csathó Kálmán regénye nem tartozik legnépszerűbb alkotásai közé, ám érdekesen mutatja, hogyan fonódik össze több tényező a hős jellemének bemutatásában: ebben, mint már említettem, kétségtelenül szerepet játszik magyar irodalom dzsentriábrázolása. Csathó magyar prototípusát az „Anyegin” hatására megváltoztatja, Puskin hőséneke vonásait saját víziójának, s a magyar fordítás eltolódásainak megfelelően mutatja be. Az eddiginél nagyobb figyelmet érdemelne annak általánosítható kifejtése, hogy az idegen művek fordításának torzításai nem kis mértékben befolyásolhatják az eredeti értelmezését, egyes szereplők jellemzését, az egész mű hangulatát s ezzel az eredetire utaló reminiszcenciákat is.

JEGYZETEK

1 Bérczy *Anyegin*-fordítását Péter Mihály veti össze az eredetivel *Megjegyzések Puskin „Anyegin”-jének magyar fordításához* című tanulmányában (*Tanulmányok a magyar–oroszi irodalmi kapcsolatok köréből I.* 376–406. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961), amelyben elemzi az *Anyegin* magyarországi fogadtatásának tényeit és az eredetitől való eltérések okait. Cikkemben e kérdésekben Péter Mihály megállapításából indulok ki.

2 Gyulai Pál: *Anyegin Eugén*. Politikai Hetilap 1866. ápr. 8. 15. szám, 174–175.

3 Иштван Шетер: *Евгений Онегин и венгерский роман*. Acta Litteraria 7 (1965): 349–361.

4 Áprily Lajos: *Anyegin-fordításom margójára*. Csillag, 1953. 870.

5 Bérczy Károly: *Előszó a Jevgenyij Anyeginhez*. In: *Két magyar Anyegin*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984. 9. Bodenstedt és Bérczy fordítását Rózsa Mária veti össze több cikkében. Ő mutat rá, hogy Bérczy akkor is használta a német szöveget fordításának ellenőrzéséhez, amikor már oroszról fordított. Rózsa Mária: *Anyegin alakjának változásai Friedrich Bodenstedt és Bérczy Károly fordításában*. Filológiai Közöny 1991. 1–2. szám, 22.

6 Az orosz „felesleges ember”-ről lásd Péter Mihály idézett tanulmánya, 387.

7 Bérczy Károly: *Előszó*... 379.

8 Csathó Kálmán (1881–1964) évekig a Nemzeti Színház rendezője, majd főrendezője, több színmű szerzője, 1933–1949-ig a Magyar Tudományos Akadémia tagja.

9 Szondy György: *Csathó Kálmán*. Kortársaink 2., é. n. 3–38.

10 A „modellek” közül a regény megjelenésekor többen jelezték kifogásukat, mivel a szerző a mesét nem egészen a valóság szálaiból szötte.

11 Közvetve talán erre utal, hogy a hős neve Orosz.

12 Csathó Kálmán: *A varjú a toronyórán, Blanche, avagy a szegény rokon, Amikor az öregek fiatalok voltak*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983. 488.

13 Csathó: *i. m.* 457–458.; Пушкин «Евгений Онегин», hetedik fejezet II. szakasz.

14 Csathó: *i. m.* 483., Puskin „Jevgenyij Anyegin” Első fejezet, XXX. szakasz.

15 Szerb Antal: *Magyar irodalomtörténet*. Budapest, 1946, 498.

16 *Magyar irodalomtörténet*, 1972. 425. (Úgy tűnik, Csathó helye e kérdésben kettőjük között jelölhető ki.)

17 Péter Mihály említett tanulmánya, 398–399.

18 Péter Mihály: *Tatyjana levelének stílusproblémái*. Filológiai Közöny 4, (1958) 245–246.

19 Mikor a szegényeknek segítettem (nyersfordítás).

20 Rózsa Mária: *Friedrich Bodenstedt közvetítő szerepe az első magyar Anyegin-fordításban* (szakdolgozat). 1985. 51.

21 Csathó: *i. m.* 485.

22 Uo. 487. Puskin „Jevgenyij Anyegin”, negyedik fejezet XIII–XIV. szakasz.

BAGI IBOLYA

Szerelme, Puskin

Anna Ahmatova szerelmi lírájában vissza-visszatérő motívumként jelenik meg a csalódottságának, sértettségének, féltékenységének kiszolgáltatott, a vágyott harmónia hiányától szenvedő nő élményvilága, a teljességigény vezérelte összhang megélésének lehetetlensége. Ahmatova lírai hősnője azonban önnön érzelmeinek kiszolgáltatva is konokul következetes, szigorúan, gyakran kíméletlenül pontosan rögzíti e lélekállapotok legapróbb mozzanatait, még saját elfogultságának lelepleződése árán is. A versekben megidézett szerelem férfi-hőseiről többnyire olyan portré körvonalazódik, melynek csak egy-egy részlete kidolgozott, leginkább éppen az, mely egy adott, miniatűr történetben a legnagyobb hangsúlyt kapja. Egy mozdulat, egy tekintet, egy arcvonás – a másik „én” azonban rejtve marad, a közelség és távolság, a vonzás és taszítás bizonytalan közegében.

A múltó szerelmek láncolatában azonban van egy múlhatatlan, egy szenvedélyes vonzalom. A költő-utódok által oly sokszor „megénekel” Puskin Ahmatova verseiben új életre kel, kivételes helyet biztosítva magának azokban a lelki-szellemi örömeikben és gyötrelmekben, melyeket a lírai hősök elven hangja közvetít. E „kapcsolat” egyik legszebb dokumentuma a *Szobor Carszkoje Szelóban* című 1916-os költemény, melynek egyik ihletője az azonos címmel, 1830-ban született Puskin-vers. A puskin négy sorosra rímelt Ahmatova költemény azonban már egyértelműen a XX. századi alkotó ember világához, kétségeihez és hiányélményeihez kötődik.

А. Пушкин

Царскосельская статуя

Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила.

Дева печально сидит, праздный держа черепок.

Чудо! Не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой;

Дева, над вечной струей, вечно печально сидит.

A Carszkoje-Szeló-i szobor

Sziklán törte a szűz, kancsóját, ejtve kezéből.
 Ül most bánatosan, tartva a rossz cserepet.
 Mily csoda! Tört kancsója vizét ím ömleni látod,
 Égi, örök fény közt ott ül örök-szomorúan.
 (Szily Ernő fordítása)

A. Ахматова

Царскосельская статуя

Уже кленовые листья
 На пруд слетают лебединый,
 И окровавлены кусты
 Неспешно зреющей рябины.

И ослепительно стройна,
 Поджав незабнущие ноги,
 На камне северном она
 Сидит, и смотрит на дороги.

Я чувствовала смутный страх
 Пред этой девушкой воспетой.
 Игнали на ее плечах
 Лучи скудеющего света.

И как могла я ей простить
 Восторг твоей хвалы влюбленной...
 Смотри, ей весело грустить,
 Такой нарядно обнаженной.

Szobor Carszkoje Szelóban

Rézsín juharlevél pereg
 s rálibben a hattyúk tavára,
 a bokrok lassan vérzenek,
 vörös a berkenyefa ága.

Vakító-karcsú, hófehér,
 felhúzza sose-fázó lábát,
 északi kövön üldögél,
 s néz messze a köd fátyolán át.

Elfogott furcsa félelem
 a híres-szép hajadon láttán.

Fukar fény villant hirtelen
hibátlanul kerekded vállán.

És el tudtam felejteni,
mit suttogtál dicséretére.
Nézd, milyen víg bánat neki
ünnepi-pompás pörösege.
(Rab Zsuzsa fordítása)

Az orosz szellemiség történetében kivételes helyet elfoglaló Carszkoje Szeló már önmagában is asszociációk sokaságát mozgósítja, melyek között ugyanúgy jelen vannak a kultúrához kötődő, főként irodalmi és képzőművészeti vonatkozású elemek, s természetesen mindenekelőtt a Puskin-tradíció, mint a különös szépségű természeti közeg, az emberi alkotásnak helyet adó ligetek, parkok, főúri kertek nyugalmat és harmóniát sugalló képe.

Puskin Bolgyinóban írt verseiben gyakran idéződnek fel a Carszkoje Szeló-i emlékek, többnyire meditatív, nosztalgikus hangnemben, különös tekintettel e világ műalkotásokban is tárgyiasult szellemiségére. Roman Jakobson *A szobor Puskin szimbolikájában* című tanulmányában a *Korsós lány* költői metamorfózisát a következőképp értelmezi: „Az anyag mozdulatlansága fölött diadalmaskodó mozgás gondolatának »csodájával« szemben létezik egy megfordított »csoda« is: a mozgás eszméje fölött diadalmaskodó anyag mozdulatlansága. [...] A jel belső kettőssége megszakadt: a szobor mozdulatlansága a kislány mozdulatlanságaként értendő, és – mivel a jel és a dolog közötti oppozíció hiányzik – a mozdulatlanság a valódi időbe tevődik át és örökkévalóságként jelenik meg.”¹

Puskin versében azonban a szobor elválaszthatatlan az őt körülvevő természeti közegtől, mindkettő a „kompozíció” része, a nyugalom és a mozgás oppozíciója nem a leányalakot formázó műalkotáson belül, az ábrázolás és az ábrázolt tárgy közötti antinómiában mutatkozik meg, hanem a lüktető életet jelképező forrásvíz és a mozdulatlanságba kényszerített kőszobor kettősségében. Ezáltal olyan „szóval alkotott emlékmű” születik, melyben a szobor „története”, egy életből vett szituáció, a veszteség okozta bánat mintegy illusztrációja az emberi mulandóság megfellebbezhetetlen valóságának, ám a „csoda” mégis megtörténik: az önmagát újratereztető természet kiapadhatatlan forrásként a kozmikus egyensúly, s ezáltal a világegész örökkévalóságának enyhét adó biztonságát jelképezi. A végtelen idő ideája áll tehát szemben a véges élet ideájával, a törött korsóját bánatosan szemlélő leány szobra a tűnékenység, a hiábavalóság, annak a Puskin-versben megörökített képe azonban a lét értelmességébe vetett hit költői lenyomata.

Anna Ahmatova is e „híres-szép hajadont” idézi meg költeményében, sajátos módon megelevenítve, ezáltal demitizálva a költőfejedelem megörökítette „modellt”. Amíg Puskin a maga versében a szobor jelkép jellegére reflektál, addig Ahmatova kiemeli azt ebből a szemantikailag kötött rendszerből: a rendkívül plasztikusan meg-

rajzolt alakban nem a szobor-jelleg dominál, az erőteljes vizualitás mellett-mögött polemikusan van jelen a puskin szöveg. Ahmatova azonban mindkettőt „fölülírja”, elsőbbséget adva az eleven lény, a nő alakjának, s a hozzá kötődő emocionalitásnak.

A költőnő Ny. V. Nyedobrovónak, a fiatal kritikusnak ajánlja versét, aki egy 1915-ben megjelent tanulmányában igen magasra értékeli az ahmatovai rendkívül felfokozott és belső feszültségekkel teli életet tükröző intim lírát.

A vers, Ahmatovától megszokott módon, kifinomult, ugyanakkor visszafogott, elfojtott szenvedélyről tanúskodó, erőteljes kontraszthatásokra épül. Az első versszak természeti képét meghatározó ellentét több szinten is érvényesül: a juharlevél lebegésével érzékeltetett finom dinamizmust az érlelődő berkenye lassított, belső mozgása ellenpontozza, mely már nem csak tér-, hanem idő-képzetet is előhív, kapcsolódva az ősz, vagyis a mulandóság ismert toposzához. A vörös és fehér kontrasztja megbontja a látszólag harmonikus, nyugodt világot, a hattyúk finom, kecses, tisztaságot sugalló képéhez a vérvörös bokrok látványának baljós képzete társul.

A második versszakban kibontakozó látvány azonban már teljes mértékben egy emberi alak köré koncentrálódik, egy lány alakja köré, kinek „testisége” uralja a választott teret, kiemelve azt a természeti idő determinációjából. E strófa belső feszültségét a szobor és a megmintázott eleven lény kettőssége adja, a helyhez kötöttség, a kő ridegsége, „érzéketlensége” (északi kövön üldögél) alárendelődik a mozdulatnak (felhúzza sosem fázó lábát), s a rabul ejtő szépségnek (vakító karcsú, hófehér). Míg azonban Puskin „a csodálatos szépség szentségét összekapcsolja az ünnepélyes, megszakíthatatlan nyugalom képével”,² addig Ahmatova versében a szobor mozdulatlanságának képzetét megtöri „az utat figyelő lány” (néz messze a köd fátyolán át) gesztusa. Az eredeti szövegben szereplő sor (Сидит и смотрит на дороги) magyar fordításából kimarad a kulcsszó, az *út*, mely a vers egészét tekintve az egyik szemantikailag legteljesebb motívum. Az út nemcsak az irányt, a legyőzhető távolságot jelképezi, de a búcsú és a várakozás egyidejű lehetőségével az emberi lét életeseményeinek időbeliségére is utal. A kozmikus tér időtlenségét enyhíti a „járható út” emberközelsége, mérhető távolsága, biztossága. Ugyanakkor a „más világokkal” való érintkezés lehetőségét is magában rejti, s gondolati rendszerként, szemléletmódként, az alkotói inspiráció spiritualitásának közvetítésével kapcsolatteremtést jelent a transzcendenciával.

Talán nem véletlen, hogy Nyedobrovo cikkének végén „útmutatást” találunk a még pályája elején lévő költőnő számára, egy Puskin-idézet formájában:

Глупец кричит: куда? куда?
Дорога здесь. Но ты не слышишь,
Идешь, куда тебя влекут
Мечтанья тайные; твой труд
Тебе награда; им ты дышишь,
А плод его бросаешь ты
Толпе, рабыне суеты.
(„Езерский”, 1832–1833)³

Az „északi kő” és az „utat figyelő lány” összekapcsolása mitologikus képzetet is sugall: az út mentén elhelyezett kő mintegy kultikus, irányt mutató funkcióval látja el a Puskin-vers által kultikussá lett szobor sziklaszirt talpazatát.

S ez az a pillanat, amikor a lírai hős közvetlenül reflektál a „vizuális élményre”, melyben ott rejtőzik a maga kérlelhetetlenségével a „puskini szöveg” is. Mivel magyarázható az a megfoghatatlan, „furcsa félelem”, mely ilyen váratlanul keríti hatalmába a szemlélődőt? A Puskin költői mitológiájának részévé emelkedett szobor már nemcsak önmagában értelmezhető műalkotásként jelenik meg a versben, hanem mint a művészet bűvkörébe vont, mágikus erőt sugárzó test, varázslatos teremtmény. „A dolgok, eszközök, alakok a sikerült plasztikai vagy költői műben alkalmasint mint *testek* világlanak. Mint létezők az egészben saját létük fénykörébe lépnek, létükben mintegy megvilágítódnak – s mivel »a létező fölül elgondolva a világlás létezőbb, mint a létező«, e világlás terébe vonva testekként sokkal *létezőbbnek*, vagyis *testszerűbbnek* is bizonyulnak, mint egyébként, a mindennapi tevés-vevésben. A jelentős mű e titokzatos tapasztalattal gazdagítja a lét megértését.”⁴

Ahmatova lírai hősének megmagyarázhatatlan félelme annak az ambivalens érzésnek szól, mely a megformált testben az ábrázolt tárgyat és az ábrázolás médiumát egyaránt felfedezi: a kultúra bálványává lett szobrot, s az eleven, szépséges nőt. Az ahmatovai világ szimbólumainak eredetisége többek között abban áll, hogy lírai hőse intim kapcsolatba lép azzal a valós, tárgyiasságában megragadható közeggel, melyben látszólag indokolatlanul, váratlanul törnek elő félelmei és vágyai.⁵

Az utolsó versszakban a reflexió önreflexió is egyben: már nemcsak az esztétikai „megrendülést” megtapasztaló szemlélődő, de a saját érzéseinek kiszolgáltatott nő hangja is megszólal. A költő „szerelmes rajongásának” felidézésével, mely a szoborban megtestesült leányt az örökkévalóságba emeli, s bánatát kínzó fájdalomtól belenyugvó, majdhogynem derűs lemondássá lényegíti át, Ahmatova lírai hősében a féltékenység éled újjá, melynek tárgya már nemcsak maga a megénekelt szépséges szűz, hanem a neki öröklétet adományozó költői tehetőség. Az „ünnepélyes lemeztelenítettség” finoman erotikus képe egybeolvasztja, ötvözi a „test világlásának” mind földi, eleven, mind spirituális, transzcendens minőségét.

Ahmatova költeményében megeleveníti a modellt, mely a szobrász keze nyomán maradandó műalkotássá, a Puskin-versben pedig az örökkévalóság jelképévé formálódott, visszaadva annak eredendő nőiségét. Ezáltal a *Szobor Carszkoje Szelóban* egy újabb emlékművet állít nemcsak a rajongott költőnek, de helyet biztosít magának Ahmatova szerelmi költészetének mitológiájában is.

JEGYZETEK

- 1 Roman Jakobson: *A költészet grammatikája*. Budapest, 1982. 129.
- 2 Jakobson: *i. m.* 137.
- 3 Idézi: В. М. Жирмунский. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973. с. 15.
- 4 Rényi András: *A testek világlása*. Budapest, 1999. 8.
- 5 «Своеобразие этого мира вещных символов, который заливают поэзию Ахматовой, заключается в том, что он существует не сам по себе как бытовая обстановка, а как эмоциональный фон, освещающий в переливах изменчивых скачки настроений героини.» В. В. Виноградов. О поэзии Анны Ахматовой (Стилистические наброски) // В. В. Виноградов. Поэтика русской литературы. М., 1976. с. 400.

KELEMEN JÁNOS

Mandelstam Dantéja

I.

A XX. század hatvanas éveinek elején a szegedi egyetemre jártam, ahol Szőke Györgytől tanulhattam orosz irodalmat. Vélhetőleg nem állok egyedül abban, hogy annyi év után csak nagyon homályosan emlékezem a legtöbb kurzusra, melyet valaha hallgattam, s még kevésbé tudom felidézni egy-egy előadás vagy szeminárium tartalmát és légkörét. Szőke György XIX. századi orosz irodalmi kurzusára mégis emlékezem, s ma is előttem van egy-egy izgalmas, gondolkodásra készítő, váratlan összefüggésekre rádöbbsentő szemináriuma. Például az az óra, amelyiken Lermontov feledhetetlen romantikus képét elemeztük a hó alatt roskadozó, magányos északi fenyőről, mely a tüzelő napon álló magányos pálmáról álmodik: „На севере диком стоит одиноко / На голой вершине сосна [...]”. Milyen tanulságos volt felismerni a kép mögött megbúvó heinei motívumot: „Ein Fichtenbaum steht einsam / Im Norden auf kahler Höh' [...]”. Azt hiszem, tanár nehezen érhet el többet. Nehezen lehet annál többet elérni, hogy egy-egy tanítása – akár csak egyetlen felismerés, melyet neki köszönhetünk – végigkísér életünkön.

Azóta messzire sodródtam az orosz irodalomtól – nem az orosz irodalom szeretetétől, hanem attól, hogy professzionálisan foglalkozzam vele. Ezúttal, Szőke György tiszteletére, mégis teszek egy rövid kirándulást, s visszatérek egy másik nagy orosz költőhöz, Mandelstamhoz. Talán nem is kell túl nagy vakmerőség ahhoz, hogy az északi pálmáról álmodó fenyőben a Dantét olvasó Mandelstam alakját ismerjük fel.

II.

1. Dante életművét évszázadok óta tüzetesen vizsgálja a kritika, s immár minden sorához könyvtárnyi kommentár született. A felhalmozott filológiai anyag rendkívül hasznos, kétségkívül megkönnyíti a mindenkori olvasó dolgát, ám súlyos

kérdéseket is felvet. S most ne a költő tudományos-filozófiai traktátusaira gondoljunk, hanem az *Isteni színjáték*ra. A kommentárok, magyarázatok és értelmezések, az allegóriák megfejtései nem állnak-e vajon falként a szöveg és az olvasó közé? Nem teszik-e lehetetlenné az elfogulatlan olvasást, a mű esztétikai élvezetét? Az értő befogadáshoz szükség van-e a szerző által szándékolt allegorikus jelentések ismeretére? Másfelől: lehetséges-e az értő befogadás legalábbis minimális filológiai apparátus nélkül?

Ezekkel a kérdésekkel már Benedetto Croce foglalkozott. Az ő válasza úgy hangzott, hogy a filológiából meríthető információk persze hasznosak, de csak külsődleges szempontokból járulnak hozzá a mű értelmezéséhez, mely csak akkor hiteles, ha a műben összesűrített emberi drámát ragadja meg. Az a túlzott figyelem pedig, melyet a Dante-kutatók az allegóriáknak szenteltek, egyenesen káros: esztétikai szempontból idegen elemekkel terheli az olvasást, illetve – Croce híres kifejezését használva – „idegenelvű értelmezést” (*interpretazione allotria*)¹ eredményez. Croce ezzel azoknak az olvasóknak a jogait védte, akiket „naiv olvasóknak” nevezhetnénk. A naiv olvasó az *Isteni színjáték*ot is úgy olvassa, mint bármely irodalmi művet: izgalmat, szórakozást, élvezetet, érzelmi megrázkódtatást vár tőle, vagy mindezt együtt, egyszóval: esztétikai élményt.

Az már tapasztalati kérdés, hogy vannak-e az *Isteni színjáték*nak naiv olvasói. A példák azt mutatják, vannak. A tudósok és a filológusok Dantéja mellett létezik, s mindig is létezett, az egyszerű irodalomkedvelők, a hétköznapi olvasók, az amatőrök és a műélvezők Dantéja. Különleges eset a költőké, de ők is esztétikai befogadásra törekvő naiv olvasók, bármennyire intenzív és mély szintjét ériék is el a megértésnek, mint például Arany, Babits, Eliot, Borges vagy Ungaretti. Ebbe a sorba tartozik Oszip Mandelstam, akinek a Dante-olvasatáról szeretnék itt szólni.

2. „A költők Dantéja” arról tanúskodik, hogy rendszeres filológiai vizsgálódások nélkül, sőt néha a filológiai módszer mellőzésének köszönhetően, hozzá lehet férni az *Isteni színjáték* szövegének feltáratlan jelentésrétegeihez. Nem azt kívánom mondani, hogy a költőnek *mint* költőnek különleges privilégiumai vannak, hanem egyszerűen azt, hogy a költő esetében éppúgy igaz, mint bármely olvasó esetében, hogy az értelmezés szükségképpen függ az értelmező tapasztalatától. Az ő értelmező gyakorlatát pedig egy egyedülálló tapasztalat, a saját költői tapasztalata segíti, amely persze mindig *világtapasztalat* is egyben. Véletlen-e például, hogy Mandelstam a *Pokol* XVI. énekének első felében ábrázolt szituációt úgy fogja fel, mint fegyházi jelenetet: mint mindenáron kihasználandó „nyúl-farknyi beszélőt”? Mandelstamnak sem szándékában nem állt, sem lehetősége nem volt arra, hogy hivatásos „dantista” legyen, de tanult romanisztikát, vonzódott Itáliához (ahol fiatalkorában megfordult), s elvágódott kényszerlakhelyének színhelyéről, „a serdületlen dombhátú Voronyezsből” „a humánusabb dombú Toszkánába”.² Szerette és jól ismerte az olasz költőket: Petrarcat, Ariostót, Tas-

sót és persze Dantét. Nagyezsda Mandelstam emlékiratainak tanúsága szerint ez a vonzalom életének és munkásságának állandó motívuma volt: „Hanem – emlékezik Nagyezsda Mandelstam – a mérték továbbra is Itália maradt. O. M. nem véletlenül választotta Dantét, hogy kifejtse a maga ars poeticáját: neki Dante volt a forrás, amelyből az egész európai költészet eredt, Dante volt a költői igazság mértéke.”³ Máshol azt írja, hogy Mandelstam utolsó éveit „Dante és más itáliai költők szépitették meg”.⁴

Mindez közvetlenül tükröződik Mandelstam költészetében. A költő *ars poeticája* arra az *ars poeticára* emlékeztet, melyet elemzései tanúsága szerint az *Isteni színjáték*ból vél kiolvashatónak. Ugyanakkor tematikus szinten is gyakran feltűnik nála dantei motívumok, mint például egyik utolsó versében, az *Eltévedtemben* (*Zabugyilszja ja*), ahol a vers tévelygő hőse az eltévedt Dantét juttatja eszünkbe, s a tévelygés motívuma félreérthetetlenül felidézi a *Pokol* alapszituációját.⁵

3. Az *Isteni színjátékot* Mandelstam eredetiben, illetve orosz és német prózafordításokban tanulmányozta, okkal vagy ok nélkül úgy vélvén, hogy a verses fordítások a megértés útjában állnak. Hátrahagyott írásai közül, melyeknek a sorsa éppoly hányatott volt, mint szerzőjüké, kiemelkedik Dantéről szóló esszéje,⁶ melyet 1933-ban vetett papírra. Ez akkor is megvilágító erejű olvasmány, ha hiányoznak belőle az utolsó simítások.

Mandelstamot először 1934-ben tartóztatták le és száműzték. Korára és körülményeire jellemző, hogy Dantében már letartóztatása előtt felfedezte a börtön költőjét, hiszen az *Isteni színjáték* egyes epizódjait kifejezetten olyan fogalmakban interpretálta, melyek a bebörtönzöttek tapasztalatait tükrözik. Ráadásul – mint szintén Nagyezsda Mandelstamtól tudjuk – Dantét mindkét letartóztatása alkalmából magával vitte a börtönbe, sőt eleve azért szerzett egy kis alakú *Színjátékot*, mert esetleges letartóztatására gondolt.⁷

A *Pokol* már említett XVI. éneke nem tekinthető közvetlen és tematikus értelemben véve börtön-epizódnak,⁸ hiszen a beszélgetések, melyeket itt a túlvilági utazó három firenzeivel folytat, a *Színjáték* tipikus szituációi közé tartoznak. Az Ugolino-epizód azonban (XXXIII. ének) szó szerint is börtöntörténet, s teljes joggal elemezhető azoknak a tényeknek a fényében, melyeket az ének elemzése során Mandelstam felidéz: „A börtön az olaszok tudatalattijában különleges szerepet játszott. A börtönborzalmakat az anyatejjel szívták magukba. A trecento bámulatos könnyelműséggel vetette tömlöcbe az embereket. A közönséges börtönöket ugyanúgy meg lehetett tekinteni, mint a templomokat vagy a múzeumokat. A börtön iránti érdeklődést ki is aknázták mind maguk a börtönőrök, mind a kis államok megfélemlítő gépezete. A börtön és a szabad külvilág között a diffúzióra, a kölcsönös átszivárgásra emlékeztető élénk érintkezés állt fenn.”⁹ Nem lenne nehéz, hogy a trecentót a huszadik század harmincas éveivel behelyettesítve, aktualizáljuk az idézetet. Lehetetlen, hogy ez ne fordult volna meg Mandelstam fejében, hiszen másol maga szögezte le: „Dante énekeit lehe-

tetlen úgy olvasni, hogy ne vonatkoztassuk őket a magunk korára.”¹⁰ Tegyük hozzá: Nagyezsda Mandelstam többször is éppen erre a helyre utal, amikor a börtön árnyékában folytatott életükről beszél. „Nálunk, mondja az Ugolino-jelenet mandelstami elemzését idézve a költő felesége, remekül kifejlődtek a börtönszokások – a börtönviselteké és a börtönt nem viselteké egyaránt –, és az utolsó lehetőséget is fel tudjuk használni, hogy meghallják a hangunkat. O. M. a *Beszélgetés Dantéről*-ban Ugolinót ruházta fel ezzel az igénnyel.”¹¹ Nagyezsda Mandelstam máshol a börtön és a külvilág összefonódásának tapasztalatát emeli ki: „A *Beszélgetés Dantéről*-ban O. M. nem feledte el megemlíteni a börtön és a külvilág diffúzióját, egymásba fonódását és azt, hogy milyen hasznos az irányítóknak, ha az irányítottak vészes börtöntörténetekkel ijesztgetik egymást.”¹²

Adott esetben mégsem állhatunk meg annál a pontnál, hogy Mandelstam szavai saját korára vonatkoznak, s Ugolino börtöne tulajdonképpen a sztálini Szovjetunió allegóriája. A költő valóban Dantéről beszél, s aktuális tapasztalata azért lehetett megvilágító erejű, mert rádöbentette Dante világának egyik formális-poétikai szempontból is fontos rendezőelvére, melyet a tilalom, az elzárás és a kirekesztés fogalomkörével írhatnánk körül. Minden további nélkül lehetséges, hogy a *Pokol* egészét, s ne csak egyik vagy másik énekét, úgy olvassuk, mint egy börtönvilág leírását.¹³ Dante általában nem „fantáziál”, vagy – ahogyan kissé élesebben Mandelstam fogalmaz – „Dante és a fantázia összeegyeztethetetlen”, mert Dante „másol”, „diktálásra ír”.¹⁴ Esetünkben ez azt jelenti, hogy a büntetés és a bűnhődés változatos nemei, melyekről a *Pokol* énekeiben szó van, nem a túlvilági igazságszolgáltatás, hanem az evilági elnyomás logikáját tükrözik, s egészen konkrétan vonatkoztathatók a tiltott zónák, a tömlöcök és a kínzókamrák valóságára.

4. Mandelstam éles kritikával illeti azt a Dante-képet, melyet főntebb „a tudósok Dantéjának” neveztünk, s ezzel nemcsak a maga értelmezési kísérletét szegezve szembe, hanem azokat az elveket is, melyeket egy szerinte helyes kommentár, vagy jobban mondva a filológusok munkáihoz fűzött „antikommentár” kritériumaként megfogalmazott. A tudományos Dante-filológia kritikáját annyira komolyan vette, hogy az egész európai művelődés ügyének tekintette a költő művének visszavételét az iskolás retorikától, „a betűragó, csúszómászó filológusoktól és áléletrajzíróktól”.¹⁵ Teljesen világos, hogy aminek a nevében fellépett, az „a költők Dantéja”, vagyis az *Isteni színjáték* költészetének a költői érzékenység birtokában *végrehajtott megértése*. Hangsúlyozzuk: pontosan ezt a terminust, vagyis a „végrehajtott megértés” (iszpolnyájuscseje ponyimanyije)¹⁶ kifejezést alkalmazza a megértésnek arra a fajtájára, melyet a költői művek értelmezőitől általában is elvár, s azt érti rajta, hogy túl kell lépni a passzív reprodukción és tartalomösszegezésen. Hogy pozitíve ez a túllépés mit is jelent, jobbára metaforák, főként zenei hasonlatok segítségével igyekszik megvilágítani, melyek azt sugallják, hogy a megértés aktusában mintegy magunk is „előadjuk” vagy megalkotjuk (mindenesetre „produkáljuk” és nem „reprodukáljuk”) a művet, azaz „végrehajtjuk” annak

előadását.¹⁷ Ennek legelső feltétele az, hogy okulva a Dante iránt teljes vakságot mutató filológiai kutatás mulasztásain, tiszteletben tartjuk a költői anyagot.

Anélkül, hogy osztanánk Mandelstam lesújtó véleményét a tudományos Dante-kutatásról, el kell ismernünk: az *Isteni színjáték* verselését, nyelvét, képalkotását vizsgálva, illetve egy-egy énekét kommentálva olyan megállapításokhoz jut, melyek a maguk kényszerű kidolgozatlanágában is igazolják, hogy a költői érzékenységű és intuíciójú olvasó szeme valóban versenyre kelhet a filológusok tudományos eszközeivel.

Sok rendkívül finom részletmegfigyelése közül csak egyet emelek ki: a járás költői jelentőségére vonatkozó megjegyzését: „A *Pokol*, de különösen a *Purgatorium* dicsőíti az emberi járást, a lépések nagyságát és ütemét, a lábfejet és alakját. A lélegzéssel összekapcsolódó, gondolattal telített lépést Dante a prozódia forrásaként fogja fel. [...] Danténál a filozófia és a költészet mindig talpon, úton van.”¹⁸ Mandelstamnak teljesen igaza van. A *Paradicsomtól* eltekintve, ahol egészen más törvények uralkodnak, az *Isteni színjáték* szereplőinek valóban jellemző testhelyzete és mozgásformája a járás. A találkozások és a beszélgetések a legtöbb esetben gyaloglás és hegymászás közben zajlanak. Jellemző, hogy Dantét már a *Pokol* elején is ilyen helyzetben pillantjuk meg: „Majd fáradt testemet kissé kifujva / megint megindulnék a pusztá lejtőn, / mindég alsóbb lábam feszítve súlyra”.¹⁹

Mindez jól ismert, de a járás jelentését és fontosságát a régebbi kommentátorok ritkán vették észre, s az újabb szakirodalomban is kevés az olyan elemzés, mint amelyet John Freccero éppen a fenti sorok alapján szentelt a lábak és a lépések motívumának, kimutatva szimbolikus jelentésüket.²⁰ Mandelstam a föntiekhez hozzáteszi: „a versláb – belégzés és kilégzés – lépés. Örökké éber, következtető, szillogizáló lépés”.²¹ Alighanem ebben is igaza van. A járás motívuma nemcsak tematikus szempontból és szimbolikus jelentése miatt fontos, hanem azért is, mert összefügg azokkal a prozódiai és ritmikai problémákkal, melyeket Danténak meg kellett oldania.

5. A fönti és hasonló részletkérdéseken túl Mandelstam az *Isteni színjáték* egészét érintő, átfogó kérdéseket is felvet. Legfontosabb megállapítása az, hogy „egyetlenegy, egységes, széttördelhetetlen versszakot alkot”.²² Ez állásfoglalás abban a régi vitában, hogy mi a viszony a költemény különböző komponensei, így az erudíció, a költői eszközök, az elbeszélés, az egyes énekekben bemutatott drámai sorok stb. között. Számos filológus szétválasztotta ezeket az elemeket. Mint ismeretes, még a filológus Dante-magyarázók olyan nagy kritikusa is, mint Croce, aki egyébként a lírai intuícióról alkotott elméletével minden igazi műalkotás megbonthatatlan egységét hangsúlyozta, leválasztotta az *Isteni színjáték* költői-lírai magvát a szöveg strukturális összetevőiről. (Ilyen a túlvilági utazás regényszerű elbeszélése, a túlvilág leírása, a dantei kozmológia stb.) Persze, könnyű kimondani, hogy az *Isteni színjáték* egészét az egység jellemzi, de nagyon nehéz feltárni és megmutatni azokat a mechanizmusokat, melyek ezt az egységet megteremtik.

A főtebbiekkel Mandelstam lényegében azt akarta mondani, hogy a költemény egészét egyetlen alapelv, ugyanaz a „formaképző lendület” hatja át. Mint más esetekben is, tételének illusztrálását metaforákra bízta. A metaforák ezúttal a kristálytanból és az ásványtanból származnak. Mandelstam kijelenti például, hogy „egy ásványtani gyűjtemény a legnagyobb és legorganikus Dante-kommentár”.²³ Lévén központi kérdésről szó, ez feljogosít arra, hogy Dante-értelmezését „minerológiai interpretációnak” nevezzük.²⁴

A minerológiai metaforika nyilvánvalóan szorosan összefügg Mandelstam költészetének lényegével (vagyis azzal a szereppel, melyet költészetében a „kő” játszik)²⁵ és tudományos érdeklődésének sokféle irányával. Ha „kristálytant” és „ásványtant” mondunk, akkor tudományt mondunk. Ez meglehetősen asszociatív kapcsolat, de továbbvisz egy újabb lényeges ponthoz. Miután elvetette a filológiát, s miután leszögezte, hogy „Dante tisztára történelmi megközelítése ugyanúgy elégtelen, mint a politikai vagy a teológiai”, Mandelstam azt a különösen hangzó megállapítást teszi, hogy „a Dante-magyarázat jövője a természettudományoké”.²⁶ Ezen nyilván azt érti, hogy előbb-utóbb a Dante-magyarázatban is érvényesíteni kell és lehet a természettudományos megismerés objektivitását és egzaktságát, már csak azért is, mert ez pontosan megfelel Dante szellemének, aki maga is világos és pontos tudásra törekedett. Mandelstam ezen a ponton Dante misztikus interpretációival száll vitába, ahogyan cáfolni igyekszik a Dante homályosságáról szóló legendát is. Egyoldalúak lennének, ha tagadnánk, hogy Dante gondolkodásának és az *Isteni színjáték* koncepciójának van misztikus összetevője, ám ennek a ténynek az elismerése és a misztika költői szerepének méltánylása még messze van attól, amit Mandelstam a misztikus Dante kultuszának nevez, és teljes joggal a kommentátorok tudatlanságának a számlájára ír.

Ez a háttér magyarázza, hogy felfedezi és alapvető fontosságúnak tartja Dante-ban a modern kísérletezőt: nem pusztán a költői kísérletezés mesterét, hanem a gondolkodót, akinek a számára a kísérletezés alapvető szemléleti vagy gondolkodási forma. Természetesen Dante minden olvasója ismeri azokat a helyeket, ahol a költő természettudományos kísérleteket ír le (emlékezzünk a *Paradicsom* II. énekében leírt híres, a gyertyával és három tükörrel végzett optikai kísérletre). Mandelstam azonban nemcsak ezekre a helyekre gondol. A *Paradicsom* XXVI. énekéről (az Ádámmal folytatott beszélgetés epizódjáról) szóló magyarázatában például felveti, hogy a modern természettudományos kísérletezés elemei – például egy mesterséges helyzet megteremtése – abban a módszerben is megtalálhatók, amellyel Dante általában a hagyományhoz közeledik.

6. Ki ne venné észre, hogy Mandelstam Dantéja hasonlít Mandelstamra: nem „szimbolista” (nem ezoterikus jelképek kiötlője), nem a szó mágusa, aki öncélúan halmozza egymásra a költői képeket, hanem olyan elme, aki a legmegfelelőbb és legpontosabb szavakat keresi maguknak a dolgoknak a megnevezéséhez. Nem is költő, hanem mesterember, aki szerszámokat készít a költészet számára.

Mandelstam megjegyzése arról, hogy Dante „a költészet szerszámkészítő mestere”,²⁷ sokkal több, mint metafora. Egészen pontosan utal arra, hogy Dante egy olyan világban élt, melyben szoros kapcsolat állt fenn a kézműves mesterségek és a művészet között. Elvégre maga is tagja volt egy céhnek, s olyan ars poeticát vallott, amely szerint a művészetként és mesterségként értett „ars” vagy „arte” ugyanaz: költeményt létrehozni annyi, mint valamit „csinálni”, „megcsinálni”, valamilyen „anyagon” dolgozni, s azt átalakítani. Ezért igen szerencsés Mandelstam formulája „a költői anyag átalakíthatóságának törvényéről”.²⁸ Dante ezek szerint nem „képek gyártójaként” dolgozik, hanem a költői anyag átalakíthatóságának törvényét alkalmazva adja meg azokat az elemeket, melyek értelmi formulává egyesülnek.

Mandelstam éles szeműen veszi észre azokat a finom részleteket, melyek a *mesterember* Dantéről és a *mesterségeket kedvelő* Dantéről árulkodnak. A Geryont leíró hasonlatról (XVII. ének) ezeket írja: „Káprázatos e hasonlat kézműipari ragyogása, és a legnagyobb mértékben meghökkenítő a benne feltáruló kereskedelmi-kézműipari távlat”; „a színek valamiféle szakmai markánsággal vannak megnevezve”; „kacsaringók és karikák Geryon tarka tatár bőrén – egy Földközi-tenger melléki boltban lengő díszes, szövött selyemszőnyegek – tengeri-kereskedelmi, bankár-kalóz távlatok” stb.²⁹

A mesterember Dantéről Mandelstam nem beszélhet úgy, hogy laboratóriumiát is ne képzelje el. S itt újra fontos, saját költői tapasztalatából is jól ismert problémát érint. Mint ismeretes, nem maradtak fenn az *Isteni színjáték* szövegváltozatai és piszkozatai. Csak egy teljesen kész egész van a kezünkben, melyen nem látszik meg a munka nyoma, s ezért – mint Mandelstam megjegyzi – úgy tekintünk Dantéra, mintha „mindjárt miniszterpapíron nyilatkozott volna meg”. Ám a munka nyomait csak a felületes szemlélő nem veszi észre, hiszen – mint kissé enigmatikusan hozzát teszi – „a piszkozatok sohasem semmisülnek meg”.³⁰ Ezen több mindent érthet. Egyrészt: a kész mű őrzi a piszkozatokat, megtalálhatók benne a szövegen végzett munkálkodás jelei; másrészt: a mű *nincs is kész*: maga is *piszkozat, változat*. Ahogyan Mandelstam a nyitott mű elméletét *ante litteram* megfogalmazza, „a művészetben nincsenek eleve kész alkotások”. Még egy olyan lelkes tisztelettől övezett költeményt is, mint amilyen az *Isteni színjáték*, ebben a tudatban kell vizsgálnunk.

Mint más esetekben, úgy most is gondolnunk kell arra, hogy a fenti megállapítások a költő saját tapasztalatát tükrözik, vagyis a nyitott mű fogalmának megelőlegését Mandelstam költészetének születési körülményei tették lehetővé. Nagyezsda Mandelstamtól tudjuk: a költő többnyire fejben írta meg és utólag diktálta le verseit. Fejben tudni a verseket: lehetett egyéni szokás, hajlam vagy alkotói módszer, de kényszerűség is egy olyan korban, melyben sohasem voltak biztonságban a kéziratok, állandó házkutatásoktól kellett tartani, s alkalmas papírhoz is ritkán lehetett jutni.

Sok verse csak azért maradhatott fenn, mert Mandelstam alkotói módszerében hű volt ahhoz az *ars poeticához*, amely szerint a költészet elsősorban hang-

zás. Szokása volt tehát, hogy fejben „írt”, s fennhangon próbálgatta a sorok hangzását. Ugyanakkor – mint jeleztem – ez a fenyegető külső körülmények miatt is hasznosnak, sőt az életmű fennmaradása szempontjából egyenesen életmentőnek bizonyult. Mandelstam kívülről tudta verseit, és felesége is megtanulta őket.

Eredetileg szintén *ars poeticá*jából következett, hogy sok versét több változatban is megírta. Végül azonban ezeknek az ikerverseknek (illetve, ahogyan Mandelstamék nevezték őket, „ikerhajtásoknak”) a léte sem független attól, hogy bizonytalan volt a lejegyzett művek sorsa. Néha a rokon változatok közti különbség az újradiktálás, a fejből való reprodukálás esetlegességeinek köszönhető. Mindenesetre, a szöveg mibenlétére és a szövegekkel való bánás mikéntjére vonatkozó mai koncepciókat avantgarde módon megelőzve, Mandelstam, és nyomában felesége, esztétikai elvé tette, hogy az ily módon összetartozó „ikerversek” egyenrangúak és együtt közlendők.

Korábban láttuk: Mandelstam, elutasítva a korlátlanul fantáziáló Dante romantikus képét, megjegyezte: „Dante diktálásra írt”. S valóban, a *Purgatórium* egyik híres helyén, mely megfogalmazza a dolce stil nuovo poétikáját, azt olvashatjuk, hogy a költő csak lejegyzője annak, amit a Szerelem vagy a Szeretet belülről diktál.³¹ Újabb megfelelés ez az értelmező és az értelmezett között. Egymásra vetül Mandelstam alakja, aki emlékezetből diktálja verseit, és Dantéé, aki „emlékezetének könyvét”³² lapozgatva szorgalmasan jegyzi, amit egy belső hang tollba mond.

JEGYZETEK

1 Benedetto Croce: *La poesia di Dante*. Bari: Laterza, 1922. 10.

2 Lásd *Az élet értéke* című versét (ford. Faludy György). In: Oszip Mandelstam: *Sófényű csillagok*. Budapest: Móra, 1991. 211.

3 Nagyvezda Mandelstam: *Emlékeim*. Ford. Pór Judit. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1990. 280.

4 *I. m.* 257.

5 „Eltvédtem, az égen – mi légyen? / Feleljen, ki jártas odafent. / Egyszerűbb válasz, Dante nevében, / ha kilenc kerek diszkosza cseng.” Ford. Garai Gábor. In: Oszip Mandelstam: *Sófényű csillagok*. Budapest: Móra, 1991. 229.

6 Oszip Mandelstam: *Beszélgetés Dantéről*. Ford. Erdődi Gábor. (a továbbiakban: *Beszélgetés*). In: Oszip Mandelstam: *Árnyak tánca. Esztétikai írások*. Szerk. Erdődi Gábor. Budapest: Széphalom Könyvműhely, 1992. 82–133.

7 Nagyvezda Mandelstam: *i. m.* 255.

8 Ez mit sem von le Mandelstam megfigyelésének igazságából: „A beszélgetés tisztá-

ra fegyházi szenvedélyességgel folyik: mindenáron ki kell használni ezt a nyúlfarknyi beszélőt.” *Beszélgetés*. 104.

9 *I. m.* 115.

10 *I. m.* 106.

11 Nagyvezda Mandelstam: *i. m.* 34.

12 *I. m.* 181.

13 Ezt bővebben egy „Prohibition, Boundaries and Exclusion in the *Divine Comedy*” című, megjelenés előtt álló kéziratban próbáltam kifejteni.

14 Mandelstam pontosabban ezt mondja: „Dante és a fantázia – ez teljességgel összeegyeztethetetlen! [...] Szégyelljétek magatokat, francia romantikusok, szerencsétlen piros mellényes *incroyables*, akik megrágalmaztatok Alighierit! Már hogy volna őneki fantáziája?! Ő diktálásra írt, ő másoló, ő fordító [...]” *Beszélgetés*. 123. Ezzel teljesen összhangban mutatta ki Maria Corti, hogy az általános hiedelemmel ellentétben még az a történet sem Dante fantáziájának a szülötte, melyet a *Pokol* XXVI. énekében Odüssze-

usz utolsó útjáról olvashatunk. Dante – mondja Corti – „tematikusan” nem talál ki semmit. Maria Corti: *La „favola” di Ulisse: invenzione dantesca?* In: *Uò: Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico e Dante*. Torino: Einaudi, 1993. 113.

15 Beszélgetés. 129.

16 Oszip Mandelstam: *Szocsinyenyija*. Moszkva: Hudozsesztvennaja lityeratura 1990. II. 215.

17 Érdemes emlékeztetni arra – bár nehéz lenne bármilyen összefüggést felállítanunk –, hogy később egy nagy esztéta, Luigi Pareyson szintén „végrehajtsként” („esecuzione”) fogja értelmezni a megértő olvasást, s elméletét arra a tételre építi, hogy „olvasni annyi, mint végrehajteni”. (Luigi Pareyson: *Estetica. Teoria della formatività*. Milano: Bompiani, 1996. (első kiadás 1988.). 221. (Lásd a könyv VI. fejezetét, 221–272.)

18 Beszélgetés. 86.

19 *Pokol*, I. 28–30. Dante Alighieri: *Isteni színjáték*. Ford. Babits Mihály. In: *Dante Összes Művei*. Szerk. Kardos Tibor (a továbbiakban: *DÖM*). Budapest: Magyar Helikon, 1962. 552.

20 John Freccero: „*Il 'piè fermo' in un viaggio senza guida*. In: *Dante. La poetica della conversione*. Bologna: Il Mulino, 1989. 53–91.

21 Beszélgetés. 86.

22 Beszélgetés. 95.

23 Beszélgetés. 126.

24 Joanna Ugniewska: *Il Dante di Mandel'stam, Borges e Gombrovicz. I quaderni di Gaia. Rivista di letteratura comparata*. 5–6–7/92–93. Aprile 1993. 91.

25 Mint ismeretes, első kötetének *Kő* volt a címe.

26 Beszélgetés. 98.

27 *I. m.* 83.

28 *I. m.* 105.

29 *I. m.* 99.; 101.

30 *I. m.* 83. Emlékezzünk Bulgakovra: „A kézirat nem ég el”!

31 „Mit Szerelem sugdos [...] / megőrzöm én és szót a szóra / irom, amint ő bellül mondja tollba”. *Purgatórium*, XXIV. 52–54. *DÖM*. 780.

32 Dante Alighieri: *Az új élet*. I. Ford. Jékely Zoltán. In: *I. m.* 9.

TAR IBOLYA

Aphrodité és Mandelstam – reflexiók a *Silentium* című költeményről

Она еще не родилась,
Она – и музыка и слово,
И потому всего живого
Ненарушаемая связь.

Спокойно дышат моря груди,
Но, как безумный, светел день,
И пены бледная сирень
В черно-лазуревом сосуде.

Да обретут мои уста
Первоначальную немоту,
Как кристаллическую ноту,
Что от рождения чиста!

Останься пеной, Афродита,
И слово, в музыку вернись,
И, сердце, сердца устыдись,
С первоосновой жизни слито!

Egy-egy mítosz – legyen az a teljes történet maga vagy csupán egy alak megemlézése – végtelen számú feldolgozás lehetőségét rejtí magában, hiszen olyan általános érvényű emberi viszonylatokról (ember és ember, ember és isten, ember és kozmosz közt) szól, amelyek változatlanul elevenek, anélkül, hogy bármi közük lenne a valaha volt mögöttük rejlő vallásos elképzelésekhez. Adaptálhatók, allegorikusan, szimbolikusan, metaforikusan értelmezhetők. Egy-egy istenalakban természeti princípiumok vagy az emberi sorsot meghatározó, az emberi létben alapvető dolgok (harc, szerelem, munka stb.) összpontosulnak, s a hozzájuk kapcsolódó mítoszokat ismerők számára akár az illető istenség megnevezése is „hívószóként” működhet.

Aphrodité titokzatos istenség, ezt már a születésével kapcsolatos kettős hagyomány is jelzi: a későbbi, homéroszi tradícióban Zeusz és Dioné gyermekeként szerepel, a korábbiiban, melyet Hésziodosznál találunk meg először, már születése is kozmikus dimenzióba kerül. Míg Zeusz a harmadik istengenerációhoz tartozik, s az előbbi mítosz alapján Aphrodité a negyedikhez, a hésziodoszi változat szerint az első istengenerációból származik, melyet Uranosz és Gaia, az Ég és a Föld alkot. Ők valójában természeti princípiumok megszemélyesítői – ezt az is aláhúzza, hogy a görögök nem jelenítették meg őket antropomorf alakban. Tőlük származik a titánok nemzetsége, akik közül Kronosz, hogy apját, Uranoszt – Gaia bosszúját beteljesítendő – kitaszítsa az uralomból, megfosztja őt nemzőképességétől: egy sarlóval levágja falloszát. A tengerbe hulló magból születik meg Aphrodité, a „habokból született”. Sajátos utolsó nemzés ez; Aphrodité tehát az Ég gyermeke (egyik igen gyakori, méltóságát kifejező jelzője Urania), de nem a földtől, hanem a változékony, valamilyen formában mindig mozgásban lévő tengertől. Aphrodité tehát fogantatása két alapvető princípiumhoz kapcsolja, melyben az átalakulásra mindig képes, változékony (tenger) és a mindent átfogó hatalom (ég) aspektusa is benne foglaltatik. Aphrodité alakja kezdetben még abban is változékony, hogy hol a férfi (Uranosz), hol a női (thalassza) princípium az uralkodó benne: a mítosz korai, később elsikkadó fázisában még ismerünk egy Aphroditoszt és egy Aphroditét is.

Hatalmas, jelentőségteljes, kozmikus istenség Aphrodité, ahogyan azt származása is jelzi. Később ez a kép szelídül, Homérosznál (aki természetesen nem későbbi szerző Hésziodosznál, de a mítosz későbbi változatát dolgozza fel) annyi marad belőle, hogy mint szerelemistennő, az isteneket is le tudja igázni, de ő maga is áldozatul esik a szerelemnek, mégpedig egy halandó iránt (Ankhiszész). S ott van az Arészről és róla szóló megmosolyogtató történet, amikor a férj, Héphisztosz aranyhálóval ejti rabul a szerelmeskedőket. Aphroditéből egy kissé pajzán, kedves és szép istenség lesz, a mellette megjelenő Erósz-figura (aki gyermekeként szerepel) ezt még inkább hangsúlyossá teszi.

Ha Aphrodité képzőművészeti ábrázolásait vesszük szemügyre a késő klasszikus kortól, ahogyan egyre ruhátlanodik (Praxitelész a „folyamat” elindítója), egyre veszít isteni aurájából, s a szép női alak (kétségkívül erotikus kisugárzású) megtestesítője lesz.

De térjünk vissza Aphrodité fogantatásához: már ebben a pillanatban összpontosul benne mindaz az erő, amit a két princípium rejt magában, egyszersmind a továbbteremtés lehetősége is. Ezt jelzi, hogy amikor a hullámokból kiemelkedő (Anadüomené) istennő partra lép Ciprus szigetén, lába nyomán virágok sarjadnak ki a földből (Cipruson még ma is azt tartják az ott lakók, hogy az ott gyakori tavaszi fehér virág, az ornithologum tonnifolium Aphrodité lába nyomát őrzi).

Az elveszett Küприя (Sztaszinosz munkája, valószínűleg a Kr. e. 7. századból) így írja le Aphrodité öltözékét, melyet partra lépése után ölt fel:

Lepkebe burkolta testét, melyeket a Gráciák és a Hórák készítettek számára s virágillatba merítették [...]. Krókusz, viola finom, bódító illata, a nektárt adó rózsavirág, ambróziát ontó nárciszok és liliomok, minden évszak ráöntötte illatát a ruhákra, hogy felöltöztessék az isteni Aphroditét...

Csak nagy, jelentős istenek születéséhez kapcsolódik a virágba borulás (Apolón), illetve Zeusz és Héra szent nászához. Csakhogy Aphrodité esetében nem születésekor, hanem partra lépésekor fakadnak virágok, ezzel is mintegy megtermékenyítő hatalmát jelezve.

Ha végigtekintünk az antik irodalmi feldolgozásokon, láthatjuk, hogy a Homérosznál kialakult Aphrodité-kép a meghatározó. Ezen a különböző mítosz bővítésmények (Erósz, Adónisz stb.) sem változtatnak. Mint szerelmi kötést és oldást adó istenség leginkább a himnuszokban jelenik meg valóban nagy hatalommal bíró lényként, de kozmikus volta elsikkad. A sorból a filozófiai tanköteményt író költő, Lucretius emelkedik ki *A természetről* (*De rerum natura*) című munkájával. Mindig is meghökkenést keltett, hogy egy epikureus filozófiát taglaló kötemény proömiума egy Venus-himnusz¹ lehet. Kizárólagos magyarázatként semmiképp sem kielégítő, hogy a mű címezte, Memmius, Venustól származtatja magát (akárcsak Iulius Caesar). A Venus-himnuszban az istennő régi hatalmában jelenik meg, olyan erőként, amely minden születést meghatároz égen, földön, vízen, ő az indító ok, így egyszerre a teljes mindenséget is állandó mozgásban, változásban tartja. Ebben az egyesülést meghatározó erőben felsejlik a szicíliai filozófus, Empedoklész filotésze („szeretet” – összefogó erő), mely a neikosz („gyűlölet” – szétválasztó erő) mellett a mozgások, változások meghatározója. De ott van mögötte a hésziodoszi tankötemény is a maga Erósz-képével (ez az istenség még az első istengeneráció előtt mint egyesülést serkentő princípium a világ további alakulását határozza meg), illetve az ég és a tenger gyermekének, Aphroditének az előbbi princípiumokból eredő teremtő hatalmával. Venus Lucretiusnál egyszerre egyfajta múzsaként is szerepel: *te sociam studeo scribendis versibus esse* v.24 (te legyél társam soraim írásakor); *da dictis, diva, leporem* v.28 (kölsönözz bájt szavaimnak, istennő). Az, hogy Venus-Aphrodité a szép szónak is mestere, illetve adományozója, abból is kitűnik, hogy Aphrodité mellett ott szerepel Peithó, a rábeszélés istennője, sőt, olykor magát Aphroditét is ezzel a névvel illetik; a legrövidebb homéroszi Aphrodité-himnusz végén pedig a költő ezt kéri az istennőtől: „adj nekem elbűvölő dalt”.

Mandelstam *Silentium* című köteményének Aphroditéje kétségkívül nem vezethető vissza a homéroszi, majd hellenisztikus Aphrodité-képre, sem a számos antik irodalmi adaptációra. Ha költészeti előzményt keresünk, egyedül Lucretius jöhet számításba – áttételesen – az istenségben rejlő teremtő hatalom és az általa adományozható költői erő megragadásával. Mandelstam azonban elsősorban a prehoméroszi mítoszra nyúl vissza: a tengerből születő Aphrodité történetére.

A még megtestesületlen (istenség? mindenestre itt még valamilyen meghatározatlan nőiség) minden jövődi lehetőséget magában foglal – s épp e „szü-

letés” előtti energiák határoznak meg, fognak össze minden létezőt (első strófa). A tenger mint női princípium örök, nyugodt mozgásban jelenítődik meg, fölötte a mértéken felül, hatalmasan (esztelenül) ragyogó fénnel (ez megfeleltethető az ég férfi princípiumának), hogy nyomban megszülessen a fehérló tajték a tenger ölében (a sötét-azúr edényben – itt Mandelstam még hangsúlyozottabban emeli ki a női princípiumot) (második strófa). A második versszak alapján – a tajték születése kapcsán – következtethetünk vissza arra, hogy a nőnemű „ő” Aphroditét jelenti. Mandelstam ugyan nem görögül (aphrosz) adja meg a szót, de ez a népetimológia, mely Hésziodosznál is megjelenik, tehát Aphrodité nevének az aphrosz szóból való levezetése,² a görög mitológiában járatosabbak számára annyira közkeletű, hogy még az oroszul megadott kifejezés is „hívószó” lehet.

A második strófában Mandelstam csak természeti képeket használ, az első sorban világosan értelmezhető metaforaként (Спокойно дышат моря груди), a másodikban a безумный jelzőben rejlő metaforikus értelem már nehezebben bontható ki. Ha a mítoszt hívjuk segítségül, a fentebb említett jelentésen (esztelen, mértéken felüli) túl még egy másik háttérértelmezésre is lehetőség nyílik: Uranosz a Gaiától született százkarú lények fölött érzett *esztelen* dühében ezeket visszakényszerítette a földbe (tehát az anyaméhbe), s ennek eredményeképpen esküszik bosszút Gaia és bujtja fel fiát, Kronoszt Uranosz megcsonkítására. S az, hogy a versszak következő sorában már a tajtékról, habról – e megcsonkítás Aphroditét teremtő eredményéről – olvasunk, a безумный-ben rejlő ezen háttérinformációt is bevonhatja a jelentéstartalomba, s megerősíti, hogy Mandelstam a hésziodoszi mítoszvariáns ismeretében alkotta meg ezeket a sorokat. Az utolsó sor metaforája – a tenger mint sötétazúr edény (a megtermékenyített elem értelmében) – női princípiumként szerepel, mely visszavetítve megerősíti, hogy a második versszak első sorában ugyancsak ilyen minőségében jelenik meg a tenger.

Az első versszakban a második sor az, amely az egész strófát – s ennek révén az egész költeményt is – más jelentéstartományba viszi át, ami az Aphrodité-mítosz fentebb ábrázolt aspektusának leírását is más szférába helyezi: a még ki nem bontakoztatott, a még meg nem született, de hatalmas energiákat magában hordozó majdani megszületőt, tehát a szét nem bontott zenét és szót jelzi – itt tehát összeötvöződik a kép Aphrodité-Venusnak a mítoszban, a homéroszi himnuszban és Lucretiusnál is megfogalmazott az elbűvölő szó feletti hatalmával.

E képre a harmadik versszakban tér vissza Mandelstam, a lírai én (Да обперут мои угра) bevonásával egyértelművé teszi, hogy a költemény a vers, pontosabban a szó, a kimondandó költői szó problematikájáról beszél. Mandelstam számára, úgy tűnik, a költői szó – mint a gondolat kifejezője – még szóvá nem kristályosodott, elsősorban zenei formájában jelenti a legtöbbet, ebben a fázisban őrzi meg kristálytisztaságát; s ha az előbbi két versszakot, illetve az azokból kiolvasható tartalmat is hozzákapcsoljuk, legnagyobb erejét, teremtő energiáját szintén e formában tartja meg. Ezért kéri a negyedik strófában Aphroditét, hogy maradjon a megszületés előtti állapotban, maradjon hab, tajték, a szó váljék zenévé. De

az átváltozásokban, mint ahogyan azt az antik mítoszokból tudjuk, az átváltozott mindig megőríz valamit eredeti lényegéből is: itt tehát a zenébe fordult szó tulajdonképpen az első versszak el nem különült zenéje és szava, e helyt már az előbbi dominanciájával: a több érzelmi energiát magában hordozó médiummal. S hogy ez az értelmezés nem távolít a verstől, annak az utolsó két sor lehet az alátámasztása: a szív mint hangsúlyos „hívószó” jelenik meg az utolsó előtti sorban (s mi más a szív, mint az érzelmek lakhelye): И, сердце, сердца устыдись. A szív ön maga lényegét tagadja meg, ha a már megtestesülttel, az éppen megszületett étellel olvad egybe.³ A még meg nem született szó zeneiségében, kimondatlanságában jelenti a legtöbbet – ez a silentium. S ha megengedjük még azt a gondolatot, hogy ez a müthosz és logosz görögöknél tetten érhető szembeállításával is behelyettesíthető, akkor ebben az értelemben mindenképp a müthosz az elsődleges mint mágikus, az értelemmel valójában felfoghatatlan (de az érzelemmel igen) valami – s így e vers talán a költészet zenei mágiájáról is elmond számunkra valamit.⁴

JEGYZETEK

1 Venus Aphrodité latin megfelelője.

2 Hésziodosznál ez olvasható: ... Aphrodíték, / „habszültének”, vagy KütHEREIÁNAK, koszorúsnak / hívják az istenek és a halandók, mert a habokból / lett [...]. *Istenek születése* 195–198., Trencsényi-Waldapfel Imre fordítása.

3 A Mandelstammal – bizvást mondhatjuk – egyenrangú költő, Paul Celan kongeniális for-

dítása is ezt az értelmezést támasztja alá: „Des Herzens schäm dich, Herz, das seinem / Beginn und Grund entstieg.”

4 A költeményt megpróbáltam az Aphrodité-mítoszból, illetve az antikvitásból kiindulva értelmezni, nem térve ki számos egyéb (például nyelvfilozófiai) aspektusra.

Orosz politika a Balkánon a XIX. században

A cári birodalom újkori történetével foglalkozó orosz historiográfiában alig látni nyomát a régiókat napjainkban átformáló óriási politikai, ideológiai stb. változásnak. A külpolitikát átfogóan vizsgáló friss akadémiai vállalkozás (*Isztorija vnyesnyej polityiki Rosszii*, tt. 1–5, Moszkva 1995–1998) szinte semmiféle szemléleti megújulást nem hozott. Nem érdektelen tehát az újkori orosz történetről készülő nagyobb áttekintés részeként megvizsgálni a Balkán-politikát jellemző fő vonásokat.

Századokon át a déli irányú terjeszkedés alkotta az orosz állam külpolitikájának egyik fő elemét. Ebbe az irányba esik a Balkán, így hamar felébredt iránta a cárok érdeklődése. Az a gondolat viszont, hogy az ott nagy számban élő rokon szláv néptörzsek ezt az expanziót elősegíthetik (az ún. pánszlávizmus), csak jóval később került előtérbe.

Több eredménytelen próbálkozás után a XVIII. század végére Oroszországnak sikerült tartósan megvetnie a lábát a Fekete-tenger északi partvidékén. Nagy Katalin cárnő kötötte a törökkel azt a nevezetes Kücsük Kajnardzs-i békét 1774-ben, amelytől sokan a keleti kérdés születését számítják az európai politikában. Az Oszmán Birodalom éppen soron lévő mély belső válságának hatására a századvégén még azt a lehetőséget is mérlegelték Péterváron, hogy az osztrák császárral közös vállalkozásban teljesen felszámolják az oszmánok európai uralmát, és azok balkáni területeit egymás között felosztják. Konstantinápolyt Katalin természetesen potenciális orosz birtoknak tekintette. Az ilyesfajta egyszerű és végleges megoldás illúziója hamar szertefoszlott, a déli orosz expanzió azonban töretlenül haladt előre.

A keleti kérdés radikális megoldása helyett a török uralom hosszan elnyúló agóniája következett, amelynek során az „örökség” megszerzéséért sok jelölt versengett. A balkáni népek eleinte az osztozkodás, illetőleg a hatalmi vetélkedés pusztá tárgyai voltak, bár orosz részről éppen az 1774-ben megszerzett jog, az Oszmán Birodalom görögkeleti (ortodox) alattvalóinak védelmezése adta az ideológiai alapot a török belügyekbe való beavatkozáshoz. A Mediterráneumba való kijutás és ami ezt lehetővé teheti, Konstantinápoly és a tengerszorosok birtokba-

vétele a Katalin utáni időkben fel-felbukkant ugyan az orosz stratégiai gondolkodásban, de csak mint vágyálom, a külpolitikai gyakorlatban nem jutott érdemi szerephez.

A századforduló időszakában Oroszország már-már szabályos rendszerességgel indított háborúkat a törökök ellen, és mindig győztesként fejezte be őket. Apró lépésként vett birtokba újabb és újabb területeket. A balkáni expanziónak belső akadályai egyelőre nem mutatkoztak, az európai hatalmi viszonyokat pedig a kontinens legerősebb katonai hatalmaként Pétervár a maga számára kedvező módon befolyásolhatta. A Fekete-tenger mindkét partján előrenyomult. Az európai részen Besszarábia megszerzése után legnagyobb kiterjedését 1829-re érte el, amikor birtokába került az egész Duna-delta.

A cárok cselekedeteit ebben az időben a legitimizmus elvei irányították. Az orosz kormányzat korábban sem, de különösen a Szent Szövetség fennállása idején nem mutatott fogékonyságot a balkáni szlávok segélykéréseit régóta alátámasztó szláv rokonság ideológiai érvére. Nem „törzsi” alapon, tehát a közös származás, nyelvi-etnikai rokonság előtérbe állításával, hanem kizárólag stratégiai-haditechnikai megfontolásból nyújtott segítséget a török ellen fellázadt szerbeknek a XIX. század legelején, amikor maga is hadban állt a szultánnal. Ugyanezért hagyta őket habozás nélkül cserben, mihelyt érdekei azt diktálták (bukaresti béke 1812). A törökellenes háborúk a múlt század első felében rendre Moldva és Havasalföld orosz megszállásával kezdődtek. Soha nem vallási vagy egyéb ideológiai megfontolásból vetődött fel a két fejedelemség annektálásának problémája sem.

A balkáni nemzeti mozgalmak erősödésével, érdemi tényezővé válásával a helyzet bonyolultabbá vált. A többi európai hatalommal folytatott versengése során a cári diplomáciának újabb területek becsatolásán kívül egyéb lehetséges módokat is mérlegelnie kellett. Ez a magyarázata annak, hogy már a század első harmadában sokat tett azért, hogy a balkáni népek hozzáláthassanak saját önálló államiságuk alapjainak megerősítéséhez. Szerbia akkor elnyert belső autonómiáját, Görögország pedig önálló állami létét nem utolsósorban az orosz pártfogásnak köszönheti (drinápolyi béke 1829). Jóval ambivalensebb Oroszországnak a két román fejedelemséghez fűződő viszonya, amit elsődlegesen geopolitikai helyzetük magyaráz. Miközben még az 1850-es évek derekán is megkísérettette az orosz vezetést e területek végleges bekebelezésének vágya, már az 1829–1834 közötti tartós orosz megszállás idején olyan átfogó reformokat dolgoztak ki és ültettek át a gyakorlatba a cári bürokrácia ottani képviselői, amelyek elősegítették a modern román államiság alapjainak megerősítését, a későbbi önállósulás esélyeit. Ezzel az orosz politika maga teremtette meg saját további expanziójának pótlólagos akadályát.

Leginkább mégis a nagyhatalmi érdek-összeütközések gátolták a további közvetlen területi hódítást. Ezt tudatosította az orosz vezetésben a század közepének nagy konfliktusa. A krími háború volt Oroszország egyetlen vesztes háborúja Törökország ellen ebben a században. Igaz, a cárizmus ekkor is csupán az európai

koalíciótól szenvedett vereséget. Nagyhatalmi helyzete megrendült, korábban szerzett balkáni területeinek egy részét elveszítette, sőt a Fekete-tengernek az 1856. évi párizsi békében előírt semlegesítése miatt déli államhatárai nyitottakká, sebezhetőkké váltak. Ebből fakadóan a század derekától Pétervár stratégiai céljai jelentősen módosultak: amíg erőit újból össze nem szedte, külpolitikáját óvatos visszafogottság jellemezte. A védekező magatartás jegyében szerezte vissza 1871-ben a szabad rendelkezés jogát a fekete-tengeri partvidék felett. A semlegesítési kényszer felmondásával azonban katonai-stratégiai helyzete keveset változott. Az elsüllyesztett flottát nehéz volt pótolni. A történelmi publicisztika egy részében szüntelenül hangoztatott állítólagos elemi vágy Oroszország részéről, hogy a szorosokat megszeresse, aligha mutatható ki a valóságban. A cárizmus 1871 után egészen 1914-ig azt igyekezett elérni, hogy legalább mint parti hatalom ne legyen diszkriminálva, azaz saját hajóit kijuttathassa a nyílt tengerekre. De még ezt sem tudta keresztülvinni.

1856 után a cári politikában egy ideig az önvédelmi feladatok álltak előtérben, ezek magyarázzák a végbement változásokat. A diplomáciában szövetségeseket keresve Pétervár a legkonzervatívabb kombináció részese lett az ún. három császár szövetségében. A belpolitikában a szlavofil bizottságok életre hívásával teremtett új súlypontot. A despotikus önkényuralom viszonyai közepette bocsánatos bűnné, alkalmanként óvatosan pártfogolt törekvéssé vált a szlavofil eszmék terjesztése, ami amellet, hogy elsődlegesen vezető szerepként szolgált a cselekvési lehetőséget kereső, ellenzéki hangulatú nemesi-értelmiségi tábornak, jó eszköznek bizonyult a fokozatosan felújítandó balkáni aktivitás ideológiai alátámasztására. A szláv testvériség ápolásának gondolata a század derekától különféle formákban jelentkezett, mindegyik alkalmas volt arra, hogy Oroszország balkáni „felszabadító” misszióját társadalmi törekvésként jelenítse meg.

A XIX. század legösszetettebb balkáni krízise 1875-ben kezdődött és három éven át tartott. Ez hozta a legnagyobb átalakulást a félszigeten. A belső és külső feltételek alapvető változásait követve kényszerűen többször módosult az orosz kormány magatartása is a válságperiódusban. A pétervári vezetésnek számára kedvezőtlen időpontban kellett szembenéznie a keleti kérdés kiéleződésével: 1861-ben elkezdett reformjai még alig éreztették pozitív hatásukat. A hadsereg átszervezése éppen csak megkezdődött. A belpolitikára a növekvő nyugtalanság, új ellenzéki erők jelentkezése nyomta rá bélyegét. A kormánynak komoly érdeke fűződött ahhoz, hogy nagyobb külső bonyodalmakra ne kerüljön sor.

A hivatalos orosz politika a válság kitörésekor éppen ezért nem fogalmazott meg önálló törekvéseket. Messzemenő céljai nem lehettek. Szövetségesei (a német és az osztrák császár) támogatásában bízva az egyre növekvő krízis politikai lecsillapításán dolgozott. A nagyhatalmi diplomácia azonban nehézkesen működött, ráadásul a kínlódba született kompromisszumokat az érintettek rendre visszautasították. Amit a hatalmak kínáltak, azt a balkáni felkelők túl kevésnek, a szultán túl soknak találta. A nagyhatalmi tárgyalások egyre terméketlenebbé

váltak, miközben mind reménytelenebb lett a török birodalom helyzete is. A váltság a Balkán egyre nagyobb részét érintette. Mélyülésével egyenes arányban nőtt az orosz nemesi közvélemény aktivitása. A sajtó széles körű kampányt folytatott a balkáni keresztények megsegítése érdekében. Agitációja a jelek szerint kezdett egyetértésre találni a legfelső bürokrácia egy részénél.

Ilyen kampány kibontakozása a szigorúan cenzúrázott sajtóban világosan jelezte a kormányzati körök megosztottságát, a döntéshozók elbizonytalanodását. Az orosz magatartás „kétlelkűsége” még jobban kiviláglott, amikor Szerbia 1876 nyarán hadat üzent Törökországnak. A pétervári kormány ugyan folytatta lecsendesítő célzatú diplomáciai erőfeszítéseit, de közben anyagi segítséget nyújtott a harcba induló rokon országnak, és hallgatólagosan hozzájárult, hogy orosz önkéntesek ezrei menjenek a Balkánra és lépjenek be a szerb hadseregbe. Nem kevés aktív tiszt is volt közöttük.

A szerbek azonban az orosz segítség ellenére gyorsan vereséget szenvedtek a harcmezőn. Belgrádot csak az orosz ultimátum mentette meg attól, hogy a törökök elfoglalják. Az orosz kormány nem kis részben a „pánszláv”, azaz inkább pánorosz sovíniszta lapok hisztérikus hangvétellű cikkeitől is befolyásolva meghozta a nagy döntést. Hozzáfogott az újabb török háború diplomáciai előkészítéséhez. Titkos szerződésekkel biztosította a nagy rivális, a Habsburg Monarchia jövője semlegességét.

Az orosz közvélemény a maga sikereként könyvelte el 1877 tavaszán a törökellenes háború megkezdését. Homályban maradt, tulajdonképpen milyen célok érdekében hozzák a nagy véráldozatot. A kormányzat maga sem tisztázta, mire törekszik, egyelőre megmaradt a balkáni népek megsegítésének általános jelszavánál.

A katonai győzelem nehezen született meg. De 1877 végére az orosz csapatok eljutottak Konstantinápoly közelébe – 1829 után másodízben. A „történelmi küldetés” beteljesítését, a város és a szorosok birtokbavételét a katonai és politikai viszonyok nem tették lehetővé. A sereget a háborús veszteségek és a járványok erősen megtizedelték, miközben az angol flotta felvonult a szultán védelmére. Jöhetett az újabb békeszerződés, melynek tervezetét az orosz külpolitika szlavofil hevületű képviselői dolgozták ki. Ők figyelmen kívül hagyták a többi nagyhatalom érdekeit, sőt Oroszország titkos szerződésekben vállalt kötelezettségeit is.

A törökökre ugyan az általuk elszenvedett katonai kudarc pillanatában rá lehetett kényszeríteni az egyoldalú orosz diktátumot, de a félsziget jövője képét kizárólag az orosz elképzelések figyelembevételével megrajzoló San Stefanó-i szerződés elfogadtatása a többi nagyhatalommal leküzdhetetlen akadályokba ütközött. Az 1878 júniusában Berlinben összeült nagyhatalmi kongresszus revízió alá vette a San Stefanó-i előzetes békét. Mivel abban Oroszország magának szerényen csak az 1856-ban elvesztett besszarábiai területek visszaszerzését irányozta elő, ezt a pontot, valamint Románia, Szerbia és Montenegró függetlenné válását előíró paragrafust változatlanul hagyták. Viszont az előzetes béke központi elemét, egy orosz protektorátusként elképzelt Nagy-Bulgáriát – amely a bolgár

területeken kívül Macedóniát és Trákia jó részét is magában foglalta, s így képes lett volna uralni a félsziget nagyobb részét – darabokra szedték. Nagy-Bulgária helyett a Duna és a Balkán hegység határolta kis vazallus fejedelemség jött létre, a Balkántól délre pedig egy „privilegizált” török tartományt alakítottak, a többi török uralom alatti terület helyzete mit sem változott.

Ezzel a háború legfőbb eredménye vált a cárizmus számára semmissé. Az elkecsereledést fokozta, hogy míg Oroszországot visszaszorította „Európa”, addig fő riválisait puska lövés nélkül engedte gyarapodni: Anglia megszerezte magának Ciprust, a Habsburg Monarchia pedig megszállta Boszniát.

*

Az utolsó török háború idején kidolgozott orosz Balkán-program változást jelentett Pétervár célrendszerében. A cári diplomácia, a függetlenedő kisállamokra alapozva jövődől Balkán-politikáját, általuk remélte elérni, hogy a félsziget ügyeit befolyása alatt tarthassa. E koncepció kidolgozásával még elvi döntés sem született Konstantinápoly és a szorosok hovatarozásának kérdésében. Nagy-Bulgária létrehozásának előtérbe állításával a távoli végcélt illetően kétféle megoldásra nyílt lehetőség: az orosz protektorátusként elképzelt balkáni szláv állam adott esetben ugródeszka lehetett volna olyan végső megoldáshoz, amikor Konstantinápoly közvetlen orosz birtokká válik, de egy olyanhoz is, amikor egy balkáni föderáció fővárosaként lesz az ortodox szláv világ középpontja.

1878 után minőségileg új szakasz kezdődött a Balkán-félsziget történetében. Hiszen ekkorra már kisállamok egész hálózata jött létre. Ezek az országok mind önállóbban léptek fel saját ügyeikben. Az új helyzetre keserű tapasztalatok ébresztették rá a cári diplomáciát. Először a szerbek esete, amikor az addig vitathatatlanul az orosz érdekszférába tartozó fejedelemség, San Stefano miatt végtelenül elkecsereledve, átpártolt Bécshez és a Habsburg Monarchia politikai szövetségese lett. A bolgárok ezután bekövetkező hálátlansága már igazi sokkhatást okozott.

Megalakulása után a bolgár államot – képzett helyi értelmiség hiányában – jórészt odavezényelt orosz szakértők segítségével sikerült működésbe hozni. Nagyon gyorsan megmutatkozott, hogy ezek a bulgáriai oroszok sokkal inkább a cári hatalom vélt vagy valós érdekeit képviselték új beosztásaikban is, semmint a bolgár nemzeti törekvéseket. A helyi politikai elit emiatt „oroszbárát” és „rusz-szofób” szárnyra szakadt. Az utóbbi – a nemzeti érdekek elsőbbségét hangoztató tábor – bizonyult erősebbnek. A cár rokonaként trónját elfoglaló első bolgár fejedelem is hozzájuk csatlakozott, magára haragítva addigi cári pártfogóját.

Az orosz politika burkolt, majd nyílt fenyegetésekkel próbálta visszaszerezni kizárólagos befolyását az általa teremtett szláv államban – mindhiába. 1885 őszén bolgár nacionalisták megtették a Nagy-Bulgária megteremtéséhez vezető első lépést: vértelen puccsal egyesítették Dél-Bulgáriát a Bolgár Fejedelemséggel. A siker megnövelte a nemzeti párt önbizalmát, de kiváltotta Pétervár nemtetszé-

sét. Az ellentétek hamar nyílt konfliktusba torkolltak. Bulgáriában az oroszbarát szárny erejéből arra még futotta, hogy eltávolítsa tisztéből a fejedelmet, de politikai irányváltást nem sikerült kieroszakolnia. Mivel Oroszország katonai erőt nem alkalmazhatott engedetlen teremtényével szemben, maradt a neheztelés vállalása. Pétervár hét évvel San Stefano után megszakította minden kapcsolatát az általa létrehozott bolgár fejedelemséggel.

Ami korábban nehezen volt elképzelhető, az a századvégen bekövetkezett: alig egy évtizeddel azután, hogy dicső „felszabadító” háborúja végén Oroszország olyan békét erőltetett a török szultánra, amely a Balkánt az ő elképzelése szerint rendezte át, ez a nagyhatalom politikailag teljesen kiszorult a félszigetről. A kisországok sorban pártoltak el tőle: a szerbek után a románok is a Habsburg Monarchia szövetségesei lettek. Bulgária elvesztése csak a kudarcok sorozatát tetőzte be. Okkal panasolta akkoriban a cár, hogy egyetlen barátja marad a félszigeten, a montenegrói fejedelem. Ez a képtelen helyzet különböző tényezők együtt hatásának eredményeként jött létre, a hatalmi politika változása éppúgy szerepet játszott ebben, mint a kisországok megnövekedett aktivitása, de az oroszok részben magukat is okolhatták érte.

Ezek után a cári birodalom balkáni magatartását közel két évtizedig a kényszerű absztinencia jellemezte. A világ más térségeire koncentráló orosz külpolitikában a Balkán-félsziget dolgai iránti érdeklődés mélypontra süllyedt. A kilencvenes évek közepétől a cári hatalom addigi legnagyobb balkáni riválisával, a Habsburg Monarchiával fogott össze, hogy az adott viszonyok közepette a számára egyedül előnyös status quo politikát folytassa, elérje minden probléma befagyasztását a félszigeten. A Balkánt üvegbura alá helyezték – jellemezte a helyzetet egy vezető orosz diplomata.

A nagyhatalmak azonban alábecsülték a kisországok terjeszkedő szándékának intenzitását. A még mindig oszmán-török fennhatóság alatt maradt területek megszerzéséért mind élesebb rivalizálás bontakozott ki a szomszédos országok – Bulgária, Szerbia és Görögország – között. A századfordulón Macedónia körül élesedtek ki az ellentétek. Első fázisban az iskola- és kultúrpropaganda eszközeivel törekedtek a szomszédos államok a terület rendkívül tarka összetételű lakosságának nemzeti tudatát a maguk számára kedvező tartalmúvá átformálni, hogy ezzel jogcímet nyerjenek területi aspirációikhoz. Később már fegyveres szabadcsapatokat is szerveztek a nemzeti propaganda erejének fokozására. Közben új erőként jelentkezett a Belső Macedón Forradalmi Szervezet, amely a szultáni abszolutizmus elleni forradalmi felkelés megszervezésére alakult, és a tartomány soknemzetiségű és multikulturális jellegének mint pozitív adottságnak megőrzésével kívánt egy demokratikus államberendezkedést megteremtteni. Ezért élesen ellenezte a szomszéd országok Macedónia felosztását célzó törekvéseit.

A szemben álló erők egyre elkeseredettebb küzdelmének eredménye a közállapotok anarchiába hajló elfajulása lett. Így megnöttek egy újabb nemzetközi válság esélyei. Az emiatt aggódo Oroszország és a Habsburg Monarchia mint a

status quo fenntartásában leginkább érdekelt hatalmak már a közbelépés módozatairól egyezkedtek, amikor 1903-ban kitört a belső szervezet által előkészített nagy macedóniai felkelés. Bár a török hatóságoknak komoly erőfeszítés árán sikerült a megmozdulást vérbe fojtaniok, kevés remény maradt arra, hogy a szenvedélyek maguktól lecsillapodjanak, a szultáni hatalom tekintélye helyreálljon. Ekkor döntött úgy az orosz és az osztrák kormányzat, hogy alapvető reformokkal kísérel meg a viszonyok normalizálását a változatlanul ingatag belső helyzetű török tartományokban. A cár és Ferenc József stájerországi találkozásán született meg az ún. müzstegi reformprogram, amelynek lényege az volt, hogy „Európa” maga veszi kézbe Macedónia pacifikálását és komoly belső változtatásokat visz ott keresztül a tartós béke érdekében. A többi nagyhatalom csatlakozott a kezdeményezéshez.

A macedóniai reformakció néven ismert európai vállalkozás különös figyelmet érdemel. Az akkori nagyhatalmi fellépés újszerűsége abban állt, hogy az Oszmán Birodalom modernizálására tett korábbi kísérletek kudarcán okulva a hatalmak a végrehajtást ezúttal nem kívánták egyedül a szultánra és a helyi hatóságokra bízni, hanem azt a maguk kezébe vették. Megkísérelték, hogy Törökország európai területeinek jelentős részét, amelybe a mai Koszovó és Macedónia is beletartozott, kollektív ellenőrzésük alá vonják. Ebben az értelemben a XX. század első évtizedének nagyszabású vállalkozását joggal tarthatjuk a még napjainkban is zajló boszniai és koszovói nemzetközi békeakciók korai előzményének.

A szultán persze nem vette zokszó nélkül tudomásul szuverenitása nyilvánvaló csorbítását, így az európai hatalmaknak erőt kellett alkalmazniok, hogy kikényszerítsék beleegyezését pénzügyeinek nemzetközi ellenőrzésére, elnyerjék hozzájárulását európai tisztek irányítása alatt álló nemzetközi csendőri erő állomásoztatásához Macedóniában, és az egyéb tervbe vett beavatkozáshoz. Közös európai flotta vontak blokádnak alá a török partok egy részét, angol deszantcsapatok szálltak meg egyes szigeteket, míg végül a török kormány e baráti tanácsok hatására beleegyezni kényszerült a macedóniai reformakció megkezdésébe.

A közvetlen európai részvétel ellenére vonatottan haladt előre a program megvalósítása. Az orosz cár és az angol uralkodó 1908. júniusi revali találkozásán ezért az európai beavatkozás intenzívebbé tételét határozták el. Külföldi csapatok Macedóniába vezénylését irányozták elő a „rend fenntartására”. A török szuverenitás semmibevétele, az a veszély, hogy Törökország európai nagyhatalmak kondomíniumává süllyed, gyors cselekvésre ösztönözte a nacionalista tisztek egy csoportját, az ifjútörököket. Hogy tárgyalanná tegyenek minden további külső beavatkozást, egy hónappal a revali találkozó után katonai puccsal kényszerítették a szultánt a demokratikus jogokat biztosító alkotmány azonnali proklamálására, többpárti parlamenti rendszer bevezetésére.

A teljes szuverenitás visszanyerését célul kitűző ifjútörök forradalom sikere készítette a Habsburg Monarchiát arra, hogy a még névleg Törökországhoz tartozó Bosznia teljes jogú annexióját deklarálja. Ezzel új válság keletkezett a Balkánon.

Az érintettek nem vették szó nélkül tudomásul, hogy Ausztria-Magyarország látványosan megerősítette balkáni pozícióit. Különösen vehemensen tiltakozott Oroszország és új pártfogoltja, az 1903. évi dinasztia-váltás óta élesen Monarchia-ellenes Szerbia.

Az annexiós válság kitörésekor már javában tartott az orosz külpolitika nagy irányváltása, szerves összefüggésben azon átalakulással, amely a századelő első orosz forradalma következtében állott elő. A forradalmi nyomás eredményeképpen 1906-ban bevezetett alkotmány és az Állami Dumának mint törvényhozó testületnek a megalakulása új helyzetet teremtett a külpolitika irányítói számára. Bár a cári előjogok a diplomácia irányításában szinte változatlanok maradtak, az uralkodó és külügyminisztere ettől kezdve bizonyos fokig mégis kénytelen volt számolni a parlamentben képviselt pártok kívánságaival. A Dumát uraló kadet párt kárhóztatta a kormányzatot addigi, terméketlennek bizonyult status quo politikájáért, aktív „hazafias” politikát követelt a Balkánon is. Az új külügyminiszter, Izvolszkij készséggel vállalkozott a kurzusváltásra, és a balkáni szlávokhoz való közeledés mellett ismét középpontba állította a szorosok rezsimjének problémáját.

A miniszter tudatában volt annak, hogy a nacionalista дума-pártok által hangoztatott „történelmi feladat” végrehajtására – a tengerszorosok és Konstantinápoly megszerzésére – a cárizmus semmilyen szempontból sem volt még felkészülve, de egy szerényebb célt, az orosz hadihajók szabad áthaladásának engedélyezését, elérhetőnek vélte. Ehhez meg kellett szereznie a nagyhatalmak hozzájárulását. Osztrák-magyar kollégájával 1908 szeptemberében sikerült is megállapodnia arról, hogy Bosznia osztrák annektálása elismerésének fejében a Monarchia támogatni fogja a szorosokkal kapcsolatos orosz javaslatokat. Csakhogy amíg Bécs Pétervár nagy meglepetésére az annexiót már a következő hónapban végbevitte, addig Izvolszkijnak még antantbeli szövetségesei hozzájárulását sem sikerült elnyernie.

Igaz, később sem. Az első kudarcot újabb követte: amikor az orosz miniszter a visszavágás szándékával össz-európai problémának deklarálta az annexiót és nemzetközi konferenciát kezdeményezett az ügy rendezésére, javaslatával ismét egyedül maradt. Az orosz diplomácia az annexiós válságot tehát kettős kudarccal zárta. Különösen fájdalmas volt, hogy a balkáni orosz terveket az angol és a francia szövetségesek nem támogatták.

Bár a szakirodalom máig vitatja, mekkora volt a miniszter személyes felelősége a bosnyák válság során elszenvedett orosz kudarckéért, azt már a kortársak is hamar felismerték, hogy a nemzetközi feltételek nem mindenben kedveztek a közel-keleti orosz politika aktivizálására szőtt tervek megvalósításának. Az orosz külpolitikai gondolkodásban korábbról jelen lévő tendencia, amely minden gondot a szlávság és germánság öröknek vélt ellentétéből vezetett le, egyre inkább uralkodóvá vált a világháború előtti években. Élesen jelentkezett ez a fel fogás a Balkán-politikában is. A kudarcot vallott Izvolszkij helyét elfoglaló utód, Szazonov feladatát nehezítette, hogy a balkáni országok kegyeinek elnyeréséért

Ausztriával és Németországgal folytatott versenyben az orosz diplomáciát kevésbé segítették saját nyugati szövetségesei.

A századelőn egymással szembekerülő két nagyhatalmi tömörülés kialakulása megerősítette ugyan a cárizmus általános helyzetét, de ezen belül kevésbé segítette konkrét törekvéseit a balkáni térségben. A nyugati antanthatalmaknak nem állott érdekükben, hogy a cárizmus pozíciói e régióban túlságosan megerősödjenek, és ezt minden alkalommal érzékeltették is szövetségésükkel.

1912-ben az orosz diplomácia nagy sikerként könyvelte el, hogy közreműködésével megszületett a Balkáni Szövetség, a Törökországgal szomszédos négy kisország összefogása az oszmán uralom európai részének felszámolására. Amennyire elsőrangú érdeke volt Pétervárnak, hogy a keleti kérdés utolsó felvonása a félszigeten az ő felügyelete alatt menjen végbe, éppannyira kellett ügyelnie arra, hogy az uralomváltás a Balkán déli részén csupán az elkerülhetetlen helyi összeütközésekkel járjon, és ne vezessen általános európai konfliktushoz. A nagy mérkőzésre Oroszország még nem állott készen.

Éppen kínzó pénzügyi-katonai gyengeségének tudata tette elkerülhetetlenné a világháború előtti újabb orosz politikai-diplomáciai kudarcokat. A cárizmus legfőbb támasza a Balkánon ekkor Szerbia volt, amely féktelen terjeszkedési vágyában egymás után háromszor került a háború küszöbére a Monarchiával. Először az annexiós válság idején, 1909 tavaszán. Másodszor 1912 őszén, amikor a Balkán-háborúban csapatai albán tengerpartot vettek birtokba és csak Bécs ultimátumának hatására vonultak onnan vissza. Végül 1913-ban, megint albán területek szerb foglalása miatt lépett fel a Monarchia fenyegetően. A szerbek mind a három esetben abban a reményben kezdték akciót, hogy nagy pártfogójuk mögöttük áll. Ez azonban mindannyiszor elmaradt, mivel Pétervárott tisztában voltak azzal, hogy a szerbeket támogatva elindítói lehetnek az antant és a központi hatalmak egyébként is érlelődő össz-európai konfliktusának. A szerbek negyedik összecsapása a Habsburg Monarchiával 1914 júniusában, mint ismeretes, mégis a Nagy Háború politikai oka és egyúttal igazolása lett. A világháború viszont meghozta a cárizmus bukását.

A „szellem–lélek” fogalompár az orosz „ezüstkorban”

A XX. század elején a „szellem” és a „lélek” kifejezések mind a német, mind az orosz kultúrában filozófiai tartalmú ellentétpárként is megjelentek. Eltérő értelmű használatuk visszanyúlik a Bibliában szereplő *ruah/neses* (héber) és *pneuma/pszüikhé* (görög) szavak jelentésének különbségére (az Istentől kapott életerő, valamint az emberi belső világ közötti különbségre),¹ e fogalmak azonban sajátos értelemmel telítődtek az orosz bölcseletben, amelyre hagyományosan erős hatást gyakorolt a német filozófia.² E két fogalom egymáshoz viszonyítása az orosz „ezüstkorban” összefügg számos gondolkodó – például Bergyajev, Sesztov, Vjacseszlav Ivanov, Mihail Gersenzon – alapvető kérdésfelvetésével is: a személyiségevel és a közösséggel, az egyéni és az egyetemes közötti diszharmóniával vagy harmóniával, a fiatal Mihail Bahtyinnál pedig fontos elem lesz az emberi lét mint esemény „architektonikájának” leírásakor.

Bár e két fogalom jelentős szerepet játszott náluk Spengler fő művének megjelenése előtt is, de *A Nyugat alkonyában*³ felvázolt modell – s abban az Oroszországnak kijelölt hely – újabb szempontot adhat annak megvilágítására, miért keletkezhetett az orosz gondolkodók egy részében a felszólítás, hogy a szellemi szférát – a személy fölötti értékek szféráját – magasabb rendűnek tekintsék, mint a psziché kérdéseit, s milyen nyílt és rejtett vitákat szült ez a felszólítás.

Spengler szerint

...a szellem és a lélek ellentéte [...], amely először a profetikus vallások alapérzületében bukkan fel, később az egész apokaliptikát elárasztja, míg végül a kibontakozó kultúra összes világnézetében alakító és vezérlő ellentété válik [...]. A ruach eredetileg a szelet jelenti, a nephes a lélegzetet. A nephes valamiképpen mindig a testivel, a földivel rokon. A lenttel, a rosszal, a sötétséggel. [...] A ruach az istenihez, a fenthez, a fényhez tartozik.⁴

A lelkek lényegük szerint elszigeteltek, a pneuma ezzel szemben egy és mindig ugyanaz. Az embernek lelke *van*, ehhez képest a fény és a jó szellemisségből csak *részesül*; az isteni ereszkedik el benne, összekapcsolva ott lent minden egyént a magasban meglévő eggyel.⁵

Míg a fausti ember *én*, önértékű hatalom, aki végső instanciájában a végtelent illetően önmaga dönt; míg az apollóni ember, mint egy *szóma* a sok közül csak önmagáért kezeskedik; a mágikus ember szellemi létével együtt csak egy pneumatikus „mi”-nek az alkotórésze, amely felülről alászállva minden hozzátartozóban egy és ugyanaz. Testként és lélekként persze önmaga; de valami más, idegenszerű és magasabb rendű tartózkodik benne, és ezért érzi magát minden nézetével és meggyőződésével együtt csupán egy *consensus* tagjának, mely mint az isteni kiáramlása, minden tévedést, de az én értékelésének összes lehetőségét is kizárja.⁶

Spengler megkülönbözteti az orosz mentalitást mind a mágikus vallások híveinek egyihletésű magatartásától, mind az egyéni tökéletességre irányuló, fausti felfelé törekvéstől:

Kétségkívül érezni a rokonságot az orosz és a mágikus lélek között, ám az oroszország összimbóluma, a végtelen síkság eddig még sem vallási, sem pedig építészeti szempontból nem kapott biztos kifejezést.⁷

A sátortető csúcok, a „kokosnyikok” feladata Spengler szerint az, hogy elrejtsek és felszámolják a felfelé irányuló törekvést.

Az orosz ember a legcsekélyebb módon sem viszonyul az Atyaúrstenhez, ethosza nem futi, hanem tisztán testvéri szeretet, amely minden emberibe kisugárzik. Krisztust is testvéreként fogják fel. A személyes tökéletesség utáni fausti, teljes egészében függőleges törekvés az igazi orosz számára hívságos és érthetetlen. Az államról és a tulajdonról alkotott orosz eszme szintén híján van minden függőleges iránynak.⁸

Az orosz emberre jellemző

...az önmagáról egészen a „kozmosz személytelenségig” lemondó, a végtelen síkság élményében való feloldódás. Így érti az orosz az „ember” és a „testvér” szavakat is: az emberiséget is síkságnak látja.⁹

Spengler azonban nem említi a XIX–XX. századi orosz pravoszláv teológiában oly fontos – A. Sz. Homjakov (1804–1860) nevéhez fűződő – elméletet a „szobornosztj”-ről (a templomi gyülekezet szimbolikussá emelt „konszenzusáról”), a kóruson belüli szervezetről és szabadságról. Homjakov elképzelése szerint a pravoszláv egyház élő organizmusként képes volna megvalósítani a vallási közösség egysége és az egyének belső szabadsága közötti harmonikus viszonyt.¹⁰ E törekvés XX. századi híve, Vjacseszlav Ivanov – az orosz szimbolizmusnak vallási funkciót tulajdonító teoretikus –, úgy tűnik, megbontja ezt a vágyott egyensúlyt a személyiségelv kárára, és a függőleges irányú, szellemi törekvést szorgalmazza az orosz kultúrában.¹¹ Ivanov megkülönbözteti az idealista és a realista szimbolizmust: az előbbi az elkülönült individuum mulandó benyomásait, szub-

jektív lelki élményeit rögzíti csupán, nem több zenei monológnál, míg a realista szimbolizmus a maga végső lényege szerint kórus és körtánc, felemel egy valóságosabb valóságba, létrehozza a polifonikus kórust, mítoszt teremt.¹²

A realista szimbolizmusban [...] a mindenki számára egységes, objektív lényeg misztikus közvetlen szemlélése juttat el a különálló tudatok templomi (*szobornoje*) egyesüléséhez.¹³

Ivanov nemcsak az első vonulathoz sorolt költőket, Innokentyij Annyenszkijt, Paul Verlaine-t marasztalja el amiatt, hogy nem emelkednek fel e magasabb valóságba. Gersenzonnal folytatott nevezetes levelezésében Lev Sesztovot szinte elrettentő példaként emlegeti:

A szellem nem beszél többé a dekadenssel régi hírhezőin keresztül, a dekadenssel már csak a korok lelke beszél; szellemi beszűkülése kizárólag a lelki élet felé fordítja, teljes mértékben pszichológussá és pszichológizálóvá válik.¹⁴

A korai Sesztov ugyanis már a századfordulón *Dosztojevszkij és Nietzsche – A tragédia filozófiája* című könyvének VII. fejezetében provokatívan éppen az egyén kérdéseit helyezi az általános igazságok, szabályok fölé, az ún. „pszichológiát” az „ész és a lelkiismeret” fölé: a tragikus élmény dosztojevszkiji érzékeltetését – az „új igazságot” nem leplező írói magatartást – tartja hitelesnek és oly nehezen fenntarthatónak, hogy még e „hiteles magatartás” felvillantói is – Tolsztoj, Dosztojevszkij stb. – szívesen menekülnek vissza az általánoshoz, a mindenki által elfogadotthoz. Vjacseszlav Ivanov viszont így ír a dosztojevszkiji hősről:

Egységét is annak köszönheti, hogy egy magasabb rendű egység valósítja meg benne önmagát különös, megismételhetetlen módon. [...] A belső, reális dráma szereplői emberek, de nem mint a külső cselekvésben empirikusan kifejezett személyiségek, hanem elsősorban mint a – cselekedeteikben megvalósuló – gyülekezeti akarat (*szobornaja volja*) hordozói.¹⁵

Ivanovnál tehát az ember a maga ideális jelentésében – amilyennek a dosztojevszkiji alakábrázolás mutatja – a gyülekezeti akarat hordozója, egy magasabb rendű szellemiség megtestesítője. A modern líra feladatául pedig Ivanov azt jelöli meg, hogy „...a vergődő individualitás pszichologizmusa ne győzedelmeskedjék benne az egyetemes eszme logizmusa felett”.¹⁶

A pszichologizmus elvetésére őt nem az sarkallja, ami Husserl-t (a szigorú tudományosság igénye) vagy Bahtyint (a pszichológiai szemlélet passzivitásra kárhordató hatása), hanem lírikusként – sőt, a lírikusok elé normát állító teoretikusként – olyan esztétikát vall, amelyben a Dionüszosz-elv, a kórus, a körtánc éppen a személyiségek közötti határvonalak eltörlésére irányul.

Vjacseszlav Ivanov az emberek közötti kapcsolatok leírásakor is Dosztojevszkijhez fordul az önmagába zárt, elkülönült egyén rémképe elől menekülve.¹⁷ Dosz-

tojevszkijnél az író és a hős, valamint a hősök közötti kapcsolatok jellemzésére – elutasítva a „megismerést”, mely szembehelyezi az objektumot és a szubjektumot – a „lényegi megragadás” (*pronyiknovenyije*) terminust használja, és az emberek közötti kapcsolatok ideális elveként határozza meg. Ez a „szubjektum valami-féle transcensusa, olyan állapota, amelyben lehetővé válik számára, hogy a másik ember énjét ne mint objektumot, hanem mint egy másik szubjektumot érzékelje”.¹⁸ Ivanov számára az „én” csak a „te” révén létezhet:

„Te vagy” – nem azt jelenti, hogy „mint létezőt ismerlek meg téged”, hanem azt, hogy „sajátomként élem meg a léted”, vagy „léted által létezőként ismerem meg önmagam”. Es, ergo sum.¹⁹

Az „én-te” vízszintes irányú mozgás Vjacseszlav Ivanovnál így voltaképp az „én” teljes azonosulása a „másikkal”: az egybeolvadás a „másikkal” a Dionüszosz-kultuszt a kereszténységgel ötvöző, ivanovi „logosz” egyneműsítő hatására.

Sesztov viszont – aki az általános eszméket az egyénre ránehezedő teherként fogja fel, és „harcba kezd” a személy fölötti, általános értékekkel, kimutatja azok kifinomult hatalmát az egyén felett – fikciónak érzi az „én vagyok-te vagy” ivanovi ellentétét:

Aki azt mondja, „én vagyok”, tudja és érzi, hogy mások szintén léteznek.²⁰

Sesztov az általa „adogmatikusnak” nevezett korai írásaiban éppen a lélek, az egyén konkrét, nem általánosítható kérdéseit teszi meg töredékei, aforizmái kiindulópontjává. Az ember magára hagyatott helyzetét, a végső kérdésekkel való magányos – fogódzók nélküli – szembesülését elemzi, s emiatt hathatott később oly mélyen a francia kultúrára, Camus-re, Ionescóra. Ha Sesztovnál beszélhetünk „vertikális törekvésről”, azt talán a következő kép fejezi ki a legjellemzőbb módon:

Halandónak nem adatott meg, hogy sokáig tűrje Isten látványát, hogy örökre egyesüljön a végtelennel [...]. Egy pillanatra, akár a szöcske, felszökken – de máris újra eredeti helyén van.²¹

A német gondolkodók közül egyébként nemcsak Spengler hiányolta a függőleges irányú törekvést az orosz mentalitásból. Az antropozófus Margarita Szabasnyikova beszámol Rudolf Steiner egyik, 1912-ben (külön az oroszoknak) tartott előadásáról. (Steiner, aki úgy vélte, Oroszország különleges szerepet tölt majd be a világban, számos orosz szimbolista költőt vont közvetlen hatása alá.) Szabasnyikova így idéz tőle:

Az oroszoknak lélekkel kell megtölteniük a Szellemet, lelket kell adniuk a Szellemnek. De veszély is rejlik ebben az orosz ember számára: a lélek gyakran a személyes, a szubjek-

tív keretein belül marad. A lélekkel telítés tüze, lángja megakadályozhatja az objektíve létező Szellem elfogadását.²²

Ivanov rendkívül nagy hatást gyakorolt kortársaira, így még az önmagát mindig perszonalistaként meghatározó Bergyajevre is. Bergyajev Dosztojevszkij „dionüszoszi művészetéről” beszél, és szintén rangsorolja a lelki és a szellemi szférát, de kevésbé állítja őket szembe: szerinte az író képes annyira elmélyíteni a lelki minőséget, hogy az szellemivé váljon.²³ Bergyajev Dosztojevszkijt „pneumatikus” szerzőnek nevezi, mert benne látja azt a szerzőt, aki szellemi lényként foglalkozik az emberrel:

Az embernek csak a lélek maradt, a szellem elhagyta őt. [...] Dosztojevszkijnél az ember visszanyeri a szellemi életet, de lénye mélyéről, belülről nyeri vissza.²⁴

Ám míg Ivanov szerint a személyiség „...annak köszönheti egységét, hogy egy magasabb rendű egység valósítja meg benne önmagát”,²⁵ Bergyajev éppen amiatt ostromozza mind a narodnyik ateista szocialistákat, mind a narodnyik szlavofileket, hogy „...képtelenek a szellemi autonómiára”, nem önmagukban, hanem „önmagukon kívül keresik az igazságot”.²⁶

Lev Sesztov és Vjacseszlav Ivanov fiktív (írásaikból rekonstruálható) és valóságos vitáját Vjacseszlav Ivanov levelezőtársa (a már említett *Levelezés két sarokból* társszerzője), Mihail Gersenzon oldhatja fel, aki a szellem és a lélek fogalmát nem állítja szembe, és nem is rangsorolja. *Szellem és lélek* című írásában 1918-ban, tehát szinte Spenglerrel egy időben, nyelvtörténeti – erősen filozófiai háttérű – hipotézist állít fel arról, hogy az orosz nyelvben a lélek (*dusa*) szó miként származhatott a szellem (*duh*) szóból. A két szó hangalakjáról, ragozott formáik jellegzetességeiről tett észrevételeit összeköti a két fogalom mögötti tartalommal. Hipotézise szerint az egész világot átjáró, formát nem öltött energia – a szellem – a személyiségben mintegy összesűrűsödik, jóval megformáltabb benső lényegként érzékelhető. E belső lényeg kifejezésére új szót kellett alkotni, mert a szellem túl hideg, kozmikus, személytelen erőt jelent – a személyiség azonban osztatlan, önhatalmú egységnek akarta tudni magát.²⁷ Gersenzon az oroszokban egyaránt fejlesztendőnek érzi mind a szellemi törekvéseket, mind az egyéniség, a személyiségelv ápó-lását: szintetikus, integráló egyéniségét mutatja, hogy a korai szlavofilek vezető egyéniségéről, Ivan Kirejevskijről írt remek portréjában éppen a személyiségelv erejére, az egyén belső munkájának fontosságára mutat rá.²⁸

1919-ben a fiatal Bahtyin – mindössze másfél oldalas cikkében – megfogalmaz egy ideált: az életnek, a művészetnek és a tudománynak (a megismerésnek) kölcsönösen felelősséget kell viselniük egymásért, egységet kell alkotniuk.²⁹ A filozófus Bahtyin,³⁰ aki az orosz szépirodalmi-filozófiai hagyományok mellett a marburgi neokantianus iskola, főleg Hermann Cohen hatását is magába szívta, mind az élet és a kultúra szférái között, mind az egyes emberek között egészen más-

fajta kapcsolatrendszer, egymásrautaltságot állapít meg és ír le, mint orosz kortársai. A kanti „kellés” kategóriája, az egyén felelősségének a cselekvést formáló szerepe kizárja a filozófus Bahtyinnál a személytelenítő eszmék hatását. Bahtyin szerint bár az esztétikai intuíció sem ragadhatja meg maradéktalanul a változó élet valóságát, mégis az esztétikai mű „architektonikája” közelíti meg leginkább a valóságos élet, a cselekvés világának „architektonikáját”, amely három támpont-ra épül: miként jelenik meg az „én” önmagának, a „másiknak”, valamint a „másik” az „én”-nek.³¹ Ezt a bonyolult viszonyt írja le *A szerző és a hősb*en. Az „én” rászorul a „másik” szeretetteljes, őt kiegészítő többletlátására, „lezáró” tevékenységére, az „én” önmagát csakis mint befejezetlen, önmagának „feladott”, feladatot jelentő, realizálandó lényt érzékelheti.

S itt fordul Bahtyin az orosz bölcselek által oly gyakran használt fogalompárhoz, a szellem és a lélek viszonyához. Nála szó sincs elkülönült, zárt személyről, akinek fel kellene emelkednie a tőle függetlenül létező szellemi értékvilághoz: Bahtyin szerint az „én” sosem érzékelheti magát léleknek. Befejezetté, lezárttá, megformálttá csakis a „másik” teheti az „én”-t: a lélek esztétikai kategória, a „kívülvilág” „másik” ember esztétikai, szemlélő, lezáró tevékenysége hozza létre. Az „én” önmagát csakis úgy érzékelheti, mint aki a szellemenben, vagyis „feladottságában” él, önmagát kizárólag feladottnak, lény megvalósítását feladatnak láthatja:

A „másik” belső életét úgy éljük át, mint lelkét, míg saját magunkról olyan belső élményünk van, hogy a szellemenben élünk. [...] A belülről átélt lélek a szellem [...]. A lélek az önmagát meg nem valósított szellem, mely tükröződik a „másik” (a másik ember, Isten) szeretetteljes tudatában, a lélek az, amivel nincs mit kezdenünk, benne passzívok, receptívek vagyunk (a lélek belülről csupán szégyent érezhet önmaga miatt, kívülről viszont gyönyörű és naiv lehet).³²

Tehát a korai Bahtyinnál a szellem és a lélek nem jelent magasabb vagy alacsonyabb rendű szférát, hanem az ember lényének különböző aspektusai: saját magunkat úgy éljük át, mint akik a szellemenben élünk, míg a „másik” belső életét élményünkben kívülről formáljuk meg mint lelkét. Az olyan neokantiánus terminusok, mint a „kellés”, a „feladottság”, belső felszólítást jelentenek, az egyének egyedi felelőssége semmiképp sem teremtheti meg a „mágikus lelkek konszenzusát”. Bahtyin vitatja a merő beleélést mint az esztétikai befogadás és az esztétikai alkotás elvét, nem fogadja el az egybeolvadást (láttuk, szerinte az esztétikai tevékenység „architektonikája” hasonlít leginkább a tett valóságos világának „architektonikájához”), hiszen korai esztétikájának sarkalatos pontja éppen a kívül-lét gazdagító többletlátása: „...a formai gazdagítás nem jöhet létre, ha *összeolvadunk* a megmunkálandó tárggyal”.³³

Szergej Bocsarov, amikor Vjacseszlav Ivanov Bahtyinra gyakorolt hatását vizsgálja,³⁴ rávilágít, hogy Bahtyin távolságot tart az Ivanov által képviselt nietzscheidionüszoszi kontextussal: Ivanov polifonikus kórusról beszélt, Bahtyinnál azon-

ban a kórus és a polifónia nem képezhet egységet, hanem éppen a kórusból kihullott, magányos embereknek (Dosztojevszkij „megváltatlan” hőseinek) hangja szerveződhet harmóniává a polifónia révén.³⁵ Dosztojevszkij művészete, „megváltatlan hőse” kivételként szerepel *A szerző és a hős*-ben az ott megfogalmazott esztétika normái alól, a megváltatlan, Istentől elhagyatott hős (és a romantika végtelen hőse) – mint minden hős – szembeszegül a szerző szeretetteljes formáló tevékenységével, de eltérően a hagyományos hőstől, felülkerekedik a szerzővel folytatott harcban, nem részesülhet a megmentő lezárásban.³⁶ E mű Dosztojevszkijről szóló részei arra engednek következtetni, hogy a Dosztojevszkij-könyv polifonikusregény-koncepciója már *A szerző és a hős*-ben érlelődött mint alternatív koncepció.³⁷ A két koncepció közötti átmenetben pedig kulcsszerep jut a „szellem” kategóriájának.³⁸ A szellem elvi „lezárhatatlansága” miatt bontakozhat ki a polifonikus regény „lezárhatatlan” hőseiről szóló koncepció.

Amikor későbbi műveiben Bahtyin látszólag szembeállítja a szellemet a lélekkel [„A kifejezőerő problémája Dosztojevszkijnél (a szellem, nem a lélek)”],³⁹ nem az egységes szellemről beszél (mint Ivanov, vagy mint Spengler a mágikus lélek kapcsán), hanem „az ember végső értelmi pozíciójáról”, az emberi tudatról. Bahtyin Dosztojevszkijt idézi, aki kijelenti: tévesen nevezik őt pszichológusnak, valójában realista, de magasabb értelemben: az emberi lélek minden mélységét ábrázolja.⁴⁰

JEGYZETEK

1 A magyar nyelvben e szavak mögött nem érezhetjük tisztán ezt a bibliai, évezredes jelentéstartalmat, hiszen a „szellem” szó a nyelvújítás eredménye, ezért jelentős Biblia-fordításaink még a „lélek” szóval adták vissza a pneumatával kapcsolatos kifejezéseket is. Így keletkezett nálunk a Szentlélek kifejezés, melynek a Szent Szellem felel meg számos más nyelven, például az orosz nyelvű Bibliában a Szvjatij Duh, a francia nyelvűben az Esprit Saint stb.

2 Ez a sajátos értelem különbözik a német életfilozófiában megfigyelhető szembeállításától, ahol a szellem leginkább az ész, az értelem „életellenes külső erejét” jelenti szemben a szívvel, az érzéssel (lásd: Klages: *A szellem mint a lélek ellenfele*). Márkus György is – a fiatal Lukácsot értelmezve – az objektív észsel felelteti meg a „szellem” fogalmat, és a „lélek”-ben, az egyediben Lukács által polemikusan megemelt értéket lát. *A lélek és az élet* című tanulmányában Lukács György fiatalkori esszéjéről így ír: „...a lélek jelenti az autentikus individualitást, azt a »magot«, amely elvileg megismételhetetlenné

és pótolhatatlanná, s ezért önértékké tesz minden személyiséget. A lukácsi »lélek«-fogalom e mozzanata – legalábbis az esszé-periódusban – félreérthetetlenül polemikus akcentust visel: a német klasszikus filozófia, mindenekelőtt a »szellem« hegeli koncepciója ellen irányul.” (In: Lukács György: *A lélek és a formák*. Napvilág Kiadó–Lukács archívum, 1997. 239–240.)

3 Hogy Spengler művének milyen jelentősége van az orosz kultúra történetében, arra az a tény is rámutat, hogy az első kötetet és az 1919-es *Poroszság és szocializmust* elemző orosz tanulmánykötet (*Oszvald Spengler i „Zakat Jevropi”*. Moszkva, 1922, szerzők: Sztjepun, Bergajev, Sz. Frank, Bukspan) váltotta ki közvetlenül Lenin elhatározását a nevezetes „filozófusi hajóról”, azaz arról, hogy kitoloncolja az országból a még ott élő orosz filozófusok színe-javát, Bergajevet, Szemjon Frankot stb. (Lásd: F. A. Sztjepun: *Szocsinyenyija*. Moszkva, 2000. 950.) Spengler fő műve egyébként pontatlanul lefordított címmel („Európa alkonya”) honosodott meg az orosz kultúrában.

4 Spengler: *A Nyugat alkonya*. Budapest, 1995. 2. kötet. 326. (Simon Ferenc fordítása)

5 Uo. 327.

6 Uo. 328.

7 Spengler: *A Nyugat alkonya*. Budapest, 1995. 1. kötet. 328. (Juhász Anikó és Csejtei Dezső fordítása)

8 Uo., 328. 55. lábjegyzet.

9 Spengler: *A Nyugat alkonya*. 2. kötet. 416. 178. lábjegyzet.

10 Vlagyimir Szolovjov 1877-ben (még a szlavofilekhez közel álló gondolkodóként), az orosz–török háborút megelőzően *Három erő* címen előadást tartott, és publikálta is előadásának szövegét. Szolovjov alap gondolata szintén arra irányul, hogy a szláv világban találja meg a szintézist egyfelől az emberek egyéni szabadsága, másfelől az egyénetet összefűző univerzális eszme között. Szolovjov szerint a három erő közül az első a muzulmán Keletet tartja hatalmában: az élet minden szférájában minden részformát egyetlen magasabb rendű értéknek, a vallásnak akar alárendelni, csírájában elnyomja az egyéni tevékenységet, így képtelen a fejlődésre. A nyugati civilizációban domináló – második – erő meg akarja törni a halott egység erődítményét, itt az egyének a maguk érdeke szerint cselekednek, nem fűzi őket össze belső kapcsolat. Ezt a világot anarchia, egoizmus, széttöredezetttség, az univerzális tartalom elvesztése jellemzi. A harmadik erő csakis a felsőbb isteni világ megnyilatkozása lehet, ennek az erőnek a közvetítésére pedig a szláv törzs, különösen az orosz nemzet volna alkalmas Szolovjov e korai cikke szerint.

11 Ivanov esztétikai nézeteiről, teóriájának meghatározó szerepéről és később is megnyilvánuló összefüggéseiről lásd: Szilárd Léna: *Vjacseszlav Ivanov hermeneutikája*. Helikon, 1997. 3. sz. 177–194.

12 Vjacseszlav Ivanov: *Dve sztyibii v szovremennom szimvolizme*. In: *Po zvozdám*. 1909. 247–308.

13 Uo., 275.

14 Vjacseszlav Ivanov–Mihail Gersenzon: *Perepiszka iz vduh uglav*. Petyerburg, 1921 (Levelezés két sarokból), VII. levél. In: Gersenzon: *Izbrannoje*. Moszkva–Jeruzsálem, 2000. 4. kötet, 32.

15 Vjacseszlav Ivanov: *Dosztojevszkij. Tragedyija – Mif – Misztika*. In: *Essze, sztatyi, perevod*. Brüsszel, 1985. 37–38.

16 Vjacseszlav Ivanov: *Manyera, lico, sztyil*. In: *Borozdi i Mezsi*. Moszkva, 1916. 167–185., 185.

17 Érdekes párhuzam, hogy 1915-ben a fiatal Lukács többek között azért családik Szolovjovban, mert hiányolja munkáiból Tolsztoj és Dosztojevszkij regényeinek költői erővel megjelentett filozófiai kiegészítését, például: „...sehol sem jut igazán erőteljes kifejezésre nála az individualizmus leküzdendő problematikája, az önmagunkba-feledkezés, az elszigetelődés, az istentől való elhagyatottság tragikumuma.” Lukács György: *Vlagyimir Szolovjov: A jó igazolása*. In: *Uő: Ifjúkori művek*. Budapest, 1977. 668. A fiatal Lukács György a Dosztojevszkij-regényekben kirajzolódó új világról így ír: „A tiszta lélek szférája ez, amelyben az ember emberként, nem pedig társadalmi lényként, de nem is elszigetelt és összehasonlíthatatlan, tiszta és ezért elvont bensőségként jelenik meg.” (Lukács: *A regény elmélete*. 1916. In: *Uő: A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete*. Budapest, 1975. 592–593., Tandori Dezső fordítása.) Lukács éppúgy az európai regény fejlődésének egészen új távlatait látta Dosztojevszkij műveiben, ahogyan majd Bahtyin is, aki előtt már Ivanov kiemelte a dosztojevszkiji regényt a műfaj keretei közül, és tragédiaregényként határozta meg. (Bahtyin pedig polifonikus regényként). Bahtyin oly sokra tartotta *A regény elméletét*, hogy fordításába is belekezdett barátaival, de az akkor már marxista Lukács nem engedélyezte az általa immár „idealistának” tartott mű orosz nyelvű megjelentetését. (A dosztojevszkiji regényforma ivanovi koncepciójáról és Lukács György e szerepéről Bahtyin pályáján lásd Sz. Bocsarov kommentárja in: Bahtyin: *Szocsinyenyija*. 2. kötet, Moszkva, 2000. 437–439., 444.)

18 Vjacseszlav Ivanov: *Dosztojevszkij i romantragedyija*. In: *Borozdi i Mezsi*. 34.

19 Uo.

20 Lev Sesztov: *Vjacseszlav Velikolepnij* (1916). In: *Potestas clavium*. Berlin, 1923. 244. (Nagyszerű Vjacseszlav, ironizál Sesztov e tanulmányában, túl egyszerűnek és banálisnak láthatja azt, amit lát és érez, ezért feladatának tartja, hogy gyökerében elvágja eszméit a valóságtól, és önálló, független életet leheljen beléjük, színpompás, hervadásában gyönyörű életet.)

21 Lev Sesztov: *Razrusajuscij i szozidajuscij miri*. In: *Velikije kanuni*. Szentpétervár, 1910. 139–140.

22 Margarita Volosina: *Zeljonaja zmeja*. Moszkva, 1993. 205. (M. Szabasnyikova önéletrajzának oroszra fordított változata, mely a következő kiadás alapján készült: Margarita Woloschin: *Die Grüne Schlange*. Stuttgart, 1968.)

23 Bergyajev: *Miroszozercanyije Dosztojevszkovo*. (első kiadás: Moszkva, 1921) Párizs, 1968. 42. és 16.

24 Uo., 45.

25 Ivanov: *Tragegyija*... 37–38.

26 Bergyajev: *Miroszozercanyije Dosztojevszkovo*. 171. Visszaemlékezéseiben Bergyajev méltatja Ivanov univerzális tudását, de nem hallgatja el a kortárs művészekre, művészi életre nehezedő despotizmusát sem. Despotizmusa éppen a lelki szférában nyilvánult meg, Bergyajev így állítja szembe kettejük mentalitását: „Sosem volt hajlamom arra, hogy az emberi lelkekkel vesződjem, hassak rájuk, irányítsam őket. Mindig a szellemi harc kötött le. Vjacseszlav Ivanov ellenben virtuóz módon uralkodott az emberek lelke felett.” (Bergyajev: *Szamopoznanyije* [1940]. Párizs, 1983. 178.)

27 M. O. Gersenzon: *Dub i dusa. Biografija dvub szlov*. 1918. In: Gersenzon: *Izbrannoje*. 4. kötet, 239–253.

28 Tanulmányának címe is árulkodó: *Ucsenyije o licsnosztyi (I. V. Kirejevszkij)* [Tanítás a személységről], 1908. In: Gersenzon: *Izbrannoje*. 3. kötet, 422–446. Hasonló irányultságú a *Vehiben* (1909) megjelent *Teremtő öntudat* című tanulmánya (In: *Az orosz forradalom démonjai*. Budapest: Századvég, 1990. 73–94.)

29 M. Bahtyin: *Művészet és felelősség*. In: *Uő: A szerző és a bős*. Budapest: Gond Kiadó, 2004. 315–317.

30 Bahtyin az 1920-as évek közepéig alkot tisztán filozófiai műveket, *A tett filozófiáját (K filozofii posztupka)* és *A szerző és a bős*.

31 Lásd Bahtyin: *K filozofii posztupka*. In: *Szocsinyenyija*. 1. kötet. Moszkva, 2003. 49. és 56.

32 M. Bahtyin: *A szerző és a bős*. Budapest: Gond Kiadó, 2004. 186–187.

33 Uo. 149–150. A korai Bahtyin „határvo-nalakat ápoló” esztétikája (lásd uo. 308.) élesen különbözik a későbbi Rabelais-könyv koncepciójától. (Bahtyin negyvenes évekbeli karneválméletének ivanovi – Ivanov Dionüszosz-kultuszára visszanyúló – gyökereiről lásd: Szilárd Léna: *V. Ivanovtól M. Bahtyimig*. Budapest, 1989.) A negyvenes évekből fennmaradt – akkor nem publikált – írásában, ahol pedig főként korai esztétikájának kérdéseire tér vissza Bahtyin, olyan megjegyzéseket olvashatunk, melyeken érződik karneválméletének hatása: „Az individuum feletti test emlékezete.” (*Az öntudat és az önértékelés kérdései*. In Bahtyin: *Szocsinyenyija*. Moszkva, 1996. 5. kötet. 78.), „A minden kulturált emberben bujkáló vágy, hogy a tömeg része legyen, elvegyüljön a tömegben, [...] a nagy test része legyen.” (*A humán tudományok filozófiai alapjaihoz*, uo., 10.)

34 Bahtyin: *Szocsinyenyija*. 2. kötet. 434–443.

35 Sz. Bocsarov: *Knyiga o Dosztojevszkom na puty Bahtyina*. In: *Bahtyinszkij szbornyik*. V., Moszkva, 2004. 300–301., valamint kommentárjaiban Bahtyin 1929-es Dosztojevszkij-könyvéhez, in: Bahtyin: *Szocsinyenyija*. 2. kötet. 443. 455.

36 M. Bahtyin: *A szerző és a bős*. 59–60.

37 Bahtyin: *Szocsinyenyija*. 2. kötet. 446–447. (Sz. Bocsarov kommentárja.)

38 Kommentárjában Sz. Bocsarov rámutat, hogy Natalja Bonyeckaja nevezte meg ezt a kategóriát, mint ami összefűzi e két bahtyini koncepciót: az esztétikai tevékenység a hős testét és lelkét formálja meg, de nem a szellemét, a szellem számára minden lezárás *deus ex machina*. (Uo. 451.) Lásd Bonyeckaja: *Problema avtorsztva v trudah M. M. Bahtyina*. *Studia Slavica Hung*. 31., Budapest, 1985. 72.

39 Bahtyin: *Dosztojevszkij*. 1961. In: *Szocsinyenyija*. 5. kötet. 364.

40 Bahtyin: *Problemi poetyiki Dosztojevszkovo*. In: *Szocsinyenyija*. 2. kötet. 77.

„XX. századi Tatjana keresi Anyeginjét”

Szőke Gyuri tanítványa voltam a Szegedi Egyetemen, és mind a mai napig a szakma és az élet számos területén rászorulok hasznos tanácsaira, kritikájára. Tizenkilencedik századi orosz irodalmat tanított nekünk; különösen érdekesek voltak Puskin-szemináriumai, főként az *Anyegin*-órák, a különböző magyar fordítások elemzésével és természetesen Tatjana alakjának értelmezésével, melyben az orosz kultúrában oly fontos szerepet játszó női princípium rendkívül izgalmas (helyenként mélylélektani) összefüggéseit tárta fel a többnyire lányokból álló, ezért erre igen fogékony csoportnak. Az egyik, egzaltációra nagyon is hajlamos csoporttársnőnkre ezek az órák olyan elemi erejű hatást gyakoroltak, hogy a helyi lap társkereső rovatában a következő hirdetést adta fel: „XX. századi Tatjana keresi Anyeginjét.”

Lehet, hogy kissé szokatlannak tűnik ez a felvezetés, de a hirdetés frappáns szövege – persze némi korrekcióval – alkalmazható a XX. századelő szimbolista irodalmának nőalakjaira. A Dosztojevszkij *Puskin-beszédében* piederstálra emelt Tatjana, mint a „pozitív szépség típusa, az orosz nő apoteózisa”¹ a XIX. és XX. századforduló bölcséletében és irodalmában átváltozások során megy keresztül. Vlagyimir Szolovjov filozófiájában a női princípium a Világlélek megtestesítőjévé válik, Alekszandr Blok *Versek a Szépséges Hölgyről* ciklusában pedig ez a Világlélek, Szófia, az Isteni Bölcsesség különböző érzéki-misztikus szimbólumokban jelenik meg, melyekben eltűnnek a szeretett nő földi vonásai, lényegiségi viszont felszökken a misztikus elragadtatás pillanataiban, hogy azután fájdalmasan eltűnjön örökre. Vagyis – szimbolikusan – a Tatjana által képviselt nőiség olyan magaslatokra emelkedett, hogy elvesztette földi társát, Anyeginjét, akit szeretni lehetett, ha reménytelenül is, aki ha szenvedést okozott és semmirekellő volt is, de férfiként viselkedett, ezért a vele való kapcsolatban alakulhattak ki azok az érzelmek és normák, melyek a nőt személyiséggé teszik.

Alekszej Remizov (1877–1957) írói munkássága, noha a szimbolisták holdudvarában formálódott, alapelveik szinte mindegyikét átértelmezte, ahogy újragondolta a realista tradíciót is. A női princípium és a szerelem sajátos, a szimbolista

felfogástól több szempontból eltérő értelmezését már felfedezhetjük egyik korai művében, az 1904-ben, Kijevben íródott, *Az óra* című regényben – amely terjedelmét tekintve inkább kisregénynek nevezhető. Ezt a művét az író bizonyos *Borisz Sz.*-nek ajánlja, aki nem más, mint Borisz Szavinkov (1879–1925), a híres-hírhedt terrorista, költő és irodalmár, aki V. Ropsin álnéven publikálta dekadens regényeit. Szavinkov, a művelt, kellemes társasági ember és vonzó férfi az eszer párt tagja volt és Harci Szervezetének vezetője; több ismert politikus elleni merénylet fűződik nevéhez. Remizov a vologdai száműzetésben, ahová egy diák-tüntetésen való részvétele miatt került, ismerkedett meg vele. Itt találkozott az író későbbi feleségével, Szerafima Pavlovna Dogvellóval is, aki szintén a Harci Szervezet tagja volt. 1903-ban, mikor száműzetése már a vége felé közeledett, Remizov Vologdában összeszólalkozott Szavinkovval, mivel az nem volt hajlandó elfogadni felesége döntését, hogy kilép a Harci Szervezetből. *Az óra* megírásához az egyik „lélektani impulzust”, ahogy erről az író vallott, ez az eset szolgáltatta. Később Remizov kibékült Szavinkovval, segítette írói tevékenységét, s a terrorista halálakor – 1925-ben külföldről visszacsalták a Szovjetunióba, s a börtönben állítólag öngyilkos lett – érzelmes nekrológban búcsúzott tőle, mint az egyik, hozzá legközelebb álló embertől.

Az óra apokaliptikus regény; át-átszövik az eszkatologikus bibliai szimbolika, valamint az Utolsó Ítéletről alkotott orosz népi vallásos elképzelések, illetve a XIX. századi orosz irodalomból (főként Dosztojevszkij regényeiből) vett allúziók, melyek szintén a szimbolikus Vég bekövetkeztét sejtetik. Két cselekményszál fut benne párhuzamosan. Az első történet egy torz, nagy orrú kisfiú, az órásmester fia, Kosztya Klocskov értelmetlen lázadása. Kosztya felettébb elkeseredett külseje miatt, gyakran művel olyan dolgokat, amivel felháborítja, és gúnyolódásra készteti környezetét. Az elbeszélő kommentárjai jelentősen eltúlozzák rossz tulajdonságait, s a történet folyamán fokozatosan ördögivé változtatják figuráját. Az első fejezetben még csak a köznapi demonológia bizonyos elemei jelennek meg jellemzésében: „kibírhatatlan pióca”, „undorító pióca”, „holló, bolond, idióta”. A későbbiekben viszont már egyértelműen a személytelen rossz szelleme lengi körül alakját, a szíve helyén jég van, végtelenül büszke, ördögien hahotázik, „nem úgy járt, mint mások, hol nekiiramodott, hol megtorpant, nem úgy cselekedett, ahogy szokás, nem emberi módra...”² Lázadása halálfélelemből ered, a „Miért élni?” kérdésére keresi a választ. Úgy gondolja, ha megállítja a toronyórát (az ő feladata, hogy időről időre felhúzza), „Idő többé nem léssen” (Jel 10,6), s ekkor ő korlátlan hatalommal rendelkezik majd, mert megvalósította az örökévalóságot. Kosztya lázadásában nem nehéz felfedezni egyfelől a századfordulón oly népszerű nietzschei közhelyek, másfelől az orosz utópikus elképzelések paródiáját, illetve a Dosztojevszkij-regényekből vett szövegrészek parafrázisát. A *Félkegyelmű*ben Miskin herceg arról beszél Rogozsinnak, hogy vannak olyan pillanatok, amelyekért képes lenne odaadni az ember az egész életét, mikor azt érzi, hogy „Idő többé nem léssen”. Az *Ördögök*ben pedig szinte szó szerint megjelenik

az óra és az örökkévalóság dilemmája. Sztavrogin Kirillovval folytatott beszélgetésében Kirillov azt állítja, hogy „...van egy bizonyos pillanat, és ha az ember eljut ehhez a pillanathoz, akkor hirtelen megáll az idő, és örökkévalóság lesz.”³ Majd Sztavrogin kérdésére azt válaszolja, hogy reméli, megtalálta ezt a pillanatot: szerda éjjel megállította az órát annak jelképéül, hogy az időnek meg kell állnia. Vagyis eljut az idő és benne önmaga teljes tárgyiasításáig.

A Remizov-műben Kosztya először egy órával állítja előre a toronyórát, de lényegében nem történik semmi, folytatódik tovább a kisvilág kaotikus, „időtlen” létezése. Szintén nem történik semmi változás a kisváros világában, mikor végül végleg megállítja a toronyórát, őt viszont hatalmába keríti az örület – látomásaiban egy nagy orrú ördög úzi-hajtja, majd a farsangi multság körhintájává változik, mintegy szimbolizálva az értelmetlen földi létezést. A kisregény végén azonban – a paródia ellensúlyaként – megjelenik a titokzatos Valaki, aki ott áll a toronyban és szörnyű hahotával tekint alá a „becsapott városra”. Ő tart „acélos karmaiban” mindent, ő irányítja a világot, ő helyettesíti a távol levő Istent. Nyilvánvaló, hogy a személytelen Rossz szimbóluma, megjelenése apokaliptikus kataklizmák bekövetkezését jelzi. Egyébként Remizov kortársa, Leonyid Andrejev *Az ember élete* című korai expresszionista színművének is az egyik szereplője Valaki szürkében, hasonló szimbolikus funkcióval, a Vég előhírnökeként.

A kisregény második cselekményszála az apokaliptikus szimbolikát személyes viszonyok közepette, az emberi kapcsolatokban, a szerelem kínzó ellentmondásosságában bontja ki. Itt nincs már parodisztikus felhang, két ember tragédiájáról van szó, gyakori utalásokkal mind a szimbolista női princípium esztétikai kánonjára, mind a klasszikus orosz irodalom felesleges embereire és szeretetben, alázatban személyiségüket kiteljesítő asszonyaira (többek között Tatjánára). Nyelidov és Hrisztyina kapcsolatát mindvégig kísérti a Vég, a pusztulás előérzete. Hrisztyina Kosztya testvérének, Szergejnek a felesége, férje elhagyta, elmenekült adósságai elől. A városban Nyelidov, aki Szergej barátja, volt egyetemi társa, véletlenül jelenik meg, és Hrisztyina az ő segítségével reménykedik. Nyelidov az élettől megcsömörlött felesleges emberek utóda, de velük ellentétben neki igazi szenvedéstörténete van. Korábban hitt egyfajta társadalmi utópiában, melyet szinte valásnak tekintett, s melyben keserűen csalódnia kellett:

Boldogsággal teli szíve minden hevületével hitt valamiféle új élet eljövételében, melyet meg lehet alkotni itt a földön, hitte, hogy le lehet hozni az eget a földre, és vissza lehet adni az embereknek az elveszett paradicsomot. És felépítette magának az emberi megváltás ledönthetetlen katedrálisát –; felbecsülhetetlen kincsnek, az emberi megváltás összes eszközének lett a birtokosa. De hamarosan homokvár gyanánt omlott össze a ledönthetetlen katedrális. A kincsből hamu lett [...]. Így lett vége a boldog korszaknak.⁴

Nyelidov végleg kiábrándul társadalmat jobbító terveiből és már csak a szívében hisz. Majd egyik egyetemi társát, Fjodort kivégzik, mert valószínűleg

„forradalmi” terrorcselekménynek volt részese. (A Szavinkovnak szóló ajánlás e momentumok miatt sem tekinthető pusztán baráti gesztusnak.) Ettől az eseménytől kezdve Nyelidov képtelen megválni a halál gondolatától, a létezés értelmetlenségétől. Végül szívében is csalódnia kellett; a ledönthetetlen katedrális a szerelemben építette fel, de meghalt a menyasszonya. Ezután más nem maradt neki hátra, mint cél nélkül folytatni az életet és beismerni saját jelentéktelenségét, belátni személyisége szétporladását: már csak kisbetűs Nyelidovnak tartja önmagát. Mikor találkozik Hrisztyinával, a fiatal nő védtelensége és szenvedései mintha újra felélesztenék benne a szeretetet. A „Szeress!” parancsa, mint vezérmotívum kíséri a kisregényben további útját, valamint Krisztus szavai Máté evangéliumából: „Jöjtek én hozzám mindnyájan, a kik megfáradtatok és megterheltettek és én megnyugtatlak titeket.” (12,28) Nyelidov azonban már annyit szenvedett, hogy képtelennek bizonyul a szeretetre. Hrisztyinának tulajdonképpen úgy vall szerelmet, hogy kifejti előtte a szerelem paradoxonát:

Ha megszeretsz valakit, és az nem szeret viszont, elpusztulsz. Megszeretni viszont azt jelenti, hogy a másikat teljesen birtokolni akarom, az utolsó porcikájáig az enyém kell, hogy legyen, de a másik mégis önmaga marad, tőlem függetlenül lát, hall és gondolkodik [...]. Szeretni és nem akarni birtokolni a szeretett lényt – lehetetlen. Ám így birtokolni a másikat, ugyanaz, mint elpusztítani.⁵

Remizov kisregényének talán ez a legeredetibb gondolata, amellyel az író részben megelőlegezi a francia egzisztencialisták paradox etikáját. Úgy tűnik, hogy a XX. századelő felesleges embere, miután kijárta a társadalmat jobbítani szándékozó mozgalmak iskoláját, ha csalódott is, önpusztító maximalizmusa megmaradt. Többek között ezért sem tud önmagával nyugvópontra jutni. Remizov azzal, hogy megfogalmazza a szerelem egzisztenciális paradoxonát, egyben eltávolodik a szimbolisták misztikus, dualista (égi és földi szerelem kibékíthetetlen ellentéte) szeretet-elvétől is. Nyelidov végül öngyilkos lesz, miután nem képes elviselni a köznapi létezés terhét, a vonat elé veti magát.

Hrisztyinának már a neve is Krisztusra utal, s alakját az elbeszélésben végigkíséri a krisztusi szimbolika, a keresztt, a megváltással és a könnyörülettel kapcsolatos attribútumok. A kisregény végén, Nyelidov öngyilkossága után a krisztusi metafora szó szerint realizálódik: „Hrisztyinát levették a keresztről”. Hrisztyinának ugyanakkor Nyelidovval ellentétben nincs *Az órában* szenvedéstörténete. Ő csak pusztán szenved, nyomorúságos léte statikus marad. Férje távollétében maga tartja fenn a családot, gondozza gyermekét, ápolja Szergej szenilis apját és beteg húgát, próbálja megfékezni Kosztyát, s vezetni a csőd szélén álló órászületet. Egyedül Nyelidov szerelme adhatna neki némi reményt a változásra, de ebben sem lehet biztos, ahogy abban sem, hogy férje valaha is visszatér hozzá. Remizov többi regényében is a nőalakok általában magányosak, az értelmetlen szenvedés és megaláztatás szimbólumai. Leghíresebb regényében, a *Nővé-*

rek a keresztben (a magyar fordításban a könyvnek a jobban hangzó, *Testvérek a keresztben* címet adta a fordító) nem kevesebbet, mint „Oroszország megerőszkolt női lelkét”, vagyis a szenvedő női princípiumot akarta felmutatni. Remizovnál az orosz nő – a szenvedés apoteózisa, benső szépsége azonban, éppúgy, mint a puskinsi Tatjana esetében a néphagyományhoz való erős kötődésében nyilvánul meg. Ezért ellenpontozzák Hrisztyina alakját is *Az órában* az orosz népi vallásos énekek („duhovnije sztyihi”) motívumai, ezért hangzik fel szájából oly gyakran az ima: „Hiszek Uram, és gyónom Neked...”

A XX. századelő modernista orosz irodalmában a „Tatjánáknak” már csak azért sincs Anyeginjük, mert a testetlenné, elvonttá vált nőiség leginkább szimbólumokban, mitológémbákban mutatja fel önmagát. Remizov *Az óra* című kisregényében azonban még visszatekint az orosz nőiség XIX. századi prototípusára, de Tatjana zsenge tisztasága, lelkesedése, egyszerűsége, hűsége, önazonossága – már csak allúziók nehezen kibogozható szövevényében éli örök életét.

JEGYZETEK

1 F. M. Dosztojevszkij: *Puskin*. In: Uő: *A történelem utópikus értelmezése*. Osiris–Gond, 1998. 128.

2 A. Remizov: *Csaszí*. In: A. Remizov: *Nyeujemnij buben*. Kisinyov, 1988. 218. A műnek nincs magyar fordítása, így az idézetek – saját fordításom.

3 Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij: *Ördögök*. Ford. Makai Imre. Budapest: Magyar Helikon, 1972. 289.

4 A. Remizov: *Csaszí*. 237.

5 Uo. 270.

Ekvivalenciák Csehov és Kosztolányi elbeszéléseiben

1

A két rendkívül gazdag írói életmű összevetése több szempontból is indokolt. Egyrészt azért, mert Kosztolányira kétségkívül hatottak Csehov munkái (amiért még életében „magyar Csehovnak” nevezték), másrészt azért is, mert Kosztolányi hasonló helyet foglal el a századelő magyar irodalmi életében, hasonló filozófiai és esztétikai hatások érvényesülnek írásaiban, mint a századvég Oroszországában Csehov műveiben.

Csehov és Kosztolányi elbeszéléseiben közös novellaépítési eljárás a tematikus és formai ekvivalenciákra építés, és gyakran kezdőpont és végpont hasonlósága is megfigyelhető, amivel egyfajta körkörös ismétlődés benyomását kelti a szerző. Az ekvivalenciák, vagyis az egyenértékű elemek előfordulása igen különböző lehet, de egyes típusai, mint például a szituációk és cselekvések összekapcsolása vagy az ekvivalens epizódok azonos szelekciós minta alapján történő bemutatása egyaránt jellemzi Csehov és Kosztolányi kisepikai alkotásait is. Az ekvivalenciákat napjainkban a legrészletesebben Wolf Schmid tárgyalta Csehov elbeszélő prózája alapján. Tanulmányában *A pufók meg a nyurga* és a *Rothschild hegedűje* részletes elemzésével a Csehovnál megfigyelhető tematikus és fonikus ekvivalenciákra ad példát.¹ A Kosztolányi-elbeszélésekben megfigyelhető ekvivalens mozzanatokat érinti Bengi László az *Egy asszony beszél* ciklusról szóló írásában, ahol részben az *Ezüst Mária* elemzésében mutat rá két idősík kapcsolatára, koherenciájára, részben a *Kínai kancsóban* vél felfedezni hasonló ekvivalenciát teremtő, lélektani folyamatokat értelmező szimbolikus eljárást.² Szegedy-Maszák Mihály az *Esti Kornél* jelentésrétegeit vizsgálva pedig kihagyás, hiány, illetve helyettesítés alapján rokonítható szövegrészekről beszél.³ A jelen tanulmányban olyan Csehov-, illetve Kosztolányi elbeszélésekről esik szó, amelyekben ekvivalens cselekvések játszódnak le, és ezek időben ismétlődő vagy – néhány késői elbeszélésben – ellenkezőleg, bizonyos részleteiben változó, előrelépést tartalmazó módon jelennek meg, egy – a későbbiek-

ben részletesebben tárgyalt – esetben pedig a tematikus ekvivalenciát formális ekvivalencia is aktualizálja.

Kezdő- és végpont egybeesése gyakori szerkesztési mód Csehovnál és Kosztolányinál is. Szerepe egyértelmű: a szituáció mintegy váratlan, újbóli felbukkanása az időbeli előrejutás és az ebből következő változás érvényét kérdőjelezi meg, egyben még hangsúlyosabbá teszi ennek a változásnak a szükségszerűségét, ugyanakkor elérhetetlenségét. Ilyen értelemben ismétlődik meg Csehov *Anna a férje nyakán* című elbeszélésében a férj által a mű elején jóslatértékűen hangoztatott eset (a Szent Anna-érdemrend második fokozatának átvételekor őfőméltósága a kitüntetett Anna nevű elviselhetetlen, könnyelmű feleségére tesz célzást). Mogyeszt Alekszejevics mintegy el kívánja háritani magától a jóslat beteljesedésének lehetőségét („Remélem, hogy amikor majd én kapom meg a Szent Anna második fokozatát, Őfőméltóságának nem lesz alkalma ugyanezt a megjegyzést tenni.”⁴). Azonban a házaspár élete kényszerpályán halad, és a fiatal, vonzó feleség – idősebb, a karriert szem előtt tartó férj téma kliséit tökéletesen kihasználva a fenti eset megismétlődése törvényszerűen következik be. A történet ennél mégis szélesebb spektrumú, egy másik szálon, Anya családja tragikus sorsának nyomon követésével e komikus-ironikus vonal ellensúlyozására törekszik. Az elbeszélés maga is kettős keretbe foglalt: az érdemrend elnyerése és ennek körülményei csupán látszólag zárják le a történetet, ennél fontosabb a rövid epilógusban megjelenő, a kezdést idéző részeg apa szálnalmas alakja, aki újra csak *nem tudja elmondani* lányának a szégyen és keserűség szavait.

Hasonlóan ironia és tragikus hangvétel között egyensúlyoz Kosztolányi elbeszélője is a *Leányok* című műben. Gyulát, a nővérei szeszélyei által korlátozott mozgásterű, de értékes fiút gúnyolják osztálytársai. Az időközben felnőtté lett férfi személyében mintha titok lappangana, amely a gyermeki vádaskodásokért kárpótlást ígér. Legalábbis ezt gondolhatjuk az egyes szám első személyű elbeszélő az újabb találkozást felvezető sorai (provokatívan: „Általános volt a vélemény, hogy nem lesz belőle semmi.”⁵) és Gyula őszintének ható, bölcs beszéde alapján. Jellegetesen csehovinak mondható a baráti társalgás egyik közbevetett mondata: „Csakugyan boldognak és elégedettnek *látszott.*” (128. Kiemelés tőlem – R. I.) Éppen ez a látszólagosság lepleződik le a befejezésben formális ekvivalencia formájában is, ugyanis a művet záró elbeszélésszegmentum (rövid párbeszéd arról, hogy Gyula egy hűgát várja éppen, aki öt órai teán volt) szinte szó szerint megegyezik egy, az elbeszélésben korábban már hallott párbeszéddel. A változásra Kosztolányi éppúgy nem lát esélyt, mint Csehov.

A változatlanság és változtathatatlanság élménye még tragikusabbnak hat Kosztolányi *A csúf leány* című elbeszélésében. Bella csúfsága ad különös érdekességet szerelmi kalandjának, amelyben voltaképpen „kicszerű személyét” (halott hűga fényképét küldi el az ismeretlen férfinak, hogy a szerelmi levelezés elindulhasson közöttük), vagy legalábbis annak egyik fontosnak vélt vonását hamisítja meg. Ez a történeti szál mégsem önmagán belül kérdőjeleződik meg, hanem ismét az ekvi-

valencia, sőt a szereplő által is felismert ekvivalens mozzanat „lejátszása” varrja el a már-már misztikus kapcsolatról szóló szálát. A második fejezetben rövid értesülést szerez az olvasó Bella és öccse, Albert egy korábbi, az elbeszélés idején kívül eső szerencsétlen szerelmi történetéről: „Albert egyszer vidáman jött haza egy rózsaszín szegfűvel a gomblyukában. Aztán egy éjjel nem tudott aludni. Hálóingben, alsónadrágban, harisnya nélkül, sírt, egész éjjel sírt, úgyhogy sűrű és szép szakálla megdagadt a könnyeitől, mint egy spongeya. A leány is sírt. A régi szerelmét siratta.” (160–161.) A testvérek között kialakult sorsközösséget felrúgni látszik a leány titokzatos „másik” – igaz, csak a képzeletben létező – élete. Albert válaszreakcióként úgyszintén megkísérli a kitörést: „Egyszer csak megint a rózsaszínű szegfűvel állított be.” (163.) A „végzetes szegfű” motívuma jelzi Bella számára a szituációban aktualizálódó ekvivalenciát, amelyet ugyanakkor magára is kész vonatkoztatni: a reménytelenség kerekedik felül, és ő maga dönt a változtathatatlanság mellett.

Csehovnak az a kevés számú elbeszélése, amelyben az ekvivalencia nem hasonlóságként, hanem inkább oppozícióként jelenik meg, különösen érdekes. *A kutyás bölgy* esetében is fontos a kezdő és záró részben is lejátszódó találkák közötti eltérés: a fürdőnovellák hangulatát idéző első találkától lényegesen eltér a körülményeiben ugyan éppoly sémaszerű (Moszkvában, egy szállodában zajló titkos viszony), de a szereplők személyét tekintve mélyebb, meghittebb, megvilágosodásukat is előidéző találka a mű végén. Kosztolányi *Ilonka* című elbeszélésében találunk példát az ekvivalens epizódok által bemutatott életszituáció-változásra. Vencel, a beteg kislány apja vált folytonosan nézőpontot, a betegség, a tehetlensége függvényében kapnak a jelentéktelennek tetsző dolgok is éles körvonalat. A fellélegzés és a szociális státusz újbóli betöltése által ellenben minden szét-töredezett részlet a helyére kerül, ezáltal el is veszti misztikumát, az apa számára a világ mélyebb megismerésének lehetősége végképp lehetetlenné válik. A szerző ebben az esetben a történetben alkalmazott szelekciós eljárások különbözőségével hívja fel a figyelmet a nézőpontváltásra: A kórházba utazás során mintegy lassított felvételként érzékeli Vencel a külvilág mozgásait („Sebesen rohantak az Andrassy úton. Egy nő a kávéház tornácán bordó málnafagyalaltot kanalizott. Kivilágított hirdetőoszlopok ordítottak, kéken, sárgán. Mozik hirdető-villámai cikáztak.” 790.), a befejezésbeli utazás viszont gyorsított tempójú, a részleteket elhagyja az elbeszélő az apa tekintetét követve („Széles utcák repültek eléje, szobrok, tornyok, terek, járdák, azokon gyalogjárók.” 794.). Az elbeszélés végén megjelenő város szigorúan funkcionális terekre tagolódik, elveszti színeit és személyiségeit, az apa pedig a lehetőséget, hogy kilépjen „hivatalos” életéből.

Az utazás által keretbe foglalt történet kiválóan alkalmas az intellektuálisan telített szöveg átadására. Alátámaszthatja a helyváltoztatásból következő gondolati váltást vagy éppen nyilvánvalóvá is teheti – a mozgás céltalansága vagy körössége révén – a kiüttlanságot. A folyamatos „úton levés” már önmagában ekvivalens epizódok sorát kínálja, Csehov és Kosztolányi pedig gyakran élnek

ezzel a kompozíciós eljárással. Csehov elbeszélései közül említhetjük a *Szekeren* című művet vagy Kosztolányitól az *Esti Kornél* egyes részeit, amelyekben az út-metaphora jelentése egyaránt az utóbbi értelmezéshez áll közel. Csehov elbeszélésében Marja Vasziljevna, a falusi tanítónő utazásának és életútjának megfeleltetését láthatjuk. Az utazás egyes állomásai (kitérők, pihenő, a folyón való átkelés a híd mellőzésével, a vasút és a szekér útjának kereszteződése) mind-mind szimbolikus jelentésűek, a tanítónő lelkiállapotának kivetítődései is egyben. Ugyanakkor az egyes epizódok között nyilvánvaló összefüggések is fellelhetők. A városból Vjazovéig vivő út szinte járhatatlan a szekér számára, újabb és újabb nehézségeket tartogat. Ezek a nehézségek periodikusan, a pillanatnyi megnyugvás – váratlan akadály fázisában váltakoznak. Marja Vasziljevna rutinba és automatizmusba sülyedt élete az út egyes szakaszainak ismétlődésében, a kényszerű visszafordulásokban ölt testet. Durva, kisszerű mindennapok és a múltba tűnt, szellemekben és lelkiekben gazdag gyermekkor kontrasztját az elbeszélésben érvényesülő hanghatások, a harmonika hangja, illetve a zongoraszó, valamint a szekér és a vonat képei artikulálják. Az utazás vége felerősíti a változatlanág élményét, hasonló szelekciós eljárás érvényesül a befejezésben, mint a mű bevezető részében: az elbeszélő, a mű végén pedig a kocsis tényszerű közlése az indulásra, illetve érkezésre vonatkozólag a tanítónő múltbeli emlékeivel keveredik. Az emlékezés azonban mindkét esetben a valóságtól távoli, azzal minden kapcsolatát elvesztett irrealitásként jelenik meg. Erre utal az elbeszélő által mindkét szövegrészbe illesztett álom (сон) szó más-más kontextusban, a múltra, illetve második előfordulásakor a jelenre vonatkoztatva. A múlt mint „szétfolyó emlék élt benne, mint az álom” (974.) («осталось в памяти что-то смутное и расплывчатое, точно сон»),⁶ az elbeszélés végén a jelen tűnik „hosszú, nyomasztó, lidérces álomnak” (982.) («длинный, тяжелый, странный сон», 3: 255.). A két „álomlátás” közül az utóbbi bizonyul tévképzetnek, és szükségyszerűvé válik a nyomasztó, lidérces jelennel való szembesülés.

Az *Esti Kornél* címszereplője hasonlóképpen a lehetséges választ, bizonytalanságaira és a folytonosan megtapasztalt viszonylagosságra valamiféle magyarázatot keres. A *Tengerszem* kötetben található Esti Kornél-történetek egyik darabja, a *Margitka* tanúsága mégis mintha az utazás, végső soron ugyancsak az életút egyetlen – az egyes részekben még többször visszatérő – igazságát fogalmazná meg: „Az, aki egy napot élt, éppoly ember és lélek, mint az aggastyán vagy a matróna.” (916.) Eszerint nem az időtartam adja az emberi élet lényegét, annak a halálhoz, a beteljesedtséghez van több köze, s ez különösen fontos Esti számára, aki épp ezzel a ténnyel képtelen megbirkózni.⁷ A sokszori utazásról és úton levésről szóló elbeszélések részben maguk is leszámolnak a helyváltoztatásból eredő megvilágosodás illúziójával. Csehov életművében ez a leszámolás közismert módon úgyszintén többször bekövetkezik, egyedül talán az „ellenpéldaként” számon tartott *A menyasszony* című elbeszélésre hivatkozhatunk mint olyan alkotásra, ahol a ötödik fejezetben bekövetkező és a hatodik fejezetben megismétlődő útra kelés

között egy aspektusból ugyan hasonlóság áll fenn, de egy másikból kontrasztként jelenik meg a szituációekvivalencia. Nevezetesen: Nágya, a mindennel szakító menyasszony felfokozott lelkiállapotban, de még naivan, emocionális okokból, emlékképeitől kísérve hagyja el a szülői házat első alkalommal. A mű végén Nágya szintén „felajzott, jókedvű” („живая, веселая”), de az elbeszélő már racionalizáltabb gondolatmenetéről tudósít (долго еще ходила по комнатам, думала, ясно сознавала, полагала), ami a tudatos életformaváltás mellett szól.

2

Csehov – mint a fenti példából is kitűnik – különösen kedvelte a klasszikus novella hagyományainak ugyan ellentmondó, de a századforduló táján mégis teret nyerő, egy egész életutat bemutató kispikái formát, akárcsak Kosztolányi. Az elbeszélés e típusánál az elbeszélő a címadó hősök élettörténetét gyakran ekvivalens epizódok láncolataként mutatja be.⁸ A továbbiakban két, feltűnő tartalmi és poétikai hasonlóságban levő Csehov-, illetve Kosztolányi-novellát kívánok közelebbről is megvizsgálni. Csehov *Душечка* (*Aranyos!*, 1899) és Kosztolányi a *Tengerszem* című kötetben megjelent *Erzsébet* (1929) című elbeszéléséről van szó, amelyek jelen esetben a tematikai egyezések és a szerzői viszony kísérteties azonosága ellenére sem hatástörténeti szempontból érdekesek, noha Csehov alkotói stílusa egyértelműen befolyásolhatta a Kosztolányi-elbeszélés megformálását.⁹ Mivel ekvivalenciasorokként modellálható elbeszélésekről van szó, megkerülhetetlen az epizódok (benne személyek, szituációk, cselekvések) közötti hasonlóságok és oppozíciók, egyes motívumok egyidejű megfeleltetésének és szembeállításának feltárása, természetesen az időbeli kapcsolatok dominanciájának figyelembevételével. Ezeken túl a formális ekvivalenciákra (azonos szelekciós, kompozíciós vagy megnevezési eljárásokra, a történés-mozzanatok linearizálásának vagy permutációjának mikéntjére) is tekintettel kell lennünk.

Csehov és Kosztolányi elbeszélése egyazon paradigmára épül: a főhős nő teljessége, egyéniségének egysége csak egy másik személy által valósulhat meg, s az erre való törekvés már-már komikus, de egyik alkotásban sem kizárólag iróniával láttatott, sőt inkább a megértés és a behelyezkedés felé mozdul a szerzői álláspont. Az elbeszélőmód és a szerzői állásfoglalás kérdése egyértelműnek látszik, ha Csehov és Kosztolányi megjegyzéseiből indulunk ki, hiszen mindketten többször is kifejtik az objektív, távolságtartó szerzői viszony iránti igényt. A szerzői jelenlét kérdése azonban mindkét elbeszélésben összetettebb probléma.

A. P. Csudakov már klasszikusnak számító *Поэтика Чехова* című könyvében az 1895 és 1904 között született Csehov-elbeszéléseket egyszerre tartja objektív és szubjektív (az elbeszélő értékeléseit, esetleges kinyilatkoztatásait is tartalmazó) alkotásoknak, abban az értelemben, hogy a hős nézőpontja és szavai mellett a szerzői szólam is jelen van.¹⁰ Az *Aranyos!* című elbeszélés olvasójának első benyomá-

sa szerint is objektív elbeszélői hangot hall, valójában a távolságtartás itt is pusztán szerepjáték az elbeszélő részéről, aki megjegyzéseiben a poétikai játék által a külső szemlélő, az „átlagpolgár”, a kisváros lakosainak nézőpontját reprodukálja. Nem lehet véletlen, hogy Tolsztoj – aki határtalanul lelkesedett az *Aranyos!*-ért – úgy sejtette, differencia lehet az eredeti szerzői szándék és a megvalósulás, a befejezett mű között. Minderre éppen az elbeszélőmódban végbemenő árnyalatnyi, de nem jelentéktelen változásból következett. ¹¹ Kosztolányi elbeszélője ugyancsak szűkszavú és tárgyilagos, de ebben a műben nem jellemző az irónia, a „felülről” láttatásnak a szándéka sincs meg a csehovi elbeszéléssel ellentétben.

Olenyka első és Erzsébet második férje valamint Olenyka második és Erzsébet első férje hasonlóképpen tipizált figurák. Az előbbieket a művészet és a betegség-re való hajlam jellemzi (a fiziognómiai leírás Csehov és Kosztolányi elbeszélésében is fontos szerepet tölt be), az utóbbiakat egyszerűbb, természetes életvitelük, s ezen életvitelbe olvadó, a megszokás és rutin szintjén létező ájtatoskodásuk köti össze. ¹² Hasonló szerepet töltenek be az ekvivalenciasorozatok utolsó házasságtörténetei is: Olenyka állatorvos élettársa és Erzsébet bankár férje egyaránt az önzőségük által definiálódnak, ezekben az epizódokban a legegységesebb és leghangsúlyosabb a nő önfeláldozásának ténye.

Az elbeszélésekben az ekvivalenciasorok alkalmazásának célja, hogy Olenykát, illetve Erzsébetet kompenzációra szoruló, „félkész” személyiségnek lássuk. Ennek alátámasztásaként Olenyka bemutatásakor az elbeszélő nyíltan ki is jelenti: „Olenyka állandóan szeretett valakit, enélkül nem bírta ki.” (1070.) Korábbi életében is kompenzált, amikor a papát, a nénikét majd a francia tanárát bálványozta. Erzsébetnek jóformán nincs előtörténete, ily módon az ő esetében a fenti személyiségjegyek csupán a szituációk ismétlődése által lepleződik le. Ebből következően az irónia sem érinti olyan mértékben, mint az eleve hiánnyal jellemzett, s állandó becéző megnevezése által egyébként is lefokozott, enyhe leereszkedéssel kezelt Olenykát. Azonban Csehov is fokozatosan eltávolodik az ironikus szerzői alapállástól, s az olvasó figyelmét a hasonló életszituációba kerülő – jellemükben ugyan látszólag oppozícióban lévő – szereplők Olenykához való hasonlatosságára irányítja. Ugyanis nemcsak a nőalak teljeseedik ki (fizikailag és lelkileg) az egyes kötődéseiben, de a kapcsolatokban ő maga is a kompenzáló személy szerepét játssza, az együttes alkotás gesztusát lopja be – ahogyan Erzsébet is – az egyébként elégtelen életekbe. Olenyka társai kivétel nélkül elégedetlenek, panaszkodnak (időjárásra, a közönség ízlésére; a fa árára, a fuvardíjra; az állategészségügyi felügyeletre). A köztük lévő hasonlóságot Olenyka azonos megszólításai is aláhúzzák: minden esetben galambocskámnak (голубчик мой!) szólítja társát. ¹³ A férfiak sorsa, kompenzációra szoruló személyiségük voltaképpen nevükben is benne foglaltatik. Kukin, akinek neve egybecseng a кукла 'baba, bábu, báb' szóval, a Tivoli mulatókert tulajdonosa, színházzal foglalkozik, de ő maga is színpadi figurának tűnik: „Kukin kicsi, cingár, sárga képű, lenyalt hajú férfiú volt, vékony hangon beszélt, és beszéd közben elferdült a szája. *Mindig kétségbeesett arcot vágott...*”

(1070. Kiemelés tőlem – R. I.) Mintha szerencsétlenségét, az újabb sorscsapástól való félelmet tükröző álarcot viselő báb lenne.

Pusztovalov úgyszintén egysíkú, rutincselekvésbe süllyedt, neve szerint is üres ember (пусто 'üres'). Pusztovalovék házassége is puszta, üres marad: nem járnak színházba (korábban Olenyka kedvelt szórakozása), cirkuszba, általában az irodában vagy otthon ülnek. Olenyka Pusztovalov életét éli – ahogy korábban Kukin osztotta meg vele az életét –, gondjait magára veszi, viszont így mindketten megelégedett emberekké válnak. Kukin esetében a kompenzáció nem ennyire sikeres, abban a házasságban Olenyka nem tud úrrá lenni a férfi „eredendő” boldogtalanságán.¹⁴ Mindemellett Kukin fizikai hanyatlása, a soványság, köhögés is a lelki nyugtalanság jele lehet. Pusztovalov megelégedettsége viszont éppen a hangsúlyozott testiség által, a testi jólétben ölt testet. Jól látható mindez az egyszer már említett templomba járási szokásaik leírásakor, ahol a szöveggörnyezetben – a vallásgyakorlással egyenrangú jelenségekként – a házaspár ápolt, finom ruházatát, gazdag, ínycenc étkezéseit, valamint gőzfürdői látogatásait taglalja az elbeszélő.

Az *Aranyos!* férfi szereplői közül egyedül Szmirnyinnek, az állatorvosnak ismert részben az előtörténete. A megcsalattással végződött házasság, a mindenk ellenére megnyilvánuló hűségigény (Olenyka rejtegetése, a feleséggel történő kibékülés) voltaképpen Szmirnyin valós lényére mutat rá: смиренный – 'békés, nyugodt, csendes' – természetű. Az állatorvos végső soron Olenykával is békében szeretne élni – igaz, a nő számára megalázó módon –, hiszen hozzá tér vissza lakásnézőbe, s végül belekényszerül fiával együtt a gondoskodás elfogadásába.

Az *Erzsébet*ben nem történik meg a férfialakok egyénítése, ellenkezőleg, csak a foglalkozásukkal nevezi meg őket az elbeszélő. A személyiség háttérbe szorítása még egyértelműbbé teszi ezen életutak automatizált, kompenzációra szoruló, a lelki hiányával küzdő voltát. A férfiek személyét olyannyira jelentéktelennek kívánja láttatni az elbeszélő, hogy halálukat és az özvegyi gyászt is rendkívül röviden adja tudtunkra. Ez a tárgyától szokatlan sűrített közlés nemcsak Kosztolányi elbeszélését jellemzi, ahol a házasságtörténetek különálló fejezetekben szerepelnek, hanem az *Aranyos!*-t is. Csehov elbeszélésében azonos szelekciós minta érvényesül a kapcsolatok végének leírásakor: ekvivalensek az egyes epizódok a tekintetben, hogy bennük azonos mértékű a „kiterjesztés” magukról a házasságokról szóló beszámolókból és azonos mértékű a „sűrítés” a férj halálának¹⁵ és Olenyka ezt követő egyedüllétének leírásakor.

Olenyka megszólításakor (душечка 'lelkecske') a szóban rejlő magasztos tartalom (nagyfokú lelkiesség, érzékenység) a kicsinyítő képző által nem csupán az eredeti jelentést¹⁶ hívja elő, hanem a köznapi használatban szokásos kedveskedő megszólítást jelenti, s természetesen az erre érdemes, szimpatikus, a környezet elvárásainak megfelelő egyént idézi fel. Olenykát viszont nem folyamatosan illetik ezzel a megszólítással. Miután Szmirnyin elhagyja, „az utcán már nem úgy köszöntötték, nem mosolyogtak rá, mint azelőtt”. (1076.) A fentebb tárgyalt formális ekvivalencia az elbeszélésnek ezen a pontján megszakad, mivel az

elbeszélő érezhetően sokkal közelebb kerül a főszereplőnő élettörténetéhez. Az azonos szelekciós minta elhagyására utal a korábbiaknál részletesebb és költőibb leírása Olenyka egyedülletének: metaforikus, ahogyan lelkiállapotát a terjeszkedő, változó város képével rokonítja az elbeszélő. Az átalakult városból eltűnt a Tivoli mulató és a fatelep is, vagyis Olenyka korábbi életének helyszínei, s ehhez hasonlóan egykori érzései és gondolatai is cserbenhagyják („most azonban a szívében és a gondolataiban is olyan *pusztaság* tátongett, mint az udvaron” 1076. Kiemelés tőlem – R. I.). A részvét felerősödését, a megváltozott elbeszélői viszonyt még egy fontos momentum húzza alá: a végig múlt idejű elbeszélőmód a történetnek ezen a részén átvált jelen időbe. Ez az idősíki váltás és a címszereplő belső nézőpontjának sejtetése együttesen azt eredményezi, hogy az olvasó a történet utolsó mozzanata, a Szmirnyin fiával történő megismerkedés előtt Olenykat már ne a közítélet szerint mérlegelje, hanem az egyén oldaláról, az értékek viszonylagosságának tekintetbevételével. Olenykat, akit fullasztó hőség vesz körül a mű elején s jólesően gondol az este és a várható eső közeledtére (Kukinnal éles ellentétben, akit „boldogtalanná” tesz a szeszélyes időjárás!) egy esti életképben látjuk viszont az elbeszélés végén. Az este Olenyka fullasztó szenvedélyének (állandóan azonosulni valakivel) csillapodását s a közelgő véget is jelképezheti.

Az *Erzsébetben* – ahogy már korábban utaltam rá – nincs szükség a szerzői nézőpont változtatására, hiszen az *Aranyos!* indítását jellemző ironikus attitűd itt szinte teljes mértékig hiányzik. A befejező epizódhoz való átvezetés a negyedik fejezet elején található. Ha a Csehov elbeszéléséhez hasonló erőteljes gesztusok nem is jellemzik ezt a részt, de finom jelzések segítségével az elbeszélő itt is közelebb kívánja hozni a nőalakot az olvasóhoz. Ennek eszköze nála *Erzsébet* öregségének, a fizikai tünetek szenttelen bemutatása, s ugyanakkor a nőben feltámadó anyai érzés (a gyermek utáni vágy mindkét elbeszélésben fontos szerepet játszik), valamint ennek az elutasításáról szóló tárgyilagos közlés.

Kosztolányi nem csupán sugallja az életút végét, *Erzsébet* életét a negyedik fejezetben egyértelműen a keresztény értelemben vett, a végső igazságot felmutató halál perspektívájába állítja. Mintha *Erzsébet* fia utáni vágyódását is beteljesítené a pap megjelenése, aki – az asszony elmúláshoz közeledő lényével oppozícióban – „fiatal, gyermekarcú, [...] rajongó kék szemekkel” (831.). A gyónás során *Erzsébet* egymást látszólag kizáró bűnöket, szélsőséges cselekedeteket említ. Peer Gynt-i a kérdés: Miben rejlett az asszony igazi lényege, személyiségének legbensőbb magja? A pap nem tudja a választ, de megadja a feloldozást. A teljes bűnbocsánatot és a megbocsátás indokait az angyaltól halljuk. A transzcendens szférájába emelt elbeszélésben mégis egyes nagyon is evilági jegyek dominálnak. Az *Erzsébet*nek megjelenő angyal (az *Erzsébet* név asszociálta újszövetségi kontextus is láthatóvá válik: Lukács evangéliuma szerint *Erzsébet* férjének, *Zakariás*nak megjelenik Gábrriel Lk 1,13) nem nemtelen, hanem hangsúlyozottan maszkulin vonások jellemzik:

Ekkor fönn a szoba egyik sarkában, a cserépkályha fölött, megjelent egy angyal. Egy nagy, erős angyal, tárt, fehér szárnyal, szépséges bajnoki férfitesttel, mert az angyalok mind nagyok, mind erősek és mind férfiak.

Harsány hangon szólt... (832.)

A kanonikusan inkább nőiesnek (római lepelruhák, diakónusi öltözet) és gyermekinek (lásd puttók) ábrázolt angyalképpel szemben Kosztolányi megjelenítése a jelenet enyhe iróniáján túl nyilván azt a célt szolgálja, hogy még nagyobb nyomatékkal hangozzanak el a női önfeláldozás értelmére vonatkozó kijelentések. Az ítélet szerint ugyanis a feltétlen alkalmazkodás, a szeretet diktálta szolgáltság tiszteletre méltó női attribútum. Az Erzsébet lelkében dúló ellentmondások ugyan jelenthetik azt, hogy cselekedetei nem mint egy szilárd személyiség döntései, nem az önálló élet választásaiként születtek meg, de földi pályafutása a magasabb igazságszolgáltatás szerint így is célt ért, Erzsébet teljesítette feladatát, „egész nő” volt.

A teljesség elérése a négyes szám misztikumában is kifejeződik. Erzsébet rövidített életútját négy történetben (egyben négy fejezetben) ismerjük meg, sorsa ezáltal is tökéletes, harmonikus egységben jelenik meg.¹⁷ A négyes szám az *Aranyos!*-t is jellemzi, ahol szintén négy életepizód áll előttünk, s az utolsó, a negyedik sugallja a legtöbb realitást, Olenyka számára a teremtett világ nyújtotta legtökéletesebb önfeláldozási formát. Mindemellett a körkörösség is dominál az elbeszélésekben, hiszen az egyes lépcsőfokok alapján nem különböznek egymástól, s a zárlat végső viszonyítási pontként mindkét esetben az örökké létező időtlenre utal.

A kör Olenyka sajátja is, hiszen a lelkiesség, a lélek (psziché – душа) szimbólumát is láthatjuk benne. Olenyka – és Erzsébet – vég nélküli mozgása a kör bezárására, a hasadás elkerülésére irányul. Ez a törekvés jól megmutatkozik a személyiség verbalizálása során: mindkét asszony előszeretettel alkalmazza a társ szóképzését, szófűzését. Olenyka esetében minden alkalommal könnyen felismerhető a lexika átvétele, de az egyébként dialógusban csak a negyedik fejezetben megszólaló Erzsébettel kapcsolatosan is megenged enyhe iróniát magának az elbeszélő, amikor idézőjelesen olyan kifejezéseket használ az asszony mindennapjairól szóló részekben, amelyek egyértelműen leleplezik a nyelvhasználatban a férj hatását (például: „termés”, „kemény”, „még nyers”, „ebből lesz valami” [828.] vagy „ügy” [830.] és a francia szavak gyakorisága a harmadik fejezetben). Mindez még inkább alátámasztja a főszereplők képlékenységéről mondottakat. Erzsébet a halálos ágyán megszabadul a készen kapott kliséktől, ám szavai mégsem képesek közvetíteni azt a rendező elvet, amely erősebb és igazabb az etikumban rögzült magatartásformáknál, feltárulkozása érthetatlenné válik, s a szerzői/angyali igazságszolgáltatás siet a segítségére.

Csehov és Kosztolányi elbeszélése egyaránt ekvivalens epizódokra épít, és az ezekben rejlő szituációs hasonlósággal, illetve kontraszttal végső soron egy egyértelműnek látszó emberi hiányosságot több dimenzióba állít. A körkörösség, az időtlenre történő rámutatás, a transzcendencia gondolatának sejtetése voltaképp-

pen Csehov és Kosztolányi életművének egészét is jellemzi. Figyelemre méltó, hogy Kosztolányi a Csehov-drámákról szóló recenzióiban is gyakran megemlíti az időélmény különlegességét, a mozdulatlanságot, az „örökkévaló történet” benyomását keltő eljárást,¹⁸ és nemegyszer az idő hasonló megjelenítésével, tematikus és formai ekvivalenciákkal találkozhatunk Kosztolányi regényeiben is.

JEGYZETEK

1 Wolf Schmid: *Ekvivalenciák az elbeszélő prózában (Anton Csehov novelláiból származó példákkal)*. Helikon, 1999. 1–2. 180–209.

2 *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*. Szerk. Kulcsár Szabó Ernő és Szegedy-Maszák Mihály. Budapest: Anonymus, 1998. 240–258.

3 Szegedy-Maszák Mihály: „A regény, amint írja önmagát”. Budapest: Tankönyvkiadó, 1980. 103–151.

4 *Anton Pavlovics Csehov művei 1–4*. Budapest: Európa, 1959. 3: 729. Ford. Szőlőssy Klára. A Csehov-elbeszélésekre hivatkozás a továbbiakban is e kötet alapján történik.

5 Kosztolányi Dezső: *Elbeszélései*. Budapest: Magyar Helikon, 1965. 127. Kosztolányi műveire a későbbiekben is e kötet oldalszámait hivatkozom.

6 А. П. Чехов: *Сочинения в четырех томах*. Москва: «Правда», 1984. 3: 248. A Csehov-szövegeket oroszul erre a kötetre hivatkozva adom meg.

7 Karátson Endre Kosztolányi 1920 előtti elbeszéléseit vizsgálva megállapítja, hogy az író voltaképpen „a halálban találja meg az irodalom kizárólagos témáját” (Uő: *Baudelaire ajándéka*. Pécs: Jelenkor, 1994. 71.)

8 Erre a tényre Wolf Schmid is felhívja a figyelmet, s az *Aranyos!* mellett még a *Száműzésben*, a *Jonics*, *A kutyás hölgy* és *A menyasszony* című elbeszéléseket sorolja azon kései elbeszélések körébe, ahol az időbeli és a nem időbeli összekapcsolások egyformán fontosak a rekonstruáló értelemadás számára az epizódok közötti szoros kapcsolat miatt (i. m. 188.).

9 Kosztolányi Csehov műveit részben magyar, részben német fordításokból ismerete. Az *Aranyos!* című elbeszélés mégis minden bizonnyal ismeretlen volt számára, hiszen a mű magyarul először csupán 1930-ban jelent meg Szini Gyula fordításában, a Kosztolányi tulaj-

donában levő német kötet (Anton Tschechhoff: *Gesammelte Werke*. 1–4. k. Jena, 1901–1902.) pedig szintén nem tartalmazza az elbeszélést.

10 А. П. Чудаков: *Поэтика Чехова*. Москва: Наука, 1971. 99.

11 „(Csehovnak Olenykat) szándékában állt megszidni, de a költészet istene megtiltotta neki és megparancsolta, hogy felmagasztalja. És ő felmagasztalta és akaratlanul olyan csodás fényvel vonta be ezt a kedves lényt, hogy az mindörökké annak a példája marad, amivé egy nő lehet annak érdekében, hogy ő maga boldog legyen és boldoggá tegye azokat, akikhez a sors vezet.” (Л. Н. Толстой: *О литературе. Статьи, письма, дневники*. Москва: Худ. лит., 1955. 578.)

12 Olenyka és Pusztovalló „minden szombaton vecsernyére jártak, vasárnap és ünnepnapon pedig reggeli misére; és a templomból hazamehetett ajtatos képpel ballagtak egymás mellett...” (3: 1073–1074., Ford. Lányi Sarolta.) Erzsébet egész héten szorgosan dolgozott, „vasárnap az isten házába ment az urával, térden állva imádkozott”. (827.)

13 A galamb egyrészt lélekszimbólum (Olenyka lényéből, lényegéből fakadó az elnevezés); másrészt szárnyas lényéből eredően szublimált erőszként jelenik meg.

14 „És amikor Kukin alaposabban megnézhetette magának telt, fehér nyakát és szép vállait, rápaskolt és ő is azt mondta: »Aranyos!« Boldog volt, de mivelhogy az esküvő napján, s táná egész éjjel esett az eső, *arcáról nem tűnt el a kétségbeesett kifejezés*.” (1070. Kiemelés – R. I.)

15 A férj halálának tragikus mozzanatát a sűrítés technikáján kívül más eszközökkel is súlytalanítja, illetve már-már a komikum határára csúsztatja. Kukin halálakor például komikus szójátékkal él („Olenyka... ezt olvasta a táviratban: »Ivan Petrovics ma kiszenvedett bal eset következtében, várjuk rendelkezését demetés

kedden.«” [хохороны вторник], 1072. Kiemelés R. I.); Pusztovai halálát pedig egy jelentéktelen aprósággal hozza összefüggésbe („Hanem egyszer Vaszilij Andrejics télnék idején a telepen teától felhevülve, sapka nélkül ment ki fát kiadni – megfázott s megbetegedett.” 1075.)

16 A szakirodalomban többször elhangzik az a megállapítás, hogy az *Aranyos!* a Pszükhémitosz orosz variánsa, vagy legalábbis annak „alacsonyabb megfelelője”. (Renato Poggioli: *The Phoenix and the Spider*. Cambridge: Harvard

Univ. Press, 1957, Thomas G. Winner: *Chekhov and His Prose*. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1966.)

17 Szitár Katalin Erzsébet teljességét hajviseletének változásával és az időkerettel (a napszakok egymás után következésével) hozza összefüggésbe. (Sz. K.: *A prózanyelv Kosztolányinál*. Budapest: Asteristos, 2000. 145.)

18 Kosztolányi Dezső: *Ványa bácsi*. In: *Uő: Színházi esték*. 1. k. Budapest, 1978. 323–324. *Három nővér*. In: uo. 1. k. 330–331.

A *Csang álmai* című elbeszélés jelentősége Ivan Bunyin művészi életfilozófiájában

A *Csang álmai* című elbeszélést Ivan Bunyin (1870–1953) 1916-ban írja, amikor a művészetének az egyént és a társadalmat érintő legáltalánosabb kérdéseire a rendszer fejlődésének aktuális szintjén választ is ad. Az író alkotásai-
ban többé-kevésbé egységes gondolati rendszer bontakozik ki, melyet sajátos
– művészi eszközökkel, azaz nem tételszerűen kifejezett – életfilozófiának lehet
tekinteni.¹

Művészi filozófiájának alapproblémája a XIX. századi gondolkodást meghatá-
rozó perszonális szemléletmód hanyatlása, a morális értékvilág válsága, és az ebből
következő szellemi vákuum. Az antropocentrikus gondolkodás központi kategó-
riája, a személyiség elveszti jelentőségét, a szellemi világ periferiájára szorul, s
helyét a világban eluralkodó személytelen erők veszik át.² Ivan Bunyin konstatál-
ja e helyzetet, s a maga eszközeivel keresi a megoldást. Törekvéseit azonban az
írói szubjektum voluntarizmusa komplikálja, amely annak ellenére, hogy tisztá-
ban van a fennálló helyzettel, nem tud lemondani a személyiségeiről. A szellemi
világát megosztó belső feszültség, valamint empirikus gondolkodása következté-
ben világát két szinten érzékeli és mutatja be: szubjektív, időtlen magánszférájá-
val párhuzamosan objektív világát, melyeket más és más törvényszerűségek igaz-
gatnak, ezért ábrázolásukhoz is más-más eszközöket használ. A bunyini világlátás
és érzékelés e sajátos kettőssége az emberi lét két legfontosabb koordinátájához,
az időhöz és térhez való viszonyhoz a századfordulón bekövetkezett forradalmi
változását mutatja, s már igen korán, pályája kezdetétől, a XIX. század nyolcvan-
as éveinek második felétől megfigyelhető. Külön figyelemre méltó az is, hogy
a szerző tudatosan határolja el a két szférát egymástól, ezért mondhatjuk, hogy
életművének interpretációjából „két könyv” bontakozik ki – egy „belső”, szubjek-
tív szféráját, s egy „külső”, objektív világát dokumentáló „könyv”.³ Erről tanús-
kodik, hogy 1911-ben elhatározza, hogy megírja „Élete könyvét” („Kniga mojej
zsiznyi”), amely csak az ő személyes szellemi fejlődését tárgyalná. E tervezett
mű végül soha nem készül el, viszont az ahhoz készült vázlatok, és egyes művek
annak fejezeteiként értékelendők. Mint például a következő művek: *Arszenyev*

élete. *Ifjúkor* (1927–1929–1933), *Éjszaka* (1911–1925), *Tolsztoj szabadulása* (1937), amelyek létrehozzák a belső könyvet.

Bunyin tudatos szubjektivizmusa, amellyel a szellemi szférában bekövetkezett változásokra reagál, magától értetődően, kihat kifejezési módjára is. Ezért a tízes években művészetében lejátszódott tartalmi és formai változások felismerése és elemzése új fényben láttatja az orosz századforduló e kiemelkedő alkotójának életművét.⁴ Csak a legutóbbi kutatásokban lehet elszórtan olyan véleményekkel találkozni, amelyek e megkövesedett státuszt megkérdőjelezzik.⁵ Az író életművének aktuális olvasata arra enged következtetni, hogy Bunyint éppen ez, a XIX. századhoz képest új világszemlélete kapcsolja ahhoz, a századfordulón kialakult új szellemi vonulathoz, melyet az idő és tér felfogásának radikális változása hívott életre. Bunyin művészete a modernizmus egy bizonyos redakciója, amennyiben e szellemi mozgalmat elsősorban paradigmateremtő vonulatként értékeljük, s csak másodsorban tartjuk a szellemi élet időben behatárolható jelenségének. M. Hilský cseh irodalomtörténész pregnáns definíciójával fogalmazva: „A modernizmus nem csupán egy, az esztétikában és művészi gyakorlatban megjelenő irányzat, amely körülbelül az 1890–1830-as időszakot öleli föl, hanem az egy olyan új korszak, amely radikális módon különbözik nemcsak az azt közvetlenül megelőző időszaktól, hanem az európai civilizáció egy egész, a reneszánszsal kezdődött, és a tizenkilencedik század végén lehanyatlott ciklusától. Ez a kulturális és civilizációs váltás nagyon bonyolult folyamat, melyben az emberi szubjektum és szubjektivitás szerepe, a racionális és irracionális, a külső és a belső, a köz- és magánszféra átértékelődése dominál.

A köz- és magánszféra, az objektív és szubjektív ellentéte a modernizmus kultúrájának csaknem valamennyi aspektusában megjelenik – felismerhetjük azt Bergson filozófiájában, William James pszichológiájában, Nietzscheben, Freud pszichoanalízisében, Einstein relativitáselméletében, és nem utolsósorban a modern költészet, próza, zene, képzőművészet változásaiban. Legáltalánosabb formában ez a szubjektivizmus az idő és tér felfogásának változásában tükröződik.”⁶

Bunyin szubjektivizmusa kortársaihoz, például az orosz szimbolizmus képviselőihez hasonlóan, a XIX. század kilencvenes éveitől kezdve, hozzávetőlegesen az új század tízes éveinek közepéig abban az újromantikus esztétikai beállítottságban ölt testet, mely szerint az individuum, a művész kivonul elszemélytelenedett világából, s elvont ideálok szolgálatának (például az örök szépség, végletes magány, értékörzés) szenteli művészetét.⁷ Am e kivonulás a lírai hős végletes magányát, sorsszerű passzivitását hozza magával. Ezért már az új század első évtizedében, elsősorban Bunyin keleti utazásai, és a keleti filozófiák tanulmányozásának hatására jelenik meg Bunyin új, az újromantikus beállítottsággal merőben ellentétes kísérlete a személyiségproblematika megoldására, amely a világ elfogadásán, a személytelen erőkkel való harc feladásán alapul. Ez a fordulat az író pályájának harmadik, és az új század első évtizedére esik, amikor az addig lírai beállítottságú szerző eltávolodik hőseitől, mert képes a problematikát egy

magasabb szempontból, „*sub specie aeternitatis*” átfogni.⁸ Az írói szubjektum és a hősök szempontja végleg elválnak egymástól, az író egyedül marad „ura” művészetének, a külső világ eseményeit meglehetősen leegyszerűsített fabula formájában narrátorok tolmácsolják. E szemléletmódváltás további poétikai változásokkal is jár, elsősorban az elbeszélés struktúrája tekintetében.⁹ A hősök és az írói hang végleges elválása, az írói szubjektumnak a problémán való felülkerekedése az *Éjszaka* (1911–1925)¹⁰ című lírai-filozófiai esszében nyer verbális kifejezést, amely azt fontos határkövé teszi az író gondolati rendszerének kialakulásában. E műben foglalja össze addigi tudását világról, megfogalmazza saját írói feladatát, melyet addigi lírai prózájával mindvégig követ.¹¹ Felismeri, hogy erre csak bizonyos, kiválasztott személyiségek képesek, s eszerint osztja két csoportra az emberiséget. Az egyik csoportba tartoznak a „nap munkásai”, akik az objektív idő és tér szférájában teszik a dolgukat, a másik csoport az, akiket „költőknek, művészeknek” neveznek, akik „különösen élénk és képszerű (érzéki) Emlékezetel rendelkeznek, ami előfeltétele az átlényegülés képességének”. (422.)¹² Bunyin magát is e csoportba sorolja, a művész legfőbb tulajdonsága, hogy az Emlékezet révén nemcsak a saját korukat érzi, hanem elmúlt időket is, otthon vannak idegen földeken is, értik önmagukat, s másokat. Ezért mindkét csoport más-más küldetést kell hogy vállaljon:

Az embereket két osztályba lehet sorolni. Az egyikbe, egy hatalmas osztályba tartoznak a pillanat, a hétköznapi építőmunka, a tevékenykedés emberei, akik majdhogynem múlt és ősök nélkül élnek, hű szerepként annak a Láncnak, amelyről India bölcselete szól: mit törődnek azzal, hogy olyan felelmetesen a semmibe vész e Lánc két vége? És a másik, az elsőhöz képest maroknyi csoportba tartoznak azok az emberek, akik nemhogy nem nevezhetők építőknak, hanem egyenesen rombolók, akik már megtapasztalták a tevés és építés teljes hiábavalóságát, az álom, a szemlélődés, a magukra és a világra való rácsodálkozás emberei, az „okoskodók”, akik már titokban válaszoltak az ősi hívásra: „Törj ki a Láncból!” – és már mohón várják, hogy feloldódjanak, eltűnjenek a Mindenegységben, ugyanakkor még kétségbeesetten ragaszkodnak azokhoz az alakzatokhoz, amelyekben megjelentek, főleg – jelenük minden egyes pillanatához. (425–426.)

Ugyanakkor a személyiségválság Bunyin által fellelt „megoldása” előrevetíti a megoldás részlegességét: a személyiség önköréből való szabadulása csak egyes, kiválasztott egyének számára lehetséges. Az csak a belső könyv viszonyaira, a szerzői szubjektum és néhány kiválasztott hős esetében érvényes, akiket az írói szubjektum alteregóinak tekintünk.¹³

A külső könyvben kifejtett filozófia az objektív világ adta lehetőségeknek megfelelően művészetében végig újromantikus marad. Az egyén nem szabadulhat ideje és tere korlátaiból, vagyis egész élete „harc a könyörtelen múlt idővel”.¹⁴ Hősei az objektív idő szintjén élnek, sorsukban ábrázolja azt az állapotot, amelyben az egyén nem rendelkezik az „átlényegülés” képességével. Ezért lett Bunyin

legfontosabb kérdése, hogyan szabadulhat ki az egyén a hétköznapi lét, a praktikum szférájából, az objektív idő szűk korlátai közül. A tízes évekre érik meg álláspontja, hogy éppen az objektív idő és tér hatalmát ellensúlyozandó a szubjektív szférájába való teljes bezárkózás, amellyel lírai hőse az értékek megőrzése céljából a viszonyokra reagál az elszemélytelenítő környezettel szemben, és ez eredményezi a személyiség elidegenedését. A megoldást, úgy tűnik, csak a két szempont, a világhoz való személyes és személytelen viszony egységesülése, a téridő szubjektívizációja hozhatja el. Am az erre irányuló, a bunyini művészet logikája szerinti teljes értékű kísérlet csak az emigráció abszolút szubjektív tériidejében, a *Hamvazószerda* (1944) című elbeszélés problematikájában jelenik meg.¹⁵

A tízes években keletkezett érett művek az ehhez a kibontakozáshoz vezető útnak, vagyis művészi életfilozófiájának fontos állomásai. Közöttük is kiemelkedő helyet foglal el a *Csang álmai* című 1916-ban keletkezett elbeszélés, amely, nézetem szerint, a külső könyv fő filozófiai fejezeteinek, Bunyin történetfilozófiájának és antropológiájának összegzése nyomán jött létre. Ugyanakkor már ez az elbeszélés is, mint (jóval később, az író emigrációja idején) a *Hamvazószerda* (1944) című mű, mutat bizonyos, a két könyv problematikájának közös megoldására irányuló kísérletet.

A *Csang álmai* című elbeszélés a két könyv problematikájának közeledését azért képviseli pregnáns módon, mert benne jól megragadható, miként változik át az író újromantikus szemlélete, melyet a *Hágó* című filozófiai esszé reprezentál, azzá az új, univerzális világfelfogássá, amelyet az *Éjszaka* című filozófiai esszében fejez ki, mert a két szemléletmód egy lényben ütközik meg első ízben, mely egyértelművé teszi Bunyin felismerését az egyén személyes és személytelen részének létezéséről. A kétféle világfelfogás egy műben, ám nem egy hősből való szerepelése más, tízes években írt művekben már megfigyelhető, és még később, az író emigrációja idején is, újra és újra megjelenik, hogy e kettősség aktuális megoldásait olyan kulcsfontosságú művekben láttassa, mint a *Könnyed lélegzet* (1916), *Az élet kelybe* (1914), a *Testvérek* (1914), az *Arszenyev élete*, *Ifjúkor* (1927–1929–1933), vagy a *Hamvazószerda* (1944).

A *Csang álmai* című elbeszélésben Bunyin „külső könyvének” legfontosabb témái, a szerelem és történelem, elvont filozófiai síkon, a halál témájának új interpretációjában egyesülnek. Ezzel ugyanakkor háttérbe is szorulnak, hogy a mű legfőbb gondolata kellő hangsúlyt kaphasson – a halálnak mint a személytelen világ-mindenségben való feloldódásnak, s ezzel a halhatatlanság elérésének az értelmezése, amely Bunyinnak e műben kidolgozott terminológiájával élve, visszatérés az „utolsó Gazdához” („poslednij Chozjajin”). A programművet, az *Éjszaka* című esszét nem számítva, a személyiségválság problémájának a huszadik századi individuuum számára az író szerinti egyetlen megoldását, először e műben prezentálja.

Programot adó műveinek absztrakt, filozofikus jellegét a szerző azok műfajának megválasztásával is hangsúlyozza. Miközben az újromantikus személyiségközpontú beállítottságot reprezentáló programelbeszélés, a *Hágó* (1892–1898) műfa-

ja allegorikus prózavers, univerzális kozmikus, személytelen világlátását bemutató írása, az *Éjszaka*, lírai-filozófiai esszé, a két világlátás egyesítésére irányuló „magyarázat” pedig példabeszéd, parabola. Ezért a *Csang álmai* című elbeszélésben párhuzamosan ábrázolódik régi és új felfogás, melyek Csang és gazdájának történetében oszcillálnak, hogy végül a személytelen, univerzális kozmológia kerekedik felül.

A két szempont versengésének következtében az elbeszélés látszólagos hőse, a tengerészkapitány fokozatosan elveszti személyiségét, amely az életből való kilépésével, a személytelenségben való feloldódásban éri el tetőpontját, miközben Csang, a kapitány kínai kutyája, mint a személytelen világ képviselője, kiemelkedik e szférából – már azzal, hogy nevet kap –, mi több, visszaemlékezései, gondolatai valamiféle, az élet dolgairól való filozófiai gondolkodásról tanúskodnak. Ezért lehetséges, hogy a kínai kutya, Csang lesz annak a megoldásnak a hordozója, melyre Bunyin ebben a korszakában, a tízes évek közepén rálel. Bunyin ezt azzal teszi egyértelművé, hogy elbeszélésének igazi hőségévé Csangot teszi, aki, kínai lévén, magában hordozza azt a keleti személytelen szemléletmódot, amely a szerző új világlátását inspirálja. A kapitány, Csang gazdája és Csang egy lény két része, sajátos alteregói egymásnak, és ez a párhuzam az elbeszélés legfontosabb vezérmotívuma. A kapitány a nyugati személyiség-központú világot és mentalitást képviseli. Csanggal való „találkozása” lényének kiegészülését jelenti, amennyiben Csang állati „lelke” abszolút mértékben képviseli a személytelen világ-mindenséget, ezért gazdájának Emlékezetévé¹⁶ válik, mely lényének személyes, nyugati részét a kozmosz végtelen téridejével köti össze. A kapitány azért vásárol kínai kutyát, mert benne annak a keleti szellemiségnek a képviselőjét látja, amellyel kiegészítheti egyoldalú nyugati szemléletmódját.¹⁷ A rozsdavörös kölyökkutya, Csang pedig, „akiben volt valami róka-, illetve farkasszerű” (118.), kóborló lélek, aki nem tudni, mióta bolyong már a földön különböző alakzatokban, a kapitány testében új hazára lel, „földi léte a kapitányhoz köti”. (117.) Közös múltjuk hat év, amelyről Csang nem tudja, sok-e vagy kevés, mert az objektív időről nincs tudomása, Csang álmaiban, szubjektív téridejében jelenik meg. A kapitány alakja mintha a *Testvérek* (1914) című elbeszélésben szereplő angol gyarmatosító tipikus megtestesítőjének folytatása volna, aki már felismerte egyoldalú nyugati, újromantikus szemléletmódjának sebezhetőségét. De, mint ahogy már említettem, a szerző kritikája a nyugati beállítottság tekintetében, amelyet a történelem-és szerelmi téma keretében fejt ki, ebben a műben háttérbe szorul. A nyugati és keleti szellemi oppozíció mögött tulajdonképpen az önmagába zárt, újromantikus szemléletmód, és a világ felé nyitott személytelen, univerzális kozmológiai felfogás szembeállítására rejlik. E két szempontot a szerző elbeszélője köti össze, aki konstatálja különbségüket, villódzásukat a hősök tudatában, és a legutolsó bekezdésig nyitva hagyja a kérdést, melyik kerekedik felül. Emiatt úgy tűnik, mintha a narrátor a klasszikus realista prózából hátramaradt „mindentudó szerző”¹⁸ volna, hiszen különleges helyzete miatt, az alkotáshoz elengedhetetlen „átlényegülés”

képessége révén, mindkét szférát érti és átérzi. De ez csak látszat, mert Bunyin itt csupán stilizálja a mindentudó szerzőt, ami egyik olyan poétikai eszköze művészetének, melynek révén el tud rejtőzni a saját művében, s azt a látszatot keltheti, hogy nem ő, hanem maga (a végtelen) az élet hangja, a szférák zenéje közvetíti számunkra azt, amit szükségesnek talál közölni a halandó olvasóval.¹⁹

A *Csang álmai* (1916) című műben a *Testvérek* (1914) című elbeszélés problematikájának abszolút elvonatkoztatása szerepel, s erre már annak első mondata utal: „Nem mindegy, hogy kiről beszélünk? Minden egyes földi lény megérdemli azt.” (117.) A *Testvérek* alap gondolata ugyanis az, hogy mindegy, hol született az egyén, Nyugaton vagy Keleten, közömbös, hogy milyen eszmei vonulatnak a képviselője, milyen szellemi tradíció szerint él, ugyanis minden egyes földi lény boldogtalanságra ítéltetett, mert létüket a világmindenség személytelen erői határozzák meg, amelyek sok esetben saját lényükben munkálnak ellene.²⁰ A földi teremtmények azért mind „testvérek”, mert közös sorsuk a boldogtalanság, bár mindegyik a maga módján szerencsétlen, ahogy azt a szerző sokszínű művészete példázza. Eddigi tapasztalatai alapján az ember sorsa életében is a nemtudás, vergődés értés és nemértés, boldogság és boldogtalanság közt, állandó kutatás, keresés, fárasztó, ismeretszerző utazás.²¹ A halál, a „könyörtelen múlt idő” minden törekvését értelmetlenné teszi, sorsa a megsemmisülés, emléke sem marad annak, hogy a világon volt.²² Ezért nincs értelme gondolkodni, szeretni, mint ahogy a Prédikátor mondja, akit Bunyin idéz az *Éjszaka* című filozófiai esszében. Minden esetben a személytelen erők győzedelmeskednek felette, egyfelől fizikailag erőtlen – „kis vadszamar”²³ –, másfelől ésszel nem foghatja föl végtelen világát. Ideálja, az örök szerelem elérhetetlen, s mindez ismétlődik, generációról generációra, a változás reménye nélkül. A szerző addigi művészetének „tudását” az újromantikus beállítottságról a kapitány alakjába sűríti, miközben kritikája saját túlhaladott szemléletmódjának is szól. Ezért az elbeszélővel idézteti a kapitánynak a személyes múltjából dedukált véleményét az élet ambivalens értékeléséről, de az antinómia a jelen viszonyokra, sőt, minden időkre érvényes részét már hősével, a világot megjárt kapitánnyal mondatja ki, aki ezen igazság örökkévalóságát azzal támasztja alá, hogy a bibliai Prédikátort idézi:

Valaha két igazság volt, amelyek állandóan váltogatták egymást: Az egyik az, hogy az élet kimondhatatlanul gyönyörű, a másik pedig – hogy az élet csak az örülteknek való. Most a kapitány állítja, hogy csak egy, s amíg világ a világ, csakis csak egy igazság fog létezni, a második, a zsidó Jóbnak, az ismeretlen törzsből származó bölcsnek, a Prédikátornak az igazsága. (118.)

A kapitány és Csang hat éve találtak rá egymásra, de már három éve a szárazföldön élnek, a fekete-tengeri kikötővárosban, Odesszában. „Hat év – sok vagy kevés? Hat év alatt mindketten megöregedtek, bár a kapitány még negyvenéves sincs, és a sorsuk kegyetlenül megfordult.” (117.) „Már nem hajóznak a tengere-

ken”, s otthonuk a tágas kapitányi kajüt helyett egy szűk, sötét padlásszoba. Életük iramát megállította egy vak véletlen, a személytelen erők győzedelmeskedtek az emberi törekvésekkel szemben. Három évvel ezelőtt a kapitány hajója a Vörös-tengeren korallzátonyra futott. Az utazás, amely számukra az életet jelentette, annak pótlékává degradálódott: álló napi vándorlás, csavargás a kocsmák, sörözők és éttermek között. A hat év alatt azért öregedtek meg, mert relatíve több ismeretre tettek szert, mint más hétköznapi ember.²⁴ Lényük nyugati része, a kapitány elég élettapasztalattal rendelkezik, hogy bizton kijelenthesse, hogy csak a második igazság létezik. Az életmű kontextusában ez azt jelenti, hogy sorsa közös azoknak a milliónknak a sorsával a Földön, akik az objektív idő szintjén élnek.

És a kapitány újra, az asztalra könyökölve szenvedélyesen győzködi a *művészt* [barátját; kiemelés tőlem, K. J.], hogy csak egyetlen igazság létezik – komisz és alantas –, csak nézz körül, mondja, csak gondolj azokra, akiket nap mint nap látunk a sörözőben, kávéházban, az utcán! Barátom, én láttam az egész Földet – az élet mindenütt egyforma! Minden, ami az embereket foglalkoztatja, értelmetlen és hamis: nincs se istenük, se lelkiismeretük, se értelmes életcéljuk, nem létezik se szerelem, se barátság, se becsület – nincs bennük egyszerű együttérzés sem. Az élet – unalmas, téli nap egy piszkos kocsmában, semmi több...” (124.)

És nincs is remény sorsuk jobbra fordulására – ilyen életet él az emberiség többsége nemzedékről nemzedékre. A kapitány számára, mint a külső könyv újromantikus beállítottságú hőse számára ez a felismerés az a végső tudás, amit lehetőségei szerint az életről megszerezhet. Ez a szerzőnek az a felismerése, amelynek nyomán a „hétköznapi munkásait” jellemzi, akiket szembeállít a gondolkodó és „érzéki emlékezettel” rendelkező művésztípusokkal, akik közé immár magát is sorolja.

Bunyin ugyancsak a megidézett *Éjszaka* (1911–1925) című esszében utal arra, hogy az egyén külső, a világ felé mutatott arcát meghatározza benső, tudattalan, szubjektív világa. A kapitány belső életét, melynek bemutatása előkészíti az elbeszélés végkifejletét, csak egy ugyancsak személytelen nézőpont képes megérteni. A személytelenség képviselője azért egy állat, mert Bunyin már 1906-ban, *A fehérló* című elbeszélésben rámutat, hogy az ember egyfelől két szubsztancia, test és lélek kiegyenlíthetetlen egysége, másfelől, hogy az állati, ösztönös, intuitív szférája háttérbe szorul a kulturális fejlődés során, s ez hiányzik az individuum normális egyeddé, személyiséggé való alakulásában. Az elbeszélés hőseit, földmérőt csodálattal tölti el az állatok ereje, ami az emberi lényekben már nincs meg.²⁵

Csang „személyében” a kapitány annak a keleti személytelenségnek a megtestesítőjét vásárolja meg, amellyel már régebben, keleti útjai során megismerkedett. Erről tanúskodnak Csanggal való „beszélgetései”, amelyek lényé intellektuális személyes részének és belső, tudattalan irracionális szférájának dialógusaként értelmezhetők. Mint ahogy szüntelen párbeszédük ábrázolása mutatja, Bunyin számára egyértelmű, hogy csak együttesen képesek az egyén sorsát, rendeltetését, életét interpretálni. A két szféra merőben eltérő működésére utal, hogy a kapi-

tány ezekben a beszélgetésekben aktív módon vesz részt – „ha kettesben maradtak, nagyon szeretett Csanggal elbeszélgetni” (123.) –, miközben a kutya arra az elbeszélő által közvetített gondolatokkal, álombeli emlékezéseivel „válaszol”. A múlt, amikor a világ még „kimondhatatlanul gyönyörű volt”, Csang álmaiban jelenik meg.²⁶

A kettős hős sorsának ábrázolása egyrészt azért retrospektív, mert a visszaemlékezés révén csak a lezárt dolgokat lehet értelmezni, másrészt a kutya rendelkezik azzal az univerzális „Emlékkel”, „érzéki emlékezettel”, ami összeköti a tereket és a különböző idősíkokat: „a kapitányt az emlékezet szemével látja” (131.). Feleleveníti azt az időt, amikor a világban még két igazság volt. De értelmezése passzív és indirekt, csak az események elrendeződése, az egységes tudatfolyamból²⁷ való felmerülésük sorrendje adja meg értelmüket.²⁸ Ez arra mutat, hogy az író szerint arra a kérdésre, hogy milyen, mi az élet, csak a személytelenség megélése, az intellektus abszolút kikapcsolódása esetén, a megváltozott tudatállapokban lehetséges.

A jelen szörnyű, de Csang álmaiból megtudjuk, hogy nem volt ez mindig ilyen egyértelmű. Az első álomban az első igazság kerekedik felül: az élet, hajózás a viharos tengeren szörnyű. De a siker, a Vörös-tengeren való sikeres átkelés reménytel tölti el a kapitányt és Csangot. A kapitány már előre tudta, hogy ez az átkelés megmérettetés lesz, hogy nemcsak a fizikai veszély miatt gyakorol döntő befolyást jövendő sorsára. „Látod, barátocskám, ez itt a Vörös-tenger [mondja Csangnak, de „dialógusuk” tulajdonképpen belső monológ, K. J.], nagyon oda kell figyelniük, mert nézd, csak úgy hemzsegnek rajta a zátonyok...” (122.) A Vörös-tenger ezért az életben való jó tájékozódás, és a nehézségek leküzdésének szimbóluma.²⁹ Itt a bibliai reminiscencia a szimbólum jelentését a végtelenbe vetíti. Ez az út a kapitány életútjának a kezdete is, mert ez volt első hosszabb tengeri útja. Nem volt mindegy, hogyan végzi – sikerrel vagy kudarccal. Az út, utazás célja, ahogy láttuk, Bunyin művészetében a szellemi újjászületés³⁰ vagy a mélyebb önmegismerés. A kapitány tengeri útja ilyen értelemben elmerülés saját tudatában, önmaga és az élet értelmének keresése. Csak magára számíthat a természeti erőkkal szemben – az egyén drámáját Bunyin grandiózus romantikus képpel (allegóriával) érzékelteti. Hajója a végtelen óceán játékszere, „a víz körös-körül hömpölygött, maga alá gyűrte a felkorbácsolt horizontot, beáramlott a ködbeborult égbe. A szél a dübörgő tarajos hullámokról szaggatta le a vízcseppeket, ...” (119.) A kapitány e földindulásban „parancsokat osztogatott” – végezte a dolgát, harcolt a tomboló elemmel, miközben tudattalan, „állati” fele legszívesebben megfutamodott volna a dübörgő elem előtt: „Csang pedig reszketve fordította el pofáját a sűvítő szél irányából.” (119.) A Vörös-tengeren való első átkelés sikeres volt, s a vihart követő verőfényes reggelt Csang második álma idézi meg: a természeti erők tombolása utáni hirtelen beállt csönd szinte megijeszti. „Mindenütt csend volt, a hajófar ritmikusan himbálózott, a víz nyugodtan nyaldosta a hajó testét, és a levegőt a konyhából jövő otthonos illat töltötte be... és Csanggal ugyanaz történt, mint abban az időben gyakran

a kapitánnyal is: hirtelen megvilágosodott előtte, hogy a világban nem egy, hanem két igazság létezik – az egyik az, hogy a világban élni és hajózni szörnyű, a másik pedig... De azt már nem volt ideje végiggondolni” (121.), mert megjelent előtte rugalmas léptekkel közeledő, életörömtől sugárzó gazdája, aki örömeiben kutyáját felkapva, cuppanós csókot nyomott a fejére. Az első igazság megfogalmazódik, de a második már nem, mert az érzelmi síkon, intuitíve jelenik meg – az az öröm, ami a kapitány lényéből sugárzik. Nincs szükség arra, hogy kimondassék, mert „mi mindig csak akkor mondjuk, hogy »nem tudom«, »nem értem«, amikor szomorúak vagyunk, az öröm perceiben minden egyes lény biztos abban, hogy mindent tud, mindent ért” (126.) – mondja az író bölcs elbeszélője. Az igazság kettős természetének felismerése a tudatfolyamból tör fel, és, úgy tűnik, megoldja a kettős lény személyes részének dilemmáját. A kapitány elismeri, hogy az élet egyszerre túl szép és túl ronda. „Szörnyű ebben a világban élni, Csang”, mondta a kapitány, „nagyon jó, de szörnyű, különösen az olyanoknak, mint én. Lehet, hogy túlságosan vágyakozom a boldogságra, és lehet, hogy épp ezért sokszor elhibázom: sötét és kiismerhetetlen ez az Út, vagy éppen ellenkezőleg?” (124.) Ám a bunyini életfilozófia szellemében éppen ez a kérdés nem válaszolható meg, az egyén nem ismerheti föl, hogy létének értelme éppen az élet ezen ambivalenciájának a felismerést követő megélése, mert hiányzik a kérdés alanya, a probléma lehetséges hordozója, a személyiség, mely egyedül képes csak az ambivalenciát egy lényen belül egyensúlyban tartani. A külső könyv újromantikus beállítottságú hősnének sorsa éppen ezért a tudás és nemtudás, boldogság és boldogtalanság közti látszólag értelmetlen vergődés. Az élet harmadik igazsága, amelyre a kutya „személytelensége” világít rá, csak a mű, illetve az életmű kontextusának elemzéséből derül ki.³¹

A vörös-tengeri átkelés a kapitány életének legboldogabb napja, mert, legalábbis Bunyin szerint, a boldogság az ember életében csak egyszer adatik meg.³² Az „élet kelyhe” megtelik, az egyén sorsa beteljesedik, s ezután élete törvényszerűen hanyatlásnak indul.³³ A kapitány „elgondolkodó, büszke és szomorú arckifejezéséből érződött, hogy mégis, mindenképpen ellenére boldog, hogy nemcsak ez az ő akarata szerint száguldó gőzhajó, hanem az egész világ a hatalmában van, mert az egész világ e pillanatban a lelkében volt, – és még azért is, mert már akkor érződött rajta a bor szaga...” (127.)

Bunyin világában az egyén már akkor, amikor még sorsát keményen a kezében tartja, tudja, hogy ez az állapot csak átmeneti, mert a világot uraló természeti erők saját lényén keresztül fenyegetik boldogságát. A kapitány jól tudja, hogy lánya iránti túlzott szeretetével, felesége iránti, birtoklásvágyban kifejeződő szerelmével vét a világmindenség harmóniája ellen.

Talán butábbak voltak nálunk ezek a ti Buddháitok, hallgasd csak, mint mondanak ők az élet, és általában minden anyagi dolog szeretetéről – a napsugártól, hullámtól kezdve a nőig, gyerekig, a fehér akácok illatáig! Vagy tudod-e mi a Tao, amit ti, kínaiak találtatok ki? Magam sem értem egészen, és senki sem érti, de egyáltalán meg lehet-e ezt érteni?

A Mélységek Ősanyját, amiből minden születik, s ami végül mindent elnyel, hogy elnyelve újra megszüljje a világ lényegét, vagy másképpen – meg lehet-e érteni minden létezők Útját, amit minden létezőnek követnie kell? De hiszen mi azzal állandóan ellenkezünk, állandóan azon igyekszünk, hogy meghódítsuk nemcsak, például a szeretett nő szívét, hanem az egész világot! (124.)

A kapitány tudja, hogy felesége a saját útját követi, mint a hajó alatt úszó tengeri lények, mégse tud nyugati szemléletmódjáról lemondani.

A kapitány és Csang élete három éve futott zátonyra, s azóta egyérelműen csak a második igazság létezik – az élet csak az örülteknek való. „S ilyen egyhangúan telnek Csang napjai és éjszakái. Mígnem egy reggel váratlanul a világ, mint a gőzhajó, lendületből ráfut a figyelmetlen szemek elől elzárt vízalatti korallzátonyra.” Ezzel az utolsó „balesettel” végleg betelik a kapitány sorsa, „s Csang olyan kétségbeesett vonításban tör ki, mintha elütötte, s kettéhasította volna egy szálguldo autó az úton...” (130.) Csang elveszti lényé másik felét, s ezzel az ő útja is megkezdődik a nemlét, a személytelenségbe való visszatérés irányába – „De most Csang még csak félelmet sem érez. Fekszik a padlón, a pofáját a saroknak fordítja, szoroson csukva a szeme, hogy ne is lássa a világot. És a világ tompán, távolról morajlik fölötte, mint a tenger azok fölött, akik egyre mélyebbre süllyednek feneketlen fenekére.” (130.) „A lét és nemlét közti révedezés állapotában egyesülnek benne terek és idők, Nyugat, Kelet, múlt és jelen. A *tropusi virágokkal teli gótikus templom* előtt, félálmból a kapitány barátjának, a festőnek a hangja ragadja ki.” (Kiemelés tőlem, K. J.) Ő lesz Csang harmadik földi gazdája, mert egyesíti őket az elhunyt iránti szeretet. „És, amikor megremegő keze Csang fejét érinti, mélyebbre hajol – s könnyel telt szemükben annyi szeretet van, hogy Csang egész lényé hangtalanul kiáltja a világba: ó, nem, nem –, van még a földön egy valamilyen, számomra még ismeretlen, harmadik igazság is!” (131.) Csang nem tudhatja, de egyszer, mintha már kirajzolódott volna a kapitánnyal való „párbeszédben” e harmadik igazság körvonala.

Most teljesen biztos abban, hogy a harmadik igazság létezik, mert a holt felével, s a világgal – amit most a cilinderes úr jelent számára – való tökéletes azonosulása teszi lehetővé, hogy azt átérezze. „Ha Csang szereti és érzi a kapitányt, az emlék szemével látja őt, azzal az isteni képességgel, amit senki sem ért, tehát a kapitány még vele van; abban a végtelen világban, amelyben nincs halál. Ebben a világban csak egy igazság lehet – a harmadik –, és, hogy az milyen, azt csak az utolsó Gazda tudja, akihez Csangnak is nemsokára vissza kell térnie.” (131.) Csang végre visszatérhet az utolsó Gazdához, mert büntetése, a különböző alakzatokban való földi kóborlása, melyet az individuális szeretet büntetése a buddhizmus dogmái szerint, véget ér. A harmadik igazság a másik lényben való feloldódás, az antiindividuális szeretet megélése lehetővé teszi azt számára. De Csang nem képes kimondani ezt az igazságot, a bunyini „Mindenegység” igazságát, mert csak gondolkodni és érezni képes. Ez az igazság az életmű kontextusában a Bunyin által fellelt anti-

individuális szeretet igazsága, a minden és mindenki iránt érzett szeretet, lemondás az individuális célokról, feloldódás a világmindenségben, a Mindenegység („Vszebytije”)³⁴ igazsága. Bunyin számára ez a megoldás az objektív idősférában élő egyén problémájának lehetséges megoldása: megtalálni az univerzális szeretet útját, elfogadni a kaotikus világot, amely egyszer barátságos, másszor ellenséges képét mutatja. Ez a momentum, a megoldás lehetősége motiválja Bunyin ambivalens világerzésének derülátó oldalát. Művészetének további fejlődése, melyben megvalósul Bunyin művészi életfilozófiájának szintézise, a két könyv egyesülése, rámutat, hogy csak az autentikus, vagyis nyugati és keleti vonásokat magában egyesítő individuumnak adatik meg ez a megoldás. De művészte szelleme ezt még ebben a műben nem „tudja”. Ez az „igazság” ebben a műben még azért nem bontakozhat ki, mert témája „még csak” az annak előkészítését szolgáló szemléletváltás: a századfordulón hagyományosan nyugatinak elismert újromantikus beállítottság keleti univerzális világfelfogássá való átalakulása.

JEGYZETEK

1 A rendszer minősége szerint leginkább a Nietzsche és Schopenhauer filozófiájával kezdődő polgári életfilozófiákhoz (Lebensphilosophie) áll közel.

2 Lefordíthatatlan orosz szóval – „styichija”.

3 Lásd erről bővebben cikkem: *Ivan Bunyin – avtor jedinoceloztnogo chudozsesztvennogo teksta. Zapecsatlennogo v „dvuch knyigach”*. In: *Studia Slavica Hungarica*. 44 (1999) 105–121.

4 Bunyint ugyanis a szakvélemény, a kortárs kritika, majd a szovjet irodalomtudomány egészen a múlt évtizedig mint archaikus író, mint az orosz klasszikus realizmus legutolsó képviselőjét tartotta számon. Ehhez hozzájárult többek közt az a tény is, hogy Bunyin 1920-tól haláláig emigrációban élt, s e tény művészetének értékelését mind az emigráns, mind a szovjet kritika oldaláról deformálta.

5 Lásd J. Malcev monográfiáját: *Ivan Bunin 1870–1953*. Frankfurt am Main–Moskau: Posev-Verlag, 1994; vagy O. Slivickaja tanulmányát a *Pro et contra* című kötetben: *I. Bunin i russzkij kozmizm*, II. „Csto takoje iszkussztvo? (Bunyinszkij otvet na tolsztovszkij voprosz)”. In: *Pro et contra*. Szankt-Peterburg: Izd. Russzk. Chriszt. Gum. Szanktituta, 2001. 456–478.

6 Martin Hilský: *Modernisté. Eliot. Joyce. Woolfová. Lawrenc*. Praha: Torst, 1995. 11. (Az

idegen nyelvű szövegrészeket munkámban saját fordításomban szerepelnek.)

7 Lásd *Hágó* című lírai vázlatát (1892–1898), s a korszak verseit.

8 Egy kortárs kritikusának, L. Kozlovskijnak frappáns kifejezésével élve.

9 Lásd fent említett cikkemben.

10 Első vázlatai már 1911-ben megjelennek, mint *Az életem könyve* című tervezett regény vázlatai, de csak 1925-ben önti végleges formába. A datálás ilyen pontosítása mégis szükséges, mert az életművet döntően befolyásoló gondolatmenet már a tízes években is alakítja művészetét.

11 Lásd például epitáfiumait: *Antonovkai almák* (1900), *Epitafium* (1900) – dokumentálni a jelen viszonyokat, megőrizni a világ szellemét az utódok számára.

12 Bunyin műveiből a következő kötet alapján idézek, s a továbbiakban csak az oldalszámot jelölöm meg: I. A. Bunyin: *Szocsinyenyija v trjoch tomach*. Tom 2, Moszkva: „Chud. Lit.” 1982.

13 Például a *Könnyed lélegzet* (1916) Olgája, a *Hamvazószerda* (1944) névtelen hősnője, vagy éppen a *Csang álmai* kutyaszereplője. Bunyin művészetének alteregói a szerző esztétikájának és poétikájának modernista elemeire mutatnak rá. A modernista szerző szubjektivista beállítottsága miatt az írói szubjektum saját művéhez való

viszonyát a rejtőzködés momentuma határozza meg. Bunyin művészetében ez a rejtőzködés az olyan poétikai eszközök segítségével történik, mint az alteregók, az autobiografizmus fikciója, narrátorok szerepeltetése, stilizáció.

14 Bunyin kifejezése Csehov művészetéről.

15 Témája az emigrációban is Oroszország, mintha hazáját el sem hagyta volna, *bic et nun* ábrázolja a forradalom előtti viszonyokat.

16 Bunyin terminusa, lásd: *Éjszaka*. 1911–1925.

17 Vö. Bunyin véleményét a nyugati ember birtoklásvágyáról Erich Fromm művel: *Birtokolni vagy létezni*. 1974–1976.

18 M. Drozda terminusa. Lásd *Bunin* című írását. In: *Narativní masky ruské prózy* (Az orosz próza narrációs maszkjai). Praha: Uk, 1990. 188.

19 Lásd a 13. jegyzetet.

20 Például a fiatal riksa szerelmi szenvedélye, apja családteremtő ösztöne, az angol úr birtoklásvágya stb.

21 Vö. a *Fehér ló* (1906) és a *Szent begy* („Svjatyje Gory”, 1895) problematikájával.

22 Vö. a *San-Francisco-i úr* (1915) című elbeszélés problematikájával.

23 Lásd a *Fehér ló* című elbeszélést.

24 Vö. a tapasztalatszerzésbe való „beleörögzés” motívumával találkozunk a *Napszúrás* (1924) című elbeszélésben.

25 Vö. a Bunyin által nagyra értékelt Schopenhauer egyik alap gondolatával – Az ember azért ítéltetett boldogtalanságra, mert a jelenben már eltompult ösztönei miatt nem igazodik el, ugyanakkor intellektusa révén, bepillanthat a jövőbe.

26 Bunyin a személytelen, szubjektív szférát megváltozott tudatállapotok leírásával ábrázolja (a változásban a megfoghatatlan is feltárulkozik) – álom, emlékezés-émlékezet, saját terminusával, „érzéki emlékezet” és ún. „határszituációk” ábrázolásával. Karl Jaspers egzisztenciál-filozófus fogalmával élve, ezek olyan szélsőséges, a nemléttel határos szituációi az életnek – szerelem, halál, szenvedések, harc –, amelyek megélésében közvetlenül feltárulkozik a lét, s az egyén

kapcsolatba kerülhet a végtelennel, s, hacsak rövid időre is, ráérezhet léte értelmére.

27 William James terminusa. In: *Psychologie. Der Strom des Bewusstseins*. 148–174. Verlag von Quelle&Meyer in Leipzig, 1920.

28 Ebből fakad Bunyin modernista poétikájának azon szimptomatikus vonása, hogy az elbeszélés időrendszere felbomlik – a belső idő, a „tudatfolyam” ideje más.

29 Hasonlóképpen más természeti képződményhez, például a hágó a *Hágó* 1892–98 című elbeszélésben, vagy maga az Alpok.

30 Ahogy L. Dolgopolov látja. In: *Na rubezse vekov*. M., 1977. 268.

31 Ez Bunyin modernista esztétikájának, poétikájának további eleme: a mű azért „tud” többet szerzőjénél, mert mindig az egész életművet kell az egyes művek értelmezésénél szem előtt tartani. Az egész fenomen ismerete, az életmű kontextusának ismerete nélkül Bunyin művésze értelmezhetetlen, mert már megírt szövegeit élete során többször is átdolgozza. Vagyis életműve valóban egy egységes gondolati rendszer prezentációja, amennyiben a művek, más életművekkel összevetve, szorosabb kapcsolatban vannak egymással, szinte egymásba nyúlnak. Bunyin egy kutatója (N. Kucserovszkij) az egymással genetikusan összefüggő szövegeket sajátos „önlágiumoknak” nevezi. – N. Kucserovszkij: *Esteticeszkaja szuscsnasty filozoficeszkych iszkanyij Bunina (1906-1911)*. In: *Naucsnnye doklady vyszej skoly*. Fil. nauky, 1969/6. 25–36. Vö. még: Ezt a jelenséget Renate Lachmann az intertextualitás problémakörén belül írja le. Lásd: *Die aus Literatur gemachte Literatur: Weiter-Wieder-Umschreiben*. In: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1990. 65–68.

32 Lásd *Könnyed lélegzet* (1916), *Az élet kelyhe* (1914).

33 Ez a ciklikusság a történelem menetét is jellemzi Bunyin szerint. Vö. e kérdésről kortársai, K. Leontyev, N. Bergyajev és O. Spengler teóriáit.

34 Lásd *Éjszaka*, 1911–1925, 422.