Kabdebó Lóránt *(Miskolc)*

Az út poétikája
(„Vendégség"-élmény a huszadik század költészetében)

„Ego sum Via, Veritas et Vita" – bárha szállóige az *Újszövetség*ből (Ján. 14. 6.), felszállt még a pesti Bazilika homlokzatára is, mintha a *Via* teológiája váratott volna magára a huszadik századig. Most származása és hagyománya révén az Út (= Tao) értelmezésére fogékony japán jezsuita professzor, Kadovaki teológiai kérdezőhorizontján jelenik meg. Természetesen nem az Út (= zarándoklat, követés) lineáris és célképzetes értelmezésére gondolok ezúttal, mert ez ismerős mind a vallás, mind a történelemfilozófiák, mind az irodalmi ábrázolások grand récitjeiből.

Jelenleg a poétikai hozadékra figyelek, de nem a fogalomra, hanem a mondatra kérdezek: „Ego sum Via". Ennek az alakzatnak a jelenlétét keresem századunk lírájában. Ez pedig a hagyományosan elbeszélhető „mea vita" történetiségének ellentéte, abban nem valamilyen beteljesedést, hanem a viszonyítottság után kiáltó most-pontokra-szakadtságot, töredékké alakulást láttatja, amit Szabó Lőrinc így mutat be: „Az életet adja, adja, / egyszerre csak abbahagyja"; József Attila imigyen: „Az idő lassan elszivárog". En azt a (teológiával, heideggeri filozófiával egyidejűleg megjelenő) e századi poétikai állapotot keresem, amelybe Yeats helyezkedik a nagy háború idején, még a századelőn, beletekintve e századba:

I balanced all, brought all to mind,
The years to come seemed waste of breath,
A waste of breath the years behind
In balance with this life, this death.

Szabó Lőrinc magyar szövegének fordításbeli interpretációja szerint, már a második világháború utánról fogalmazottan:

mérlegeltem, mi volt s mi lesz,
és úgy láttam, mindegy, mi vár:
egyensúlyban tartja üres
életem az üres halál.

Az autentikus idő jelenlétét keresem a maga *nyelvi megfogalmazhatóságában*, századunk irodalmában azt a pozíciót, amelyet ugyanitt Yeats ekként jellemez: „A lonely impulse of delight" (Szabó Lőrinc szövegében: „egyszerűen az élvezet hozott"): azt kérdezem, van-e olyan sajátos *poétikai* jellegze-

tesség, amely *csakis* ennek a pozíciónak a megrögzítettségét hivatott szolgálni. Az így megfigyelhető viszonyítottság marad-e a teológia és a filozófia által leírható határok között, a műalkotásban csak történetileg értékelhető üzenetközvetítő közeget találva, avagy megjelenhet sajátos formációként is az esztétikumban, beléphet-e az irodalomtudomány szakmai kompetenciájának területére.

Számomra a kérdés a hagyományos értelemben vett hermeneutikai eseményként jelent meg, haifai cionista barátom kérdezett rá az *újszövetségi* helyre, Tabor hegyi látogatásunkra készülőben: mit is jelent valójában a *Transfiguratio*, az Úr *színeváltozása*.

Vegyük a történet legrészletezőbb tudósítását, *Lukács evangéliumát* (megjegyezve, ha a magyar irodalom összefüggésében idézem a szentírási helyeket, az íróink által mindig is forgatott Károli-Bibliát olvasom:): „És lőn e beszédek után mintegy nyolcadnappal, hogy maga mellé vevé Pétert, Jánost és Jakabot, és felméne a hegyre imádkozni. És imádkozása közben az ő orcájának ábrázata elváltozék, és az ő ruhája fehér és fénylő lőn. És ímé két férfiú beszél vala ő vele, kik valának Mózes és Illyés; Kik dicsőségben megjelenvén, beszélik vala az ő halálát, melyet Jeruzsálemben fog megteljesíteni." (Lk. 9. 28–31.). Megnéztük különböző nyelveken, a cselekmény, a leírás szintjén éppenhogy a nyelv *elégtelensége* vált nyilvánvalóvá: valamiről csakis metaforikusan képes tudósítani. Ez a „Valami" izgatta barátomat is. Mi az, hogy – Károlyi–Ady szavával – „Nagy, fehér fényben jön az Isten"? A metaforikusság csak a fenségességet képes jelezni, a történetelbeszélés belül maradva a nyelvi leírhatóság határán, úgy látszik, a lényeget csak hasonlattal tudja körülírni. Kérdés: a szöveg is megmarad-e az elbeszélhetőség – mondjuk ki: – csődjében.

Szerintem a szövegben ugyanakkor másik poétikai horizont is megnyílik, a *szövegszerű megszerkesztettségben megjelenik* – elhagyva a metaforikusságot – a viszonyítottság: a történelmi időben különböző korokban-történetekben megjelenő, más-más időszeletek szereplői-eseményei (Mózes, Illés – Tabor hegy – Jeruzsálem, kínhalál) egyszerre való jelenléte – nevezzük filozófiailag: – az autentikus időben.

Ugyanezt a viszonyítottságot találom egy másik szentírási helyen, a *János evangéliumá*ban: „Ábrahám a ti atyátok örvendezett, hogy meglátja az én napomat; látta is és örült. Mondanának azért néki a zsidók: Még ötven esztendős nem vagy, és Ábrahámot láttad? Monda nékik Jézus: Bizony, bizony mondom néktek: mielőtt Ábrahám lett, én vagyok." (Ján. 8. 56–58.)

Miként szembesítődik *ez* az autentikus idő a most-pontokra-szakadó történeti idővel az írott szöveg linearitásának dramaturgiája szerint? A Tabor hegyi jelenet imigyen folytatódik: „Pétert pedig és a vele lévőket elnyomá az álom; de mikor felébredtek, láták az ő dicsőségét, és ama két férfiút, kik vele állanak vala. És lőn, mikor azok eltávoztak ő tőle, monda Péter Jézusnak: Mester, jó nékünk itt lennünk: csináljunk azért három hajlékot, egyet neked,

Mózesnek is egyet, és egyet Illyésnek;" (Lk. 9. 32–33.). A *János evangéliuma* pedig így folytatja történetét: „Köveket ragadának azért, hogy reá hajigálják." (Ján. 8.59.)

A két horizont összeolvadását a metaforikus leírás nehezíti ugyan, de annak kikerülése olyan dramaturgiát vezet be, amelyik a két horizont dialógusát hivatott hangsúlyozni: a valami véglegeset, ami „biztos mint a zsoltár", ami mindig is *van* szembesíti a (pro vagy contra: Péter, illetőleg a megkövetők) 'nem értem' esetlegességével, történetiségével.

A két horizont között a szembesülés pillanatában megjelenik a kommunikációképtelenség: „Nem tudván mit mond." (Lk. 9. 33.) Szemben vele a pro oldalon az isteni szózat: „hallgatának." (Lk. 9. 36.) A másik történetben, a contra oldalon pedig ez következik: „Jézus pedig elrejtőzködék, és kiméne a templomból, átmenvén közöttük; és ilyen módon eltávozék." (Ján. 8. 59.)

„Vedd emberinek" – tanácsolja módszerként Szabó Lőrinc, a Biblia-hermeneutika személyes eseteként. Azaz: fordulj a poétikához, helyezd el a problémát tudatodban. Kövessem én is, és kérdezzem, ez a dramaturgia hogyan válhat éppen a huszadik század költői számára megértett *poétikai* helyzetté.

Milyen poétikai formációban jelenik meg ez a kétféle időhorizont egy e századi teoretikus igényű versben? Mondjuk József Attila *Ars poeticá*jában. Az autentikus idő magaspontja: „A mindenséggel mérd magad!" mindkét evangéliumi 'evilági' zárlattal szembesítődik: Péter pro befogadó szavait visszhangozza az Engels-parafrázisként beiktatott földi igényszintről széttekintő formula: „Ehess, ihass, ölelhess, alhass!"; a megkövezettség, az elutasítottság helyzete pedig eképpen formálódik: „Hol táborokba gyűlt bitangok / verseim rendjét üldözik".

A költő-lét emanációja a vers: „Költő vagyok – mit érdekelne / engem a költészet maga." A kommunikációképtelenséget úgy törheti át, ha az autentikus idő horizontjáról teszi viszonyítottá az emberi történelmet. Nem azáltal, hogy belesüpped, hanem hogy *viszonyítottá* teszi. Benne és általa valósulhat meg, fogalmazódhat meg az emberi történet igényszintje. Ezáltal imitálódhat a műalkotásban a Transfiguratio csodája.

Hogy a költő-lét – éppen a huszadik században – mennyiben tudatosult „imitatio Christi"? Szauder József – nemzedékem meghatározó mesterének – mára klasszikussá nemesedett szövegét hadd idézzem, amint ugyanezt kérdezi Kosztolányi *Hajnali részegség*éről gondolkodva: „Mit jelentsen ez a vendégség? Nem tudjuk. Éppúgy jelentheti az élet kimeríthetetlen bőségét, halhatatlan gazdagságát (a *Szeptemberi áhítat*ban), mint a földön túli, örök élet szépségének múlhatatlanságának sejtelmét (így a *Hajnali részegség*ben). A megváltás eszméje, a testen túli lét nem idegen Kosztolányitól, de nem viheti át se tételes metafizikába, se megtérésbe. Égi élményének remegő áhítata határsávra esik: arra, ahonnan a megváltásért esengő lélek lebukik, mert későn érte el szemével az égi vendégséget, de fölemelkedik a költő, mert láto-

mása tökéletetsen szép volt."[1] Nem hasonlóképp gondolkozik versében *ennek* a Kosztolányinak barátja – József Attila is?

És ezzel visszaérkeztem az „Ego sum Via"-problematikához: a *viát*, mint a két idő-horizont közötti kommunikációt értékelve. Nem célképzetes zarándoklatként, hanem a két horizont összeolvadási esélyeként definiálva. Amikor a földi-életrajzi küzdelem állandó útonlevőségében megjelenik (mondódik) a „mindenség" horizontja. Kiváltva a nem értés, a hallgatás, az ellenállás, a kétely avagy a találkozás állapotát. Műalkotásként pedig az utólagos megértettség, (Yeats metaforájával:) az „A lonely of impulse of delight" alkotói pozíciójában megszülető „tragic joy" befogadói állapotát:

Hector is dead and there's light in Troy;
We that look on but laugh in tragic joy.

Ez az egyszerre viszonyítás és befogadás lesz az általam keresett e századi sajátos poétikai helyzet? Amint Babits egyik korai verse (*Az örök folyosó*) zárásában a bevégezettséget teszi a megalkotottság feltételévé, feltételezve a körkörösség „örök visszatérését", a *vanságban* benne élő egyedi véges történetiséget. Nietzsche tanítványaként költő-mesterként megtalálva a sajátos formáltságot a viszonyítás kimondására: „S megint elölről". Yeats idézett – és magyarra érvényesen máig le nem fordított – versének is ez a címe: *The Gyres (A gyűrűk)*.

De hát ennek is archetípusaként jelenhetnek meg az evangéliumok: a jelenetek a meg nem értettséggel zárulnak – az egész történet mégis önmaga megértése felé haladva visszamenőleges érvénnyel tételezi fel az emanáció visszaigazoltságát, a kommunikációképtelenség feloldottságát, a horizontösszeolvadást. Hogyan is fogalmazta József Attila a maga Bartók-vázlatában? „A harmónia a megértett disszonancia."

Mindez pedig a *János evangéliumá*nak nyitányában szöveget öltött, szigetszerűen megképzett mondatszervezésnek a Rilke óta a versszöveg poétikájába is bevezetett e századi gyakorlata, amely tudatosan vagy öntudatlanul a legjelentősebb e századi költői megnyilvánulásokban jelenik meg.

Persze ekkorra már nincs szükség a Babits felidézte direkt szerkezeti megoldásra. Ő még provokálóan vonja be friss filozófiai ihletettségét a vers szerkesztettségébe, századunk ezt követően megtanulja a szerkesztés nélkül, sőt a szerkesztettség ellenére a szövegben bennelévő viszonyítottság örök állapotának megszervezését. A logikai-grammatikai alakzatok sokféle, poétikailag meghatározó jelenléte felszabadítja – sőt meg is kívánja – éppen a szerkezeti nyitottságot. Kiváltva azt a poétikai formáltságot, amely a metaforikusság után már a szerkesztettséget is levedli, illetőleg díszítőelemként

[1] Szauder József: *A „Hajnali részegség motívumának története.* Újhold, 1947. június; könyvben: Sz. J.: *Tavaszi és téli utazások.* Bp., 1980. 268–269.

használja legfeljebb: a szövegben minden linearitást az állandó újraolvasottság-újraszervezhetőség állapotában oldja fel.

A továbbiakban három egymástól korban és környezetében is különböző e századi reprezentatív műalkotást emelek ki, amelyeknek segítségével az általam kérdezett poétikai *sajátosságot* tetten érni vélhettem. Bennük és általuk a tudatban szembesülő autentikus idő-vendégség illetőleg a most-pontokra-szakadt történelmi idő horizontjainak *poétikailag érvényes* összeolvadását írhatom le.

Legyen az első Kassák *A ló meghal, a madarak kirepülnek* című valódi, célképzetes zarándoklatot (= varcolást) emlékezetbe idéző szövege. A szocialista zarándok az *Újszövetség* eseményességét követve *hagyja el* a célképzetet, megérezve, maga is teremtve a modernség második hullámában megjelenő poétikai gyakorlatot: a horizont-összeolvadásban megalkotottság esélyét; a közben rögzülő-rögzült költeményből a nikkel szamovárral minden utólag zavaró történelmi esetlegességet – visszamenőleges érvénnyel – elröpítve.

A másik Eliot verse, *The Journey of the Magi*. A Szabó Lőrinc, Rónay György és Vas István által magyar szövegbe is öltöztetett karácsonyi vers úgy válogatja össze szövegét a hagyományból, hogy az egyszeri történetben a megváltottság átélésével megváltozott befogadói helyzetet prezentálja. Úgyannyira, hogy a hagyományos három mágus újszülött-látogatása olyan zarándoklattá transzcendentálódik, amelybe a Kálvária-élmény is beletartozhat, a három mágus útját megjelenítő szövegben megjelenik észrevétlen applikációval a negyedik szereplő is, egy másik történetből: Nicanor. Ő az, aki az utolsó versszakban bezárja újrakezdve a történetet, olyan horizonton, hogy a versbeli szövegben a linearitásból való kilépettség állapotát involválja. Egyik tanítványom az ekképpen megjelenő egyes szám első személyben magát Jézust vélte hallhatni. A horizont-összeolvadás poétikai logikája értelmében talán nem is alaptalanul. Hiszen Yeats e vers egzakt szavaiból sugárzó „desire"-ról beszél, a kommentátor (B. C. Southam) pedig az *Ephesosbéliekhez írott levél*ből idéz: „Ha ugyan hallottátok Isten kegyelmének rendelkezését, melyet nékem adott a ti érdeketekben; hogy tudniillik kijelentés útján ismertette meg velem a titkot, a szerint, amint az elébb megírám röviden. Melynek olvasásából megérthetitek, hogy micsoda az én értelmem a Krisztus titka felől;" (Efész, 3. 2–4.).

De hadd ne ilyen felkavaró-elnyugtató képlettel zárjam a választott költemények sorát. Veszem Szabó Lőrinc *Az Árny keze* című kései versét. Az emmausi jelenet parafrázisa, mely egy ózdi baráti református bibliamagyarázat ihletében születő vallomás. A „hitetlen vagyok, vergődő magány" „látó szeme" a régi jeleneten mereng el: az úton haladó kételyen, félelmen üldözöttségen. A kommunikációképtelenség állapota ez, a „Mindenség" meg nem értett jelenléte a napi történelemben. Amikor észre sem vevődik a 'jelenlét', a „vendégség". „Így idegen". Megmeríti tehát a vers a történetet a ma már

ismert végkifejlése felől ismét a maga valahai történetiségben: „vedd emberinek". Itt nem „Nagy, fehér fényben jön az Isten". A tudatos idegenséggel szemben („felejtem magam") egy viszonyított befogadói állapotba transzponálódik a vers:

a sugár-hídon némán besuhan
egy örök Árny: lehetne Buddha is,
de itt másképen hívják és tövis
koronázza: én teremtem csupán,
mégis mint testvérére néz reám,
mint gyermekére: látja, tudja, hogy
szívem szakad, oly egyedűl vagyok,
s kell a hit, a közösség, szeretet.
S kezét nyújtja. Mert beesteledett.

Hogyan is kezdődik a vers tudatos átírással, a többes számú textust („Maradj velünk") hangsúlyosan egyes szám első személyű szövegként emelve be a tudat feldolgozó-folyamatába? „Maradj velem, mert beesteledett!" A hitetlen magányban poétikailag „teremti" a vers a század poétikailag érvényes vershelyzetét: szembesíti a most-pontok során a beesteledésig lassan elszivárgó, veszélyeztetett életet a mindenség autentikus idejével. A kommunikációképtelenségből kiizzítja a kézfogást, a megértett disszonanciát. Példázva a költő-alkotó okosságát, rögzítve a műalkotásban. Et nunc et semper.

Imigyen eljutottam az e századi viszonyítottság műalkotásbeli rögzítettségéhez, *megalkotottságához*. Amelyben a babitsi elősejtés értelmében – már nem szerkezetileg, de alakzatokkal tudatosítódó viszonyítottságban – körkörösen munkál a megalkotottság vágya: „A véghetetlen porticus" és a szétértelmezhetőség: „S megint elölről". Eliot ezt így érzékeli: „And I would do it again" (Szabó Lőrinc fordítói szavaival: „és akár másodszor is megteremteném"). Mert az út és az élet (a latinban milyen egymásra tetőző rímszójáték: via - vita) azonosság is, meg ellentét is.

de mondjátok meg,
mondjátok meg azt,
azt, hogy: mihez vezettek bennünket azon a nagy úton,
Születéshez vagy Halálhoz? Volt ott születés, határozottan,
megyőződtünk róla, és semmi kétség. Láttam én már születést és halált,
de azt hittem, hogy különböznek; ez a Születés
kemény és keserű haldoklás volt számunkra, amilyen a Halál, a halálunk.

Vajon nincs-e ellentét az ismételhetőség (Vas István-i fordításban: „És megtenném újra") és a belőle való kiléphetés igénye, a vers utolsó sora között? „I should be glad of another death." Szabó Lőrinc szavával: „Másik

halált szeretnék."; Vas Istvánéval: „Másféle halálnak örülnék.". Vajon ez-e a megalkotottság szava?

A visszatérők, az Utat megjártak büszkén vállalt idegensége ez, amely megkülönbözteti őket az Úton nem voltak életéről (és ezáltal halálától is)? Avagy éppenhogy ezekben a szavakban szólal meg a megváltottság, a már elvégeztetett kereszthalál, és a megtörténtség után már meg nem ismételhető, mégis az emlékezetben mindig ismétlődően jelenlévő-bemutatódó áldozat? A beteljesített, de éppen ezáltal a példa által mindig újólag megjelenő „keserű pohár". Az evangéliumok linearitásában megépülő tragikus vég beteljesültsége egybeolvad a tragédia utáni állapot derűjével: imigyen jelenik meg a Yeats megfogalmazta „tragic joy" derűje. A célképzet történetisége, mely éppen a megváltódottság tudomásulvételére szólít fel: a tragédia megszüntetésére. Valószínűleg mindkettőre: az átélésre is, a kiválásra is. Az örök ismétlődés állandó jelenlétének tudatában.

Ugyanezt az utat járja be Kassák Lajos is. Pontosabban: az „én KASSÁK LAJOS vagyok". Tudniillik a megalkotottság magasáról gondolódik át az egész zarándokút, a maga állandóan épülő-omló szerkezetével, az Ady-mintára Párizsba készülő, mégsem ott célbaérő („én láttam párist és nem láttam semmit"), éppen ezért az egész elbeszélést tudatosan gellertkapottként bemutató-lebegtető linearitásával, végül pedig a brüsszeli politikai célképzet kidobásával-elrepítésével („s fejünk fölött elrepül a nikkel szamovár."). Háromszoros zarándokutat játszat egybe a vers: egy költőnek és mozgalmárnak készülő ember megosztott célzatú (Párizs vagy Brüsszel?) valcolását; az evangéliumok történetét; és az orosz forradalmat. Mindebből marad az úton levőség most-pontokra-szakadt örök újrakezdése és az ezzel szembesülő tudat mérlegelő mértéke az autentikusnak szimulált tudathorizonton.

Szabó Lőrinc verse a emmausi tanítványok szavainak személyesre parafrazeálásával bekeretezi a verset, eleve újraolvasottnak, illetőleg állandóan olvasottnak feltüntetve a készülőként szimulált műalkotást. Az alkotót és alkotottat szét is választva, össze is vonva. A legnagyobb csoda talán az ő expresszis verbis kimondott távolságtartásában születhet. Valamely célokságú, tudatán kívüli teremtő képzetétől a személyesen idegenkedő bent, *önmaga tudatában* teremti meg a mégis feltételezhető teremtőt. Illetőleg ennek a feltételezésnek az állapotát. A vers önmagában szüli meg azt, akit rajta kívül fel se tud tételezni. A kreatúra lázadása oda vezet, hogy megszüli és felnöveszti a Kreatort, hogy kezet foghasson vele. Hogy megszólíthassa, hogy rákérdezhessen *önmaga létezésében.* Benne a versben. Krisztophoroszként hordja a vers a maga útján mind nehezebb terhét.

A század nagy poétikai találmánya?: a leírhatatlan, a szavakkal el nem beszélhető Transfiguratio rögzíthetősége. Ady után mondja az evangelistáknak Károlyi szavával: „Nagy, fehér fényben jön az Isten" (Lk. 9. 29.: „fehér és fénylő lőn."); mégis a lényeghez közelebb kerül a fenséges (a Frye jelezte „királyi"?) metafora ismétlése *után*: „hogy ellenségeim leigázza.", illetőleg:

„S egyek leszünk mi a halálban." Imigyen a metafora utánamondását követően megjelenik már nála is a *viszonyítottság*. Talán ezért is veszít századunkban poétikai értékéből a szimbólum és a metafora és értékelődnek fel a logikai-grammatikai alakzatok.

Az „Én vagyok" megalkotottsága azt a tudatot, azt az Igét nevezi meg, amely leírhatatlan, de viszonyaiban leosztódik, hogy minden tudatban ismét visszaalkotódhasson. Poétikailag ez a kimondott: „Költő vagyok –," „én KASSÁK LAJOS vagyok", „én teremtem", „I remember" – „emlékszem én". Ennek viszonyított leosztódása az a szöveg is, amely éppen ezt a viszonyt hivatott nyelvi-grammatikai (és csak ezt szolgálóan verstani) alakzatokkal rögzíteni. „A mindenséggel mérd magad!" felemelő arányaival élni át az elszivárgó élet esetlegességeit.

Ha így nézem, válik érthetővé Gottfried Benn poétikai igénye: a modern költészet nem viseli el a „mint" hasonlítgatását. Én ekképpen értem: nem a most-pontokra-szakadó élet megjelenítéséből tiltja ki a metaforikusságot (hiszen azt *szépen* írják le akár ma is a költők), hanem ennek a *viszonyítottságnak* a megélésénél érzékeli ennek feleslegességét. A leírhatatlant ugyanis cifrán-cicomázottan még bántóbb megkísérelni leírni. E század vált képessé poétikailag arra, hogy tudatában biztosítani tudja ennek grammatikai-logikai megfogalmazottságát: ha eljutok oda, hogy „költő vagyok –", akkor ezt a tudatot a maga szöveg-emanációjában rögzítsem. Imigyen jön létre a szöveg a maga viszonyítottságában az autentikus és a most-pontokra-szakadt idő horizontjainak összeolvadásaként az Út (= állandó úton levőség, nem cél, de állapot) poétikai gyakorlatában. Megvalósítva (Szabó Lőrinctől kölcsönkapott fogalommal:) az elborítottság klasszikus szintjét.

Ez az „imitatio Christi" modern szövegszerűsége a század poétikájának meghatározó jellegzetessége. Nem lehet véletlen, hogy a Biblia-magyarázat hagyományos módszere, a hermeneutika a huszadik században válik a poétikai befogadás meghatározó mikéntjévé. Hogy a költő, kinek tudatában megképződik a szöveg, netán hívő ember is, az életrajzi esetlegesség. Én úgy mondanám: személyes szerencséje. A vers – tőle függetlenedve is ? – *imigyen* mondódik. És hogy mondódik imigyen: legyen a mi gyönyörűségünk. „Tragic joy" – ahogy Yeats tekintette.

Imre László *(Debrecen)*

Reményik Sándor vallásos lírája és a kisebbségi etika

Reményik Sándor megítélése már csak azért is vitatott, mert (rangjához képest) meglehetősen keveset írtak róla a halála óta eltelt több mint fél század során. Holott életműve igen rangos dilemmák távlatos taglalására nyújt lehetőséget. Ezek egyike révén éppen Reményik vallásos költészetének funkciójáról szólva cáfolhatunk meg egy divatos tévhitet, amely szerint a nemzeti, etnikai, kisebbségi értékskála ellentmondana az egyetemes, az összemberi érdekeknek. A valóságban éppen fordított a helyzet. Sok esetben éppen az egyetemes emberség, a vallás éthosza adott és ad leginkább kikezdhetetlen magatartási normákat egy nemzeti, kisebbségi, etnikai törekvés számára. Ezt a világtörténelem számos példája igazolja Gandhitól Martin Luther Kingen át Tőkés Lászlóig. S másfelől: valamely minoritás éppen nemzeti-etnikai értékeihez ragaszkodva juthat el általános erkölcsi emelkedésig, egyetemességig: Gandhi a hindu nemzeti mozgalom bajnokaként válhatott általános emberi normák serkentő példájává.

Az 1920-as években ez annyit jelentett, hogy a hűség, az aszkézis, az anyagi javakat háttérbe szorító önfeláldozás a keresztény morálnak és az egyházak tevékenységének a segítségével erősítette a nehéz sorsot vállaló erdélyi magyarságot. A romániai magyar egyházak (természetesen) létezésüknél, az igehirdetés nyelvénél, tradícióknál fogva is eleve és elkerülhetetlenül a magyar nyelv és kultúra végvárai. Reményik maga is összekapcsolta a „templom és az iskola" ügyét, a vallást és a kultúrát a magyar helytállással. Olykor a múltba vetítve is: például Károli Gáspárról szólva, akinek

türelmén és alázatán által
Az örök Isten beszél magyarul.
(A fordító 1929)

Összefügg ez egyszerre magyar és keresztény hivatástudatával:

Míg zöld volt, írni rá nem lehetett.
De hogy megbarnult, megkeményedett:
Az írás felcsillámlik rajta,
S tűnődvén lelkem elsóhajtva:
Kellett a dér, a tél, a hóvihar,
S a zúzmara, a zordfényű palást,
Hogy egy kéz azt írhassa ránk, amit akar.
(Egy téli tölgylevélre 1922)

Az egyetemes és a partikuláris, a keresztény és a magyar értékhierarchia összhangját azonban elvi-pedagógiai megfontolások is alátámasztották. Fábián Ernő 1982-ben megjelent könyvében[1] hívja fel a figyelmet Imre Lajos kolozsvári református teológiai tanárnak az *Erdélyi Helikon* 1938. évfolyamában megjelent háromrészes tanulmányára, amelynek címe: *A kisebbségi élet erkölcstana.* Fokozott figyelmet érdemel ez az írás már csak azért is, mert (ismeretes módon) szoros baráti (sőt oldalági rokoni) és eszmei szálak fűzték Reményiket Imre Lajoshoz, akinek egyik legszebb vallásos versét, a *Magunkba le* címűt dedikálta.

Imre Lajos kiinduló tétele az, hogy az emberi élet nem individuális és magáért való, hanem másokra vonatkoztatott létezésforma, melynek értékét a másokért vállalt felelősség adja meg. A közösségi élet eme keresztény felfogása szerint a kollektivitás, a szeretet Istentől kapott eszméi ismertetik fel és fogadtatják el az egyénnel a maga közösségi rendeltetését. Az erkölcsi normák és parancsok ezen keresztény etika jegyében nem az embertől származnak ugyan, de csak emberi közösségben gyakorolhatók. A szolgálat, a másokért vállalt életparancs a haszonelvű, élvezetelvű életvitel ellenében hat, tehát az ember látszólagos (illetve hétköznapi értelemben vett és szűken értett materiális) érdekeinek ellentmondhat. Reményik 1937-es versében, a *Kenyér helyett*ben, s máshol is, újra és újra vallja, hogy „Nem csak kenyérrel éltek!".

A kisebbségben élő embercsoport számára tehát a nemzeti ügy képviselete jelenti a rendeltetés, a hivatás elfogadását. A szolgálatvállalás, egyelőre absztraktabb módon, megvan Reményiknél már az impériumváltás előtt:

Akarom: fontos ne legyek magamnak.
A végtelen falban legyek egy tégla,
Lépcső, min felhalad valaki más.
(Akarom 1917)

Ennek a rendeltetésnek a felismerésében bontakoztathatja ki magát az egyén.: „Megélhet egy nemzet, ha politikai élete korlátozva van, megélhet, ha gazdaságilag hátra van szorítva, megélhet akkor is, ha akadályok állnak az előtt, hogy kulturális munkáját végezze, bár mindezen esetekben nehezen és sok küzdelemmel, de egyetlen egy módon nem élhet meg: ha tagjai elvesztették a maguk rendeltetéstudatát... Aki ezt a hivatástudatot vállalja egy nemzet kebelében, az hozzátartozik ehhez a nemzethez faji különbség mellett is, aki nem vállalja, megtagadja, az elszakadt ettől a nemzettől, akármilyen erős külső szálakkal van odakötve. A nemzeti hovatartozás kérdése tehát, éppen ezért hitvallás kérdése."[2]

---

[1] *A tudatosság fokozatai.* Kriterion, Bukarest, 1982. 63.

[2] Imre Lajos: *A kisebbségi élet erkölcstana.* Erdélyi Helikon, 1938. 10.

A fentebb már említett *Magunkba le* ennek szellemében kapcsolja össze az etikai megtisztulást és a nemzetiségi szolgálatot:

Vedd a lámpát, magunkba szállunk -
Nincs ezen kívül más szállásunk.

Magunkba szállunk: ez most minden,
A külvilágban semmi sincsen.

Természetesen nem a való világ lebecsülése ez. Reményik a politikától igen, de az irodalmi szerkesztő és szervező munkától egyáltalán nem határolja el magát. Hanem annak belátása, hogy a minoritás etikai erőfeszítései végső soron külső eszközökkel nem korlátozhatók, hisz jelentékeny mértékben az egyén önalakítására irányulnak.

Nyáj-néppé nem akarunk lenni,
Iszonyú mélyre kell hát menni.

Idegenné nem tudunk válni, –
Hát minden tárnát fel kell tárni.

Ahol még érc van: emberi s magyar,
Hová le nem hat semmi zivatar.

Speciális jelentéstöbbletet ad mind Imre Lajos okfejtésének, mind a Reményik-versnek az 1930-as évek második felének politikai légköre is, amikor származása miatt a magyarság nagy tömegeit rekesztette volna ki a nemzetből a fasiszta gondolkodásmód. E szándékokkal szemben fogalmazódik meg Imre Lajosnál az a definíció, hogy a nemzetiség nem származás, hanem hitvallás kérdése, s ezzel összhangban fordul szembe Reményik is e biológiai jellegű nemzetszemlélettel. (Talán amiatt is érzékenyen reagál a kirekesztő nacionalizmusra, mert ősei között nagy számban akadtak német, illetve szlovák származásúak.) A korlátolt nemzetszemlélettel szemben tesz hitet Reményik a „lelki" közösség mellett:

Ki nem elégít semmi ország,
Egyedül ez a mély mennyország.

Vedd a lámpát, magunkba térünk,
Nincs külvilágban menedékünk.

Érzed? réteg réteg után szakad,
Omlik be tétova léptünk alatt.

Ez még mind rögös, érzéki világ,
De mi megyünk, mind mélyebbre tovább.

Ahol már csak a lélek lelkesít –
Megyünk, meg nem állunk az Istenig.[3]

Imre Lajos cikke olyan keresztény etikai megoldást igyekszik körvonalazni, mely a többségi és a kisebbségi nép nemzeti törekvéseinek látszólagos antagonizmusát is megszüntetni: „A többségi és kisebbségi nemzeti közösségek önrendeltetéstudata, önmegvalósítási igénye azonos, baj akkor van, ha valamelyikük megtagadja saját hivatását azáltal, hogy a másiktól megtagadja azon rendeltetés beteljesítését, amit magában felismer, s mint saját exisztenciájára veszélyeset, megsemmisíteni igyekszik. Az ellentét csak akkor szűnhetik meg, ha mindkettő saját szolgálatát végzi..."[4] A látszólag ellentétes nemzeti (többségi és kisebbségi) törekvések kiegyenlítése tehát a keresztény morál jegyében történhetik meg, amely kizárja a gyűlölködést, az önzést, a bosszúvágyat, elősegíti a toleranciát, a megbocsátást, a belátást. A vallási, közösségi extázis-élmény kezdettől fogva megvan Reményiknél, természet- és szépségrajongással dúsítva:

Az életednek van egy titkos csúcsa,
Mely rejtve őrzi boldogságod,
Egy sziklafal, ahonnan Te az élet
Töretlen teljességét látod,
Hol imádkoznál hosszan, térdenállva,
Mert onnan végtelen a panoráma.

Az életednek van egy titkos csúcsa,
Körös-körül őserdő, ősbozót –
Keresztül-kasul, vágtató csapások,
A sok hamistól nem látni a jót.
Isten előre ment, a csúcson vár be –
Csak az a kérdés, hogy odatalálsz-e?

Mindez a háborús fenyegetőzés és az erőszak kultuszának az éveiben kiváltképpen érvényesnek számít, amikorra Reményik is messze távolodott már a Végvári-versek keserű és számonkérő hangjától, s éppen ekkor, a visszacsatolások időszakában szólít fel nagylelkű és humánus magatartásra az Észak-Erdélyben kisebbségi sorsra jutó románság irányában.

---

[3] A *Magunkba le* az *Erdélyi Helikon* 1940. novemberi számában jelent meg, a versnek a tanulmánnyal való analógiáiban tehát nem kell véletlen egybeesést látnunk.

[4] Uo. 123.

Istenem, add, hogy ne ítéljek –
Mit tudom én, honnan ered,
Micsoda mélységből a vétek,
Az enyém és a másoké,
Az egyesé, a népeké.
Istenem, add, hogy ne ítéljek.

S végül ne legyek más, mint egy szelíd igen vagy nem,
De egyre inkább csak igen.
Mindenre ámen és igen.
Szelíd lepke, mely a szívek kelyhére ül.
Ámen. Igen. És a gonosztól van
Minden azonfelül.

(Ne ítélj 1939)

Imre Lajos szerint a kisebbségi létezés feladat, méghozzá első renden erkölcsi feladat: „a kisebbségi életet úgy kell néznünk, mint új lehetőségek nyílását... Meg kell látni, hogy nyílik a kisebbségi életformában lehetőség a saját erőre való fokozottabb építésre, az önmaga fegyelmezésének erőteljesebb keresztülvitelére, hogyan adatik meg a kisebbségnek mindig az, hogy neki könnyebb összetartani, egységben maradni, ellentéteket kiküszöbölni..."[5] Ezen felfogás kizár mindenféle erőszakos eszközt, éppenhogy az érdekellentétben álló népcsoportok megbékélését, összefogását szorgalmazza. Ennyiben a transzilván eszmekör tágabb övezetébe sorolható, miközben az Európára nehezedő nacionalista gyűlölködés és előítéletek ellenében valami egyetemes igazsághoz, humanizmushoz fellebbez. Elítéli a nemzetek versengését, kölcsönös ellenségeskedését, a keresztény szeretettől, közösségiségtől remél megoldást.

Reményiknek aszketikus, olykor szinte túlzott a tisztaság-igénye (*Vájd ki*). Közben vallási élménye is tele van kétséggel, gyötrelemmel, önmarcangoló keserűséggel, mint az a protestáns teológusoknak szóló *Elkéstetek* című vers indításából kiviláglik:

Elkéstetek, elkéstetek vele,
Az Igével, ki élet kenyere,
Ki Evangélium és semmi más,
Nem tudás, művészet, magyarkodás,
Nem kultúra és nem pedagógia,
Nem eszköz többé, hanem cél maga.

[5] Uo. 130–131.

Maga a szeretet és szolgálat parancsa, mely egyszerre általános és egyedi, keresztény és nemzeti, mégis hiánytalanul valósul meg benne, sőt sokféle szomorúsága, betegsége közepette is megtartó erő a számára:

Imbolygok át a kórházi szobán,
Az élet delelőjén messze túl –
Imbolygok, mint az élet hajnalán.

De érzem, ahol magyar csak lakik,
Figyelik léptem szerető szemek,
S vágyva várnak még tőlem valamit.
A magyar Akarat járni tanít.
(Kelj fel és járj, 1934)

Kisebbségi embereszménynek és vallásos életszemléletnek tipikus példája a Borbáth Dánielnek címzett *Magyar prédikátor Szt. Gallenben* című vers. Először az ezer évvel azelőtti szörnyű pusztítást, a kalandozó magyarok barbárságát idézi fel, majd a jelent:

A templom – döbbentő szó – ugyanaz.
A prédikátor olyan fiatal,
Szelíd szeme dióbarnán mereng.
Esett, alázott nép fia: magyar.
Melegen csendül méla baritonja,
Ahogy köszönti az ős falakat,
S ezer esztendő reszket a szavából:
Isten szemében csak egy pillanat.

Egy jövendő magyarság képe, a szeretet és szolgálat parancsát vállaló kisebbség képe így és azért bontakozik ki Reményik költészetében, mert a magyarsághoz való lankadatlan ragaszkodás és a keresztény etika teszi e hűséget senki ellen nem irányulóvá, sőt: mindenkit összekapcsolóvá.

Kántor Lajos *(Kolozsvár)*

Erdélyi zsoltár – kisebbségi zsoltár?
Változatok a XX. század első feléből

Csetepatéztam örökkön az Úrral
S pár zsoltárát megírtam talán
(Ady Endre)

Felmutatjuk, mint szentséget a pap
(Reményik Sándor)

Énekelj, hogy világgá hömpölyögjön
zsoltárod, mint a poklok tikkadt, kénköves szele
s Európa fogja be fülét
s nyögjön a borzalomtól
és őrüljön bele! –
(Dsida Jenő)

A zsoltár – Istent dicsőítő vallásos költemény – irodalmi műformáját bibliai (héber), ó- vagy újabbkori keresztény változataiban, akár magyar protestáns történelmi (irodalomtörténeti) megjelenéseiben leírni természetesen nem e tanulmány feladata. Századokkal korábban élt erdélyi prédikátorokat megidézni itt ugyancsak nem kívánok – előzményként legfeljebb az Ady-örökségig mennék vissza. Az Ady Endre életében megjelent utolsó verskötet, az 1918-as kiadású, címében is búcsúzó könyv, *A halottak élén* hatodik ciklusára, az „Ésaiás könyvének margójára" néhány versét szeretném mindenekelőtt emlékezetbe idézni, amelyek közvetlenül „a szétszóródás előtt", az első világháború küszöbén születtek. Elsőként épp *A szétszóródás előtt* indító szakaszát érdemes idézni, ez ugyanis mintegy történelmi-művelődéstörténeti összefoglalóul szolgálhat:

Hát népét Hadur is szétszórja:
Szigorubb istenek ezt így szokták,
Miként egy régi, bánatos erdélyi
Prédikátor írásba rótta
Keresvén zsidókkal atyafiságunk.

De ugyanígy hivatkozási alap lehet a *Menekülés az Úrhoz* („Nem nagyon törődik velünk"), a *„Te előtted volt"* („Ólom-tüzek égtek a számban") vagy a *Kicsoda büntet bennünket?* – valamennyi pontos megérzése, előrejelzése a bekövetkezendőknek: a hit és a kétely megvallása, az elfogadás és a szembeszállás Ady úgymond „istenes verseibe" foglalt bizonyítékai.

Reményik Sándor, akinek kevéssel az említett versek után született erdélyi zsoltárairól fogok szólni, lírájának számottevő hányadában az Ady előtti költészet rokona, folytatója. Ám épp az „istenes versek" Adyja nem hagyta érintetlenül Reményiket. Verbális-metaforikus hatást is ki lehet mutatni, de annál, hogy például *Az én lelkipásztorom* poétája is hallja-látja az Igét „Elzúgni izzó Illés-szekeren", sokkal fontosabb és jellemzőbb a vallási és a szociális-politikai motívumok összekapcsolódása Reményik költészetében is. Már egy olyan szelíd fohászkodásban, mint az 1917-es *Imádság*, „a szavak csengő színezüstjét" és „Vert aranyát a gondolatnak" áthatja a közösségi akarat, a társadalomért érzett és vállalt felelősség:

Tudjam: mögöttem százak, ezrek állnak,
Némák, akiknek én vagyok a nyelve,
Tüzes nyelv, Kar, értük *fegyverre kelve,*
Árvák, akik nevében én beszélek
S ha elnyelik szóm puszták, sötétségek,
Tudjam: egy világ kínja kihallgatlan.

A kételkedéstől nem mentes, vitázó istenhit – noha nem adyendrés keménységű perlekedés – szintén megtalálható a szelíd természetűnek ismert Reményik Sándor lírájában. A *Fagyöngyök* (1918) kötet tartalmazza az *Isten* című Reményik-verset, amely az akkoriban még általánosan elfogadottnak igazán nem mondható ökumenizmus meghirdetője, egyrészt („Uram, olyan egyforma minden szolgád / És olyan egyforma minden templomod, / S olyan mindegy, hogy a toronycsúcsokra / Keresztet tűznek-e vagy csillagot."); másrészt az alkotói önbizalom – Reményiknél elég ritka – megnyilatkozása, szembeszegülés az alázattal:

Uram, teremtők vagyunk mind a ketten,
Amily igaz, hogy a lelkem Te adtad,
Olyan igaz, hogy én formállak Téged
És nincs Uram, én rajtam más hatalmad.

Tompítottabb formában ez az érzés és gondolat *A műhelyből* (1924) kötetben, *Igaz* cím alatt is olvasható; a belső vívódások jelzése itt nem csupán a hit vonatkozásában figyelemre méltó, hanem az egyidejűleg vonzó és taszító mesterre, Ady Endrére is érthető. (Hasonló üzenetet küld, korábban, Végvári-ként, *Némely pesti poétának,* köztük a pár hónapja már halott Adynak.)

Igaz: én válogattam.
Költészetembe nem vittem bele
Más érzést, csupán azt, amelynek volt
Istentől kapott nemeslevele.

Igaz: én válogattam.
Tudtam: nemesség és pórlázadás
Vívnak lelkemben megátalkodottan.
Tudtam: az élet lármáz, követel.
Paraszti kézzel ráz bilincseket,
Költészetem arany trónszékibe
Mégsem ültettem Dózsa Györgyöket.

Az idézett versrészletből – a Reményik Sándor életművében föllelhető valamennyi erdélyi (kisebbségi) zsoltárra gondolva, tehát a megmagyarázandó Végvári-versekre is – emeljünk ki néhány kulcsmondatot: a már említett, „megátalkodott" vívás mellett az Istentől kapott nemeslevelet s azt, hogy „az élet lármáz, követel". Ha az önvallomásban hangsúlyosan szereplő mozzanatokat tudatosítjuk – s a megértést kétségtelenül segítő beleéléssel, a kisebbségi léthelyzet ismeretében gondoljuk végig az 1918–1919-es erdélyi magyar traumát, amely a húszas években is folytatódott, sőt teljességgel háromnegyed évszázad múltán sem oldódott fel! –; nos, valamennyi tényező számbavétele után már nem véljük „kissé talányos alkotáslélektani rejtély"-nek „a lemondás, a tehetetlen vergődés finom rezdüléseit versbe foglaló líra szomszédságában" született Végvári-verseket.

Reményik Sándor költészetének egyébként igazán értő elemzőjét, válogatott és kiadatlan verseinek mai gondozóját, Imre Lászlót idéztem, aki a továbbiakban bőségesen és hitelt érdemlően magyarázza a Végvári-szerep kialakulását és (részben) funkcionálását. E magyarázat során olyan koronatanúkat idéz meg, mint Ligeti Ernő, Imre Sándor, Makkai Sándor, Babits Mihály, Németh László; utal Kosztolányi (*Nyugat*, 1920. március) és Sárközi György korabeli 1930-as reagálására, Tolnai Gábor összegző jellemzésére (*Magyar Csillag,* 1941). Ez a tekintélyes és változatosságában meglehetősen beszédes névsor kiegészíthető az erdélyi magyar irodalom 1941-es nagy halottját az *Erdélyi Helikon*ban búcsúztatókkal, Tavaszy Sándorral, Tompa Lászlóval, Bartalis Jánossal, Jékely Zoltánnal, Maksay Alberttel, Kádár Imrével, Kovács Lászlóval, Molter Károllyal, Wass Alberttel, Karácsony Benővel, Asztalos Istvánnal (Makkai Sándor is jelen van a helikoni főhajtók között). Jellemző – és azt hiszem, nem csupán az 1941-es pillanattal magyarázható –, hogy egyikük sem lát ellentmondást a Reményik- s a Végvári-versek között. Ennél is meggyőzőbb azonban a Reményik Sándort a halálban néhány hónappal megelőző Babits Mihály egyik utolsó esszéje (*Az erdélyi költő. Nyugat*, 1940.). Babits, a magyar s a világlíra aligha megkérdőjelezhető értője, Reményik Sándor régi olvasója és megbecsülője, így értékeli a közvélemény szerint „Erdély legsajátosabb érzéseit" kifejező, szerinte viszont úgy egyetemes magyar, hogy (az irodalomból) a történelembe vagy a politikába át nem utalható, mert igazi poétát: „A költő nem változott, lényeges sajátságaiban mindvégig hű maradt önmagához. Sőt, egyike azoknak, akiknek éppen

ez az önmagukhoz való hűség egyik fő lényeges sajátsága. Érdemes egyszer megvizsgálni ezt a látszólagos ellentmondást, megfejteni a csaló kettősség titkát, végigjárni a költő »házát és birtokát« a *másik oldalról indulva:* nem amelyik kifelé tűnik szembe a világnak, hanem a csöndesebb és meghitt belső front felől. Mondják, a történelmi fordulók rendesen kitermelik a maguk dalnokait, akik népek s nemzeti közösségek érzéseit fejezik ki, vagy villanyozzák föl. Többféle típust ismer az irodalomtörténet. Vannak naivul lelkendezők, s vannak színészies hatásvadászók. Mily érdekes és meglepő a mai Erdély költőjében felfedezni egy harmadik típust, egy egészen modern változatot." Aki azt hinné, hogy az öreg Babits a szemérmes önvallomásra és önvizsgálatra kész Reményik dicséretében már megfeledkezett a harcos hazafias versek szerzőjéről, az a Babits-esszé két utolsó bekezdésében győződhet meg ennek az ellenkezőjéről. Éppen a magányos költő alkatából, helyzetéből vezeti le az esszé írója a haza mindenekelőtt való szeretetét. „A magányos költőhöz közelebb van talán a haza, mint máshoz: minden emberi dolgok közül ez van legközelebb. A nagy történelmi katasztrófák fájóbban érinthetik. Más költő ilyenkor visszahúzódhat egyéni életébe, s otthona körül ernyőt vonhat a vihar elé. Az ő számára ez a menedék nem adatott. Kisebb családja, szűkebb otthona nincsen, mint a haza. Ez a haza – Erdély – Reményik számára valóban az otthon, egy nagy otthon, melyből alig mozdult el életében..." Babits nemcsak az alkotó, hanem a befogadó felől is megvizsgálja a jelenséget, a váltás hatását: „A hang egyszerre magas lesz, szokatlanul erős és kiáltó, mihelyt erről [Erdélyről, Erdély hűtlen elhagyásáról – K. L.] van szó. S az erős szó a halk költőből még erősebben szakad ki, s még szuggesztívebb hatású, mint mástól. Aki hallja, érzi a titkos mélységet, amelyből előtört. A hangos ember pátosza nem lep meg, és nem hat rám, a halk ajaké egyszerre lenyűgöz váratlanságával és őszinteségével. Különös, hogy Erdély leghangosabb hatású dalnoka ez a csöndes, tartózkodó, szemérmes jellemű költő lett; különös, de nem érthetetlen. És bizonyos, hogy jól történt ez így. Nagy dolog verssel hatni a tömegre, zengő hangot adni egy közösségi indulatnak; de egyúttal felelősség is ez." Babits úgy ítéli meg, hogy az erdélyi költő a „nehéz és küzdelmes kisebbségi évek"-ben teljes tudatában volt ennek a felelősségnek, és „ebben a helyzetben senki sem tudott volna tökéletesebben viselkedni, mint Reményik viselkedett". A költői, az emberi – az erdélyi és magyar – értékek összhangba kerültek.

Mindezek után – és azután, hogy Reményik Sándor (1933 márciusában) megírta, *„Mért hallgatott el Végvári?"*, s a bécsi döntést követően ugyancsak megírta csalódott és intő „korszerűtlen verseit", a hazafiság és nemzetféltés új szellemében – érdemes visszatérni a Végvári-versekhez, az irodalomtörténet-írásban mindmáig tudomásom szerint föl nem tett kérdés alapján. Tudjuk, az Erdély elvesztését félő Adyval, a veszteséget meggyászoló és a helyzetbe bele nem nyugvó Babitscsal vetekedő Reményik Sándor Erdély magyarjaihoz és a nagyvilághoz hívő emberként szólt. A reménytelenség feltételei között is

hinni akaró emberként-költőként, aki az *Eredj, ha tudsz!* kimondása közben „az emlékezés keresztfáira", a katakombák mélyéről jövő jeladásra, Ráchel siralmára, a babyloni vizekre, a Szent Sírra, Új Izraelre, az oltár küszöbére, hajdani rab prédikátorokra hivatkozott. A korábbi és későbbi istenes Reményik-versek és a Végvári-versek között ilyen vonatkozásban tehát nincs alapvető különbség. Ami lényeges különbség, az az átkok kimondásában, a gyűlölet hangjának a vállalásában, a gyűlölködésbe váltó szeretet hirdetésében ragadható meg.

Verje meg az Úristen ezt a földet,
Ha tőlünk elveszik!!

– írja két felkiáltójellel a sor és a vers végén Végvári, az 1918 októberére keletkezett *Átok*ban. *Ne jöjjön új tavasz!* – szól a verscím 1918. december 28-án, a magyarázó utolsó sor pedig ez a címhez: „Ha mi elsüllyedünk!" Az „alvó Istent" ostromolja a költő (*„Mikor az Isten alszik"*, 1919. február 19.), keserű kérdést intéz „ahhoz, akitől nincs hova föllebbezni"; a megszólított: „Úristen, aki nemzetekkel játszol" – és aki „elhullatja mostan a magyart". 1919-es dátum található a *Mint Jób...* kezdetű számonkérés alatt, akárcsak a *Keserű kérdés* után. A „miért büntetsz?" s a „miért épp csak minket?" az ima, a fohász, „vagy lázadás, vagy átok" lehetőségeit sorolva, értetlenül döngeti a falat:

Isten, Úristen, ítéletes lépted
Népek sírkövén egykedvűn kopog,
Mondd, hát igazán olyan mindegy Néked,
Ha nem dícsérnek magyar templomok,
Kik benned bíztak eleitől fogva?

A „Szeretlek, népem, mindhalálig" sűrűn előforduló, eksztázisig fokozott érzése az új hatalom falára írt egyetlen szóba torkoll: „Bosszú!" *(Mene Tekel)* Amitől – már a Végvári-versekben – megborzong maga a költő is:

Ugye szörnyű, hogy szent a gyűlölet?
De Isten látja: másképp nem lehet!
Mit habozom, gyötrődöm hát? – Elég!
Örök szántó: a lelkek földje vár.
Kezembe adta Isten az ekét!
(Ember az ekeszarvánál, 1920-ban)

Ószövetségi átkok, az ecclesia militans és a reformáció–ellenreformáció korának (hitvitáinak) hangjai elevenednek föl és keverednek a belülről jövő, fájdalmas mélységben átélt nemzeti parancs szavaival. „Ha porig égették a

szentegyházat" (*Új szövetség,* 1920. február) – ez azt jelenti, hogy a Hazát semmisítették meg, s azt legalább a lelkekben újjá kell építeni. Bármi áron!

Erről a jelenségről – amely egyidejűleg történelmi, társadalmi, politikai (és gondolom: vallási), nem kevésbé pedig esztétikai, hiszen a Végvári-versek nem utalhatók át csak úgy a plakátköltészetbe (s még ha igen – amit nem fogadok el –, akkor sem iktatható ki az esztétikai elemzés) – nem lehet a későbbi évtizedek magasából, egyszerűsítve ítélkezni. Aki átélte a traumát, szemmel láthatóan másképp ítél, mint a kései utód. Az *Erdélyi Helikon* 1941 karácsonyára megjelent számában például jó néhány teológus, egyházi személy is megszólalt (Tavaszy Sándor, Maksay Albert, Makkai Sándor, Kádár Imre) – elmarasztaló szavuk azonban nem volt Végvári-Reményikről. A költő barát Tompa László meg éppenséggel úgy emlékezik az elmúltakra, az akkor 28 éves Reményik Sándor helytállására, mint amikor Jézus a tanítványait a háborgó tengeren nyugtatta: „Itt vagyok! Veletek vagyok! Ne féljetek!" A katolikus Sík Sándor is – akit Imre László idéz – minden történelmi és esztétikai megtörténtek tudatában írhatta le: „Nem ismerek még egy költőt, akinek verseiben annyira érezném az Isten szüntelen jelenlétét..." (Pásztortűz, 1942) Igaz, nem szembesítették az itt futólag számba vett, a bibliaiból a szeretet-gyűlölet modernkori szótárába átemelt metaforákat az „érett" Reményik istenes és egyéb kategóriákba sorolható verseinek nyelvével. Nem tette meg ezt Babits sem. Az összképet őrizték meg, a felmentő ítéletet örökítették ránk, az utókorra.

A legszigorúbb bírája Reményik Sándornak – önmaga volt. És nem azáltal, hogy összegyűjtött verseinek 1941-es kiadásából kihagyta a Végvári-verseket, hanem azzal, hogy megírta, egy levélbeli kérdésre válaszolva: „Miért hallgatott el Végvári?" Annak a következetes erkölcsnek a jegyében, amelyet Babits Mihály jellemzett Reményik-esszéjében. 1933 márciusából való a vers, vagyis ez is kisebbségi helyzetben született, de ekkor már (nem kívülről, hanem belülről!) „új parancsok jöttek", a rákövetkező verssor szerint „Új rendelése az otthoni rögnek." A Végvári-hang átalakult, anélkül, hogy azoknak a verseknek az írója feladta volna hitét, nemzetféltését. A gyűlölet maradt ki a Reményik-lírából.

Nem a mi dolgunk igazságot tenni,
A mi dolgunk csak: igazabbá lenni.

Elhallgatott, – mert vad tusák közül
Immáron Istenéhez menekül.

Vele köt este-reggel új kötést.
És rábízza az igazságtevést.

Ezekben az években keletkeztek a *Kenyér helyett* (1932) „istenes énekei", amelyek Áprily Lajos szerint „a vallásos poéta arcát" mutatják. Az egyik arcát – tegyük hozzá. A könyv bevezetőjét író Áprilynak viszont teljesen igaza van, amikor kijelenti: „A szenvedés panaszát tartóztató gátak elsodrása után így jut el Reményik régi lázban tüzesedett hangosabb költészete a legölelőbb és legmélyebb humánumig: a zsoltárig."

Az erdélyi – kisebbségi – zsoltár történetéhez hozzátartozik a Reményik-életmű zárószakasza is: a legegyetemesebb humánumban a *Kenyér helyett* kötet fölé magasodó *Korszerűtlen versek.* A Kolozsvárt 1941. május 13. és május 16. között írt tíz vers (az utolsónak a címe: *Béke*) ismét politizál, ismét szembeszáll az erdélyi – és magyarországi – közhangulattal: az Észak-Erdély visszacsatolásán érzett örömmámor megverselése helyett – Reményik Sándor (ezúttal nem takarva személyét, vagyis nem álnéven) „a halk magyarság"-ot választja, a várakozást, az eltöprengést a történteken. Az egykori Végvári most így kérdez: *Ki kezdte?* A másokra mutatással szemben, egyetlen igaz zsoltárként, a „nemzetek közti véres játék"-ban való állásfoglalást a nemzeti és személyes önvizsgálattal helyettesíti:

Ki volt a hibás a dologban?
Egyik így mondja, úgy a másik
És ludasabbnál ludasabbak –
Magába egyik sem tekint,
Mind magát véli igazabbnak.
S ki önmagával, s nemzetével
Vágyna számvetést kezdeni,
Azt mint gyöngét s honárulót
A sokszáz „igaz" kiveti.
Ki kezdte hát? A végzet kezdte –
A legfelsőbb Hadúr talán,
Mert Istent is hadúrrá tette
Az őrült ember-képzelet.

Az erdélyi, XX. századi kisebbségi zsoltár-történet itt természetesen nem ér véget. Reményik Sándor korából – ám nem a húszas, hanem a harmincas évekből – itt kellene megidézni a nagy katolikus poéta, a halkszavúnak ismert Dsida Jenő harcosan magyar Psalmus Hungaricusát – mintegy a Reményik által befutott út ellenképét. S az unitárius, a Luther-féle *Erős várt* fordító Szabédi László alapvetően más jellegű *Szabédi zsoltár*a tovább, egészen más irányba vezethetné gondolatainkat a modern világi zsoltár erdélyi történetében. De ez a többszörös szembesítés már szétfeszítené az itt vállalt kereteket.

Sájter Laura *(Săcele)*

Keresztény motívumok a magyar szecessziós drámairodalomban

Hogy címem két, egymástól első látásra távoleső fogalmát (a kereszténységet és a szecessziót, illetve vallást és művészetet) közös látótávolságba vonhassam, prizmaként hasznosítom Rainer Marie Rilke egy kijelentését:[1] „A művészet életfelfogás, mint – mondjuk – a vallás is. A többi életfelfogástól mindössze abban különbözik, hogy nem a kor függvénye, és mintegy a végső célok világnézetének fogható fel. (...) a művész: a végső cél embere, ifjan lép át az évszázadokon, és mögötte nincs múlt. A többiek jönnek és mennek, ő marad. A többiek hátuk mögött tudják az Istent mint emléket. Az alkotónak Isten a végső és legmélyebb beteljesülés. És ha a jámborak ezt mondják: »Ő van«, és a szomorúak ezt érzik: »Ő volt«, a művész mosolyog: »Ő lesz«. És a művész hite több mint hit: mert ő maga építi fel ezt az Istent. Minden tekintettel és minden felismeréssel, minden halk örömében újabb hatalmat, újabb nevet ad neki".

S most szűkítve a kört a szecessziós művészetre és a keresztény vallásra elmondhatjuk: a szecesszió filozófiája és etikája a kivonulás, az elvonulás a jelenből, az uralkodó polgári közízléstől, a keresztény erkölcstan pedig Krisztus magatartásával és sorsával ugyanazt sugallja: a világ éretlen, értetlen, csakis a magányos krisztusi félrevonultságban lelhető meg az Isten. De ez csak féligazság, mert a szecessziós művész éppúgy, mint a keresztény, szent önmagát és művét csak saját jelen idejének társadalmába vetve valósíthatja meg.

Most pedig kapcsoljuk hozzá eddigi két fogalmunkhoz a harmadikat, a motívumot. A motívum egy keret, mely állandó (örök) antropológiai és pszichológiai mintáknak felel meg. Frenzel szerint: „Az emberi érzés, akarat és elképzelés konstansainak megfelelően létrejönnek azok az irodalmi konstansok, amelyek hol tudatosan hagyományozódnak, hol pedig mindig újra felfedezve jutnak érvényre".[2] Miközben ez az elvont, időtől független, emberileg tipikus keretmotívum kitöltődik, anyagi jelenvalóságot nyer, beépül az időbe, kultúratipikussá válik, tehát létrejön a mindig új és mindig más műalkotás. Mondhatnánk úgy is: a keretmotívum egy potencialitás, egy cselekvéskezdet, mely teljesen különböző kibontakozási lehetőséget rejt magában. Az elvont, állandó és időtől független keretmotívum a *Bibliá*ban való megvalósulása folyamán anyagi jelenvalóságot nyer, időhöz kötődik, a lehetőség megvalósul

[1] Rilke, 1977. 339–340.
[2] Frenzel, 1988. X.

egy összeálló konkrét műben – tehát keresztény motívummá lesz. A motívum lényegéhez tartozik Frenczel szerint,[3] hogy két oldalról meghatározott, a formálisról és a szellemiről. A motívum tehát nemcsak képszerű, szemléletes, hanem lelki-szellemi feszültséggel is bír, mely cselekvéskiváltó mozgatórugóként hat. A bibliában materializálódó évezredes hatósugarú keresztény szellemiség az itt előforduló keretmotívumoknak egy másodlagos szellemi feszültséget, s ezáltal kétszeresére fokozott cselekvéskiváltó erőt kölcsönöz. Ezért van az, hogy az évezredes hatósugarú keresztény szellemiséggel együtt a keresztény motívumok is évezredes kisugárzásra, hatalmas cselekvéskiváltó erőre tettek szert.

Wolpers szerint[4] a motívumok domináns tartalmi dimenzióban alapozottak, ezen túlmenően azonban egyszerű struktúraelvek is meghatározzák. Wolpers szempontjainak figyelembevételével vizsgálok e dolgozatban két keretmotívumot, illetve prímérmotívumot. Az egyik a *külső* és *belső* (vagy *lelki*) *szituációmotívum.* A jelen dolgozatban a szenvedés szituációmotívuma kerül nagyító alá. A második a figura- vagy típusmotívum. A jelen dolgozatban a démoni nő figuramotívumát vizsgálom.

Vizsgálatom tárgyának két motívuma – a *szenvedés* és a *démoni nő* – motívumkeret, emberileg tipikus primérmotívum, mely a keresztény írásokban, legfőképp a *Bibliá*ban materializálódik, tematikai megerősítést nyer. Egyrészt ezzel a tematikai megerősítéssel felvértezve, másrészt a keresztény szellemiség széleskörű kisugárzásának köszönhetően e két motívum korszakokon átívelő hatékonyságra tett szert.

A *szenvedés*nek mint primérmotívumnak tartalmi jelentése egy személy vagy egy csoport áldozat jellegére utal, mely testi-lelki fájdalommal, bánattal jár. A motívumba foglalt intencionalitás kimerül a szenvedés megszüntetésének igényében. Ez a szó azonban – minden keresztény kultúrában nevelkedett emberben – valami mást is konnotál: a krisztusi szenvedést. S a krisztusi példa tartalmat ad a fenti meghatározásnak a következőképpen: a testi fájdalom magas foka a keresztrefeszítés, a lelki fájdalomé pedig az az érzés, amit a jószándék és önfeláldozás, a közösség érdekében való önfeláldozás megnemértése, a tisztaság félreértése, egyén és közösség, közösségből való kitaszításig menő diszharmonikus kapcsolata. A krisztusi példa viszont ellátta a szenvedést egy sokkal távolabbra ható intencionalitással: a szenvedés megválthat a kárhozattól. A tartalmi dimenzión túlmenően a krisztusi szenvedés strukturálisan olyan szituációmotívum, mely a földi királyság elutasításával veszi kezdetét, s a keresztrefeszítéssel ér véget. A két tett közötti szituáció nemcsak nép és Krisztus külső szembenállása, hanem lehetőség Krisztus lelkivilágába való bepillantásra is.

---

[3] Frenzel, 1988. VI–VII.

[4] Wolpers, 1992. 211–215.

A magyar szecessziós drámában különösképp Szomory Dezső drámáiban lelhető fel a szenvedésnek keresztény tartalmú és struktúrájú motívuma. A *külső szituáció* hős és környezete oppozícióján alapul. Eme oppozíciót jól indokolja a szecesszió esztétikája: az uralkodó polgári közízlés tagadása, elfordulása, kivonulás a polgári valóságból. A Szomory-hősök az individualizmus korának nagy magányosai, kik önmaguk kovácsolnak eszközöket személyiségük kifejezésére, megvalósulására, s mindezt a társadalmi valóságtól független eszményi létszférában, melyben a maguk választotta szenvedés által valósítják meg ábrándjaikat. A *Péntek este* című egyfelvonásos, *A rajongó Bolzay lány*, *Györgyike, drága gyermek*, *Bella* és a *Hermelin* hősnői azok, akik a szenvedést vállalják. Az általuk választott szenvedés tartalma: egy teljesen egyedi, a képmutató társadalmi normákat megszegő életforma, melyben az individuum egyrészt kiélheti elvágyódó, rajongó tendenciáit, másrészt épp a társadalomhoz viszonyított másságát teszi ezzel kézzelfoghatóvá. Hitük szerint a szenvedésre teremtve kell lenni, tehát a szenvedést a hős rendkívülisége és társadalmi determináltsága teszi lehetővé. A Szomory-hősök szenvedését tehát a hős illúziótelítettsége és a világ szürkesége közötti szembenállás idézi elő, s e szembenállás strukturálisan szerelmi konfliktusban realizálódik.

A fenti drámák szövegében tetemes helyet foglal el a hősnők lelkivilágának, a *belső szituáció*nak a kifejtése, motiválása. E motiváció nemcsak a külső szituációban, a már említett szembenállásban keresendő, hanem meg nem alkuvó, illúziókat tápláló lényükben is, mely minden normát, erkölcsi szabályt kész megszegni az illúziókban élő totális boldogság érdekében.

A péntek este Eszterét elkábítják a forró mesék a titkos gyönyörről, s megszökik a csábítóval, hogy ennek az illúziónak élhessen. *A rajongó Bolzay lány* Kamillája házasságon kívüli szerelmi viszonyban él Györggyel, s ennek anyagi gondoktól mentes éteri körökben való fenntartása érdekében családja mindennapi betevő falatjáért mindennapi keserves kenyérkereső gyötrelemre, s végül lopásra kényszerül. Kamilla szenvedéssel akarta megváltani az igazi szerelmet, de ezt a szenvedés-kovácsolta öntörvényű szerelmet a férfi nem tudja megérteni. Györgyike eszményeit a mindent átfogó szerelemről ugyancsak szerelmese, László tépi szét, aki nem kiáltja őszintén világgá egyórai mámorukat, s meghódol ezáltal a társadalom képmutató erkölcsének. Györgyike erkölcstana ezzel szemben vállalja az igazat a világ előtt, s fölébe helyezi őt a látszatok megtartó erejének. A *Bella* hősnője már az első felvonás folyamán rádöbben, hogy nem találhat társra az illuzórikus totális szerelemben, s megtorlási akciójával kezdődik a szenvedése: lelketlen érzékiségre hasonló érzékiséggel válaszol. Tette: nemi vonzerejét kamatoztatja minden kínálkozó alkalommal. S teheti ezt épp szubjektív erkölcstana miatt, mely az igazi szerelem megsértésének bármilyen eszközökkel való megtorlását jogosultnak, sőt kötelezőnek tartja. A *Hermelin* Tóth Herminének szenvedése ugyancsak különös erkölcstan eredménye. Ez az etika engedélyezte egyetlen

nagy szerelme mellett több szerelmi viszony párhuzamos folytatását, ez utóbbiakat családja fenntartása érdekében. De Hermin hordozta a szenvedés pecsétjét – s ez minden bűn alól felmenti.

A krisztusi szenvedést egy olyan tett hívta elő, mely nem egyeztethető össze a köznapi, konvencionális gondolkodással: nem akar földi király lenni. A Szomory-hősök is maguk választják szenvedésüket azáltal, hogy konvenciótagadó módon a szerelmet éteri tisztaságban szeretnék tartóssá tenni, ennek érdekében viszont nem riadnak vissza a konvencionálist megszegő egyéni erkölcstantól sem. Ha Krisztus szenvedése egy tiszta, szereteten alapuló erkölcsiség és kárhozatmentes világ megvalósítását célozta, a Szomory-hősöké nemkülönben: szenvedésük árán vélik megváltani jogukat a tiszta totális szerelemre, mely megmenti őket a kárhozattól, a közönséges, kisszerű lét mélybugyraiba való lesüllyedéstől. Ha Krisztus szenvedésével elérte célját, megváltotta a keresztény szellemiség szerint az emberiséget, a Szomory-hős búcsúzni kényszerül illúziónak bizonyuló életcéljától. A meghiúsulás, a sikertelenség és értelmetlen cselekvés jegyében fáradoznak a szecessziós hősök itt, s meghiúsulásra kárhozottak nagyszerű vágyaik, melyek az individuum energiáinak engedtek szabad teret. Az individuum önmegvalósítása azonban problematikus – ezt fejezik ki a szecessziós hősök nagy kiábrándulásai, melyek őket magukat is meggyőzik szenvedésük céljának illuzórikus voltáról.

A másik vizsgálandó motívum a *démoni nő*, a *femme fatale*. A primérmotívum tartalmi jelentése:[5] ellenállhatatlan vonzerővel és mágikus-démoni jellemmel rendelkező nő, aki nemcsak erotikusan bilincseli le a férfit, hanem letéríti magasabb rendű érdekeinek és feladatainak útjáról, aláássa az erkölcsét, és leggyakrabban szerencsétlenségbe dönti. Mindazonáltal kettőjük kötése nem mindig egyértelműen negatív, hanem sokkal inkább ambivalens azáltal, hogy a nő az elcsábított férfinak a szerelmi beteljesülés magas fokát nyújtja. A bibliai teremtésmonda Évája ezt a keretmotívumot materializálja, erősíti meg tematikailag. Bár a csábítószerep Mózes I. Könyvében két szereplő között oszlik meg (Éva és a kígyó alakjában megjelenő ördög), mégis Éva az, aki a Gonosz szócsöve a férfival szemben, aki a nő rábeszélésének áldozatává válik. A csábító nőnek ez a nagyon kézzelfogható, érzékelhető példáját az Ótestamentum más hatásos történetei is alátámasztják: Putifár feleségének és Józsefnek a története, Delila Sámson elleni árulásának a története. Ezeknek köszönhetően alakul ki a keresztény-patrisztikus irodalomban a nőnek tisztán szexuális, s ennélfogva bűnös lényként való értékelése. Strukturálisan e figuramotívum cselekvéskiváltó erővel bír, a történet középpontjában álló hős ellenfele vagy ő maga áll a történés középpontjában. Szenved és tettével szenvedést okoz, rabja lesz a férfinak, akit valamely tet-

[5] Frenzel, 1988. 774.

tével szerencsétlenségbe ránt úgy, hogy ő maga is elbukik. „A csábító nők életében az öröm és a szenvedés érzelmi tapasztalatának egy fokozatos felemelkedés és bukás felel meg."[6]

„A figura bűvölete a századforduló körül érte el a csúcspontját,"[7] és a szecessziós műalkotások kedvelt alakjává vált (Frank Wedekind: *A föld szelleme, Pandora szelencéje*, Oscar Wilde: *Salome*, Maurice Maeterlinck: *Monna Vanna*). A magyar szecessziós drámairodalom számtalan nőtípusa sorolható ide. A magyar szecesszió démoni alakjai a dekadencia sajátosságait hordozzák magukon. Lengyel Menyhért *Tájfun* című drámájának Kerner Ilonája „Karcsú, szőke, bolond, hisztérikus, beszámíthatatlan, aranyos, csaló – drága, kegyetlen, jószívű – a legelső nő, uraim – a legelső (...) Vagy a legutolsó – ki tudja."[8] Varázsos lényével s erotikus vonzerejével hatalmába keríti Doktor Tokeramót, a kötelességének és hazájának élő japán tudóst, kit önmagával való meghasonlásba hajszol. A kétségbeesett férfi a dráma csúcspontján megfojtja szerelmét, a fehér démont, s ezáltal megváltja belőpéjét a dekadens, tépelődő emberek sorába. Kerner Ila azonban nem lenne démon, ha ezzel az ügy véget érne. Bár a dráma hátralevő két felvonásában nincs jelen, mégis előidézi Tokeramó fokozatos összeomlását, bukását majd halálát. *Charlotte kisasszony*, az azonos című dráma hőse ugyancsak megjárja a démoni nőknek elrendelt felemelkedő, majd zuhanó életpályát. Zvonne Delaray a párizsi titkosrendőrség leghíresebb kéme, zajos, jókedvű, híres, bolond párizsi éjszakák főszereplője, magyarországi küldetése teljesítése közben beleszeret egy magyar nemesi tisztbe, kit elárul, de most már üresnek érzett életének is véget vet önkezével. *A csodálatos mandarin* pantomimjének nőhőse ezzel szemben már győzedelmesen mosolyogva áll az összetört, összetiport kínain. A szexualitás emberfölötti erejének példázata ez a mű, mely hősének, a mandarinnak sem megfojtás, sem tördöfés, sem pisztolylövés, sem akasztás nem csillapítja vágyát. A némajáték Mimijének ölelése, a vágy beteljesülése teszi csak hatékonnyá az előző gyilkosságkísérletet. A vágyaknak a halálban való beteljesülése a témája Wilde *Salomé*jának is, melyet a szecesszió iskolapéldájaként emlegetnek.

S ha a némajáték hőse, a mandarin vágyát felkorbácsoló Mimi nem törik össze emberfölötti hatalmának érzékelésekor, ugyanúgy halad töretlenül felívelő pályán Zilahy Lajos *Tűzmadár* című drámájának Marietje is. Bár meggyilkolta a szabadsága útjába álló színészt, nem érez bűntudatot, nem omlik össze, hanem fiatalos daccal és elszántsággal sokat vár, és sokat akar a élettől.

Bár az említett szenvedő Szomory-hősnők is fel tudnak emelkedni csalódásuk mélypontjáról, sorsuk mégis törést szenved: egy életre búcsúzni

---

[6] Horst–Daemmrich, 1987. 137–138.
[7] Uő. 137.
[8] Lengyel, 1984. 126.

kényszerülnek illúzióiktól. Györgyike, Kamilla, Bella és Hermin – mindannyiuk életútjának két szakasza van. Az elsőben csapongó vágyak bűvkörében nemi vonzerejüket kamatoztatva új erkölcsteremtő hittel s konvenciótagadó elszántsággal próbálják megvalósítani az életnek feltehetőleg a szerelemben fellelhető totalitását. Eme életszakasz annak a szenvedésnek a szakasza, melyet boldogan vállalnak, mert tudják, hogy ez a kiválasztottak privilégiuma. Mindannyiuk életében a szerelmi társban való csalódás búcsúzást jelent nagyravágyó illúzióktól is, s kezdetét jelenti a polgári miliőbe való beilleszkedésnek: Györgyike az iparbáró Hübner férjének akar élni, Kamilla pedig a gazdag Fábrynak adja a kezét. Bella és Hermin a szerelemtől távol, önmaguk művészi megvalósításában, a hivatásban keresik a vigaszt, s nagyra tudnak nőni itt is: Bella ünnepelt drámai énekesnő, Hermin pedig a kolozsvári színház körülrajongott dívája lesz. Mind a négy nőt ellenállhatatlan szexuális sugárzás jellemzi (Bella már Wedekind Lulujával rokonítható), mely a férfiakkal való kapcsolatukban latba vetve a beteljesülés magas fokát nyújthatja. A Szomory-hősnők a femme fatale szelídebb, polgáribb változatát képezik: erotikus, erkölcstagadó cselekedeteiket a társadalmi kényszer bizonyos fokig indokolja, az önmagukat és áldozatukat romlásba döntő erők gyengébbek, démoni-rontó hatásuk, erejük a valószínűség korlátai között marad.

Látható tehát, hogy a kereszténvi szenvedés és a démoni Éva sugárzást lopott a magyar szecesszió kiemelkedő drámai alkotásaiba.

Irodalom

Frenzel, Elisabeth
1988 *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon Dichtungsgeschichtlicher Langsshnitte.* (Vorwort zur I Auflage V–XVI) Stuttgart. A. Körner Verlag.

Horst, S. und Daemmrich, Ingrid
1987 *Themen und Motive der Literatur.* Tübingen. Frencke Verlag.

Molnár Ferenc
1989 *Színművek.* Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó.

Rilke, Rainer Maria
1977 *Jegyzetek a művészetről.* In: Pók Lajos (szerk.) *A szecesszió.* (338–344)

Sájter Laura
1985 *A szecesszió sajátosságai Szomory Dezső korai színműveiben.* Kolozsvár. (Államvizsga dolgozat).

Szomory Dezső
1991 *Hét játék.* Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó.

Wolpers, Theodor
1982 *Sujets, Motive und Themen bei Henry James:* Untersuchungen zu seiner Literaturkritik und The Real Thing. In: Wolpers, Theodor (Hrsg.) Motive und Themen in Erzählungen des späten 19. Jahrhunderts. Bericht über Kolloquien der Kommision für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1978–79. Teil I (88–

143). Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-historische Klasse, III. Folge Nr. 127. Vandenhoeck und Ruprecht Verlag, Göttingen.

1992 *Zum Verhaltnis von Gattungs- und Motivinnovation Einzelergebnisse und eine Systematik motivwissenschaftlicher Typenbildung.* In: Wolpers, Theodor (Hrgs.) *Gattungsinnovation und Motivstruktur Bericht über Kolloquien der Kommision für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1986–89.* Teil II. (172–227) Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-historische Klasse, Dritte Folge Nr. 199, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht Verlag.

Zilahy Lajos

1932 *Zilahy Lajos munkái.* XV. Bp., Athenaeum.

Visky András *(Cluj-Napoca)*

Mítosz vagy zsáner
Tamási Áron és a magyar színházi tradíció

Tompa Miklós emlékének

A Tamási-pillanat

1947 márciusában a *Rómeó és Júlia* című, „nagyalakú" hetilap hasábjain – amely magát mint „a kultúra és a szellem szabad fóruma" határozta meg –, a lapot főmunkatársként jegyző Tamási Áron színházi vitát kezdeményez *Színházi válság* címmel. A vitaindító írás figyelemre méltóan visszafogott és tárgyszerű, jóllehet ez idő szerint a szerző színházi tapasztalatai igencsak megsokasodtak, darabjainak budapesti és kolozsvári bemutatói alkalmasint heves támadásokat vagy ezzel majdhogynem egyenrangú, a szerzőt szeretve tisztelő értetlenkedéseket váltottak ki. A színház – írja Tamási – „egyre elszántabban és mindjobban eltévelyedve a valóságot akarja elénk állítani, és nem az igazságot". A megállapítás a magyar színházi hagyomány fő áramának egyik jelentős kérdéskörére vagy még inkább feszültség-gócára tapint rá, nevezetesen színjátszásunk alapvető stiláris karakterére, amelynek fő jellemzője a szó, illetőleg a beszéd primátusa a kép felett.

Tamási színjátékainak stílusvilága az *Énekes madár*tól (ősbemutató: 1935 Új Thália, Budapest) a *Tündöklő Jeromos*on (ősbemutató: 1936, Magyar Színház, Kolozsvár), *Vitéz lélek* című „komoly játékon" (ősbemutató: 1941, Nemzeti Színház) és *Csalóka szivárvány*on át (ősbemutató: 1942, Nemzeti Színház) a vita évében a Nemzeti Kamarában bemutatott *Hullámzó völegény*ig súlyos megpróbáltatás elé állítja a bemutatásra vállalkozó társulatokat és rendezőket, mi több, a legjobb szándékú próbálkozások és becsületes erőfeszítések sem elegendőek arra, hogy revelatív színházi pillanat szülessen, illetőleg egy más fajta stílusvilág honosodjon meg, amelynek gyökerei a színház rituális eredetéig nyúlnának vissza, a hamu alatt parázsló magyar mítoszvilágig. „Én nem csak »mesterséget« akartam tudni, hanem színpadi formát akartam teremteni." – írja a *Pesti Műsor*ban a *Hullámzó völegény* ajánló soraiban, és a darab tartalmát is körültekintő elővigyázatossággal – akárha idegen nyelven mutatnák be! – ismertető cikksorozatában. Az előadást ajánló *Tiszta lelkiismeret szava* című írásból és az azt követő, diákos egyszerűséggel *Tartalom*nak címzett szinopszisból ezúttal nem lehet nem kihallani bizonyos fajta írói tanácstalanságot, amely abból fakad, hogy, mint írja. „Színpadi munkáim sikere vagy sikertelensége egyaránt vitatható."[1]

[1] In: Tamási Áron: *Színjátékai 1943–1966.* [II.] Megjelent Z. Szalai Sándor gondozásában és bevezető tanulmányával. A függeléket Ablonczy László állította össze s látta el magyarázatokkal. A jegyzeteket Ablonczy László és Z. Szalai Sándor írta. Bp., 1988.

Valamiféle sajátos terminológiai vákuumra is utalnak ezek a sorok, illetőleg arra, hogy egyfelől a kortárs színművészet nem rendelkezik a teatralitásnak azon készletével, amelynek segítségével a Tamási-darabok megfelelő interpretációban részesülhettek volna, másfelől meg a bemutatókat követő sajtóvisszhang azt a ködös sejtelmet gerjesztette, hogy valami egészen másról folyik a szó, olyan elvárások kapnak hangot ugyanis, amivel ez a színjátéktípus semmilyen közösséget nem mutat. Öt bemutatónak kellett bekövetkeznie ahhoz, hogy a magyar színházi tradíció egyik hiányzó szálára terelődjön a szó, ez a kérdéskör is Tamási megfogalmazásában került terítékre, amikor, tapasztalva a rendezői-színészi elbizonytalanodást, így fogalmaz: „Hiányoznak a kitaposott utak, amelyeken biztonságosabban indulhatnak el."[2] A Tamási-per *nolens volens* a színházi hagyományról folyik, anélkül, hogy a színházi hagyományról beszélnének a felek.

Hagyomány-űr

Amennyiben módszertani kiindulásként a sokféle, rendkívül változatos indíttatású színházesztétikai eszméket, George Banu kategorizálását követve[3] csoportokba osztanánk, akkor alapvetően két, stílusvilágában egymástól lényeg szerint különböző, ám merev határokkal egymástól nem elválasztható színházi hagyományt különböztethetünk meg: az egyik az előadás alatt a figyelmét a falakon túli világra összpontosítja, a kinti „világnak" üzen; a másik viszont megmarad a színházteremben oly módon, hogy az előadás idejére, magát a színházat tekinti „az egész világnak", következésképpen az előadás a jelenlévő nézőkkel teljes közösségben megy végbe. Az első kategóriába tartozó színházak – itt természetesen nem az intézményre, hanem a *történő* színházra gondolunk, jelesül magára a spektákulumra – a jövőre függesztett tekintettel alkotnak, míg a második kategóriába tartozók *befelé tekintve,* az eredetet faggatva hozzák létre az előadást. E módszertani premisszákból kiindulva George Banu két színházi formát nevez meg: az első a *történelem színháza,* a második az *emlékezés színháza.*

A párizsi színházteoretikus fejtegetéseitől eltávolodva most már, a magunk számára azt a következtetést vonjuk le, hogy a történelem színházának, amennyiben egy a színházon kívüli, „létező" világot választ meg önnön referenciájaként, folyamatosan arra kell törekednie, hogy a „benti" világot összhangba hozza a „kinti" világgal, így az előadás megtörténtének, avagy a színházi hétköznapok terminológiájához igazodva, az előadás sikerének nyilván az a kritériuma, milyen mértékben ismeri fel magát a *kinti való a benti fiktív-*

[2] *Tamási Áron beszél a „Hullámzó vőlegény" bemutatója előtt.* In: *i. m.* 592.
[3] George Banu: *Memoria teatrului.* Bucuresti, 1993. 17–19. és 68–86.

ben, illetőleg, megfordítva, milyen mértékben nyújt támpontokat a nézőnek arra, hogy a „benti" fiktívben fölismerje a falakon túli realitást. Ezt műveletet – a fiktív és a való összhangba hozását a színházi előadás folyamán – a továbbiakban *adekvációnak* fogjuk nevezni. A való élet egy, a színházon kívül létező realitás, a színház, ahhoz, hogy funkcióját teljesítse, kivonul belőle, és a megválasztott esztétikai pozíció magasából szemléli, *eljátssza, megismeri és megítéli* igazi, látszatok elfedte *tartalmait.* A történelem színházában,[4] az artikulált üzenettel adekvát módon a szó uralkodik a kép felett, a színházi tér élesen ketté osztott a játék terére és a néző terére, a kettő között hierarchikus viszonyok uralkodnak, a nézővel való közösséget meg az üzenet megértési aktusában éli meg. Amennyiben tehát a *történelem színházában* a szónak van kitüntetett szerepe, az előadás többi eleme (kép, gesztus, díszlet- és kellékvilág, zene stb.) arra hivatott, hogy mintegy kísérje és illusztrálja a színjáték szövegét, következésképpen a színház nem egyenrangú társalkotója az írónak, hanem az irodalmi szöveg szolgálóleánya, a színész pedig az (írói) üzenet továbbításának eszköze.

Az *emlékezés színháza* egy közös, az individuálist meghaladó, *testben* elraktározott emlékezetre apellálva alkot, a szó elé a mozdulatot, a beszéd elé a képet helyezi úgy, hogy a nyelvi elemet egyszersmind a zeneihez közel álló funkcióval ruházza fel. Ennek a színházi formának egyik első, XX. századi teoretikus-prófétája Antonin Artaud volt, aki a színházi előadásban „az ősiség szellemét" látja munkálkodni, amely, mint írja, „a világot egyetlen mozdulathoz vezeti vissza",[5] ez pedig, tehetnénk hozzá, a teremtés koreográfiájához áll a legközelebb.

Az archaikus emlékezet nem egyszerűen az önmagunk *meg*ismerésének az útja, hanem az önmagunk *fel*ismeréséé. Amíg a *történelem színháza* az üzenet „megfogalmazásán" fáradozik és elsősorban az értelem participációjára épít – az üzenet a színpad terében jön létre –, addig az *emlékezés színháza* nyelvileg csak a műalkotás módján fölidézhető jelentések létrehozására törekszik, amely a színház terében jön létre, és a néző totális részvételére, illetőleg a jelentések *közös megélésére* számít. Artaud azt írja az *Érzelmek esztétikájá*ban, hogy a színészek „csak beszélni tudnak, és elfelejtették, hogy a színházban testük is van, meg azt is, miként használják a torkukat. Összeszűkült torokra kárhoztatva a színészek már nem is élő szerzetek, hanem szánalmas, beszélő absztrakciók."[6]

Tamási Áron írói színrelépése idején többen felfigyelnek arra, hogy írásművészete, ahogyan Németh László fogalmaz, „csaknem hagyománytala-

---

[4] A történelem színháza természetesen nem téveszthető össze a történelmi drámákat játszó színházzal. A történelem színházában a fennálló jelen maga a történelem, ezt pedig rendszerint a történelem válságos szakaszának tekinti.

[5] Idézi George Banu: *i. m.* 70.

[6] Idézi Jan Kott: *A lehetetlen színház vége.* Színház, 1993. június 39.

nul jelent meg",[7] ám ez a megállapítás, főként Tamási korai színjátékaira, fokozottabban érvényes. A létező színház – akár a nemzeti színházi tradíciót vesszük alapul, akár a „bien fait" színjátékokat preferáló körúti színjátszást – tulajdonképpen nem (vagy csak részeredményeiben) tudott érvényes Tamási-interpretációval előrukkolni, mi több, ezek az archetipikus figurákra és helyzetekre épülő színdarabok a „kétfajta" színjátszásról egy csapásra kiderítették, hogy közös stílusvilágban gyökereznek, és csak ideológiai pozíciójuk különbözteti meg őket egymástól, színházesztétikai szempontból félrevezetően és érdektelenül. Ha Tamási *Színházat óhajtunk* című vitairatának hangnemében visszavesszük az igencsak súlyos történelmi pillanat terhelt retorikáját, akkor egy majdhogynem tisztán Artaud-i megállapításra bukkanunk: „Mert lehet magyarul beszélni az értelem számára, s lehet az idegrendszernek!"[8]

Nézetünk szerint Tamási Áron korai színjátékai javaslattétel egy „másik színházra",[9] amelyre azonban a létező színház nem volt kész. „Talán feljön még a maga napja is valamikor ennek a darabnak" – írja Féja Gézának az *Énekes madár*ról,[10] amikor szembesülnie kell azzal, hogy a színházak nem versengenek a bemutatásáért és egyelőre be kell érnie könyvben való megjelentetésével. A darab napja nem jött fel. A legtovább a kolozsvári Tompa Miklós-féle, 1942-ben bemutatott előadás jutott el, azt követően az *Énekes madár* a népszínművek sorsára jutott bemutatóról bemutatóra, vagy, ahogyan Kárpáti Aurél fogalmaz: „az előadások súlyos realizmusa mindig ráfeküdt a darabokra."[11]

A magyar színházi tradíció szó – színházi, realista, mindmáig meghatározónak mondható stílus – hegemóniájára Tamási Áron is több ízben ráérez, egyik alkalommal a színésznevelés hiányosságairól tesz említést,[12] máskor meg arról ír, hogy saját darabjait neki magának kellene rendeznie,[13] hiszen a létrejövő előadások rendszerint nagyon távol állnak attól, hogy a színművek

---

[7] Németh László: *Tamási Áron.* In: *Kiadatlan tanulmányok.* Bp., 1968. 148.

[8] In: *Jégtörő gondolatok.* Bp., 1982. 161.

[9] A kifejezés Balassa Pétertől származik, aki *A másik színház* című kötetének (Bp., 1989.) *Inkább a bábu?* című írásában ezt írja: „...a színház: figyelem, megkülönböztetés, ütköztetés, vonatkozás, vonatkoztatás, arány, tempó, mozdulat, kapcsolat, érintés, látvány, ritmusérzék." (13.)

[10] In: Tamási Áron: *Színjátékai 1924–1942.* [I.] Megjelent Z. Szalai Sándor gondozásában és bevezető tanulmányával. A függeléket Ablonczy László állította össze s látta el magyarázatokkal. A jegyzeteket Z. Szalai Sándor és Ablonczy László írta. 485.

[11] Idézi Radnóti Zsuzsa az *Ősvigasztalás. Egy ismeretlen Tamási Áron-dráma* című tanulmányában. In: *Cselekvés-nosztalgia. Drámaírók színház nélkül.* Bp., 1985. 57.

[12] „Mégis úgy érzem, hogy a színésznevelés körül furcsa hiányosságok mutatkoznak..." *Tamási Áron beszél a „Hullámzó vőlegény" bemutatója előtt.* In: *i. m.* 592.

[13] „...gyakori szemrehányást tettem magamnak, hogy a próbákon nem vettem részt; nem egyszer az a gonosz gondolat is kerülgetett, hogy darabomat magamnak kéne rendeznem." *Miért?* In: *i. m.* 589.

formavilágával egyenrangú színházi nyelven szólaljanak meg. Kétségtelen tény azonban, hogy az idő múlásával és a színházi tapasztalatok szaporodásával Tamási egyre kétségbeesettebb erőfeszítéseket tesz, hogy a színházi elvárásnak elé menjen és a fennálló színházban is előadható darabot írjon, ám ennek a következménye nem lehetett más, mint az eltávolodás a kezdeti stíluseszménytől a „székelység emberi követétől", „a nemzetnevelés tiszteletreméltó helye"[14] irányába. Itt, a katedra-színpadon megszaporodnak a szavak és darabról darabra kiszorulnak a mélygyökerű mítoszvilág szent történetei, amelyek révén jelentkezésekor írónk az addig ismeretlen „szabadságképével tér el a kortársi művektől. Milyen ez a szabadság? Illatozó, mint a virág. A hozzá való jog és igény közvetlenül a szabadság teljességét és határtalanságát létével szavatoló transzcendenciából ered" – írja Láng Zsolt a *Szűzmáriás királyfi*ról. Majd pedig így folytatja: „Átlapozva a *Szűzmáriás*t tárgyaló kritikákat, majd a későbbi opust, az *Ábel-trilógiát* és annak kritikáit, észre fogjuk venni, hogy Tamási visszavesz valamit, *ábelizálódik* (...), egy gondolat jegyében rója sorait."[15]

A *Csalóka szivárvány* harmadik felvonása egy rendkívül érdekes, „színház a színházban" jelenettel indul, amelyben az önnön identitását teljesen elveszített Czintos Bálint Homály Szilveszter kóbor színész személyében a színházat hívja segítségül azért, hogy saját tragikus helyzetére valamiképpen rálásson. Ebben az „egérfogó jelenetben" Czintos önmagát akarja rajtakapni és leleplezni, ám Homály intő szavait a jelenet bevezetőjében akár Tamási színházművészetének egészére is érthetjük: „De vigyázz a szavakra, uram, mert a lényeget eltakarják, s közben figyelmeddel együtt megeszik egész élted."[16]

Beűzetés az irodalomba

Ilyen előzmények után aligha meglepő, hogy Tamási Áron elveszettnek hitt, az író halála után közel egy évtizeddel, majd' fél évszázados lappangás után előkerült színműve, az *Ősvigasztalás* nem befolyásolta alapvetően a drámaszerzőről kialakított képet, és az időközben két kötetben, a válogatott művek „kék" sorozatában megjelent drámák[17] újraértékelését, mi több, a felfedezés az ismert, megveszekedetten realista, az író publicisztikai opusával való szinkronitásban született olvasatok árnyalásával sem járt. 1973-ban, amikor a mű a *Tiszatáj*ban nyilvánosságra került, Tamási életművének irodalomtörténeti elhelyezése végbement, és a klasszikussá válás végzetének útját követve,

[14] Idézi Z. Szalai Sándor a *Milyennek álmodta Tamási Áron a színházat?* című tanulmányában. In: *Tamási Áron színjátékai 1924–1942. i. m.* 5.

[15] Láng Zsolt: *A SÜTŐ.* In: *Hányan mentek Piripócsra?* Kolozsvár, 1995. 108., 109.

[16] In: Tamási Áron *Színjátékai* [I.], *i. m.* 457.

[17] Tamási Áron: *Akaratos népség. Színpadi művek* I–II. Bp., 1975.

elfoglalta méltó helyét az egyetemes magyar irodalom panteonjában.[18] Az *Ősvigasztalás*t az irodalomkritika és irodalomtörténet-írás annak tekintette, aminek négy évtized elteltével (!) maga az író. A halála utáni évben megjelent töredékes vallomásában, a *Vadrózsa ága* második fejezetében így minősíti első, Amerikában írt színpadi kísérletét, amelyet a kolozsvári Magyar Színház drámapályázatára nyújtott be, menyasszonya közvetítésével, 1924-ben: „komor, darabos vázlat".[19] A darabnak így a zsengéknek kijáró sors jutott, jóllehet ez a „négy jelenésben, megelőző játékkal" megkomponált, a magyar drámairodalomban eladdig ismeretlen nyelvhasználatú és kompozíciójú *szertartásdráma* – „Magányos és rendhagyó írás. Se rokona, se ismerőse egyetlen magyar drámának sem."[20] – élesebb fényt vet az időközben ismertté vált, és a színházi világ részéről idegenkedve *ad acta* tett színművek mítoszi magva *színházi értelmezésére,* illetőleg azt is nyilvánvalóvá tette, hogy az érvényes színházi interpretációk hiányában a Tamási-dráma önnön lehetőségéhez képest más irányba haladt: nem válhatott színházzá, azt megkerülve lépett be az irodalomba. Holott az *Ősvigasztalás* – állítja a színházi szakíró, Radnóti Zsuzsa – „a modern magyar dráma olyan lehetőségét valósította meg, amely kiteljesült formájában egy *Vérnászt* és egy *Yermát* adott a világirodalomnak."[21]

Az *Ősvigasztalás* szuverén – vagy ha úgy tetszik szemtelen – sehova nem tartozásával kimutatta a Tamási-drámák körüli vitákról, hogy az ellene felhozott érvek csakúgy, mint a mellette felsorakoztatottak reménytelenül tárgyszerűtlenek, és legjobban a jószándékú apologéták fedik el a játékok *szakrális színházi* lényegét. A mitikus kompozíciós elvet bocsánatos formai elemnek tekintik, és azzal bíbelődnek, hogy a valóság és a mese közötti arányokat az előbbi javára döntsék el. A kortárs kritika (amiként az életművet mentegető irodalomtörténészi buzgalom) belekényszeríti a szerzőt (és a művet) a szakrális–népi és szociográfiai–profán arányainak irreleváns mérlegelésébe. Schöpflin Aladár, a *Tündöklő Jeromos* Németh Antal rendezte magyarországi bemutatójáról szóló bírálatában ráfogalmaz erre az írói konfliktusra, és ki is mondja felette az ítéletet: „Szemmel látható, hogy az író valami eredetit, nagyon nehezen megvalósíthatót akart a forma dolgában: a realitást összehozni a meseszerűséggel. Két olyan hangot próbált összehangolni, amelyek egyenest ellentmondanak egymásnak. Merész formai gondolat ez, Tamási folyton küzd vele."[22] Képtelen, helyenként kifejezetten mulatságos interpretációk születnek az *adekváció* zsákutcájában az *Énekes madár* bo-

---

[18] Az *Ősvigasztalás* megjelenéséig három monográfiát szenteltek az író munkásságának: Féja Géza: *Tamási Áron.* Bp., 1967.; Izsák József: *Tamási Áron.* Bukarest, 1969.; Taxner-Tóth Ernő: *Tamási Áron.* Bp., 1972.

[19] Tamási Áron: *Vadrózsa ága.* Bp., 1967. 129.

[20] Radnóti Zsuzsa: *i. m.* 57.

[21] *I. m.* 58.

[22] In: Tamási Áron: *Színjátékai* [I.], *i. m.* 546.

szorkány–kecske egymásba játszó motívumáról, másutt meg a finálében megjelenő madár képét, valamint az egész történet hitelességét a színházi masinéria fejlettségi fokától teszi függővé az elemző – „...kellő előkészítéssel és bravúros technikai megoldásokkal csak megerősítik a történet valószerűségét, de primitív módszerekkel leronthatják az egész cselekmény értelmét"[23] – és a példákat még sokáig lehetne folytatni.

A *Hullámzó vőlegény* 1947-es rádióközvetítését vita követte, amelyen az előadás stábja mellett Tamási is részt vett. A vitavezető Békési István tulajdonképpen egyetlen kérdés körül forog, nevezetesen, hogy a Tamási-kompozícióban, amiképpen fogalmaz, vajon nem mértéken felül mesterkélt a valóságnak és a valóságfölöttiségnek ez az átmenet nélküli egybeolvasztása? A kérdést Tamási Áronnak is nekiszegezi Békés: „És a való élet?" Mire Tamási, nagyon szellemesen, így válaszol: „Ez nálunk a való élet."[24] Egyébiránt ebben a vitában veti fel Tamási, a dolgozatunk első részében idézett mondatban, a valóság és az igazság szembenállásának – színházesztétikai érvénnyel is bíró – kérdését, azt sugallva, hogy az ő színművei egészen másról szólnak, és hogy a mitikus dimenziót nem lehet egyszerűen regionális elemnek tekinteni. Northrop Frye az európai irodalom mitológiai keretéről írt híres munkájában, az általa használt *müthosz* terminus meghatározásakor azt írja az irodalmi művek mítoszi igazságáról: „A mitikus ebben a másodlagos értelemben tehát éppen az ellenkezőjét jelenti »nem egészen igaznak«: azt, hogy különösen fontos és jelentőségteljes. A szent történetek a társadalom sajátos, közös érdekét illusztrálják; a profán történetek legfeljebb csak közvetve kapcsolódnak emez érdekhez, gyakran pedig, legalábbis eredetüket tekintve, egyáltalán nem."[25]

Vajon a magyar színházművészet beérte-é a hosszú évtizedekkel az eredetmítoszok tiszta egéből elé csöppent Tamási-színjátékot? A kérdésre, úgy lehet, nem is illik „egy másik tanulmányban" válaszolni, hanem színházi előadással. Ahhoz azonban, hogy színházaink repertoárjának magától értetődő tétele legyen a Tamási-opus, a vállalkozó színházművésznek mindenekelőtt bátran el kellene felejtenie mindazt, amit a szövegmagyarázó szakirodalom tisztázottnak vél a drámai életműben, hogy egy módszertani nemtudás és romlatlanság alapjairól elvégezze a művek szituáció- és motívum-elemzését, megfigyelje a jelenet-leírások létszerkezetét, a rendezői utasítások színészi állapotra és játéktempóra utaló distinkcióit, hasznosítsa és továbbfejlessze a commedia dell'artéra tett szelíd szerzői kísérleteket, színházi módon fölvetődő kérdéskomplexumra kísérletező kedvvel színházi választ adva. Mindezt szabadon teheti: megkerülhetetlenül *nagy előadás* képe nem fogja nyomasztani.

---

[23] Z. Szalai Sándor: *i. m.* 28. A tanulmány egyik alfejezetének a címe is elárulja az interpretáció esélyét: „Az »Énekes madár« valóságalapja".

[24] Tamási Áron: *Színjátékai* [II.], *i. m.* 606.

[25] Northrop Frye: *Kettős tükör. A Biblia és az irodalom.* Fordította és jegyzetekkel ellátta Pásztor Péter. Bp., 1996. 78.

Gerold László *(Novi Sad)*

Tóth Ferenc: Jób

Jób, kinek történetével a *Bibliá*ban negyvenkét „fejezetből" álló könyv foglalkozik, a köztudatban az ártatlanul szenvedő ember prototípusa. Sorsa – az Istenhez való hűség próbatétele az Úr jóváhagyásával végbemenő sátáni kísértés által – éppen úgy magatartásmodellként él, mint a törvényszegő Káiné vagy a törvényalkotó Mózesé, akikhez hasonlóan Jób is gyakran válik irodalmi művek, mindenekelőtt talán a teljes kiszolgáltatottságról szóló drámák főszereplőjévé.

A vajdasági magyar irodalomban a lírikusként jegyzett Tóth Ferenc (1940–1980) fedezi fel magának Jóbot. Felismerhetően annak lehetőségét látja a témában, hogy a méltatlanul szenvedő ember történetének drámává formálása olyan örök és örökké időszerű létkérdésre nyújt választási alkalmat, mint a mivégre születik az ember?

Sajátos, ám semmiképpen sem véletlen, nem függetleníthető a politikai körülményektől, hogy a vajdasági magyar irodalomban a hatvanas évek végén, a hetvenes évek elején keletkezik, mégpedig az addig szinte nem létező vagy teljesen jelentéktelen drámairodalomban, a létezés értelmében szorosan összefüggő magatartásformák vizsgálata. A Forum Könyvkiadó 1970. évi drámapályázatának éppen legjobb, díjazott, majd külön kötetben megjelentetett (*Színművek*, 1972) művei, melyek rövidesen színpadot is kapnak, köztük Tóth Ferenc verses színműve, vetik fel a különféle szituációkban megmutatkozó emberi viselkedésmódok helyességének, illetve helytelenségének kérdését, új területet hódítva meg ilymódon a bölcseleti témákban nem éppen bővelkedő irodalom számára. S ezt – a politikai körülményektől ugyancsak nem függetleníthetően – vagy történelmi, vagy bibliai példázat formájában teszik. Tóth Ferenc *Jób*jához hasonlóan Varga Zoltánnak Dávid királyról és Nátán prófétáról szóló műve, *A tanítvány* is bibliai vonatkozású, ami – ha tudjuk, hogy a vallás- és egyházellenes állami szemlélet s elvárások következtében 1945 után csak elvétve tűnik fel irodalmi mű, amely valamiképpen kapcsolatban áll, hozható a *Bibliá*val – ugyancsak figyelmet érdemlő mozzanat. Egy-egy vers, mint Gál Lászlótól *A teremtés* vagy a *Góliát*, novella, mint *A tanítvány* alapjául szolgáló *Nátán* Varga Zoltántól, illetve dráma, mint Kvazimodo Braun István kettős erkölcsről szóló lelkiismeretet vizsgáztató színpadi műve, a *Lukács evangéliuma* vagy Deák Ferenc inkább a szereplők jegyzékét és bizonyos motívumokban (megváltás, árulás) tekintve biblikus vonatkozásokat mutató műve, az *Áfonyák* hozható kapcsolatba a *Biblia* világával a *Jób*ot megelőző évek vajdasági irodalmából. (Zárójelben említendő: noha ilyen jellegű felmérés mind ez ideig nem készült, úgy tetszik, a vajdasági magyar irodalom bibliai kötődései később is, a mai napig igencsak ritkák.)

Mind erkölcsi, mind pedig bölcseleti jellege szerint Tóth Ferenc műve egy irodalmi váltásfolyamat terméke, amely mintegy tíz-tizenöt évnyi alakulása során (ebbe a kiindulópontul tekinthető 1950. áprilisi Híd, majd a Majtényi Mihály, Herceg János, illetve a Major Nándor, Pap József és Ács Károly szerkesztette Híd, valamint a hatvanas évektől a Symposion, majd az Új Symposion éppen úgy beletartozik, mint több próza-, tanulmány- és verseskönyv) a hatvanas évek második s a következő évtized első felében szorította háttérbe a burjánzó irodalmi provincializmust, s hozott létre tartalmi és formai tekintetben egyaránt sokrétű, igényes és színvonalas irodalmat. Nem függetlenül a jugoszláv szellemi életben lejátszódó hasonló folyamattól.

Az irodalmi profilváltáson belül megy végbe a drámairodalom korszerűsítése, felzárkózása a líra és próza modern törekvései mellé, amit az is bizonyít(hat), hogy rövid időn belül három új vajdasági magyar dráma előadása kap helyet a országos színházi fesztivál műsorában, Deák Ferenc két műve (*Áfonyák, Légszomj*) mellett éppen Tóth Ferenc *Jób*ja az egyik.

Különös talán modernséget említeni egy XIX. századi műfajváltozatban, verses drámaként írt mű kapcsán. A szerző formaválasztását azonban igazolja saját írói múltja, hogy egy drámakísérletét (*Áramkorlátozás*) leszámítva kizárólag verseket publikál. De hasonlóképpen igazolja a verses forma választását a forrás, a *Biblia Jób könyve*, melytől – mint Northrop Frye írja – az *Ótestamentum* már „költészettel, próféciával és bölcsességgel" foglalkozik, továbbá a szenvedés kivételes hőfoka s a tragédia magasságába emelkedő emberi sors ábrázolásának szándéka.

Amellett, hogy az ártatlanul szenvedő ember őspéldánya, ahogy a köztudat tudja, akit a hatalom (a *Bibliá*ban az Úr, azóta a mindenkori hatalom) ítélt „morális terhelőpróbára" (C. G. Jung), Jób – ahogy az időben napjaink felé haladva egyre nyilvánvalóbb – összetettebb egyéniség is, aki önálló egyéniségjegyekkel rendelkezik. Viselkedése példa lehet a legnagyobb fokú tűrésre, ami már-már a gyávasággal azonosítható, a hatalommal szembeni tiltakozásra, de a kompromisszumkötésre vagy az elvtelen behódolásra is. Attól függően, ki hogyan értelmezi, hogyan olvassa az *Ótestamentum* egyik legtalányosabb, olykor egyenesen botrányosnak nevezett történetét. Melyik egyéniségjegy erősödik fel az író által, vagy az olvasó értelmezésében, illetve a Jóbról szóló művet – ha a bibliai alapanyag feldolgozása drámában történik – színpadra állító rendezői koncepció szerint. A történet onnan kezdve kínál sajátos értelmezési pontokat, hogy az Úr a keretjátékban fogadást köt a Sátánnal, és Jóbot „gátlástalanul és részvéttelenül hagyja a testi és erkölcsi kínok szakadékmélyébe zuhanni" (C. G. Jung), ami nemcsak leghűségesebb szolgája iránti mérhetetlen bizalmát jelezheti, de az Úr hatalma fitogtatásaként is értelmezhető, olyan tettként, amit ő úri kedvére megtehet, mivel a jog fölött áll, rá semmiféle jog nem vonatkozik. Kinagyítható a történetből, mégha terjedelme szerint valóban semmi-kis epizód, Jób és feleségének – aki arra biztatja birkatürelmű urát, ki a rázúduló csapások dacára erősen áll az ő

feddhetetlenségében, hogy átkozza meg az Istent és haljon meg – konfliktusa, ami kiindulópontul szolgálhat Jób teljes magára maradásához éppen úgy, mint lázadássá fokozódó tiltakozásához, melynek lehetőségét maga a *Jób könyve* is kínálja például a harmadik részben, ahol Jób „átkozza születésének napját", vagy a tizedik részben, ahol „panaszkodik nyomorúságáról". De hangsúlyozható Jób és barátainak több menetben zajló vitája, aminek sajátos zamatot ad Elifáz, Bildád s Cófár érdektől csöpögő demagógiája, képmutató szócsavarása. Ugyancsak hangsúlyossá tehető a fiatal barát, Elihu, Isten hatalmát, bölcsességét, irgalmasságát, mindenhatóságát pátoszba csomagolt érvelése és Jób erre történő reagálása. Kiemelt olvasati ponttá tehető Jób és az Úr viszonya, különös tekintettel a szenvedő ember igényére, hogy makacs kérdéseire magától a Teremtőtől kapjon választ, amit ugyan megkap, de nincs benne köszönet, mivel az Úr a forgószélből megszólalva nem Jób kérdéseire felel, hanem saját fölényét, mindenhatóságát hangsúlyozza. Ami Jóbot egyrész saját teljes kiszolgáltatottságára ébreszti rá, másrészt viszont ennek alapján felismerteti vele, hogy „itt mindenről szó van, csak az ő jogáról – igazságáról nincsen" (C. G. Jung). Illetve – az utóbbi mozzanattal összefüggésben – sajátos nyomatékot kaphat a történet befejezése, Jób bűnösségének beismerése, ami lehet gyáva kompromisszum is, de ügyes alku is annak érdekében, hogy véget vessen szenvedéseinek, megmeneküljön a megsemmisüléstől, amely nem fenyegeti ugyan, de ő ezt nem tud(hat)ja.

Jób tehát lehet hős, mint a romantikusok vélték, Victor Hugo az emberi óriások között, a zsenik dinasztiájában említi, s lehet a gyávaság szobra. Elképzelhető istenek elleni lázadónak és istenek előtti hódolónak, tiltakozhat a türelmesség, a tűrés ellen, de vállalhatja is ezt, esete lehet a hatalom előtti tehetetlenség beismerése, de példázhatja a hatalom ellentmondásosságának felismerését is. Jób lehet lázadó és alkalmazkodó, lehet szinte mindenféle, ahogy az ember, bármelyik ember is lehet. Bibliai hős, akire talán legkevésbé illik a hős jelző, aki a leginkább emberarcú abban a szereplőgalériában, amit a *Biblia* hagyományozott ránk.

Az értelmezéstől függően változik, változhat a Jób történetét feldolgozó irodalmi szöveg műfaja. Miközben a történet drámaiságát senki sem vonja kétségbe, a műfaji besorolást illetően már kevésbé egységes a vélemény. Jellemzőnek tekinthetjük Northrop Frye megnevezéseinek változatosságát. Kitűnő könyvében, a *Kettős tükör*ben, ahol „képzeletdús drámának", hol az *Ószövetség* „hatalmasra bővített tanmeséjének", hol költeménynek nevezi. Olykor az ellen tiltakozik, hogy „tragédiaként tartják számon", ami azért is lehetetlen, mert a *Biblia* „nemigen kedveli a tragikus témákat" – eltekintve a passiótörténettől –, holott a *Jób könyve* „valójában komédia, boldog végkifejlete folytán".

Leghelyesebb talán a különféle feldolgozásokat egyszerűen példázatnak tekinteni, ez áll legközelebb a bibliai alapanyag jellegéhez, s ezen belül bármiféle hangvétel elképzelhető, megengedhető.

Tóth Ferenc Jób-drámája is, bár ő színműnek nevezi, lényegében parabola, amint erre a pályázati jeligének választott kérdőmondatból – Mi lesz Jób gyermekeivel? – következtethetünk. A jelige utal rá, a szerzőt nem annyira Jób története érdekli, mint inkább az, vajon hányadíziglen s meddig ismétlődhet meg a kegyetlen próbatétel. Ez a „felháborító" eset, ahogy Frye írja, mindenekelőtt azért vonzó az irodalom számára, mert – ha nem lehet másképpen – legalább közvetett formában, mint a mítoszok s legendák, alkalmat ad a sérelmek felpanaszolására, az igazságtalanságok „kibeszélésére". Ahogy az alapszöveg kitalálásakor is történhetett. Mert bár a tudomány mind a mai napig nem tudott elfogadható feleletet adni arra, hogy a *Bibliá*ba utólag besorolt negyvenkét fejezetnyi drámai történetnek ki a szerzője, az nem vitás, hogy írója „kétségektől gyötört férfiú volt". Érthető tehát, hogy későbbi korok kétségektől gyötört írói felhasználták, körülményeikre, önmagukra vonatkoztatva dolgozták fel az ártatlanul szenvedő hithű férfi drámáját, amely telített annyi belső drámaisággal, hogy mindig figyelmet tud ébreszteni, illetve – amint a fent említett olvasati változatok mutatják – kínál annyiféle értelmezési lehetőséget, hogy hangsúlykiemeléssel bárki magára vonatkoztathatja. Mert: Létezik-e olyan ember, aki élete során ne került volna már jóbi helyzetbe, nem kényszerült szembehelyezkedni hitével, a sérthetetlennek hitt, de oktalanul és megmagyarázhatatlanul igazságtalan hatalommal? Nem ezért közeli mindannyiunk számára Jób története?

Tóth Ferenc is nyilván saját megélt életszituációjára ismert a bibliai „mesében", s bár az életrajzi vonatkozások, adatok nem meghatározóak az irodalmi művek értékét illetően, alkotáslélektani szerepük olykor megkerülhetetlen, kétségtelen, hogy Jóbját a szerző élete egy nehéz, válságos pillanatának irodalmi termékeként szakította ki magából.

A mű keletkezésének idejét tekintve nem lehetetlen, hogy a Jób-drámát kiváltó ok az volt, amikor a párttag, kezdő magyartanárt igazságtalanul nacionalizmussal vádolták és meghurcolták. A személyes indítékok azonban nem fedezhetők fel a műben. Tóth Ferenc jól tudja, hogy bár saját keservét írja meg, műve akkor számíthat érdeklődésre, ha kellően általános is marad, s így olvasói, nézői nem egy ember, a Jóbbal azonosuló író sorsát látják majd, hanem a maguk jóbi helyzetére ismernek, gondolnak.

Hogy az író mellőzi a felismerhető személyességet, tartózkodik az erőszakolt aktualizálástól, azzal azt éri el, hogy bárki számára személyessé és aktuálissá válik a jóbi sors.

Mivel Tóth Ferenc lényegében magatartásdrámát ír, más feldolgozókkal ellentétben igyekszik hű maradni az alapszöveghez, melynek az események alakulása, a szereplők magatartása tekintetében lényeges mondatai gyakran szó szerint is fellelhetők a drámában. Két esetben viszont eltér az alapszövegtől. Indokoltan, mert így kívánja az elbeszélésből drámát formáló műfajváltás. Mindkétszer az időbontás technikáját alkalmazza: előbb jeleníti meg azt, ami időrend szerint később következne, előbb látjuk a következményt, s

utána ismerjük meg a hozzá vezető utat. Fontos, a dráma műfaji jellegének tiszteletére mutat, hogy kiváló dramaturgiai érzékkel valóban a leghangsúlyosabb pontokon él időbontással a szerző, a dráma legelején és közvetlenül a megoldás előtt.

A bibliai szöveggel ellentétben a drámában először a már szenvedő Jóbbal találkozunk, aki „akadozva az erőtlenségtől" intézi anyjához panaszkodó szavait („Alattam a kifordult, önmagát tépő föld, / körülöttem a korcs, koronafosztott fák, / mögöttem a hullafoltos ég"), melyek tükörként verik vissza Jób siralmas állapotát. Hasonlóan jó elképzelésre vall, hogy Jób éppen anyjához fordul panaszával. Nemcsak azért, mert a *Jób könyvé*ben is, miután „testében fekélyekkel ostoroztatik", elsőre születésének napját kárhoztatja, hanem mert ezáltal inkább emberközelbe kerül a főszereplő is, a története is, mintha az Úrhoz fordulna, s különben is a Teremtő és a szülőanya azonosítása logikus, nem szólva arról, hogy a magával viaskodó ember gyakran éppen anyjához fordul, vele folytat képzeletbeli párbeszédet. Ily módon a szerző a jelenhez közelíti a bibliai mesét, amit Jób asszonyának megszólalása is segít. Józan, földi hang a nőé, aki előbb Jób jámborságát említve próbálja férjét öntudatra rázni, figyelmezteti a próba kegyetlenségére, hiszen az Úr nem éli át azt, „mit mással viselni kényszerít". Megjegyzése valóban indokolt, hiszen utal arra, hogy az Úr számára eleve ismeretlen a szenvedés. Majd a jelenet zárópoénjaként a szerző olyan megoldást sugall, amely talán a legfájdalmasabb, de a legteljesebb mértékű tiltakozás is az Úr önkénye ellen: „Átkozd meg Istent és halj meg!"

Ezt követően kezdődhet a történet, úgy, ahogy az alapszövegből ismerjük. Azzal a különbséggel, hogy az Úr és a Sátán fogadását a szerző nem jeleníti meg, csak a Sátán tervéről értesülünk, amit a borzalmakról hírt hozó szolgák jelenetei, majd pedig – egy felvonáson át – a „barátok" színrelépése követ. Mind a szolgák, mind a „barátok" szerepeltetése a bevezető képhez vezető út analitikus ábrázolását szolgálja, azokkal az előzményekkel ismerkedünk meg, amelyek a mű kezdetén tapasztalt magas hőfokú drámaisághoz vezettek.

A cselekmény időrendjének másodszori megbontására közvetlenül a befejezés előtt kerül sor. Miután a harmadik felvonás kezdetén távoli kórushang elénekeli ugyanazt a virradást köszöntő, népköltészeti jegyeket mutató szép dalt (különben a szerző *Naphívogató* című verse!), új szereplők lépnek színre, új szolgák, kik immár nem „korcs, koronafosztott", hanem „fejlett koronájú" fák alatt ülő, nem megtépett ruházatú, hanem „új, tiszta köntösben", nem fekélyektől gennyedző, hanem tartásával „egészséget, életerőt" sugárzó Jóbot, urukat szemlélik, s azon töprengenek, „hogy most, / a fölmentés után boldog-e?" A fölmentésről hallunk tehát, mielőtt ez bekövetkezett volna. Előbb azonban a múlt kísértéseként értelmetlen szófoszlányokat hallunk a három „barát" már ismert hamis érveléséből, majd – talán éppen a visszhang hatására – Jóbban megfogalmazódik az eretnek gondolat, hogy Isten mérlege,

melyre az ő sorsa vettetett – hamis. Az jut eszébe, hogy a csalhatatlan Úr tévedett. Most már mintegy ellenválaszul Jób furcsa gondolatára következhet a negyedik „barát", a legfiatalabb, Elihu, kegyetlen dorgáló színrelépése. A Jób-irodalom egyre gyakrabban hangoztatja Elihu különös szerepét. Elsősorban retorikájának üres pátoszára hívják fel a figyelmet, úgy látva, hogy fellengzős szavai szándékolt iróniát takarnak (Eörsi István). Tóth művében az Elihu-jelenetnek kettős szerepe van. Jób előbb elutasítja fiatal „barátja" szavait, nem hallja, amit mond. Miközben Elihu érvel („az embert Isten fölé / nem emelhetni"), Jób önmagában Istenhez szól („Mit nyerünk hát, / ha meghajlunk előtte, / s könyörgünk neki bűnbocsánatért."), Jóbban megvilágosodik az értelem, rájön, alkalmazkodnia kell. Ha előbb azáltal lett drámai hős, hogy szerepcserére kényszerült, most azáltal marad meg drámai hősnek, hogy választ, a választás mindig drámai mozzanat, saját fizikai és erkölcsi megsemmisülése között. Miután felismeri a hatalom, „Isten belső antinómiáját" (C. G. Jung), hogy az ő lényeges kérdéseire az Úr nem válaszol, Jób felismeri, legokosabb, ha bűnbocsánatot tart, porban, hamuban, ha ez kell az Úrnak. Saját megmaradása érdekében köt kompromisszumot, s ettől a Sátán gúnyolódása sem tértheti el. Hogy azonban lelke mélyén mind a rá mért erkölcsi próbatételt, mind a jobb híján választott megalkuvást helyteleníti, arra a dráma befejezése utal. A gondolkodó ember lealjasulását emlegető Sátán jegyzi meg „kajánul": „Tíz, húsz vagy ezredévek múlva / vajon mi vár rád, földi halandó? / A próbák, a mérések eszközei / addigra finomodnak-e?" A konklúzióként tekinthető zárókérdést az előadásban nem a Sátán, hanem Jób teszi fel. S bár mindkét megoldás elfogadható, az előadásbeli változat tűnik hitelesebbnek. Mert nem a Sátán űz gúnyt az emberrel, hanem az ember kételkedik, töpreng el saját sorsán, kiszolgáltatottságán, s ezzel a magatartásdráma olyan ironikus felhangot kap, amely a „megbékélt ember tragédiájának" (Bori Imre) nagyon is modern jellegére mutat. Az önkritikából és szorongásból formált irónia kísértetiesen emlékeztet arra, ami Márai Sándor *Napló*jának egy, 1943-as megjegyzéséből sugárzik: „Ha vége lesz (mármint a háborúnak), olyan okosak leszünk, mint Jób, a szemétdombon, cserépdarabbal kezében".

Csakhogy akkor már – minek?!

Irodalom

1. Jób könyvéről
– *Vallástörténeti kislexikon.* Kossuth Könyvkiadó, Bp., 1977.
– Scheiber Sándor: *A Biblia a magyar irodalomban 1945–1973.* In: *Folklór és tárgytörténet* II. A Magyar Izraeliták Országos Képviseletének Kiadása, Bp., 1977.
– *Bibliai kislexikon.* Kossuth Könyvkiadó, Bp., 1978.
– *A keresztény művészet lexikona.* Szerk. Jutta Seibert. Corvina, Bp., 1986.

– Vas István: *Ajánlás a Bibliához.* In: *Biblia. Válogatás a Vizsolyi Bibliából.* A Világirodalom Klasszikusai. Európa Könyvkiadó, Bp., 1986.
– J. Chevalier–A. Gheerbrant: *Rjecnik simbola.* Matica hrvatska, Zágráb, 1987.
– Carl Gustav Jung: *Válasz Jób könyvére.* Hermész Könyvek. Akadémiai Kiadó, Bp., 1992.
– Northrop Frye: *Jóbról és a Genezisről.* In: *A Biblia igézetében.* Esszé, prédikáció, interjú. Hermeneutikai Füzetek 4. Hermeneutikai Kutatóközpont, Bp., 1995.
– Northrop Frye: *Kettős tükör. A Biblia és az irodalom.* Európa Könyvkiadó, Bp., 1996.
– Eörsi István: *Jegyzetek Jóbról.* Kritika 1996. 7. sz.
– Eörsi István: *Jegyzetek Jóbról.* Holmi 1996. 7. sz.
2. Tóth Ferenc: *Jób*
– Gerold László: *Színműpályázat 1970.* Új Symposion 93. sz. 1973. január, 573–578.
– Bosnyák István: *Jób etikája és bukása.* Változatok T. F. színművére. Új Symposion 92. sz. 1972. január, 562–568.
– Bordás Győző: *A hatalom és az ember.* Magyar Szó 1972. december 19.
– Gerold László: *Időszerű gondolati dráma.* T. F. Jób c. színműve Szabadkán, rendező ifj. Szabó István. Magyar Szó 1972. december 24.
– Bognár Antal: *Jób.* Képes Ifjúság 1972. december 27.
– Gerold László: *Mivégre születik az ember.* Új Symposion 93. sz. 1973. január 573–578.
– Benkő Ákos: *A bizalom drámája.* Üzenet 1973. 3 sz. 225–258.
– Gerold László: *Kedvező fogadtatás.* T. F. drámája a szabadkai magyar társulat előadásában a Sterija Játékokon. Magyar Szó 1973. április 27.
– Sava Babić: *Néhány megjegyzés a Jóbról.* Magyar Szó 1973. május 12.

Szabó Lilla *(Budapest)*

A magyar művelődés és a kereszténység összefüggésének kérdése a „római iskola" tükrében

„A történeti és művészettörténeti rehabilitálás igazságszolgáltatás a szó legmagasabb értelmében."
(Gerevich Tibor: *Művészettörténet. 1931. 113.*)

A millecentenárium évében, Rómában rendezett IV. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszus helyszíne és időpontja szinte magától értetődően diktálta egy művészettörténész számára a fentebbi témakört. A hazai történettudomány évtizedeken át horthystának, nacionalistának, a fasizmussal szimpatizálónak, klerikálisnak tüntette fel a két világháború közti időszak kultúr- és művészetpolitikáját. Így a korszak művészettörténeti értékelése is ez alá a besorolás alá került, sőt a római iskola művészetét éppen ezen vádak, megállapítások aláhúzására, igazolására használták fel. Ezen oknál fogva tapasztalhattuk, hogy a szakirodalom nem magából a művészek és a művek elemzéséből, a képzőművészeti jelenségekből és a stíluselemzésből indult ki, hanem fordítva, azt a nézetet vetítették ki rájuk. Ezért történhetett, hogy a római magyar stílus a huszadik századi magyar művészettörténelem folyamatából, fejlődéséből kiragadottan, és negatív jelenségként jelent meg a művészettörténeti munkákban. A prekoncepció oly erős és erőszakolt volt, hogy a művészettörténészek inkább lemondtak a római iskola kutatásáról, szerepének értékeléséről és még inkább publikálásáról. A reális képet nyújtó feldolgozáshoz szükséges lett volna a prekoncepciók alapos felülvizsgálatát, illetve jogos bírálatát elvégezni.

Egy szándékoltan elferdített történelmi „képlet" és aktuális pártideológia áldozatává kellett válnia a Gerevich Tibor által életrehívott iskolának.

Előadásomban Gerevich Tibor művészettörténész 1932-ig megjelent írásait vizsgálva ismertetem a „római iskola", más néven „római magyar stílus" megszületésének hátterét.

A Magyar Nemzeti Galéria Könyvtárában található, *A magyar művészet válságos helyzete* című, a Budapesti Szemle 1893. január havi számában megjelent írás különnyomatának címoldalán kézzel írott név és évszám szerepel: Gerevich Tibor Bp. 01. XI. 9.

Nézzük meg, mit jelentett akkor, 1893-ban a magyar képzőművészet válságos helyzete, három évvel a millenniumi ünnepségek és ugyanennyivel a nagybányai művésztelep megalakulása előtt.

A tanulmányhoz a Képzőművészeti Társaság 1892–1893. évi téli tárlatán bemutatott közel négyszáz mű nyújtotta a fejtegetések indítékát. Az ismeretlen szerző helyzetelemzése kerek és átfogó. Mindjárt az első oldalon le-

szögezi: „Történelmi kép alig van, a legtöbbnek színén és fölfogásán a külföldi iskolák befolyása tükröződik. Idegen földben gyökerezik a mi művészeink tudása, a megélés kényszere a külföldi piaczok igényeinek kielégítését erőszakolja reájok."[1] Rögtön ezek után rátér a központi kérdésre: „...a nemzeti művészet két tényezőnek egyenrangú közrehatásából jöhet csak létre: az egyik a művész teremtő képessége, a másik pedig a társadalom ízlése, művészi szükséglete...". Majd azzal folytatja, hogy „A főpapság, mely a nemzeti vagyon tetemes részének... kezelője... az egyházi művészet fejlesztésére semmi, de semmi befolyást nem gyakorol". A polgárságot és a főúri réteget ugyancsak lesöpri egy mozdulattal, mert szerinte nem számottevők a művészeti vásárlásokban és az ízlés terén. Mindebből pedig azt a következtetést vonja le, hogy „Csak az állam feladata lehet az, hogy az országban a művészi nevelés lassú munkáját magára vállalja... Nyilvános gyűjtemények gazdagítása, vásárlások és megrendelések útján; a középületek külső és belső díszítése oly alkotásokkal, amelyek a nemzeti kegyelet és büszkeség tárgyait helyezik a nagy tömeg elé, magasztos, lelkesítő világításban, ez adja meg a művészet állami pártolásának erkölcsi súlyát, melynek elérésére az állam hasonló értékű, általános hatással bíró eszközökkel nem rendelkezik."[2] Véleménye szerint: „Be kell következnie annak, hogy a kormány és a törvényhozás a mostani állapot tarthatatlanságáról meggyőződve, meg nem fogja tagadhatni egy oly minimális alapnak biztosítását, melyen ésszerű képzőművészeti politikát lehessen folytatni."[3] Végezetül felteszi a kérdést: „Legyünk teljesen tisztában vele, akarjuk-e Magyarországon a nemzeti művészet virágzását vagy nem?" S maga megadja a választ, mikor azt írja: „De ha azt akarjuk, hogy a műveltség legszebb virága, a művészet, nálunk nevelje és nemesítse a nagy tömeg erkölcseit, ha belátjuk, hogy a nemzeti művészet az ország szellemi és vagyoni gyarapodásának elsőrendű tényezője, akkor fogadjuk el legalább a legszerényebb föltételeket arra, hogy nálunk is hivatásának magaslatára emelkedhessék."

Ne feledjük, hogy Gerevich Tibor tizenkilenc éves, amikor a különnyomatra rájegyzi nevét. Ezen idézett tanulmányban mindazokat a gondolatokat felleljük, amelyek – mintegy irányelvként – később gyakorlati döntéseit, szemléletét, módszerét stb. meghatározták. Gerevich Tibor életpályáját tekintve úgy tűnik, mintha ez az írás pontról pontra az ő elméleti kiskátéja lett volna.

A nemzeti művészet közízlést formáló ereje és annak visszahatása a művészet fejlődésére, a nemzeti tudat, a hagyományokra való figyelés, az állami támogatás, a megszervezett mecenatúra, egységesített művészetpolitika azok a gondolatok, amelyek az olasz művészeti orientáltságú fiatal művé-

[1] *A magyar művészet válságos helyzete.* Budapesti Szemle, 1893. jan. 7.
[2] Uo. 16–17.
[3] Uo. 20.

szettörténész szemléletét később a „művészetirányító" gyakorlati szerepkörébe és vállalásához vezették. Sőt, a fentebbi tanulmányban az olasz minta is szerepel egy helyütt betétként; ráadásul ugyanabban az értelmezésben, melyben majd Gerevichnél is kidomborodik. Az elmarasztalt, és itt is idézett egyházi támogatásról szólva tesz egy kitételt, miszerint: „Róma világraszóló művészi ragyogása a katolikus hagyományokkal oly szoros kapcsolatba hozza a művészet felkarolását, s a fejedelmi vagyon akármelyik püspöki udvart a nemzeti művelődés oly gyújtópontjává avathatná, hogy Magyarország művészetét a Mediciek korával versenyző renaissance magas színvonalára emelhetné."[4]

Gerevich 1913-ban a X. római nemzetközi művészettörténeti kongresszusról tudósít a magyar küldöttség tagjaként. 1920-ban jelenik meg első programadó írása, az *Egyházművészetünk jövője*. 1924-ben pedig a római Magyar Történeti Intézetről ír beszámolót. Rendszeresen megjelenő írásai az alapos felkészültség és a sokoldalú tájékozottság mellett az olaszos irányultságról, és a régi művészetek iránti érdeklődésről tanúskodnak. Szemléletének határozott irányba való terelését feltehetően a Szentatya 1924. évi egyházművészeti rendelkezései jelentették.

A Római Magyar Intézet művész utóképzése Gerevich elméleti felkészültsége, szemléletmódja nyomán alakult át pontosan körülhatárolható, a „gyakorlatban megfogható" művészeti stílussá. Természetesen mindezek hátterében fel kell ismernünk, illetve tudnunk kell az I. világháború utáni magyar és közép-európai történelmi helyzetet, politikai orientációt.

Hét évvel a kongresszusi beszámoló után, 1920-ban jelenik meg *Egyházművészetünk jövője* című írása, amely jóval több, mint amit a címviselő téma sugall. Majdnem teljesen kész programot kínál már ekkor Gerevich. Hogy e kérdéssel behatóan foglalkozott, abban feltehetően szerepet játszott az is, hogy bölcsészdoktori oklevelének megszerzése után (1908) a Magyar Nemzeti Múzeum szolgálatába lépése mellett az esztergomi Keresztény Múzeumot is igazgatta. Tanulmányában bírál, mérlegel, összesít és a végén levonja a következtetést: „Hogy magyar egyházművészet keletkezzék, ahhoz a művészek, vagy azok egy csoportjának lelki összehangolása szükséges..." Megoldásként magyar egyházművészeti telep létesítése lebeg a szeme előtt, s magától értetődően jelenti ki: „Esztergomra gondolunk, Szent István szülőhelyére..."

Tehát már 1920-ban lényegében készen áll fejében a „római iskola" életrehívásának gondolata; csak a „hely" keresése történik majd tovább. Itt még Esztergomot latolgatja – de eszmefuttatásában már a jövendő – 1927-ben induló, római helyszínű program valamennyi indoka kifejtve. A magyar művészet válságáról ír tulajdonképpen ő is, mint ismeretlen elődje a millen-

[4] Uo. 8.

niumi ünnepségek táján. De míg 1893-ban az anyagi támogatások elenyésző mértéke jelentette a válság okát, addig Gerevich – az első világégést követő általános európai kiábrándultság, valamint azt a számunkra még megtetéző trianoni döntés után – képzőművészetünk folytonosságának válságáról ír. A magyar kultúra és művészet fennmaradásának és további fejlődésének alapjait a keresztény művészetben jelöli meg. Mint majd látni fogjuk, emellett teszi le hitét valamennyi, a Magyar Szemlében megjelent írásában is.

„A magyarság ezeréves műveltségtörténetének egyik fő tanulsága, hogy a magyarság ügye egy volt a keresztény műveltség ügyével. A magyar műveltség Szent István óta keresztény műveltség volt, melynek fontossága akkor sem szakadt meg, mikor romboló álkultúrák rést ütöttek rajta..." – indítja el a gondolatot az *Egyházművészetünk jövője* című írás első mondatával. Elméletében különbséget tesz a keresztény- és az egyházművészet közt. Maga az egyházművészet fogalma, tudjuk, új keletű, köztudottan a múlt század hetvenes éveitől használják külön a kereszténység és az egyházi művészet fogalmát. Művészetünk fejlődésvonalát ezen az alapon a historizmus végéig töretlennek tartja. Mint írja, az akkor Európa-szerte divatozó historizmusnak a „festészetet illetőleg, ha előadásmódban nem is, de a tárgy és a lélek tekintetében sikerült a nemzeti jelleget biztosítani". A historizmust követően viszont, az egyházi művészetet támogató lépések ellenére, „az egyházi művészet terén fejlődés helyett visszafejlődés következett be, mert a hazai művészet újabb alakulása, egész újabb szellemi és művészeti közéletünk nem kedvezett az egyházművészetnek, s mert maguk az újabb művészeti irányok is gyakran alkalmatlanoknak mutatkoztak egyházművészeti feladatokra. Már a belső, lelki ellentét miatt is, mely egyfelől az egyház és a vallás, másfelől pedig a dívó művészi felfogás közt fennállott..."[5] Gondolatmenetének felépítésére akkor figyelünk fel igazán, amikor mindezek után kijelenti: „...állandó, önmagában való, iskolát kitevő magyar egyházművészete e kornak nem volt s ilyenről... ma is alig lehet beszélni". Kijelentése valójában azt takarja, hogy a magyar művészet válságának feloldására illetve a folytonosság helyreállítására az egyházművészet hivatott.

Ma, háromnegyed évszázad távlatából nézve a húszas évek akár hagyományos, akár avantgárd magyar művészetét, valóban érzékeljük annak válságjeleit. Gerevich ekképp ír erről: „Magyarországon egyelőre teljes a szélcsend és a pangás... Festenek és faragnak, de művészeti élet nincs. Ami látszólag van: a közelmúlt sémáinak meggyőződés nélküli ismétlése, arra a spekuláció tette rá a kezét." Véleménye szerint „még nem alakult ki az új stíl".

A nagybányai művészetről krónikát vezető Réti István szavai sem reményt keltőbbek. Az 1928. évi római kiállítás elé írott előszavában – miközben 19–20. századi művészetünkről ad átfogó képet – ő sem tudja megkerülni

[5] *Egyházművészetünk jövője.* Magyar Iparművészet, XXIII., 1920. 4–7. sz. 27.; Klny, Bp., 1920., 5., 11.

azokat a részben társadalomlélektani kérdéseket, amelyek a művészet válságát is előidézték. „Európa egész lelki élete belső vihartól remegett. A láztól fűtött közlelkület kereste az új életformákat s az új művészeti formákat. S a kísérletek, mint egymást követő hullámsorok a part építményeit, úgy ostromolták folytonos rohamokkal és le akarták rombolni a múlt értékeit, az emberiség sok évezredes fejlődésének, munkájának az eredményeit, mint elavultakat... Amint föntebb említettük, sokakat, beérkezetteket is, megingattak előbbi meggyőződésükben az új áradat rohamai: megszédült ítélettel elhitték, hogy szervetlen fejlődés is lehetséges. A művészi produkció itt, a szándékos stilizálás révén átsiklott az iparművészet területére. Azonban némelyek a váltakozó áramlatok kavargásában a tájékozódást elveszítve, újra felfedezték a természet és a múlt művészetét, amelybe belekapcsolódva regenerálódhattak. Ez a folyamat a háború alatt indult meg és a háború után egy időre még megerősödött, akkor, amikor a nemzetek közt minden kulturális érintkezés megszakadt s minden ország elszigetelten, önmagára utalva folytatta természetes szellemi funkcióit. A széthullásnak, a gyökértelen, felszínes tenyésztésnek a paroxizmusában az életét védelmező kultúra természetes reakciója volt ez a tünet, a hagyományok formáihoz való eme visszamenekülés. Úgy hisszük, hogy nemcsak nálunk, de egyidejűleg más nemzetek művészetében is jelentkezett lényegében ezzel megegyező lelki megmozdulás. A legutolsó évtizedben a vágyakozás a régi rend után nemcsak az idősebbeknél nyilvánult meg, hanem a fiatalok egész csoportjánál észlelhető volt."[6]

A római kiállítás alkalmából az olasz közönség számára készült írás a Nyugat 1928. június 1-i számában *Tájékoztató* címen magyarul is megjelent. A nagybányai művészet átfogó, de pontos jellemzése, majd a fentebb idézett gondolatok után leszögezi: „Nem bírálni, csak vázlatosan jelezni óhajtottuk e törekvéseket, amelyek a kor lelkének nagy nyugtalanságát, az idők vajúdását jelentik, s amelyből meg kell születni az új lelkületnek s az új művészetnek s hitünk szerint: ez nem fog okvetlen szakítani mindennel, ami s ahogyan volt. A fa nem új, csak a tavasz az, amely új lombot, új virágot hoz s a régi fának a terebélyét növeli. Ennek a jele, hogy a viharban, amely ennek a fának az ágazatát tépi, tördeli, a fejlődés folytonosságának az ösztöne él: az emberiség lelki gyökerét, ősérzéseit, amelyből szellemi kultúrája kinőtt, kitépni, megsemmisíteni nem lehet."[7]

De nézzük meg, hogy vall saját koráról a magyar avantgárd vezére, Kassák Lajos. A művészet társadalomformáló erejéről szólt még 1919-ben az *Aktivizmus* című előadásában: „Aktivizmus – új terminológia a mi társadalmi mozgalmunkban. Magyarra fordítva így értődne: közvetlen cselekvés. Én szeretném bővebb és átfogóbb jelentőséggel az elnyomott emberek, a csupán önmaga erejével megváltható nép spontán és végtelen forradalmi életvitelé-

[6] Réti István: *Tájékoztató.* Nyugat, 1928. jún. 1.
[7] Uo.

nek magyarázni...". 1921-ben, Hevessy Istvánhoz írott levelében pedig a keresztény avantgárd sorait olvashatjuk: „...Eddig úgy hittem a tömeg kifejezője vagyok, ma úgy érzem, ha valóban kollektív művészetet akarok csinálni (és ezt kell csinálnom a véremből és az idegeimből) akkor magamat a tömeggel kell kifejeztetnem. Mert én egyenes vonalban eljutottam a kollektív individuumig a tömeg pedig rohamosan züllik vissza a kispolgári impresszionizmusba..."[8]

Még nem ismeri be, hogy a váteszi hit kevés a társadalom megváltoztatásához. A művészeten keresztüli kollektív mozgósítást most még egyelőre az individuum, illetve saját személyére kénytelen „átcsúsztatni". Magától értetődően ő sem tudta kivonni magát az általános politikai és társadalmi helyzetből, amely azonos mértékben determinálta a húszas évek emberének pszichéjét és a kultúrát. Ő is csalódott. De miután a társadalom relatíve legfiatalabb osztályából, a városi munkásrétegből érkezett, más volt a viszonya a társadalmi jelenségekhez és a történelmi kontinuitáshoz. A múlt tagadása nyújtja számára a jövőt, hiszen minden probléma gyökerének az előző korok felgyülemlett, mintegy maga előtt görgetett hordalékát tekinti. De ugyanezért közelít az individuum, s nem a nemzet oldaláról e kérdéshez... „A forradalmi hullámok, ahogy azok a háború után felvetődtek, átcsapnak rajtunk, a forradalmi vezetők pártvezérek lettek, a tömegek visszazökkengetnek a háború előtti apátiába – tehát őrült és vak az aki tegnapi formáiban akarja élni és felmutatni a világot. A harcnak egy új periódusába értünk – „elvtárs", „testvér" ahogy az erő volt tegnapi írásaimban ma minden írásban (értékelés nélkül) csak szajkós frázis lehet." – írja a fent említett levélben, majd így folytatja: „Az én „anarchiám" tehát nem anarchia – egyszerűen tett. Annak az embernek a tette, akinek semmi egyebe sincs csak hite s aki annak a hitnek a megtestesítéséért még az önmagában lévő gátló „eredményeket" is képes szétrombolni..." Csak ebből az alapállásból írhatta:[9]

Kassák nézete nyilván különbözik Gerevichétől és Rétiétől – másként is fogalmaz mint ők, mint ahogy másként is veti fel a kérdést. Ő, „A mi nemzedékünknek minden elölről kellett kezdenie"[10] talajáról szól. Az újrakezdés a régi rombolásán alapulhat csak nála.

Származásánál, iskolázottságánál fogva más Gerevich szemlélete. Nem az individuum, hanem a nemzet oldaláról közelíti meg a kultúrát. A történelmi folytonosság tudata határozza meg gondolkodását a válság idején is. Ezért történik, hogy 1920-ban a teljes politikai és gazdasági összeomlás közepette – az ország mélypontról való kilábalásának a legcsekélyebb reménye nélküli időszakában – Gerevich hisz a művészetek megújhodásában és a „közszellem" felrázhatóságában. „Ez természetesen csak átmeneti állapot, – írja, mert

[8] Kassák Lajos levele Hevessy Istvánhoz. 1921.
[9] MTA Könyvtár Kézirattára (MS) 4512.
[10] Kassák Lajos: *Tisztaság könyve.* 1926.

az új korszakkal, új szellemmel az új művészet is meg fog születni, új, friss művészeti élet is fel fog pezsdülni." Mindezt pedig arra alapozva meri bátran kijelenteni, mert szerinte: „Magyarországon keresztény és nemzeti felbuzdulás van. Új korszellemünknek ez a két legfőbb jelzője."[11] Reneszánsz megújhodásról, új közszellemről szól, mely bizonyára alkalmas lesz a magyar egyházművészet kibontakozására is. Az eszközöket ehhez a művészek nevelésében, megbízatásokban, a közönség nevelésében és az anyagi feltételek megszervezésében látja. Mint kiderül, végső soron ugyanazokat a megoldásokat hozza fel a válság megszüntetésére, mint amilyenekről a múlt század végi helyzetelemző kis tanulmányban is olvashatott.

De ő az egyházművészetben látja a magyar művészet folytonosságának biztosítékát, vagy akár mondhatjuk, letéteményesét. A művészet megújulásának gyakorlati megvalósításához múltbéli példákat keres. Biztos talajt, ahonnan a művészetet újra „folytatni" lehet. *„A műtörténelem sok, művészileg ma is értékesíthető tanulságot nyújt... A régi nagy mesterek műveiből a legmodernebb művészek is okulhatnak. A művészet fejlődése a folytonosság* – jelenti ki, melynek a régi művészet vívmányai is továbbalakító részesei." Az bizonyos, hogy a művészetek válságában oly zavart érzékel, melyben véleménye szerint kizárólag a klasszikus nyújthat egyensúlyt teremtő támpontot, biztos pillért: „Ha művészetünk a tegnapi és a mai anarchia után új erőre akar kapni, nem nélkülözheti a kipróbált nagyok tanácsait. Új művészetünknek elsősorban ízlésért kell majd a régiekhez látogatnia. Nemcsak a művészetünkben, de egész szellemi és közéletünkben az ízlés rég kiment a divatból. Helyét a szokatlan, újszerű, a különös és a különcködés bámulata foglalta el."[12]

De hisz ez a gondolat nem először fordul elő az európai művészetben. A maga korában Goethe is az antik felé fordult a művészet megújulását keresve. S napjainkban is hasonló tendenciának vagyunk tanúi az absztrakt, a különböző -artok, és kísérleti művészetek évtizedei után...

Az *Egyházművészetünk jövője* című írásában kifejtett elméletét tizenegy év múltán az általa létrehozott csoport működtetése és munkája által, a gyakorlatban lesz módja bemutatni. Főbb pontjait tekintve a következő gondolatmenet áll össze: a középkori művészet egyenlő az egyházművészettel, s mivel a magyar műveltséget és kultúrát a kereszténység határozta meg, a magyar művészet „jogfolytonosságánál" fogva keresztény művészet – azaz a 19. századtól, világi nyelven szólva egyházművészet. A középkori keresztény művészet gyakorlatából – modernebb kifejezéssel élve, az egyházművészetből (hisz „felhasználását" tekintve egyházművészetről, egyházi megrendelésből eredő művészetről szólhatunk) következett, jött létre a tőle különböző, főként eltérő tematikájú világi művészet. Ekképpen lesz tehát Gerevichnél

[11] *Egyházművészetünk jövője.* Magyar Iparművészet, XXIII., 1920. 4–7. sz., 28.
[12] Uo. 29.

indirekt módon az egyházművészet a magyar művészet letéteményese. Ennek megfelelően, Gerevich szerint nemcsak kvalitásos volt a képzőművészet, de rendelkezett azzal a „lelkülettel" is, amit a hit biztosított számára.

Gerevich írásaiban a „hit", a „lelkület" részben pedig az „ízlés" olyan kifejezések, melyek többször is elhangzanak, mégis nehezen pontosíthatók. Valószínűleg a képzőművészetek, és egyáltalán a művészetek katartikus vonását, szerepét és ünnepélyes, azaz a hétköznapokon felülemelkedő minőségét kívánja hangsúlyozni általuk.

Alapszemléletét két művészeten kívüli tényező is meghatározta. Mindkettő Magyarország geopolitikai helyzetéből eredt. Trianon után az addig egységében is sokszínű magyar művészet széttöredezett, egyrészt az elcsatolt területek, másrészt pedig az avantgárd megjelenése következtében. Szemléletét jelentősen meghatározó másik tényező, a Magyarország politikai irányultságának megfelelő kulturális orientáció volt. Európa két művészeti központja, Párizs és Berlin helyett, magától értetődően Róma felé fordult a hivatalos magyar kultúrpolitika.

Gerevich, a nemzet Trianon utáni szellemi életének regenerálódását a tudományban és a művészetben látja: „A magyar tudománypolitika külföldi megbecsülésünknek fontos tényezője, éppúgy, mint az expanzív magyar művészeti politika." Közéleti szereplését megerősítette az, hogy művészettörténészként jól átláthatta a kultúrát, s hihetett annak bizonyos politikai „közvetítő" szerepében, illetve diplomáciai létjogosultságában – mint ahogy ezt gyakran tapasztalhattuk később a volt szocialista országok esetében. „A magyar művészet, Trianon romjain – írja –, meddő kesergés helyett gyorsan és fényes bravúrral törte át a gyűlölettől szított vagy a tudatlanságtól táplált megnemértés szorító gyűrűjét – olyan időben, midőn külpolitikailag moccannunk, jóformán lélegzenünk sem volt szabad. Ahová kulturális hadállásainkat előre tudtuk tolni, – elsősorban a művészi versenyek klasszikus pályáján, Itáliában, melynek atmoszférája nekünk mindig kedvezett... – a magyar művészet... babért aratott..."

Gróf Klebelsberg Kunó vallás- és közoktatásügyi miniszter római előadására hivatkozva jelenti ki, hogy a „németek (elsősorban Ausztriára gondolva) kultúrai kapcsolatok fejében politikai díjat szoktak szedni, eltérően az olaszoktól, akik az egész művelt világnak bőkezűen osztott szellemi kincseket sohasem árulták szabadságért. A németek kultúrbekebelezései tudatos világhatalmi törekvésekből folynak..."[13]

A világháború után Magyarország és a magyar külpolitikai érdekek számára Itália jelentette az egyetlen szövetségest. A két ország közötti, Bethlen István és Mussolini által megkötött diplomáciai kapcsolatok legreprezentatívabb megnyilvánulási formája a kölcsönös kiállítások voltak. Itáliában szá-

[13] *A magyar művészet jelentősége.* Magyar Szemle, 1927. 243.

mos nagy évforduló esett erre az időszakra, 1931. Szent Antal 700 éves évfordulója, 1934. Arte Sacra római kiállítás. S miután magától értetődően a nemzetközi évfordulós kiállításoknak, vásárlásoknak inkább Olaszországban, mint itthon voltak hagyományai, az azokon résztvevő magyar művészek – tagadhatatlan művészi kvalitásaik mellett – megkülönböztetett szerepet illetőleg kitüntetett helyezést értek el más országok, főként a Németország és Franciaország művészeivel szemben. A hazai tudósításoknak pedig ugyancsak feladata volt a szívélyes olasz fogadtatás és a sikerek kommentálása. S ebben a szellemben fogant *A magyar művészet jelentősége* című, a Magyar Szemlében 1927-ben megjelent írás is.

A két ország közötti kultúrkapcsolatok feltehetően megmaradtak volna a kiállítások szintjén, ha nincs a Római Collegium Hungaricum mellett, 1902-től működő, Fraknói Vilmos alapította művészház. Vizsgálódásunk szempontjából nagyon fontos az a tény, hogy a művészház bővítésére 1927-ben került sor, amiután az olasz állam megengedte a Palazzo Falconieri barokk palota megvásárlását. Az addig két festő és egy szobrász továbbképzéséhez helyt adó Római Magyar Intézet a húszas évek végétől évente már négy festő és két szobrász fogadására vált alkalmassá. A Falconieri Palota mellé megépített műteremház, a híres Palazzina működtetésével Klebelsberg Kunó által kezdeményezett ösztöndíjrendszerben a berlini és a bécsi magyar intézetek után hamarosan Róma játszotta a vezető szerepet. A művészházban folyó élet és munka a magyar kultúrpolitika szoros részévé vált. De ez elsősorban nem annak volt köszönhető, hogy a Rómában ösztöndíjasként megforduló művészek száma 1927-től megduplázódott. Sőt az egész intézet működtetéséhez biztosított anyagi feltételek is mind kevésnek bizonyultak volna – az egyenlőre szólamszerűen elhangzó kultúrpolitikai célokhoz és a kiállításokon elért sikerekhez, ha nincs mögöttük egy előre kidolgozott eszmerendszer. Felkészültségénél és karrierjénél fogva Gerevich Tibor volt hivatott arra, hogy konkrét formába öntse a magyar kultúrpolitikai elképzeléseket. A húszas évek végéig megjelenő írásai – mint láthattuk – a magyar képzőművészet válságosnak ítélt jegyeiről, azok okairól, illetve a lehetséges megoldásokról szóltak. 1926-tól a Római Magyar Intézet igazgatójaként módja nyílott arra, hogy korábbi elméleti elgondolásait egy kivitelezhető modellre húzza. Esetleg feltételezhető, hogy magának a művészház bővítésének a gondolata is tőle ered. Gondoljunk csak az 1920-ban megjelent *Egyházművészetünk jövője* című írására, melyben egy egyházművészetre „szakosított" csoport esztergomi képzését veti fel. A húszas évek végére tehát a magyarországi egyházi székváros helyett Róma fogadja e célból a magyar művészeket.

Gerevichet, latin művészeti érdeklődésén és tájékozódásán túl esztétikai, kultúrtörténeti, művészetfilozófiai szemlélete is egyértelműen az olasz művészet földje és Róma felé „sodorta". Természetesen a politika is közrejátszott ebben, de korai írásai tükrében vitathatatlan, hogy a kultúra és politika nem erőszakolt „összetalálkozásáról" van szó személyében. Gerevich képzettsé-

génél fogva nemcsak predesztinált volt a kultúrpolitikai szerepre, de tájékozottságánál, széleslátókörűségénél fogva tartalommal tudta megtölteni a rászabott funkciót. Az 1920-as évek végére már olyan társadalmi, közéleti pozíciókkal rendelkezik, amelyek folytán jelentős állami támogatást nyer korábbi elképzelései megvalósításához, azaz lehetővé teszik számára a magyar képzőművészek Rómába „irányítását". Ez azt is jelenti egyben, hogy a magyar és az európai művészetről kialakított szemléletét és elveit magasabb kultúrpolitikai szinten is érvényesíteni tudta. De látható az is, hogy a magyar államvezetésben és az államszférában Trianon után olyan vákuum volt a művészetpolitikát – beleértve a művészképzést és mecenatúrát – illetően, amit Gerevich nemcsak jól érzékelt, de pozitívan kitöltött. (Csupán zárójelben szeretnénk visszautalni írásunk legelején idézett, 1893-ban megjelent *A magyar művészet válságos helyzete* című írásra, amelyben ugyanazon válságszimptómák és megoldások szerepelnek, melyek jó harminc évvel később is megismétlődtek. Igaz, akkor még más volt a történelmi helyzet, mások voltak a képzőművészeti problémák, más festők, más stílusok éltek, de a társadalom és a művészet, az állam és a művészek közti kapcsolat ugyanolyan megoldatlan volt.)

Mindezeket figyelembe véve talán megengedhetjük azt a kijelentést, hogy a magyar kultúrpolitika képzőművészeti ideológiájának megfogalmazója, kidolgozója és kivitelezője volt egy személyben. Viszont az is világos számunkra, hogy a római iskola sem jöhetett volna létre anélkül a politikai helyzet és alap nélkül, amit a világháború utáni Európa megosztott helyzete produkált. S ilyen értelemben jelentette Róma a húszas évek végén a történelem, a politika és a művészettörténet összetalálkozását.

Vitathatatlan, hogy e három tényező találkozása és együtthatása nem először és utoljára fordult elő az európai művészetben – pontosan századunk jeleskedik a politika által megszabott ideológiára épülő művészetekben.

De akár az 1994-ben, a bécsi Künstlerhausban bemutatott „Kunst und Diktatur 1922–56" című nagyszabású kiállítás alapján is határozottan állíthatjuk, hogy a két világháború közötti hivatalos magyar képzőművészet elkerülte annak a német és olasz program-művészetnek (az olasz neoklasszicizmus és a németek nemzeti szocialista irányzata) a jegyeit, amelyek alapján az ötvenes évektől a római magyar stílust elítélték.

A római magyar iskola huszadik századi művészettörténetünk fontos fejezetét és művészi törekvéseit jelenti azáltal, hogy Gerevich koncepciója képzőművészeti indíttatású volt. Ideológiájának alapja képzőművészetünk klasszikus hagyományokhoz kötődő megújulását célozta. Kritikával illette az -izmusokat, de nem tiltotta le/be az ezen irányzathoz tartozó művészeket, kiállításokat. Jól szervezett művészet támogatással, mások eltiprása nélkül hívott életre egy stílust. E gazdaságilag válságos időszakban az ifjú művészgeneráció legtehetségesebb tagjainak biztosított az egy-két éves római ösztöndíj segítségével szabad művészi tájékozódást és alkotást. A római magyar

iskola elért sikerei elsősorban az igényes művészeti alkotásoknak voltak köszönhetők.

Gerevichet minden bizonnyal megerősítették nézeteiben XI. Pius pápa 1924. évi „Az egyházművészet gondozásáról és fejlesztéséről" címen kiadott egyházművészeti rendeletei.[14] Szervezett ízlésformálásról és a művészetek „támogatásáról" szól áttételesen a pápai rendelkezés: „...Szükséges, hogy a papságnak elegendő művészeti kultúrája, a szépség iránt fejlett ízlése legyen, hogy biztosan tudja értékelni a meglévő tárgyakat, ki tudja magát ismerni az új építkezésekben, bővítésekben, díszítésekben, az új művek megrendelésében s a t., anélkül azonban, hogy a hivatásos művészek mellőzésére jogosultnak érezhetné magát." „A modern egyházi művészetről" szóló rendelkezések – köztük a 15–19. pontok, amelyek kifejezésre juttatják, hogy „a valódi művészet és a liturgia követelményei sohasem ellenkezhetnek egymással", olyan racionális és pozitív útmutatást tartalmaznak, amelyek meglepnek „világias" gondolkodásukkal, s melyeket napjainkban is egyházaink figyelmébe ajánlhatnánk.

A pápai rendeletekről csak 1927-ben, a Magyar Katolikus Almanachban jelent meg részletesebb ismertetés Gerevich tollából, „A modern egyházművészet és a Szentatya legújabb egyházművészeti rendelkezései" címen.[15] A Magyarországon aránylag későn, 1930-ban megalakult Országos Egyházművészeti Tanács felépítése teljes is egészében az olasz minta alapján történt. Sőt azt meg is haladja, amennyiben a tagok konkrét gyakorlattal rendelkező múzeumi szakértők voltak. (Serédi Jusztinián bíboros-hercegprímás elnök, Gerevich Tibor egyetemi tanár igazgató, ügyvezető alelnök, a tanács tagjai: Petrovich Elek, Végh Gyula, Hóman Bálint múzeumi főigazgatók, Martin Aurél, Möller István, Walder Gyula egyetemi tanár, Varju Elemér, Csányi Károly múzeumigazgató, Nagy Sándor, Helbing Ferenc, Árkay Aladár, Damkó József, Fábrián Gáspár, Leszovszky György, Radisisch Elemér.) Olyan szakértőgárda vallotta közös ügyének az egyházi művészetet – múltbelit és a kortársét –, amely nemcsak garanciát jelentett a tervek gyakorlati megvalósításához, de képessé tette az egyházat a nagyléptékű megrendelésekre is, pontosan a tagok világi-társadalmi pozícióin keresztül érvényesülő állami támogatás által.

Figyelemre méltóak a frissen megalakult Egyházművészeti Tanácsban elhangzott beszédek. A Nemzeti Újságban megjelent beszámoló alapján, Serédi Jusztinián az egyház múlt- és jelenbéli kulturális és művészeti misszijójáról szólt. A tanács ügyvezető alelnökeként pedig Gerevich Tibor a hercegprímás szavait megerősítve kifejtette, hogy „Az egyház ma is nemcsak egyik ihletője a művészetnek, hanem különösen hazánkban egyik legnagyobb mecénása is. Az egyházművészeti tanács – mint mondotta, munkájával arra

[14] MTA., MTKCs. Adattár MDK-C-I-19/1 (1–5)

[15] Magyar Katolikus Almanach, 1927. I. 724–730.

fog törekedni, hogy a gyári termékek helyett igazi művészi alkotások keletkezzenek, ami által nemcsak az egyház érdekeit és Isten méltó dicsőítését fogja szolgálni, hanem hasznára lesz működésével a magyar művészeti kultúrának is."[16]

E kijelentésben is természetszerűen előbukkan a Gerevich által korábban kifejtett gondolat. Nem a klerikális, az egyházat kiszolgáló művészet mellett tör lándzsát, hanem az egyházi művészetre is visszavezethető magyar művészet megújulását az általa eredeti – és egyetlen – megtermékenyítő forrásnak ítélt egyházművészettől reméli, várja és hiszi.

A római iskolát felvezető és bevezető írásoknak tekinthetjük a kortárs olasz művészetről 1922-ben és 1929-ben megjelent tanulmányait. *A modern olasz művészet* című, a Magyar Szemlében 1929-ben megjelent írása úgyszólván teljes egészében magában rejti már a programot, amit a Római Collegium Hungaricum posztgraduális képzésen lévő vendégeivel megvalósít.

Ismételten a klasszikus művészet mellett teszi le voksát, ebben látja a művészi fejlődés útját. Elméletének forrása újra és újra az olasz művészet. „Az európai ízlés mai égető krízisében is saját eszközeivel keresi a kibontakozást" – mondja a kortárs olasz művészetről. „Elsőnek találta meg a kivezető utat a 20. század és kivált a háború utáni évek esztétikai káoszából..."

Abból kiindulva, hogy a művészet mindig csalhatatlanul hű és őszinte tükörképe korának – a század eleji változó -izmusokat és az avantgárdot, az európai társadalmi, politikai válság következményének tartja. Úgy véli, az emberi-társadalmi, lélektani igényeknek megfelelően a művészek a „művészet örök törvényeihez" fognak visszatérni. „A mai olasz művész a század gyermeke akar lenni, de érzi a múlt századok lelkét is... Alapelemei ma ugyanazok, mint múltjának legszebb korszakában... Új szépséget keres, de a régi lélekkel."

A novecentisták Oppo, Casorati, Tozzi, Sironi, Funi, Carra, Oppi, Ceccharini stb. azok, akik Giottóhoz, Piero della Francescához hasonlatos leegyszerűsített, de erőteljes formanyelvet alakítottak ki, térbeli és plasztikai elemek tiszta, világos előadására törekednek, a színeket pedig nem festői hatások elérésére, mint inkább a plasztikai kvalitás érzékeltetésére használják. A természetet nem másolják, hanem interpretálják, képzeletükben átalakítják, „a részleteket összevonják, inspiráló vonásait kiemelik s a zavaró részeket elhagyják."

E néhány jellemző sorban benne van az a képi és formai látás valamint előadásmód, melyet Gerevich a posztgraduális képzésre érkező művészektől is (el)várt.

Véleménye szerint az olasz művészetet – beleértve a tárgyalt korét is – az egyetemes olasz szellem jellemzi. Az olasz művészet „spiritualista, ...a szemen át a lélekhez szól, ...inspiratív és dualista" abban az értelemben, hogy

[16] *Nemzeti Újság*, 1930. júl. 5.

„egyensúlyban tartja a testet a lélekkel". Az 1922-ben, az Új Nemzedékben ugyanezen címen megjelent tanulmányában is ezt a gondolatot fogalmazza meg: „Újra meg kell tanulnunk a lelki valóságot kifejezővé tenni, azaz megtanulnunk a puszta anyagi valóság helyett, a belső kifejeződés eszközévé avatni."[17]

Néhány évvel a művészek római „letelepítése" után beszámolót tart Gerevich: 1931-ben, a művészeti szakfolyóiratban, a Magyar Művészetben jelent meg a *Római magyar művészek* című tanulmánya.

„A magyar kultúra és a magyar művészet rég kipróbált útján mentek Rómába, nem egészen három éve az új Római Magyar Intézet első ösztöndíjas művészei, az ifjú magyar művészet elitcsapata. Különböző esztétikai irányokból, különböző előképzettséggel érkeztek, és mégis, midőn a római magyar Akadémia első ciklusának befejeztével szemlét tartunk római, vagy közvetlen Róma után való műveiken, lehetetlen bennük egy közös stílus, »a római magyar stílus« kivirulását észre nem venni." – jelenti ki, mindjárt az első sorokban. „A klasszikus ókori és olasz művészet lényegébe, szellemébe igyekeztek hatolni és annak tanulságait modern törekvéseik javára fordítani. Róma a túlzó modern irányokkal szemben mérsékletre intette őket és magas önkritikai mértékül szolgált. Figyelmeztette őket a művészet örök értékeire és örök törvényeire és megóvta őket a kavargó modern irányok ellenőrzés nélkül való átvételétől. Az igazi tehetséghez, bármennyire is modern legyen, közelebb áll a klasszikus művész, mint a divatstílusok kiagyalói, mert a tehetség a tehetséghez vonzódik"[18] – jelenti ki, majd rátér a Rómában tartózkodó művészek jellemzésére. Szövegéből kitetszik, hogy jól ítélte meg a posztgraduális képzésen lévők egymástól eltérő szemléletét, de az is kiderül, hogy ő maga pontosan tudta, mit szeretne a magyar képzőművészetben általuk elérni. Művészeti programot nyújt tulajdonképpen akkor, miután már a gyakorlatban is módjában állt megtapasztalni elméleti elképzelései megvalósíthatóságát. „A római magyar ösztöndíjas művészeket a Palazzo Falconieriben töltött idő, különböző egyéniségük ellenére, művészileg összeforrasztotta. Közös bennük az elmélyülő természettanulmányok és a tiszta előadásnak művészi lelkiismeretessége, az egységes képfelfogás és szerkesztés komolysága. Mint Róma hatásának legérezhetőbb stigmája, közös bennük a monumentális érzés, az olasz Trecento és Quattrocento tanulmányozásának következményeképp pedig a térábrázolás fejlettsége, a valóság lényeges elemeinek kiemelése, a tömör plasztikai törekvés és egészséges formalátás. Modernek a nélkül, hogy »izmusokat képviselnének«".[19] Nos ez utóbbi kijelentés – mint ahogy ezt korábbi, majd az e tanulmányt követőkben is látni fogjuk – nézeteinek legsarkalatosabb pontja.

---

[17] *A modern olasz művészet.* Új Nemzedék, 1922. III. 19.

[18] *Római magyar művészek.* Magyar Művészet, 1931. 189.

[19] Uo. 189.

A modernség milyenségét is kifejti: „Nem kordivatokat utánoznak, hanem mint igaz és őszinte tehetségek, korstílust kreálnak. Honi talajukba gyökerező vonásuk a nem ritkán merész, de mindig megkapó és kellemes színfantázia, s a formai expresszionák – más nemzetek modern művészetéhez képest – tartózkodó mérséklete. A festőknél és a szobrászoknál egyaránt közös a lényegforma keresése, a szolgailag utánzó, letapintható naturalizmus helyett. ...Nem elméleti művészet az övék, nem elvont teóriákat festenek vagy faragnak."[20]

A végeredményben hagyományos képzőművészet általa felvázolt alapelvei az avantgárd művészi szemléletének elvetésén, illetve megkerülésén nyugszanak. Amit az avantgárd tagad, azt védi Gerevich. A hagyományok, a művészet nemzeti jegyek alapján való kontinuitív fejlődése, a művészet teremtő erejébe vetett hit, az értékek művészet általi „őrzése", azok az ideológiai-esztétikai mércék, amik a kompozíció, a téma, a szín stb. képzőművészeti nyelvén (és szintjén) kell hogy szerinte megjelenjenek és megfogalmazódjanak.

S még mielőtt rátérne az egyes művészek részletesebb elemzésére, leszögezi: „Római művészeink bizonyos stílusközösséget tartanak a legújabb olasz művészek »Novecento«-nak nevezett irányával, nem annyira a közvetlen hatás, mint inkább művészideáljaik közössége folytán." Állítása alátámasztásául Carra, Soffici, Casorati, Oppi neve mellett Giottóét, Massacióét, Piero della Francescáét említi.

A római magyar művészeket a hazai köztudatba bevezető szemleszerű írásából kiderül, hogy nagyon jól ismerte és mérte fel a Rómában megfordult művészek stílusát, egyéni adottságaikat és képességeiket. Mindez lehetetlen lett volna azon nagyszabású kiállítások nélkül, melyek hátterében ugyanő állt. Gerevich a velencei biennálék 1928-tól kinevezett hazai biztosaként gondoskodott a Rómába érkezettek itáliai debütálásáról.

1930. évi Velencei Biennálé kiváló alkalmat nyújtott erre már tematikájánál fogva is. A biennálé kiírt programja: „Az olasz hatás a különböző nemzetek művészetében". A beérkezett nemzetközi anyagból a külföldieknek szóló kitüntetések 83%-át a magyarok, közülük is a „rómaiak" vitték el. A magyar művészet páratlan, mondhatjuk, máig ismétlés nélküli sikerét jelentette ez.

A nagy hazai betörést, a magyar művészetben való csoportos fellépésüket a biennálé római ösztöndíjasainak alkotásaiból álló törzsanyag, Gerevich által szorgalmazott Nemzeti Szalon-beli bemutatása (1931) jelenti. A kiállított anyag igazolta a művészeti értékek folytonosságának érdekében kialakított és a gyakorlatba áttett koncepcióját.

„A Római Magyar Intézet ösztöndíjas művészeinek első kiállítása" című tárlat katalógusának bevezetőjét maga Gerevich írta. Ezen írásából már

[20] Uo. 190.

megint nem az elemző művészettörténészt, hanem a kultúrpolitikust halljuk ki: „Az első hazai kiállítás számot akar adni az ifjú Intézet művészi munkájáról. Bemutatni akarja azt az eredményt, mellyel római tanulmányaik jártak, azt a hatást, melyet rájuk az Örök Város klasszikus művészete, nem annak utánzása, hanem a benne rejlő örök művészi meglátása által gyakorolt.

A kiállítás igazolni akarja továbbá, hogy mily gyümölcsöző az az áldozat, melyet a római magyar művészösztöndíjasokért a magyar állam hoz, hogy mily busás kamatot fizet a magyar művészetnek az a befektetés, melyet a Palazzo Falconieri műtermei képviselnek." Kiértékelőn szögezi le, hogy az ókori római és a régi olasz művészet tanulmányozásával a művészek „modern törekvéseik számára művészi értékmérőt nyertek. Javukra volt a klasszikus művészet emelkedett légköre, de használt nekik a modern Róma, a modern Olaszország acélos szellemi frissessége és a modern olasz művészet lendületes újjászületésének ösztönző példája is."

Ekkorra már biztonsággal jelenthette be, hogy új magyar művészeti iskola született, melynek stílusát „a római magyar stílus" kifejezéssel definiálta. E stílusra jellemző jegyek – „...az alapos természettanulmánynak, a tiszta előadásnak és a komoly képfelfogásnak művészi lelkiismeretessége, a monumentális érzés".

Tehát Gerevich képzőművészetünk hagyományos, nem avantgárd vonalának folytatását kívánta látni, olyan újításokkal, illetve megújulással, amely visszaszorítaná mind a kubizmusra jellemző formai expressziót, mind pedig a századvégről örökölt naturalizmust.

Az új irányzatot nemcsak a magyar, de az európai művészetben is elhelyezi. Művészettörténészként pontosan tudja, hogy enélkül a provincializmus, az elszigeteltség vádja illethetné akár őt személyesen, akár a pártfogásába vett művészcsoportot. Így az új stílusnak nemcsak a magyar művészetben elfoglalt helyét, de irányvonalát is kijelöli akkor, amikor kijelenti, hogy az „...egybeesik az új európai művészet legkomolyabb és leghitelesebb fejlődési vonalával".

A rendkívül pontosan felépített szöveg befejező része programot hirdet. Programja ízig-vérig a kultúrpolitika meghatározó személyiségének megnyilatkozása: „Az alapokat leraktuk. Római Akadémiánk tudatos művészi programját tovább kell fejlesztenünk. Az egymásban kapcsolódó fiatal generációk művészi készségének, tudásának és stílustudatosságának, ízlésének, művészi kultúrájának gyarapodásán, pallérozásán tovább kell dolgoznunk. Az új magyar művészet egységes kibontakozásából részünket ki kell vennünk. Segítenünk kell oly feladatok elvégzésében, melyekben művészetünk fejlődése meglassult vagy elakadt, vagy amelyek mint új kívánalmak jelentkeznek: a freskófestészetben, az új történeti festészetben, a korszerű nemzeti és társadalmi témák korszerű művészi megoldásában, az egyházművészet fellendítésében, az igazi monumentális szobrászat fejlesztésében, a racionalizált építé-

szeti törekvések művészi kialakításában és történeti beillesztésében, a lankadó magyar iparművészet fölemelésében."

A magyar művészet folytonosságának biztosítása mellett végezetül újra feltűnik az egyetemes kultúrában való részvételünk kérdése. Programjának felhívásként hangzó befejező gondolatai – „Közre kell működnünk a magyar művészet európai színvonalának és bekapcsolódásának fenntartásán, mert nem eshetünk ki Európából, ha méltóak akarunk maradni múltunkhoz és méltóak lenni a magyar jövő nagy és szent feladataihoz. Ami annál inkább kötelességünk, mert idegenben, a külföld szeme előtt dolgozunk." – számtalan, máig aktuális kérdést vetnek fel.

1932-ben újra a Magyar Szemlében jelenik meg írása. A *Római magyar művészek* című tanulmánya megint abszolút teoretikus munka.

Amit előző írásában még csak „kívánalomként" állított, azt most már mint konkrét célt jegyzi. „Azt akartuk, hogy az alapvetés minden téren: építészetben, szobrászatban, festészetben, iparművészetben egyszerre, párhuzamosan, egymásbafonódva induljon meg, hogy szervesen, a művészi ágak egészséges kölcsönhatásával alakuljon ki a keresett és remélt új stílus, új szellem..."

Bármennyire „diktálta", sugallta Gerevich a magyar művészet folytatandó irányvonalát és jelölte ki annak szükséges jegyeit a kortárs művészetben, s bármennyire is ismerte korának itáliai művészetét, mégsem remélhette, hogy ilyen mértékig sikerült egy egyöntetű stílust és azt megtestesítő csapatot elérnie és felállítania. Visszatekintve is meglepő, hogy ennyire hasonló látásmód alakulhatott ki és uralkodott, gyakorlatilag az Országos Ösztöndíjtanács által 1928–1942 között folyósított posztgraduális ösztöndíj folytán.

A római magyar stílus idegen talajon, külföldön jött létre. A reneszánsztól eltekintve, művészetünket a német, az osztrák, illetve a francia hatás és kulturális tájékozódás határozta meg, mind stílusban, mind tematikában, ikonográfiában stb.

Ilyen értelemben Róma, főleg a század elején, teljesen idegen volt. Gerevichnek mégis sikerült az olasz reneszánsz és a klasszikus művészetideálokból és teóriából kiindulva valós művészeti gyakorlatot megteremtenie. Mesterségesen hozta létre a magyar képzőművészet folyamatosságát biztosítani hivatott iskolát.

A harmincas években sikert sikerre halmozó művészcsoport Itália fényei és ihlető művészetgazdagsága után a széthullással, a pusztuló értékekkel kellett hogy szembenézzen. A második világháború kitörésekor, majd 1945 után megszűnt a művészetüket inspiráló erő, a világot megváltó alkotásba vetett hit. A római iskola tagjai valamennyien hittek és joggal hihettek a művészet tudatformáló erejében, hiszen számukra megadatott, hogy nemcsak az intim szférában alkottak. Jelentős állami és egyházi megrendelések folytán újabb és újabb terveik valósultak meg. Munkáik együttes kivitelezése – a templomtervezésétől az oltár felállításáig – a maga valóságában olyan mo-

numentális alkotás volt, amely minden valószínűséggel hosszú távon hatott volna a szélesebb közönségre.

Gerevich Tibor élete egész folyamán, haláláig rajta tartotta ujját a magyar képzőművészet érverésén. Művészettörténészként pontosan ismerte annak szimptómáit, s azokról nemcsak mint jelenségekről írt, számolt be, de a gyakorlatban is megvalósította képzőművészetünk – általa vélt – megmentésére tett elképzeléseit. Hatalmas életművéből e tanulmányban csupán a római magyar stílus keletkezésével és színre lépésével kapcsolatos főbb írásait tárgyaltuk. Bár ő maga nem írt összefoglaló monográfiát a római iskoláról, írásai együttesen ezt pótolják.

Máté Zsuzsanna *(Szeged)*

Sík Sándor élmény-esztétikájáról

Egy valós és egy fiktív élménnyel kezdeném – az egyik színhelye Róma és Firenze, a másiké Szeged –, amelyek a jelenlegi kongresszus aktualitásán túl egy több mint fél évszázados múltra visszatekintő, rejtett kapcsolatot hordoznak e városok s a Sík Sándor-i művészetfilozófia felől nézve.

Sík Sándor leveleiből idézek – melyeket 1924 őszén és 1925 tavaszán Rómában és Firenzében írt –: „Hogy a remekek nézése mennyire nyitogatja a szememet, azt már most is érzem: A templomok közül újabban a Lateránt hódítottam meg és az antik szobrokkal és szarkofágokkal barátkozom." „Hogy rengeteg szépet és nagyszerűt lát az ember, azt nem is kell mondanom. Valahogy úgy vagyok ezekkel, hogy nemigen tudok beszélni róluk, írni se igen tudnék, azt hiszem, hogy elsősorban abban veszem hasznukat, amit dolgoznak bennem öntudatlanul is, amennyivel gazdagabbá válik velük az ember és konkrétabban az esztétikai gondolkodás."[1]

Az 1930-as évek elejére visszanyúló, esztétikatörténeti olvasmányaimon alapuló, fiktív, otthoni élményemmel folytatnám. Az esténként sétálgató szegedi polgárnak – bár filológusaink nem írtak róla – biztosan feltűnt egy különös, az andalgás rendszerességében vele vetekedő kis csoport: egy fekete reverendás pap és körülötte négy, sovány, kissé borzas kinézetű, de annál lelkesebb hallgatóság. Sétájuk a piarista rendháztól a Tisza-parton a múzeumig tartott, majd onnan vissza. A régi idők ráérő szegedi polgára talán láthatta, hogy a kis társaság visszaérkezése után a piarista rendház első emeletén kigyullad a fény, az ablak előtt lévő íróasztalhoz ül a pap, a fiatalok a szoba közepén álló kerek asztalnál foglalnak helyet. Teázgatnak, miközben valamelyikük hevesen gesztikulálni kezd, a többiek, mind a négyen jegyzeteléshez fognak. Ha kíváncsiskodónk hallgatózott is netán az ablak alatt, többször felfigyelhetett a különös hangzású nevekre: Odebrecht, Schleiermacher, Dilthey, Spranger, Benedetto Croce, Husserl, Maritain. Ha képzeletem polgára netán a portáig is elmerészkedett, ott megtudhatta, hogy az első emeleten Sík Sándor professzor úr éppen 'privatissimumot' (magánszemináriumot) tart a lakásán négy egyetemi hallgató számára: Baróti Dezsőnek, Ortutay Gyulának, Radnóti Miklósnak, Tolnai Gábornak. Igen, és a hölgy. Ő Rafaelli Rafaella nővér, aki igen nagyműveltségű apáca hírében áll.

Ezeken a családias hangulatú, teázgató magánszemináriumokon formálódtak azok a probléma-szituációk, melyeket Sík Sándor maradandónak bizo-

---

[1] *A százgyökerű szív. Levelek, naplók, visszaemlékezések Sík Sándor hagyatékából.* Magvető Kiadó, Bp., 1993. 86., 91.

nyult életműve, a háromkötetes *Esztétika* tartalmaz. Később is folytatódtak a beszélgetések, amikor a Szegedi Fiatalok egy csoportja már Budapesten élt. Tolnai Gábor visszaemlékezése szerint Sík Sándor tudatosan felvetett egy-egy esztétikai problémát, kíváncsian várva a dialógust, a hozzászólásokat, leginkább természetesen Radnótiét.[2]

Sík Sándor szavaival az *Esztétika* „több mint tízéves közvetlen munkának, több mint húszéves elmélkedésnek, több mint harmincéves anyaggyűjtésnek, igazában egy életre szóló szenvedélynek gyümölcse."[3] Akkoriban ez volt az egyetlen nagyobb szabású esztétikánk, mely az 1943-as kiadást követően egy másodikat is megért 1947-ben, sőt harmadszor is megjelent 1990-ben, egyfajta rehabilitáló szándékkal, a Szegedi Universum Kiadó Reprint Sorozatában.

Mindennek ellenére fogadtatását mégis viszontagságosnak kell mondani. A katolikus 'katedra-esztéták' számára túlságosan rebellisnek tűnt, a másik oldalról pedig túlságosan neotomistának.[4] Az esztétáknak csupán jó megfigyelésű költő volt, költőnek, drámaírónak azonban túlságosan tudatos, didaktikus. Korának katolikusai számára a támadott profán, a világiaknak a piarista pap. Az elégedetlenség forrása, hogy az életmű valóban nem egyik vagy másik, hanem mindez együtt. Bővítve e cselekvő élet szerepeit: Sík Sándor korának kiemelkedő irodalomtörténésze, esztétája, másfél évtizeden át a szegedi 'nagy professzor', a Baumgarten-alapítvány tanácsadó testületének tagja, a Márciusi Front egyik elindítója, a Vigilia szerkesztője, az Országos Köznevelési Tanács alelnöke a régi barát, Szent-Györgyi Albert elnöksége mellett, 1948-tól reformpedagógiai munkásságának elismeréséül Kossuth-díj birtokosa, a cserkészmozgalom elindítója és szervezője, a piaristák magyarországi rendfőnöke, a katolikus líra megújítója, nyolc dráma alkotója, mintegy öt irodalomtörténeti könyv írója és számos rövidebb-hosszabb esztétikai, irodalomelméleti, irodalomtörténeti tanulmány szerzője. Paradox módon éppen háromkötetes *Esztétikáját* tartotta élete melléktermékének. Differenciálódott, tudományos szakágazatokban, elszigetelt kutatási témákban gondolkodó világunktól idegen e szintetizáló, sokoldalú tudósegyéniség, aki mer az 'egészben' elmélkedni, s mindezt az átélhetőség, a megélhetőség, a realizálás szándékával teszi.

A hatástörténeti fogadtatás az 1980-as évek végéig ideológiai szempontból ítélkezett, dilettánsnak, tudománytalannak minősítette esztétikáját. Egy jellegzetes véleményt idézek Mátrai Lászlótól: „Sík Sándor Esztétikája a maga módján (irodalmi szempontból) színvonalas és tisztességes beszélgetés a művészetről, elvi, esztétikai mondanivalója azonban nincs. Dicséretére kell mondani, hogy vallásos világnézete nem agitatív módon, inkább csak mint háttér érezhető mögötte... Látszik, hogy szerzője, ha nem is volt a modern filozófiában mélyre ásó esztéta, de egészen jó költő, akinek finom megfi-

---

[2] Tolnai Gábor: *Sík Sándor*ról. In: *Sík Sándor emlékezete.* Szentendre, 1989. 159–175.

[3] Sík Sándor: *Esztétika.* Universum Kiadó, Szeged, 1990. 1. A továbbiakban: *E*

[4] Rónay László: *Hűséges sáfárok.* Szépirodalmi Kiadó, Bp., 1975. 159.

gyelései és világos formulái vannak."[5] Szerdahelyi István értékelése akár dicséretnek is tűnhetne, ha nem lenne meg nem valósult feltételekhez kötve. Idézem: „Sík Sándor műve mindmáig egyedülálló kísérlet e tudomány problémáinak következetesen módszeres, teljességre törekvő összefoglalására. Rendszerezés tekintetében csak Lukács György esztétikája vetekedhetett volna vele akkor, ha második (Műalkotás és esztétikai magatartás című) része is elkészül, illetve a művészetek történelmi meghatározottságait tárgyaló (A művészet mint társadalmi-történelmi jelenség című) harmadiknak tervezett részével túl is léphetett volna rajta."[6]

Az *Esztétikát* éppen csak lapozgató olvasónak azonban – Mátrai véleményétől eltérően – rögtön szembetűnik, hogy ez a mű akár bibliográfiai gyűjteménye is lehetne a XX. század első felében jelentkező új hazai és külföldi törekvéseknek egyaránt: a neotomisták – Brandenstein Béla, Pauler Ákos, Schütz Antal, Pitroff Pál – mellett Péterfy Jenő, Böhm Károly, Horváth János, Thienemann Tivadar, Benedek Marcell, Bartók György, a fiatal Lukács György, Beöthy Zsigmond gondolatai sorra felbukkannak. Az *Esztétika* megjelenését követő közvetlen recenziós irodalom többek között az impozáns méretű külföldi szakirodalmi adaptációt értékelte. Az *Esztétika* szellemi hátterét alaposabban vizsgálva megállapítható, hogy a neokantianizmus, a szellemtörténet, a bergsoni–crocei intuícióelmélet mellett döntően a Maritain-féle neotomizmus, a schleiermacheri megértéselmélet és a Husserl nyomán kialakuló esztétikai fenomenológiai áramlat határozta meg.[7]

Tudománytalan tényezőnek minősült az is, hogy Sík Sándor nemcsak tudósként, hanem alkotó művészként is gondolkodott és írt, éppen ezért a teóriákra éppúgy támaszkodott, mint sok-sok művész ars poeticus, esztétikai megfigyelésére. Sőt Előszavában kijelenti, hogy az esztétika avatott szakértője csak ennek lényegét állandóan megtapasztaló művész-esztéta lehet, akiket hosszasan sorol Platóntól Babits Mihályig.[8] E sajátos és követőkre máig sem talált kutatói attitűd az alkotó, befogadó és teoretizáló hármasságából adódó komplex esztétai magatartásformán alapul. Ehhez kapcsolódik egy szintén egyéni kutatói módszer: az induktív-deduktív-induktív megközelítés, mely a teóriának az empirikus tényekből való kiindulását, majd a művészet pragmatikus világába való visszatérítését jelenti.[9]

Tudománytalannak minősült azért is, mert a szerző nem száműzte az alanyiságot alkotó–mű–befogadó viszonyrendszeréből, sokkal inkább meg-

---

[5] Mátrai László: *A kultúra történetisége.* Gondolat Kiadó, Bp., 1977. 326.

[6] Szerdahelyi István: *A magyar esztétika története 1945–1975.* Kossuth Kiadó, Bp., 1976. 22–23.

[7] Máté Zsuzsanna: *Abszolútum a művészetfilozófiában századunk első felében.* Juhász Gyula Tanárképző Főiskola Kiadó, Szeged, 1994. 13–18. A továbbiakban: *AB*

[8] *E.* 4.

[9] *AB.* 9–11.

határozóvá tette annak lelkiségét, személyiségét. Ez az esztétika az elmúlt évtizedekben túlságosan is individuális és spirituális volt a jobbára kanti, hegeli hagyományozottságú magyar művészetfilozófiában.

E hajdani bűnök ma már akár erénynek is tekinthetőek korunk esztétikai irányzatai, különösen a hermeneutika nézőpontjából szemlélve. Sík Sándor személyében szerencsésen találkozik az alkotó, az érzékeny befogadó és a mindezeken gondolkodó, elmélkedő tudós: ezáltal az összes lehetséges esztétikai magatartást megélő és átélő ember. A teória hitelesítése az átélhetőség tényével mint szándék és megvalósultság – bár az esztétika és a filozófia történetében oly sok bölcselőnél kudarcba fulladt – *Sík Sándornak* sikerült. Egyrészt a már említett komplex esztétai magatartásformával és módszerrel, másrészt azzal, hogy élményközpontú esztétikát alkot, valamint a szekularizáció visszavételére tesz kísérletet művészet, filozófia, tudomány és vallás egységében gondolkodva. Az élményközpontúságból adódik az esztétikai tevékenységek életintegrativitásának szándéka, mely a síksándori teória fenomenológiai jellegét és ezáltal a gadameri hermeneutikával való kapcsolatát eredményezi. A különböző tudatformák homogenitása révén pedig összeegyeztethetővé válik a fenomenológiai élmény-esztétika a neotomista filozófiai szellemi háttérrel és a keresztény istenhittel.

A homogenitásra törekvésből és az élményközpontúság révén az életintegrativitás szándékából fakad, hogy ez a gondolatrendszer egyszerre lehet a hermeneutikával rokonságot mutató fenomenológiai élmény-esztétika és emellett metafizikus, abszolutizáló, neotomista jellegű. A továbbiakban e két, első pillantásra kizáró meghatározottságot vázolnám.

Az esztétikának mint egy olyan szellemi és érzéki tapasztalatnak a felfogása, mely Isten utáni vágyódásunk kezdőpontja lehet, a művészi jelenségekről, a szépről való elmélkedés, mely a maga természetéből adódóan az abszolútum lehetséges megközelítésének egyik módja: e skolasztikus következtetéseknek a forrása Jacques Maritain, a XX. századi neotomizmus egyik legnagyobb alakja. A neotomista esztétikai irányzat magyarországi követőitől eltérően Sík Sándor teóriájában a művészetnek nem feladata az Istenhez való eljutás. Az esztétikai tevékenységre jellemző egyetemes irányultság potenciálisan tartalmazhatja az abszolútum felismerését, az eddig való eljutás mégsem esztétikai norma. Kétségtelen, hogy az esztétikai rendszer ontológiai és axiológiai csúcsán az isteni abszolútum, a tökéletesség, a teljesség áll, de mégis látja, hogy ez már az esztétikából a filozófiába, a filozófiából a teológiába átvezető hit-kérdés. Így többször alkalmazza azt a módszert, hogy az esztétikai jelenségek apriori, megmagyarázhatatlan, paradox, netán duális jellegét bemutatja, s mindezt – művének utolsó, neotomista filozófiai meghatározottságú fejezetében – az isteni abszolútum minden ellentmondást kiegyenlítő létét állítva oldja fel.[10]

[10] *E.* 421–456.

A neotomista, abszolutizáló jelleg kívülről és mintegy felülről határozza meg az *Esztétikát*, míg a fenomenológiai és hermeneutikai vonás belülről érvényesül. Teoretikus modelljének középpontjában a husserli intencionáltság alapján értelmezett esztétikum áll. Az esztétikum nem más, mint alany (befogadó vagy alkotó) és a tárgy (a mű) megvalósuló egysége, egymásra vonatkoztatottsága, alany és tárgy között létrejött megismerési folyamat. Az *Esztétika* szerkezetét vizsgálva látható, hogy e centrumot öt koncentrikus gondolati kör tágítja, melyben Sík Sándor keresi ezen egységnek a magyarázatát, alany és tárgy egymásbaválásának feltételeit mint esztétikai törvényszerűségeket.[11]

A Husserl nyomán kialakuló korabeli fenomenológiai, esztétikai áramlat képviselői közül Moritz Geiger és Odebrecht adaptációja a meghatározó. Geiger és Husserl teóriájában az esztétikai tárgy megismerésének kezdete – mint minden további tudományos vizsgálódás alapja – intuíciós lényegszemlélettel történik, a fenomenális élményben a lényegi mozzanatok megragadásával. Sík Sándor szavaival: a műalkotás megismerésének kezdete szintén intuitíven, a lényeg igazságának evidens átélésével, „bizonyos módon megy végbe". Az esztétikai megismerés nemcsak gondolkodás, érzés, akaratalakítás, a tudattalan tényeit magába foglaló tevékenység, hanem ennél többet és különbözőt is jelent, mégpedig azt, hogy ez a négy elem „bizonyos módon" kapcsolódik össze bennem, azaz alkotok vagy újraalkotok. Ez azonban megmagyarázhatatlan, egyszerűbb fogalmakra visszavezethetetlen marad. Sem az alkotás, sem a befogadás élményét nem lehet pontosabban, tudományosabban leírni, mivel máshonnan nem magyarázható, csak önmagában átélhető esztétikai aprioriként értelmezhető.[12] Az „esztétikai apriori minden esztétikai jelenségben megtalálható", így az alkotásban, az újraalkotásban és minden művészi terminussal jelzett „objektív esztétikai alakulatban".[13] Az apriori nem tapasztalás előttit, hanem minden tapasztalatban bennelévőt jelent, így mint rejtőző apriori „minden éplelkű és épérzékű emberben felélesztheto".[14] Az esztétikum létfeltétele tehát alany és tárgy között létrejött megismerési viszony, melynek alapja az esztétikai élmény intuitivitása és aprioritása. Ebből következik, hogy az esztétikának vállalnia kell a nem-fogalmi megismerést, „a tudománytalanságot" is, igazodva a műalkotások szubjektív létformájához.[15]

A másik gyakran idézett német fenomenológus Odebrecht, akinek esztétikájában Husserl és Schleiermacher gondolatai ötvöződnek. Kiindulópontja, hogy a műalkotás olyan rétegezett, fenomenális struktúra, mely szub-

[11] *AB.* 24–30.
[12] *E.* 21–27.
[13] *E.* 27.
[14] *E.* 28.
[15] *E.* 10–17.

jektumnak és objektumnak eleve meghatározott élményösszefüggése. Ha a befogadó tudata egybetalálkozik a mű valamely rétegével, csak ekkor kerül a művel esztétikai viszonyba, mely során a mű többi rétegét, zónáját is előhívja, elindítva egy bonyolult oszcillációs folyamatot alany és tárgy között. Odebrecht nem dolgozza ki a tárgyiasítódott zónák és alanyi zónatudatok típusrendszerét.

E gondolatrendszer alapján Sík Sándor a zónatudat, illetve – az ő terminológiájában – az „egyéni állandó" felől közelítve építi fel koncepciójának legfőbb organizációs kategóriarendszerét. Az „egyéni állandó" az énnek a nem énnel szemben való, viszonylag állandó jellegű állásfoglalása, meghatározó elmeinek variációja, a világkép, életérzés, sorsérzés, egyéni morál különböző kombinálódása révén számtalan alanyi típus létrehozója.[16] Az alkotó egyéni állandójának elemei formaelvekként realizálódnak a műalkotásban, elsősorban a mű jelentését meghatározva.[17] A befogadó szintén egyéni állandójának befolyásoltsága felől vesz részt az esztétikai megismerés folyamatában, ezért – Sík Sándor szavait idézve –: „a műnek annyi arca van, ahány befogadója, annyi új szépsége, ahány új élménynek lesz tárgya."[18] Az esztétikai élmény létrejöttének feltétele a két alanyi egyéni állandó rezonálása, az intuitív és apriori jelleg mellett. A befogadók többfajta egyéni állandójának a függvényében a műalkotás jelentésváltozatokban realizálódik. Az alkotói és befogadói állandók összeillő vagy kevésbé összeillő találkozása határozza meg a mű többfajta értelmezését és értékelését. Mind Odebrecht, mind Sík Sándor koncepciója egy közös forráson alapul: a schleiermacheri megértéselméleten. Ennek Gadamer által összefoglalt tézise: „A megértés az eredeti szellemi alkotófolyamat reproduktív megismétlése a szellemi kongenialitás alapján."[19]

Az esztétikumot tehát nemcsak a passzívan hordozó műalkotás, hanem az ezt aktivizáló esztétikai megismerési folyamat hozza létre. E dinamikus, önmagába visszahajló folyamat, mint az esztétikum léteztetője, mindig három tényezőhöz kötődik, de sohasem azonosítható csak az egyikkel. Az esztétikai megismerés és az esztétai tudás mindig e hármasságra épül – meglátásom szerint – a síksándori koncepcióban. 1) A befogadói alanyi tudatra, azaz tudatában kell lennem szubjektív megismerő énemnek, a megismerés alanyi feltételeinek; 2) Az ismerettevékenység tudatára, mely az intuitív esztétikai élményen alapul, apriori jellegű, alany és tárgy egymásra vonatkoztatottságát jelenti, a megértésre irányul és értékelést eredményez; 3) Végül harmadikként: az esztétikai megismerés folyamatában létezik az úgynevezett tárgytudat, mely a megismerés irányára, a műre vonatkozó tudásra és nem-tudásra

[16] *E.* 140–176.
[17] *E.* 212–234.
[18] *E.* 358.
[19] Hans-Georg Gadamer: *Hermeneutika.* In: *Filozófiai hermeneutika.* Bp., 1990. 15.

mutat.[20] A strukturalizmus műalkotás-tárgyközpontúsága után az elmúlt évtizedben került előtérbe az esztétikum, az esztétikai megismerés folyamatként való értelmezése, de sajnos nem a síksándori esztétika elfelejtett gondolatának felidézéseként, hanem a szellemi import-forgalomban. Az esztétikai megismerő folyamat tehát mindhárom mozzanat egyenlő intenzitású összessége. Ontológiai, létesítő eleme és a műalkotást a létben tartó tényezője az élmény. Az esztétikai megismerés megvalósultsága pedig a befogadó műmegértése, ön- és létmegértése, így a mű esztétikai élménye az önismeret és létismeret élményével párosul.[21] Ugyanakkor az esztétikai megismerő folyamat mindig alany és tárgy közötti egyszeri viszonyként realizálódik, így a műalkotásnak elvileg annyi értelmezési lehetősége van, ahányszor a megismerés tárgyi oldalaként funkcionál. Azonban Sík Sándor jól látja a szubjektivizmus és a relativizmus zsákutcáját, ezért megpróbálja a befogadót objektivizálni. Bár annyiféle esztétikai élmény, újraalkotás van, ahány befogadó, de a „befogadó számára a mű az első adottság". Az újraalkotás nem parttalan szubjektivizmus, hanem a befogadó „szerzőtárssá" válik, akkor törekszik esztétikai teljességre – Sík Sándort idézve –, „ha nem a művet alakítottam magamhoz, hanem magamat a műhöz", hiszen csak így gazdagodhat a befogadó létismerete.[22] A síksándori ideális befogadó nem fogalmi és különböző teoretikus módszerekkel közeledik a műalkotáshoz, hanem alázattal, érdeknélküliséggel, elfogulatlansággal, odaadással, vagy ahogy Gadamer fogalmaz: az érintettséggel, benneléttel, participációval. Tehát objektivizáló igényű a befogadás, mégis a megismerési folyamat eredményében mindig szubjektív, relatív, viszonylagos marad. A műalkotások így végtelen konkrét élmény, megértés, megismerési folyamat eredményét tárolják, melyeket az együttműködő befogadók realizálhatnak, de mindig csak konkrét, egyszeri, relatív eredményként, az alany és az önmagában objektíve soha meg nem ismerhető tárgy között.

A síksándori befogadás-elmélet interpretálásában igyekeztem bemutatni azokat az elfeledett gondolatokat, melyekről napjaink hermeneutikája is szól.

---

[20] *AB.* 30–31.
[21] *E.* 352–362.
[22] *E.* 355.

Bosnyák István *(Novi Sad)*

„Atyámfia anyag!" avagy egy ellen-gubbiói krisztiánus esztétika és kortörténeti háttere

I.

Az újabb magyar historiográfiában csak a közelmúlti rendszerváltásig jelenthetett afféle „eretnek", „elhajló", „apokrif" tételt, miszerint századunk első két évtizedének, különösen pedig az 1905 és 1919 közötti időszakának magyar munkásmozgalmát is erőteljesen áthatotta az a jórészt (de közel sem teljes mértékben) deteologizált messianisztikus remény, amely már a századvég és századforduló magyar mozgalmaiban is jelen volt, ám akkor még csupán ideologikusan, a valóra válás legkisebb történelmi előfeltétele nélkül, s amely azt a klasszikus történetfilozófiai optimizmust testesítette meg a mozgalom köznapi gyakorlatában is, hogy a modern munkásság osztályharca, úgymond, szükségképpen az *egész emberiség* felszabadításához vezet. Miként e mozgalom egyik tevékeny résztvevője és hiteles író-tanúja, Veres Péter állapította meg annak idején, a szóban forgó időszak magyar munkásmozgalmának egész valóságához, tehát „nemcsak az agrárszocialista, de a korai (ipari-)szocialista mozgalmak természetrajzához" is szervesen hozzánőtt a forradalmi messianizmus. Az a megváltást szomjazó életérzés, amely számára az „Éljen a világot megváltó szociáldemokrácia!" jelszava nem holmi üres szólamot, hanem a személyes *cselekvő* hit megnyilvánulását jelentette.[1]

A korszak magyar irodalmában ez a messianizmus elsőként és legerőteljesebben Ady Endre lírájában és közírásában tör fel, közel sem véletlenül: már 1905 előestéjén. Pontosabban: 1903-ban, a *Vízió a lápon* világméretű változásokat anticipáló s az egyetemes megemberiesülésért/megtisztulásért iszonyatos áldozatok személyes vállalását is szorgalmazó soraiban/sorközeiben. Innen kezdve az 1918-as közismert vallomásig, az *Elégedetlen ifjú panaszá*ig olyan időálló etikai variációk egész sora viszi tovább és teljesíti ki e bűnvállaló messianisztikus erkölcsiséget, mint például *Az Anti-Krisztus útja* és a *Fájdalmas, bús kitérő* 1909-ből, vagy a *Gyűlölet és harc* 1913-ból.

Az Ady-életműben legelemibben hangot kapó messianizmus azonban közel sem maradt elszigetelt jelenség: átterjedt a korabeli magyar irodalom valamennyi jelentősebb „iskolájára", irányzatára és csoportosulására, s kulminációs pontját természetszerűleg 1917 és 1919 között érte el.

---

[1] Idézi Varga József: *Ady és a szocializmus.* In: *Arcképek a magyar szocialista irodalomból.* Bp., 1967.

Így például a *Nyugat* folyóirat alkotóköreiben az egyetemes emberi üdvözülés és világmegváltás korra jellemző nosztalgiája Ady Endrén kívül elragadtatott hangot kap ekkortájt Tóth Árpád, Juhász Gyula, Móricz Zsigmond, Krúdy Gyula és Szabó Dezső írásaiban is; az ún. Népszava-irodalomban ugyanezt a nosztalgiát variálja Várnai Zseni s megannyi más, nálánál is jelentéktelenebb szerző; *A Tett* és *Ma* körében és személyesen a magyar irodalmi és képzőművészeti avantgárd legelső apostolának korabeli írásaiban ugyancsak elevenül él az ateizált és deteologizált messianizmus; a Kassák-körből kivált s az *Internationale* című pesti folyóiratot elindító írók – Komját Aladár, György Mátyás, Révai József, Lengyel József és Sinkó Ervin – a kassáki aktivista mozgalomnál is kifejezettebb politikai tartalommal telítik, s immár közvetlenül is a küszöbön állónak tetsző világforradalomhoz kötik messianisztikus reményeiket...

Nem alaptalan tehát Komlós Aladár egykori általánosítása, miszerint 1917–1919 között a szocializmus eszméje a magyar irodalomban „egy érdekes félreértett alakban hódított íróink közt, valósággal az evangéliumi kereszténység új változataként", amennyiben is irodalmárainkat „a kommunizmusnak a benne vélt keresztény eszme nyerte meg".[2]

Ha most mindehhez hozzáadjuk még emlékeztetőül, hogy ezt az általánosnak tekinthető *irodalmi* – tehát jobbára érzelmi/életérzésbeli – magyar messianizmust 1917 és 1919 között a Vasárnapi Kör még fiatal szellemi vezérének fogalmilag is meghatározott, hegeli–marxi történetfilozófiára alapuló, maximálisan deteologizált *bölcseleti* messianizmusa egészíti ki, árnyalja és gazdagítja – hisz gondoljunk csak a fiatal Lukács György olyan antologikus szövegeire, mint *A kommunizmus erkölcsi alapja, A bolsevizmus mint erkölcsi probléma, Párt és osztály, A történelmi materializmus funkcióváltása, Taktika és etika, A szellemi vezetés kérdése, és a* „szellemi munkások", vagy a *Jogrend és erőszak* címűre[3] –, akkor nyilván joggal vonhatjuk le a végkövetkeztetést: A magyar eszmetörténet szóban forgó, e századi első két évtizedében a kereszténység etikai tartalmai akár közvetlenül, akár közvetve, akár „félreértve", akár nagyon is jól értve, akár „fejtetőre", akár „talpra" állítva, de mindenképpen igen erőteljesen hatottak abban az eszmekörben – a szocializmusében – is, amely e hatásforrás szempontjából sokkal inkább nevezhető inadekvátnak, semmint megfelelőnek.

---

[2] *Tanulmányok az orosz–magyar irodalmi kapcsolatok köréből.* ItK, 1962/3. sz.

[3] A magyar irodalmi és bölcseleti messianizmussal behatóbban foglalkoztunk a *Forradalom és etika a magyar irodalomban, 1905–1919* (Új Symposion, Újvidék 1976/140. sz.) és a *Világforradalmi illúziók.* A földre hozott lukácsi messianizmus (Magyar Szó, Újvidék, 1985. jún. 22.) c. tanulmányainkban.

II.

Kereszténység és szocializmus paradox kapcsolata századunk harmadik évtizedében, a húszas években egy új, az előbbivel ellentétes töltetű formát öltött a magyar irodalomban is, főként pedig forradalmi emigrációnk irodalmában.

Esetünkben is a nevezetes dialektika érvényesült ugyanis, miszerint „A tétel, hogy 'a szocializmus vallás', egyeseknél a vallásról a szocializmusra, másoknál meg a szocializmusról a vallásra való áttérésnek a formája."[4] Azonban ez utóbbi lehetőség, a szocialista eszmerendszer átváltása – vagy ha úgy akarjuk: *visszaváltása* – vallásira a nagy európai forradalmi hullám megtörése után *nemzetközi* méreteket is öltött: 1918 és a húszas évek vége között a kereszténység Európa-szerte nemcsak úgy hódított, mint visszahatás a szocialista eszmerendszerre, hanem úgy is – Komlós Aladár találó szóhasználatával élve –, „mint a kommunizmus vélt testvére vagy épp alteregója", miközben főként a fiatalabb nemzedékek tagjait akkortájt épp az alapjaiban megrendült szocializmus hódította meg a kereszténységnek.[5]

Miként a Lukács György krisztianizálódott tanítványait bíráló korabeli kritika pontosan konstatálta, valójában egy olyan politikaellenes szellemi újkereszténység bontakozott ki ekkor, amely közvetlen és ösztönös reakciót képviselt „a csávába került és könnyűnek találtatott politikai és gazdasági forradalom után", s miközben egy bölcseletileg antimaterialista, vallásos köntösű közösség-hittel cserélte föl a szocializmus szociológiai kollektívumát és visszatért az ősközösséghez, tudniillik az egyén és közösség szervezet nélküli, abszolút egységéhez, az *unio mysticá*hoz, ez a szellemi újkereszténység jórészt szemet hunyt a rossznak talált és megtagadott *bárminemű* társadalmi szervezet szociológiai közösségei fölött.[6]

Lukács György egyik ilyen tanítványának, az Adytól induló, majd a Kassák-körbe, onnan viszont a pesti *Internationale* szerkesztőségébe, végül pedig a Vasárnapi Társaságba jutó ifjú Sinkó Ervinnek az átváltása – vagy ha úgy akarjuk: visszaváltása – a szocializmusról a vallásra voltaképpen már a Magyar Tanácsköztársaság összeomlásának előestéjén megkezdődött, s ennek az átváltásnak/visszaváltásnak az a történettudományilag is evidens tény lett a gyakorlati-politikai következménye, hogy Kecskemét város ifjú parancsnok-poétája *személyesen* akadályozta meg a város környéki tömeges parasztzendülés bebörtönzötteinek fizikai likviditását, a budapesti VI. kerü-

---

[4] V. I. Lenin: *Munkáspárt és vallás viszonya.* In: Marx–Engels–Lenin: *A vallásról* (Cikkek és levelek gyűjteménye). Újvidék 1953

[5] Komlós Aladár, *i. m.*

[6] Kolnai Aurél: *Krisztianizmus vagy keresztény kultúra.* Tűz, Bécs (Pozsony 1922) 1–3. sz.

leti és egyúttal az országos munkás- és katonatanács tagjaként pedig a nevezetes ludovikás lázadás ifjú résztvevőinek a likvidálását is.[7]

Egyik korabeli eszmetörténeti esszéjének[8] szép allegóriájával élve, a krisztiánus ifjú Sinkó egész szellemi valóságát is okkal hasonlíthatjuk a kereszteshábórúk azon individuumáéhoz, aki a Szentföld meghódítására a kollektív szellemmel teljes azonosságban, vele teljes egységben indul el, de megcsalt reménnyel és új, más remény szükségletével tér vissza, immár „egyháztalanná szubjektivizálódva", a saját külön *egyéni vox dei*jére figyelő, didergően magányos emberként.

Ennek az egzisztenciális elmagányosodásnak az ő esetében is – mint egyébként irodalmi és mozgalmi nemzedéke más tagjainál, például a sokkal rövidebb időre és csupán átmenetileg, de *szintén* krisztianizálódott Lengyel Józsefnél, Komját Aladárnál, sőt a fiatal Révai Józsefnél is – az előzőleg messianisztikusan felfogott és eksztatikusan szorgalmazott Világforradalom káprázattá foszlása volt a legfőbb előidézője.[9] Hogy pedig közel sem csak egyéni, s nem is csak egyetlen magyar írói és mozgalmi nemzedékre korlátozódó szellemi átváltásról volt szó, arról az a kortörténeti tény tanúskodik leginkább, hogy a húszas évek Bécse – az ifjú Sinkó krisztiánus szépirodalmának és krisztiánus esztétikai gondolkodásának műhelye – csak úgy hemzsegett a különfélébb nyelveket beszélő, ám egyaránt krisztianizálódott forradalmár-emigránsoktól.[10]

Ennek az igen gazdag és sokrétű, de gyűjteményes Sinkó-kötetben mindmáig ki nem adott krisztiánus esztétikai irodalomnak ezúttal – kongresszusunk központi témájához igazodva – csupán azon alapvonását szeretném kiemelni, amely a kereszténység eszmekörének termékenyítő hatáslehetőségét példázza még olyan inadekvát esetben is, mint amilyen a tegnapi avantgárd aktivista író és élvonalbeli ifjú forradalmár életérzésbeli és esztétikai krédójának gyökeres átváltozása volt.

Szerzőnk számára ugyanis a magyar „őszirózsás forradalom" előestéjétől kezdve eksztatikusan sóvárgott s teljes egzisztenciával élt és sürgetett Világforradalom kudarcának az lett a közvetlen életérzésbeli, világszemléleti és alkotói következménye, hogy a krisztianizmust mint egyetlen, még lehetséges szellemi Ethoszt vállalta föl s affirmálta költészetben, szépprózában és esztétikai írásokban egyaránt, csaknem egy egész évtizeden át, egészen a húszas évek végéig. Mindenekelőtt az 1919-től 1924-ig, a saját kiadású és szer-

---

[7] L. az *Ember a forradalomban, ember a soron kívül* c. Sinkó-monográfiánk (Újvidék 1977) vonatkozó fejezetében.

[8] *A modern kaland születése, élete és jelene.* Testvér, Bécs 1925/7–8., 9., és 10. sz.

[9] Sinkó Ervin krisztianizmusával átfogóan foglalkoztunk id. monográfiánk vonatkozó fejezetében, valamint a *Sinkó Ervin és a krisztianizmus,* 1919–1927 (Létünk, Szabadka 1974/5–6. sz.) c. tanulmányunkban.

[10] Szamuely Tiborné Szilágyi Jolán: *Emlékeim.* Bp., 1966.

kesztésű, *Testvér* címet viselő bécsi folyóiratának elindításáig írt vaskos kötetnyi verseivel, a részben még ma is közöletlen, részben pedig *A fájdalmas Isten* című, 1923-ban Bécsben kiadott könyvében publikált lírájával szerzőnk gyakorlatilag is megalapozott egy krisztiánus esztétizmust, egy spekulatív és spirituális – mint maga írta –, „az ég felé való teljes fordulást", a „szellemként átélt szellemet", az „ezoterikus vallásosságot" képviselő lírát. S ennek az alkotói gyakorlatnak a programatikus megerősítése céljából indította el aztán a *Testvér*t, a Vasárnapi Kör – Balázs Béla, Lesznai Anna és Lukács György –, s mindenekelőtt a késői, *A halottak élén*-beli Ady által képviselt szellemiséget téve meg folyóirata legmagasabb eszményének.

A fiatal Lukács György nevezetes füzetéből, a még 1913-ban megjelent *Esztétikai kultúrá*ból vett idézettel induló *Testvér*-programcikk[11] 1924 karácsonyán az „életművészetnek" mint „lelki züllöttségnek" az elvetésén túl egy „építő, a szellemi káoszban rendet teremtő, nevelő, pozitív" funkciót szán e folyóiratnak, programszerűen meghirdetve az opponálást mind a „szándéktalanság anarchiájába" vesző, az ifjú szerkesztő szerint végső soron *szintén* az „életművészet" hedonizmusába torkolló korabeli avantgárddal, mind pedig a puszta politikai agitációt szorgalmazó, úgyszintén korabeli proletkult-irodalommal szemben. A szerkesztő e sajátosan „harmadik utas" irányvétele mellett a későbbi esztétikai cikkeiben s a Kassák Lajossal, majd Déry Tiborral folytatott nevezetes polémiáiban[12] is kitart, miközben kiteljesít egy koherensnek mondható, sajátságos krisztiánus magánesztétikát.

Ennek az összefüggő esztétikai nézetrendszernek a filozófiai alapjait egyrészt a Kassák Lajos által is harsányan hirdetett tudományos-technikai optimizmus elvetése és a metafizikailag, úgymond, teljesen problémátlan emberi lét vulgármarxista dogmájának a tagadása képezte, másrészt pedig az anyag és szellem, a világ és az individualitás, a valóság és kreáció következetesen dialektikus szemlélete. A merev antinómiák ellenében ugyanis krisztiánus esztétánk akkurátusan az *egységet* hirdeti minden vonatkozásban, s ennek alkotói realizálhatóságát egyféle Szent Ferenc-i teremtőelvben határozza meg: „A társadalmi élet tökéletessége – Kassák ebben feltétlenül egyetért velem – attól függ, hogy az emberek között az erőszak mint társadalomalakító erő, megszűnjön" – hirdeti tegnapi avantgárd mesterével vitába szálló ifjú krisztiánusunk a maga *politikai* tolsztojanizmusa vezérszólamát, hogy

---

[11] Elöljáró beszéd. Testvér, 1924/1. sz.

[12] Sinkó Ervin: *„Az új művészet él" és ami ebből Kassáknak és ami ebből másoknak következik.* Testvér, 1925/11. sz. Újraközl. és elemzés: Bosnyák István: *„Az új művészet él".* Kassák Lajos és Sinkó Ervin vitája 1925-ben. A Hungarológiai Intézet Tudományos Közleményei, Újvidék 1970/4. sz., klny. – Sinkó Ervin: *A homokóra madarai egy 3. felszólaló megvilágításában.* Korunk, Kolozsvár 1927/4. sz. Újraközl. és elemzés: Bosnyák István: *„A homokóra madarai".* Déry Tibor és Sinkó Ervin vitája 1927-ben. A Hungarológiai Intézet Tudományos Közleményei, 1971/9. sz., klny.

aztán erre alapozza az *esztétikai* tolsztojanizmus avagy az „ellen-gubbiói" esztétika időtlen, minden időkre alkalmazhatónak vélt esztétikai programját is: „...ahol valami erőszakból történik, ott az egység hiányzik: az egység tökéletes természeti képe a mágnes, mely a vasat a vassal egyetértésben vonza. De mi lesz az anyaggal, ha én (mint Kassák szorgalmazza) 'beleerőszakolom' tulajdon életemet? Semmi esetre sem lesz egység köztem és az anyag között. Szent Ferenc és a gubbiói farkas históriája a példa rá. A világ emberei gubbióiak: furkósbottal, kaszákkal mennek neki a rettenetes fenevadnak és nem segítenek ezzel se maguknak, se a fenevadnak. De a művész az többet tud a farkasról. És azt mondja az anyagnak: atyámfia anyag... És nem birokra mennek, hanem egyetértésben felelnek egymásnak, találkoznak egy közös, egy harmadik princípiumban mindkettőjük ősében: Szent Ferencnél a szelíd Istenben, a művésznél: a lélek és az anyag találkozási pontjában, a szépségben. Ez volt mindig a nagy választó a világ és a formát-adó művész között: az egyik csak anyagról tudott, ahol a művész az egészet, a lelkes egészet tudja."

Nem terhelem az olvasó figyelmét e krisztiánus magánesztétika olyan részleteinek a taglalásával, mint amilyen a klasszikus műforma, illetve újklasszicizmus ifjú sinkói szorgalmazása; az újromantikának minősített, húszas évekbeli avantgárd irodalom beható bírálata; az „osztályharcról és a Kommunista Kiáltványról, csak erről" szajkózó proletkult szarkasztikus elutasítása; az emberiség egyetemes, az antikvitással megalapozott művészeti hagyományának szenvedélyes affirmálása, vagy például a magyar irodalomnak a *Nyugat* folyóirattal kialakított tradíciójához való kritikai viszonyulás volt. Ezeknek az önmagukban ugyan nem érdektelen, ám mégiscsak szakmai részkérdéseknek a taglalása helyett befejezésül beszámolóm kiinduló intenciójára utalnék vissza. Az elmondottakkal ugyanis csupán azt szerettem volna példázni, miként tudta a keresztény szellemiség a mi századunk első harmadában is érvényesíteni termékenyítő hatását még egy olyan, programatikusan nem keresztény eszmei áramlat esetében is, mint amilyen a szocializmus volt. A magyar irodalom e századi története első harmadában ennek a közvetett és közvetlen hatásnak két, különösen is szembeötlő következménye lett: az irodalmi és bölcseleti messianizmus 1919 előtt, s a krisztianizmus szépirodalmi és esztétikai irányzata a húszas években. S a mondottak alapján talán az sem maradt kétséges számunkra, hogy e hatás mindkét formája extenzív és intenzív, átfogó és elementáris volt. Okunk van rá tehát, hogy mindenképpen számon tartsuk a magyar eszmetörténet XX. századi egyetemes történetében is.

Tamás Ferenc *(Budapest)*

Egy evangéliumi ember a XX. században
Az esszéista Rónay György szellemi magatartása

A *Nyugat* harmadik nemzedékéhez tartozó Rónay György irodalmi tevékenységének kiemelkedően fontos területe az esszé – ahogyan az első nemzedékhez tartozók közül Babitsnak és Kosztolányinak, a másodikhoz soroltak közül Szabó Lőrincnek, Illyésnek, Németh Lászlónak vagy Rónay generációjából Vas Istvánnak. Németh G. Béla joggal nevezi Rónay Györgyöt „a műfaj egyik hazai klasszikusának", akinek esszéírása „egy nagy műveltségű, nagy lelki tapasztalatú, emberséges ember összefoglaló, egyszerű, komoly szavú tudósítása az emberi lényeg- és értelemkeresés, az erkölcsi személyiségalkotás, a létezés innenső s túlsó köreiben való elhelyeződés egyik fő-fő küzdőteréről, az irodalomról."[1] Az olvasás megszállottja volt, írja Vargha Kálmán Rónayról, akinek baráti köréhez tartozott, „de nem az olvasás volt a legnagyobb szenvedélye, hanem az, hogy *egzisztenciális kapcsolatot* teremtsen a művel, amely fölkeltette érdeklődését, hogy minél jobban megértse az írót, aki a művet létrehozta, hogy minél tisztábban lássa az alkotás folyamatát és hogy a megismerés, a felfedezés élményének varázsába másokat is bevonjon."[2]

Rónay esszéíróként is sokműfajú szerző: írói portré-tanulmányt, tematikus összefoglalót, regénytörténeti szintézissé kerekedő esszéfüzért, korszakmonográfiát, egyetlen életművet bemutató kismonográfiát, műelemzést, könyvbírálatot egyaránt írt. Esszéisztikájában is kitüntetett jelentőségűek és minőségűek kortárs szerzők műveiről írott kritikái, melyek az ötvenes évek második felében és a hatvanas években jelentek meg a *Vigiliá*ban, *Az olvasó naplója* című rovatban. „Rónay György kritikai rovata irodalomtörténeti jelentőségű" – szögezi le az Új Magyar Irodalmi Lexikon a *Vigilia*-szócikkben[3], épp csak utalva arra, hogy a szűk látókörű, dogmatikus irodalomkritika korszakában a *Vigilia,* Rónay rovata volt a legfontosabb kritikai fórum. Domokos Mátyás találó szavaival Rónay egyszemélyes intézményként, irodalmi érték- és mértékhitelesítő hivatalként három műszakban teljesített egymaga szolgálatot, az irodalomkritika „lezüllése idején, ha egy személyben is, ha marginális helyzetben is, de munkásságával folyamatosan bizonyítva, hogy

---

[1] Németh G. Béla: *Az esszéművészet komoly szavú mestere.* Vigilia, 1988/4. 272–275.

[2] Vargha Kálmán: *A naplóíró Rónay György.* In: *Korok és pillanatok.* Liget könyvek, Bp., 1995. 199–213. Az idézet a 203. oldalon.

[3] *Új Magyar irodalmi Lexikon* 1–3. Főszerk. Péter László. Akadémiai K. Bp., 1994. 3. kötet 2255.

becsületes kritika is létezik a világon..."[4] E kritikák egy része az *Olvasás közben* című vaskos kötetben jelent meg 1971-ben. Jelen dolgozat elsősorban erre a gyűjteményre, valamint az író halála után, 1979-ben kiadott *Hit és humanizmus* című esszékötetre támaszkodik.

„Mindig úgy tartottak számon, mint katolikus írót – olvassuk Rónay György *Napló*jának egy 1953-as bejegyzésében –, nyilván azért, mert elsősorban katolikus lapokban írtam és katolikus iskolába jártam és katolikus helyeken kezdtem, és első regényemet katolikus szándékkal és valóban »katolikus regénynek« írtam (és rontottam el)..."[5]

Az idézett szövegrész egymásra torlódó tagmondataiban Rónay hatszor írja le a *katolikus* szót, s ebből a nyomatékos ismétlésből ingerültséget hallunk ki. Természetesen nem arról van szó, hogy Rónay ne tartaná magát katolikusnak, vagy vallását ne vállalná: ingerültsége a „katolikus író" lekicsinylő, gettóba szorító címkéjének szól. S nemcsak a címkézés ideológiai sandasága vált ki bosszúságot Rónayból, hanem az is, hogy az ilyenféle kategorizálást művészetelméletileg hibásnak, következményeiben pedig károsnak tartja. Hiszen amit fiatalon, első regénye írásakor még maga sem tudott, az az érett alkotó számára evidencia: „A művészet célja a mű és nem más; ha eszközzé akarom tenni, degradálom, megrontom – fogalmazza meg a művészet autonómiájának elvét *Napló*ja egy korábbi (1946-os) bejegyzésében. – Minden ilyen törekvés, akár katolikus, akár marxista, akár más, művészetellenes: a saját törvényekkel rendelkező művészetre más, természetétől idegen, sőt azzal ellentétes törvényeket erőszakol rá."[6] S egyetértőleg idézi Maritaint: „Ha keresztény művet akarsz alkotni, légy keresztény és alkoss szép művet, melybe beleadod a szívedet; ne arra törekedj, hogy keresztény dolgot csinálj (a faire chrétien).[7]

A *Napló* elárulja, hogy Rónay szemléletmódjának letisztulása, kikristályosodása hosszú időt vett igénybe, és belső küzdelmek árán valósult meg. A már idézett 1953-as naplóbejegyzésben olvassuk: „Mindig úgy tartottak számon, mint katolikus írót, (...) pedig volt idő, amikor bensőmben elég távol voltam attól, hogy valóban katolikus legyek; s magam is attól féltem, hogy a „kész" katolicizmus lehetetlenné teszi egyéniségemnek azt a kifejlődését, kiáradását, kitágulását, amit egy bizonyos – kissé bergsonista – vitalizmustól vártam. Ennek vetett aztán véget az ostrom s ami utána következett..." Rónay 1946–47-től érti meg azt „a látszólagos paradoxont, hogy éppen az ad a katolicizmusban határtalan (...) lehetőségeket az egyéniség kibontakozásának, hogy az Egyház kétezer éve mindenről megmondott mindent!", s megéli,

---

[4] Domokos Mátyás: *Rónay „közben"*. In: *Átkelés, áttűnés.* Szépirodalmi K., Bp., 1987. 410–421. Az idézet a 416. oldalon.

[5] Rónay György: *Napló* I–II. Bp., 1989. 1953. október 9. II. kötet. 255.

[6] 1946. június 21. I. kötet 113.

[7] 1946. június 22. I. kötet 120.

hogy a „magunkféltő aggodalom" kitérés a keresztény élet kívánta erkölcsi elkötelezettség alól.[8]

Elhatárolódás az ún. „katolikus irodalom"-tól az irodalom autonómiájának jegyében és keresztény elkötelezettség, szellemi függetlenség és a katolicizmusban kiteljesedő egyéniség – íme Rónay György gondolkodásmódjának egymásnak ellentmondani látszó alapelemei. Rónay kritikáit, irodalomtörténeti tanulmányait olvasva nem találkozunk „vallásos" szempontokkal, egyházias, hitvédelmi, felekezeti kérdésföltevésekkel, még keresztény moralizálással sem. Rónay a *Vigilia* kritikusaként nem „katolikus" vagy „keresztény" kritikusként szólal meg, hanem minden jelző nélküli irodalomkritikusként. Kérdésünk tehát ez: vajon van-e Rónay kritikusi magatartása és katolicizmusa között kapcsolat, összefüggés? S ehhez meg kell vizsgálnunk, miként gondolkodott a katolicizmusról, hogyan élte meg vallását Rónay György.

Kedves szentje az a Szalézi Szent Ferenc, aki a világtól elkülönülő vallásosság helyett a mindennapi életet avatta az életszentség iskolájává, aki az evangéliumi Márta és Mária szolgálatának egybeolvasztását hirdette. „Állapot- és hivatásbeli kötelességeink pontos és lelkiismeretes teljesítése nélkül egyetlen lépést sem tehetünk a tökéletesség útján – írja Rónay Szalézi Szent Ferencről szóló esszéjében. – Tökéletesednünk pedig nem állapotunkon kívül, hanem állapotunk keretei között kell; ott kell megtalálnunk az erények gyakorlásának módjait is."[9] Isten akaratának szeretetből fakadó szolgálata a magunk helyén, a magunk állapotában, a kis dolgok jelentősége, embertársainkkal való törődés, Isten szeretetén alapuló emberszeretet, keresztény humanizmus: ez a szaléziánus szemléletmód Rónay gondolkodásának és magatartásának alapja. „...az életben benne állva követni az evangélium parancsait és járni a megszentelődés útját" – írja másik kedves szentje, Páli Szent Vince kapcsán Rónay.[10] „A nagy alkalmak, melyekkel Istent szolgálhatjuk, ritkák, a kicsinyek ellenben közönségesek, mindennapiak – idézi Szalézi Szent Ferenc egyik útmutatását. – A szív szelídsége, a szellem szegénysége, az egyszerű élet többet ér, mint az emelkedett gyakorlatok és becsvágyó ájtatosságok. Látogassuk meg a betegeket, segítsünk a szegényeken, vigasztaljuk a szomorúakat, és mindezt sietség nélkül, valódi szabadsággal."[11] Rónay az Isten akaratának, a szeretet parancsának teljesítésében meglelt szabadság példáiként idézi meg kedves szentjeit, akik „a vallásos élet új, humanista pszichológiáját és pedagógiáját" képviselték, „a szilárd és következetes szelídség szellemét, a lélek nyugodt, szerves, harmonikus fejlődésének és okos fegyelmének" vonzó modelljét mutatták föl.[12] Szent Ferenc „illúziók nélkül, de a keresz-

[8] 1953. október 9. II. kötet. 255–256.
[9] Rónay György: *Hit és humanizmus.* Ecclesia, Bp., (é.n.) 256.
[10] *I. m.* 282.
[11] *I. m.* 259.
[12] *I. m.* 279.

tény humanizmus optimizmusával szemlélte az emberi természetet: 'derűs áhítatra' tanított, és gyarlóságainkkal megváltottságunk tudatát állította szembe."[13] Az Isten iránti föltétlen bizalom és önátadás hatja át e szent tanítását, a lelki gyermekség szelleme, hangsúlyozza Rónay, ez a gyermekség azonban nem édeskésség, nem gyerekeskedő ájtatosság, nem valaminő lelkigondolati selypegés. Lisieux-i Szent Teréz kapcsán írja: „Teréz 'egészen új útja' valójában az evangélium ősi útja: Isten és ember viszonyának átváltása Atya és gyermek viszonyára, amiből egyszerre következik az ember kicsinysége, mert *gyermek*, és nagysága, mert *Isten* gyermeke..."[14] Ehhez a nagysághoz pedig nem illik a tipegés és selypítés, nem illik a 'polgári vallásosságnak' a lényeget meghamisító, elfedő, hamis érzelmessége.

Rónayra mélyen jellemző az is, hogy más szentekkel kapcsolatban mit emel ki. Aquinói Szent Tamásról, a Doctor Angelicusról azt írja, hogy bár kora legképzettebb és legokosabb, ugyanakkor legegyszerűbb embere is volt. A nagy egyházdoktor kapcsán fejti ki nézeteit Rónay a vallásos érzés és teológia viszonyáról: „A 'vallásos érzés' a világ legegyszerűbb érzése; ha bonyodalmassá válik, az annak a jele, hogy valami baj van vele, hogy Isten közé és a lelkem közé odaállítottam valamit, többnyire önmagamat, a tudásomat vagy az érzelmi sokrétűségemet, és már azt élvezem, abban hivalkodom, nem pedig az Isten kezét akarom megfogni."[15] A XIX. századi Don Bosco portréját *A bizalom szentje* címmel rajzolta meg, s az ember iránti optimizmus mellett azt emeli ki, hogy nála a jóság sosem komor, és hogy a múlt századi szent mindig kárhoztatta az olyasféle vallási fölfogást, amely – idézi Don Boscót – „a jóságos Istent mint valami madárijesztőt állítja elénk, aki csak arra alkalmas, hogy megfélemlítsen..."[16]

Rónay szemléletétől, lelkiségétől idegen az az öngyötrő, komor vallásosság, amelyet leggyakrabban a janzenizmus szellemiségeként határoz meg. S itt nemcsak egy másféle lelki alkat ösztönös idegenkedéséről van szó. Igazat kell adnunk Rónaynak: „Az ilyen ridegség, merev szigor és keménység (...) mindig a vallásosság elformalizálódásának, s végül is a közönynek szokott a melegágya lenni."[17]

S természetesen semmi köze Rónaynak a „politikai katolicizmushoz", a jobboldali „keresztény Magyarország"-hoz, amelynek bárányбőréből a harmincas-negyvenes években mind tevékenyebben bújt elő „valamiféle kártékony, álkeresztény, fasiszta természetre kapó farkas Magyarország".[18]

---

[13] *I. m.* 261.
[14] *I. m.* 349.
[15] *I. m.* 330.
[16] *I. m.* 337.
[17] *I. m.* 333.
[18] *I. m.* 377.

Sík Sándor spiritualitásával kapcsolatban idézi mestere keresztény világképének alapelemeit: a keresztény ember soha nincs készen, amíg él, fejlődnie kell, nőnie, tágulnia; ezért nyílt, táguló a keresztény ember világképe is: nyitva áll minden világot építő gondolat igazságtartalma számára; a keresztény világkép szüntelen tágul, minden új igazság, az emberélet minden színe belé tartozik.[19] Nyilvánvaló, hogy ezeket az elveket a mesterét megidéző tanítvány is magáénak vallja.

Rónay egy kései interjúban arra a kérdésre, hogy mit jelent neki a kereszténység, így válaszolt: „Nem fogódzó, nem iránytű, nem világnézet. Nem kell rá semmiféle címke, semmiféle minősítés. Egyszerűen vagyok keresztény. Nyilván 'meghatározza' munkámat: annyiban, hogy úgy látom a világot, a dolgokat, a létet, ahogyan látom. (...) Bemegyek egy templomba, leülök az Isten csöndjében és békességében, s gondolok erre-arra. Többnyire profán, nem imádságos dolgokra. Jól érzem magam. Aztán fölkelek, kimegyek, megyek tovább: ennyi az egész. Vallási életem egyszerű, mint egy szántó-vető paraszté."[20]

A teologizáló bonyodalmassággal Rónay az egyszerűséget állítja szembe, ideálja, vágya, törekvéseinek iránya a jézusi szeretetet megélő és gyakorló vallásosság. A klasszicizáló módon egyensúlyra, harmóniára törekvő személyiség számára ez a problémátlan hit azonban nem egyszer s mindenkorra megszerzett lelki birtok. Rónay ismeri a „lelki szárazság" sivatagait, a kétségek és kétségbeesések kietlen éjszakáit is. Vallomás értékű, amit – Király Istvánnal vitatkozva – *Az istenkereső Ady*ról ír. „Ha voltak is Adynak istenes versei: sosem volt meg nem szakadó, ellentmondások nélküli tényleges istenhite" – állítja Király. Rónay ezt vitathatatlannak tartja, csakhogy ő, aki „belülről nézi a dolgot", valami nagyon fontosat tud még: „De (...) kinek van meg-nem-szakadó, ellentmondások nélküli istenhite, illetve kinek nem 'ellentmondásos', kinek nem 'paradox jellegű' az Istenhez való viszonya, a vallásossága, a vallásos élete? Kétségkívül vannak ilyenek: irigylésre méltóan problémátlan, naiv, gyermeki hitű lelkek, azok közül, akiket a hegyi beszéd boldogoknak nevez. De az ilyen hit ritka ajándék, ritka kegyelem. A hit értelmi és egzisztenciális igényességével többnyire együtt jár – talán szükségszerűen is – a hit drámaisága. Éppen a legmagasabb hegyvidékeken a hit útja szakadozott, szakadékos; ezeken a szakadékokon át kell ugrani, hidat kell verni; és beléjük lehet – talán beléjük is kell – zuhanni, szörnyek közé, melyekkel meg kell vívni, mégpedig nem vértelen viadalt, hogy aztán a túlpart meredekén kikapaszkodjék, aki tovább akar menni – a következő szakadékig. Poklokon és purgatóriumokon át, mint Dante, míg eljut valamikor a Paradicsomig."[21]

---

[19] *I. m.* 386.

[20] Hegyi Béla: *Egy nap Rónay Györgynél.* In: R. Gy.: *Hit és humanizmus.* 20–21.

[21] *Az istenkereső Ady.* In: *Hit és humanizmus.* 387–396. Az idézet a 389–390. oldalon.

A szalézi szellemből következik, hogy szakmailag magas szinten, igényesen végzett tevékenység – legyen az kertészkedés vagy esszéírás – világot építő, Istennek tetsző cselekedet. Rónay szellemében akár azt is mondhatjuk tehát: külön keresztény szempontokra nincs szükség ahhoz, hogy az igényes kritikaírás keresztény tevékenység legyen. De tovább is mehetünk: Rónay maximálisan érvényesíti azt az elvet, hogy „aki katolikus, azaz egyetemes, az *semmilyen valódi értékről nem mondhat le*".[22] Ideológiai ballasztok nélkül, az irodalomról szólás normális hangján beszél *Az olvasó naplója* című rovatában a *Vigiliá*ban. Hónapról hónapra írt recenzióival „biztos tájékozódási pontot és magatartásmintát" adott (Jelenits István[23]), mint annak idején Babits. Alkotói tapasztalattal, mélyen, belülről ismeri az irodalmat, s ez nagy mértékben segíti abban, hogy a kitapintható alkotói szándék, a műben rejlő lehetőség és a megvalósult mű összefüggésrendszerében vizsgálódjon. Lényeglátóan, az egyes műalkotás belső sajátosságaiból kiindulva – s nem esztétikai vagy ideológiai hitelvek aspektusából – elemez, de nemcsak a műre, hanem a mű hitelességét garantáló alkotói személyiségre is figyel. Így lesz kritikusként, esszéistaként is emberközpontú. Mestereinek, Péterfynek, Horváth Jánosnak, Babitsnak, Sík Sándornak példáját követve emberi jelenségként, az ember önmegvalósításaként tartja fontosnak az irodalmat, s túl minden esztétikán, stilisztikán, verstanon – melyeknek egyébként elsőrangú szakértője – végső soron az önmaga megvalósításáért fáradozó, igazságot és megigazulást kereső ember érdekli. „Sokféle kritikus van, és sokféle kritika. Sokféle módszere is a kritikának. Egyikre sem merném azt mondani, hogy egyedül üdvözítő – írja *Ars critika* című jegyzetében,[24] majd azt fejtegeti, hogy a tőle távol álló jelenséget is megértse, s csak aztán szabad megítélnie. „»Ítélkezni«, »bírálni«: – talán ezek a sokat használt szavak a félrevezetőek. Mert hiszen az igazi kritikában nem ez az elsődleges. A kritikus annál kevésbé »kritizál«, minél huzamosabban gyakorolja műfaját; célja annál inkább a jelenség megragadása, megfejtése – megértése és megértetése. Nagyképűbben szólva: értékkategóriái annál inkább válnak – ha tetszik, mélyülnek – létkategóriákká."

Rónay megköveteli az írótól, hogy saját látomása legyen a világról, a létezésről, ne érje be klisékkel, átvett megoldásokkal. A megéltséget, az egzisztenciális érintettséget kéri számon, s a túlírtságban, az arányok elvetésében, az összekuszálódó képekben, a műalkotás kíméletlen pontossággal föltárt belső ellentmondásaiban, a fogalmazás erőtlenségében a bírált szerző írói világának kiforratlanságára s végső soron az írói személyiség kialakulatlanságára mutat rá. A hitelesség a megformálás módjának függvénye: irodalmi, szakmai minőség kérdése. De hogy ezt a szakmai minőséget el tudja-e érni az

---

[22] *Hit és humanizmus.* 423.

[23] Jelenits István: *Az „angyali költő".* Vigilia, 1988/4. 260–262.

[24] Rónay György: *Jegyzetlapok* (II.) Magvető K., Bp., 1975. 35–36.

író, hogy jelentős vagy akár csak jó művet tud-e létrehozni, abban egész világlátása, önismerete, személyiségének kimunkáltsága a döntő tényező. Egyik kritikájában, miután szakmai szempontból ízekre szedi, erényeit és hibáit kimutatva elemzi egy költő verseit, Rónay a rá oly jellemző módon ezt írja: „De, úgy érzem, mindez nem pusztán csak esztétikai kérdés. Az a belső ellentmondás, amire a versekben igyekeztem rámutatni, talán csak egy lélek, egy alkat belső ellentmondásait és küzdelmeit tükrözi."[25] S ugyanennek a költőnek egy későbbi kötetével kapcsolatban ezt írja: „Irodalom, nyomdafesték... mindezt össze kell törni, a ceruzákkal, képekkel, klisékkel együtt, mert utunkba állnak, ha egyszer elindulunk igazi magunk felé; és merni összetörni őket, mert amit mögöttük, rajtuk túl találunk, az már úgy igazi, hogy sajátunk." Aki vállalja ezt, „végül is megtalálja sorsa, költői és emberi sorsa értelmét. És azt a hangot is, amely az »irodalmon« túl, az emberség egy mélyebb, hitelesebb rétegében lesz »költői«, a személyesen megküzdött élmény hitelével..."[26]

Az idézett példából az is világosan kitetszik, hogy a határozott esztétikai és ezzel összefüggő etikai elveket valló s ezeket kristálytisztán megfogalmazó Rónay beszédmódja nem a pálcát suhogtató iskolamesteré, hanem a gondolkodó, töprengő emberé. Úgy ír, mintha ott, a szemünk előtt alakulna ki a gondolat: gyakran pontosítja, „fölülírja", részlegesen módosítja ítéletét, többféle lehetséges aspektusból közelítve rajzolódik ki a bírált mű és szerzője karaktere. Rónay nemcsak a bírált szerzőktől kéri számon a személyes hitelt, hanem maga is személyes hitellel, a megélt, megszenvedett gondolat személyességével szól. Ha határozottan ítél, ítéletei nem kategorikus kinyilatkoztatások: Rónay tudja, hogy véleménye, bármennyire megalapozott is, nem végső igazság. Bár nem direkt módon, de – írásainak tónusával – erőteljesen biztatja az olvasót: olvasd el a könyvet, s alakítsd ki a magad véleményét; az enyém ajánlat csupán. Ez az írásaiból sugárzó szerénység, bár valódi, belülről jövő, mégis megtévesztő: Rónay érvelését kikezdeni, vele vitatkozni vagy akár csak azzal egyenrangú vélekedést kialakítani nemhogy az „átlagolvasó", de a „szakmai olvasó" számára is fogós föladat. Mégis: rendkívül fontos, hogy ezek a bírálatok a bennük megformálódó szellemi attitűd révén a dialógus lehetőségét kínálják az olvasónak. Írásaival olvasni, gondolkodni, érvelni tanít Rónay; minden gesztusával azt sugallja, hogy nem megmászhatatlan fellegvár a kultúra, ahova csak a kiváltságosok juthatnak föl, hanem megközelíthető és megközelítendő terület, izgalmas és szép vidék. Rónay kritikusként, esszéíróként a szó legjobb értelmében olvasókat nevel.

De nemcsak az olvasókat, hanem idősebb kollégaként, valódi mesterként az írókat is tanítja: írói természetük mélyebb megismerésére és vállalására, önkritikus látásmódra, igényességre. Egy fiatal író novellájáról ezt írja:

---

[25] Rónay György: *Olvasás közben.* Magvető K., Bp., 1971. 501–502.
[26] Uo. 504.

„Elegáns, rutinos írás. De kiderül belőle, hogy a probléma az írónak nem problémája, legföljebb annyiban, mint egy megírandó dolgozat. Megcsinálja, de nem »hisz« benne. Annak, amit csinál, nincs töltése."[27] S ezt a kritikáját így fejezi be: „Jó író, mondtam; és csak azt szeretnénk, ha egy kicsit mélyebben lenne igaz. Mélyebben: mélyebbre hatolva az emberben, az emberiben. A felszín alá; oda, ahol a dolgok már fájnak is. A viszonylatok igazi mélyéig; ahol a semminek is sebző éle van, és a sivárság is horzsol és vért fakaszt. Nemcsak tehetsége kötelezi rá, az eredményei is."[28]

Rónay György igen szigorú kritikus, de biztos ízléssel, párját ritkító alapossággal elemezve, lefegyverző pontossággal és gondolati eleganciával érvelve, az írói erényekre, eredményekre, értékekre mindig figyelve, a műhöz és szerzőjéhez odahajolva beszél, és így írásai meghatározó karakterének mégsem a szigort, mégcsak nem is a lenyűgöző szakmai felkészültséget, a briliáns okosságot vagy a stílus csiszoltságát, szellemességét, erejét érezzük, hanem az érzékeny emberséget.

Irodalmi tanulmányaiban, kritikáiban – kívülről nézve – keresztény, katolikus, vallásos vonást nemigen találunk. Belülről, Rónay György felől nézve azonban mindezt hiteles, igaz kereszténységnek, sőt katolicizmusnak kell tartanunk. Igényességében, megértő szigorában, szeretetteli odafordulásában, az egzisztenciális dimenzió előtérbe állításában evangéliumi erényekre ismerhetünk.

---

[27] Uo. 508.
[28] Uo. 511.

Bodnár György *(Budapest)*

Mirjamok és Máriák
Kaffka Margit mitikus elbeszélései

1929-ben Thomas Mann arról elmélkedik, hogy korában a *klasszikus* fogalma mitikus fényben jelenik meg, s ennek semmi köze a szónak tulajdonított megszokott jelentéshez, a jóváhagyott mintaszerűséghez, bár a mintát is és a képet is magában foglalja. „Mert a klasszikus – hangzik Thomas Mann meghatározása – egy szellemi életformának az eleven individualitás által első mintaként képzett, kezdődő megalapozása; az ősatyák-formálta őstípus ez, benne magára ismer, s nyomdokaiban halad majd a későbbi élet – mítosz tehát, mert (...) a mítosz lényege a visszatérés, az időtlenség, a mindig jelenvalóság."[1] E fontos gondolat kifejtéséhez Thomas Mann számára Lessing születésének kétszázadik évfordulója adott alkalmat, de ekkor már – 1926-tól kezdve – József-tetralógiáján is dolgozott, s később maga vallotta be, hogy „a Lessing-beszéd mitizáló bevezető mondatait csak el kell olvasni, s máris látjuk: ez is a tárgyhoz tartozik, vagy mondjuk inkább: szelíd kényszerrel kapcsolatba hoztam a *tárgygyal*".[2] Thomas Mann kommentárja a *József és testvérei* egykötetes amerikai kiadásához maga is regény, a regény regénye, hiszen a felkészülések, az írásszakaszok, a kitérések és újrakezdések felidézése 1926 és 1942 között. Olyan korszak története is egyben, amelyben nemcsak Thomas Mann, hanem az európai civilizáció sorsa is kockára tétetett. Joggal mondja tehát az író, hogy hálás lehet e művének, mert „menedék, vigasz, haza, az állandóság jelképe volt számomra, megmaradásom záloga a dolgok viharos változásaiban".[3]

Azért idézem fel viszonylag hosszan Thomas Mann mítoszértelmezését és a maga mítoszregényének önreflektáló jelentéselemzését, mert ebben megtalálhatjuk mindazt, amit a mítoszok szerepéről a modern korban itt és most kiemelni szándékozom. Az időtlenséget megjelenítő közeg ez, s egyidejűleg az állandóságé, amelynek igényét a naturalizmus és a századeleji individualizmus ellenhatása ugyanúgy felerősítette, mint a XX. század történelmi abszurdumainak sorozata. S ennek tüneteként a József-tetralógia mellett például Eugen O'Neill *Amerikai Elektrá*ját ugyanúgy idézhetném, mint Giraudoux életművét. De meggondolandó, hogy mindhárom példát a két világháború közötti korszak szolgáltatja, és magyar befogadás-történetük is a Nyugat második-harmadik nemzedékéhez kapcsolódik, amely kiutat a klasz-

---

[1] *Beszéd Lessingről.* In: Thomas Mann: *Válogatott tanulmányok.* Magvető K., Bp., 1956. 190.

[2] *Tizenhat év,* 1948. *I. m.:* 427.

[3] *I. m.:* 425.

szicizmus újraértelmezésétől remélt. E két nemzedék pedig Babits Mihály újklasszicizmusából indult ki, amelynek eredet-története az első világháború történelmi és szellemi megrázkódtatásaira vezethető vissza. Babits már 1917-ben, *A veszedelmes világnézet*ben megrendülten vallja be, hogy az izgalmas időelmélet, s a költészetben oly termékeny intuíció-tan – ha akaratlanul is – értelem-ellenességével a háború világméretű értelmetlenségének eltűrését készítette elő. Az esztetizáló, szubjektivista és individualista modernségnek e hatását Babits egy életen át magával viszi, de megőrzi *A veszedelmes világnézet* kijózanító hatását is. Ez a kettős tudás – Devecseri Gábor szavaival: *a mindent egyszerre látás* – szüli meg a húszas-harmincas években az újklasszicizmus elméletét és a humanizmus programját éppúgy, mint azok költői megvalósulásait. A második nemzedék egyik programadója, Halász Gábor ambivalensen fogadja Babits örökségét. A lázadó tanítvány még legközelebbi mesterének sem tudja megbocsátani, hogy gyönyörködni tud a „végső bomlás száz színű századában". Babits viszont maga mögött érezheti nemcsak a Nyugat forradalmát, de a kijózanodás éveit is; átélte mindazt, amivel az utána következő nemzedék küszködik, s úgy jut el „a nyugtalan klasszicitáshoz". A tanítvány számára pedig a XIX. század csak gyűjtőfogalom: valójában a századelő irodalmi forradalmáról szól, amelynek tragikus lezáródása után a mester talán az elveszett éden fájdalmát burkolta az újklasszicizmus esztétikájába és költészetébe, míg a tanítvány az el nem nyert éden keserűségét kompenzálta új racionalizmusa hidegségével. Aligha véletlen, hogy a harmadik nemzedék is vitával kezdi az öröklött gondolatmenet folytatását. Függetlenségi harc ez, akárcsak Halász Gáboré volt. E közvetlen elől rosszallva figyelte a követők játékosságát is, amelyet szerinte az idősebbek már levetni szeretnének, s elégedetlen az álmodozásból és ködből gyúrt regénnyel, hiszen ő már az új rettegések és válságok kifejezésétől várja a továbblépést. A harmadik nemzedék, és különösen a megszólított Sőtér István, a kiinduló s a végpont egyesítésére törekszik. Szerinte a realizmust nem lehet elkezdeni, legfeljebb eljutni lehet hozzá; tehát az újrealizmus csak klasszicizmus lehet, amely legyűri és megfegyelmezi tulajdon ellentétét: a romantikát és a játékosságot. Ezért lehet a mítosz parafrázisaiban is játékos Giraudoux híve, hiszen az összhang szépségét és az egyensúly megteremtését csodálja benne.

A Nyugat első nagy korszakában az időtlenség, a mindig-jelenvalóság és az állandóság eszménye sohasem válik uralkodóvá, és felbukkanásakor is csak ritkán találja meg a maga érvényes közegét a mítoszokban. Pedig az elméleti gondolkodás a magyar modernség történetében is felismeri a szubjektivizmus és individualizmus alternatíváját. Fülep Lajos 1908-ban fogalmazza meg elégedetlenségét az *empirikus Én* kultuszával szemben, s a nagy modernség megteremtését attól az irodalomtól várja, amely a *metafizikai Én* kifejezésére is képes. Ez az elméleti antiimpresszionizmus, és középpontjában a *metafizikai Én* érték-kritériumának megfogalmazása annak a modernségnek a megelőlegezése, amely az esztetizáló és szubjektivista korszakot követte.

Ez már akkor is kiolvasható volt Ady Endre életművéből, és különösen a *Halottak élén* című kötetből, de az ebben sejthető korszakváltás csak a húszas évek elején vált nyilvánvalóvá. Meggyőződésem azonban, hogy e második modernség megkülönböztető jegye – ha nem akarjuk csupán stíluseszközökhöz és múlékony korjelenségekhez kötni – az antiszubjektivista én-felfogás, tehát az állandóság és egyetemesség eszménye. Ezt követve jutott el a második modernség a mítoszok közegéhez.

Éppen ezért figyeltem fel évtizedekkel ezelőtt Radnóti Miklós Kaffka Margitról szóló disszertációjának távlatos záró gondolatára: „Tudjuk – írja itt Radnóti –, hogy halála előtt két éve gyűjtötte az anyagot már egy regényéhez, mely Josephus Flaviusról szólt volna. Történelmi és archeológiai tanulmányokat végzett hozzá, s megírását rövidesen el akarta kezdeni. Halála megakadályozta. Minden bizonnyal ennek részlete *Az Arimathiai* című hosszú novellája, mely az *Esztendő*ben jelent meg, és amely már mutatja a (...) változás jeleit."[4] Radnóti e jelek nyomozásában okkal állapítja meg, hogy Kaffka Margit, az önmagát kifejező impresszionista művész fokozatosan fejlődik a kompozíció felé és egyben távolodik az impresszionizmustól. A *Szent Ildefonso báljá*ban már 1913-ban vonzódást mutat az egyéni életétől független témákhoz, azok azonban akkor csak nagyarányú stíluspróbálkozásokra ösztönözték, valamint menekülésre az egzotizmusba. Később Radnóti arra figyel fel, hogy Kaffka utolsó műveiben „a lélek egyre jobban ki tudja fejezni mondanivalóját a személyes élmény-dokumentum mankója nélkül".[5] S amikor a modern irodalomban e fejlődéshez tájolási pontokat keres, meggyőzően állapítja meg, hogy a regényíró „ a régi módszer *én*-ábrázolása helyett új *én*-ábrázolással kísérletezik",[6] a legújabb líra pedig „formát és lelkiséget tekintve az új klasszicizmus szintézise felé halad".[7] Új klasszicizmust Radnóti nem talál Kaffka Margit lírájában, s ezzel magyarázza „indító és alakító hatásának hiányát." Amikor pedig a regény új *Én*-ábrázolását írja le, azt a romaneszk pszichológiájával azonosítja, amely már nélkülözni képes a külvilágot, s csak vándorló tudatokkal számol, s e tudattartalmak visszaadását ösztönzi minden szelekció nélkül.[8] Radnóti Miklósnak e rövid elemzése és ítélete az örök átértelmezésre épülő hatástörténeti folyamatban megérthető, de ma már szembesítendő is a nemsokára felvetődő ugyancsak hatástörténeti kérdésekkel. A disszertáns Radnóti Miklós Kaffka Margit mítoszregényének tervét és megvalósult kísérletét betájolva aligha számolt a harmincas évek Kerényi-körének kérdésfelvetésével, az Apolló íróinak eszményével ás én-felfogásá-

---

[4] *Kaffka Margit művészi fejlődése,* 1934. In: *Radnóti Miklós művei.* Szerk.: Réz Pál. Magyar Remekírók. Szépirodalmi K., Bp., 1976. 712.

[5] *I. m.:* 712.

[6] *I. m.:* 718.

[7] *I. m.:* 717.

[8] *I. m.:* 718.

val, amely a korábbi mítosz-parafrázisokat nem az új pszichologizmus hatása alatt láttatja, hanem a mítosz történelemfilozófiájával méreti. Innen nézve ugyanis *Az Arimathiai* előzményei is szép számmal felbukkannak a visszakérdező és visszanyomozó utókor előtt.

A bibliai téma a *Színek és évek* mellett 1912-ben jelenik meg Kaffka Margit életművében, amely azután korai haláláig végigkíséri. Forrása nem olyan életélmény, mint a dzsentri hanyatlása és a nőkérdés, amely uralkodik Kaffka tematikájában. Személyes motívumok azonban az írónő bibliai történetei mögött is hamar felfedezhetők, különösen akkor, ha az alkotói személyiség alakulás-történetében nem feltételezünk éles határt az elemi, szubjektív és biológiai tapasztalatok, valamint a tudatba beépülő szerzett kultúra között. A bibliai mítosszal Kaffka Margit már zárdai neveltetése közben megismerkedhetett, s a Nyugat körében kialakult szemlélete arra vall, hogy ismerte Renan Új Szövetség-értelmezését, és Anatole France romantikus történelmi rekonstrukcióit. Mitologikus kísérleteiben Kaffka Margit szemléletének formálói eklektikusan vannak jelen, s meglepetést az utókor számára nem az ő hatásuk vált ki, hanem az a felfedezés, hogy a modern magyar irodalmi gondolkodás milyen korán rátalált az egyetemesség kifejezésére a mítoszok kettős megközelítésében. Mert a bibliai történetek Kaffka Margit írói világában egyszerre őrzik a történelmi anyagot és a XX. századi írói indítékot – anélkül, hogy a historizálásra bíznák a modern mondanivalókat. Stilisztikai hasonlattal élve azt mondhatnánk, hogy ezek nem történelmi allegóriák, hanem metaforák. Így nem meglepő, hogy hamar felfedezzük bennük Kaffka Margit társadalmi és lélektani regényeinek problémáit, és novelláinak létélméleti sejtéseit.

A tarzusi (1912) azt a folyamatot írja le, amelyben Szent Pál a Krisztus-követők közösségét egyetemes egyházzá teszi. Benne van ebben a zsidó közösségek kiüresedett törvénytiszteletével való szembenállás, s egyidejűleg a feminizmus férfi szempontú megítélése, amelyet Kaffka Margit azért bocsát meg, mert az individuum líráját, az éltes férfiú kesernyés óvatosságát látja benne. Eredetileg tárcának írta ezt az elbeszélést – nem is vette fel novellái közé –, s ezért eleve fel is szabadítja magát az epika műfaji konvenciói alól. Szabadon párosítja az ismeretterjesztést, a bibliai rekonstrukciót, valamint a stílusjátékot, az iróniát, és a riporteri közbeszólást. Az ő Szent Pálja tudatosan formálja ki maga számára az *utas* létet, hogy független maradjon a városok törvényétől, s az útiporral együtt lerázhassa magáról a keserűséget, a csalódást és a kudarcot. *Néhány száz éves újdonságnak* mondja a Lélek, az Isten és a Feltámadás fogalmát, de úgy érzi, rá vár ezek egyetemes érvényesítése. Az athéni istenfélőket azzal igyekszik meggyőzni, hogy ugyanazt az *Ismeretlen Istent* imádják, akit a Krisztushívők is követnek, ha *őbenne élnek.* S akinek *neméből valók* a pogány költők is. A helytartó, mint *udvarias konferanszié* mutatja be őt a hatalmasságok előtt, s ő maga egyszerre mutatja fel emberi példájában a hitet, az isteni igazságot, s az evilági salakot. Olykor

ingerlékeny és haragra lobbanó, s máskor kaján, amikor egy megtérített fiatal házaspárral felajánltatja a házasság testi örömét. Az író szerint harcos antifeminista, de talán inkább tudaton túli vezeklő elmúlt kísértéseként, a jövő igazságtalan világirodalmi törvényeinek előrelátója.

Az 1913-as *Mirjam*ban a feminizmus fő kérdését már egyértelműen a középpontba állítja. Itt Jézus anyja, Mária jelenik meg az apostolok közösségében a Megváltó halála után: kívül a nagy ügyeken, s várva, hogy a férfiak milyen szerepet bíznak rá. Mirjam végső válasza erre a szereposztásra valóságos kiáltás, szenvedélyes tiltakozás: „Szülni, ha ők akarják, és szűz lenni, mikor nékik úgy tetszik; – avagy parázna, ha őtőlük arra ítéltetett! Megtudakolni, megigenleni és megcsodálni az ő beszédüket és művelkedeteiket! Megáldani őket, ha drága, kékséges áhított messziségek ellen indulnak, és epesztő várással lesni jöttöket az ajtóküszöb előtt! Betegen is felkelni, elébük sietni, szolgálni – mosni, főzni, fonni a világ apostolaira, és mint jó eb a morzsát – úgy lesni el nagy néha egy-egy szilánk igéjét minden tanításnak, minden jó hírnek, mi felülről jövend! De szeretni – mindenkor és mindennel csak őket szeretni, a világ végeztéig, ámen!" Kaffka Margit azonban itt sem akar kilépni a novella öntörvényű világából, s nem akarja szócsővé tenni Mirjamot. Írói mondanivalóját nemcsak ez a szöveg közvetíti, hanem az ugyancsak írói önreflexió is. *Mirjam próféciát mondott, íme, megint, mint amikor áldott magzatját hordozta szíve alatt* – közli a megjelenítő elbeszélő. A prófécia itt poétikai formát ad a feminista kiáltványnak, hiszen Jézus anyjának történetében ugyanolyan realitás, mint környezete és köznapi életének múlása. Mert az egész novella a Renan-i biblia-interpretációra épül, tehát a mítosz hőseit lehozza a történelem világába, és a köznapok sarába-porába. Ezért Mirjam novellai szerepe nem merül ki a feminista problémák közvetítésében: alakját emberi tulajdonságai teszik öntörvényűvé. Mirjam anya is, aki ugyan álomban *látásosan és merengően* társalkodott az ég angyalaival, de néha feddeni akarta fiát *a túlontúl álmodozásért, vándorló mesterek szavánccsüggésért;* modern Pietaként képtelen felejteni a *vérbefagyott dermedt testet, a csapzott hajat a tüskével, s a kínrándította arcot;* akinek történelmi fájdalmára rárakódik az *özvegyi bánat és gond*, s akinek *a sok munka közepette nincs érkezése örök siratásra.* A biblia mitikus befogadására nevelt olvasó számára eleve kettős jelentést közvetít ez a Renan-i pozitivista mítoszfelfogás, hiszen az emberies, bibliai világ rekonstrukciója magában hordozza a teremtettséget, tehát az irodalmiságot. Kérdés azonban, hogy milyen teremtés ölt testet ebben a rekonstrukcióban. S láttuk: Mirjam, a demitizált Szűz Mária feminista gondolatokkal toldja meg ismert bibliai történetét.

Kaffka Margit, ha pályája bizonyos szakaszain elfogadta is a feminizmus kihívásait, nemének mozgalmát legtöbbször szkeptikusan szemlélte, és kellő nagyvonalúsággal, valamint bölcsességgel képes volt viszonyítani a lét végső kérdéseivel. Valamennyi bibliai novelláját, és bennük a feminista kérdésfeltevést is megelőzte egy példázat az igaz emberről és az ő két igaz asz-

szonyáról.[9] Az Új Szövetséget megelőző világot idézi ez az elbeszélés, de akár az *Ezeregyéjszaka* parafrázisa is lehetne. A korabeli földrajzi nevek és tájak, valamint az életforma teljes rekonstrukciója ez, s olyan történet, amely teljesen azonos a keleti mítoszok meséivel. A szerelemről szól, és mítoszi jellegéhez illően idilli tisztaságú. Az író itt nem bolygatja meg a cselekmény realista menetét, alakrajzai és háttérábrázolásai valószerűek, tehát nem akarja modernizálni előadásmódját és szerkesztését. A legidőtállóbb modernizáló eszközzel él: új gondolatmenetbe állítja a mítoszi történetet, s az így kialakuló belső dialógusra bízza a XX. századi jelentést. A címben az író a *példázat* szó kiemelésével eleve el akarja távolítani művét a puszta történelmi rekonstrukciótól, de egyidejűleg tartózkodik a történet és a leírás fogalmi meghosszabbításától. Még csak nem is ironizál, s nem használja ki a mítoszi anyag anakronizálását. Magába a történetbe rejti el modern írói indítékát, amely itt és most az élet és a létezés képtelen természete. Nem véletlen, hogy először a vegytiszta idilleket ismerjük meg a főhős, a fügekalmár két szerelmi történetében, majd ugyancsak idillel találkozunk a két asszony válaszában a kényszerű választás pillanatában. A hajótörést szenvedő fügekalmár csodálatos asszonyt hagy maga mögött, s egy ugyancsak csodálatos asszonnyal él tovább egy lakatlan szigeten. S amikor a hites feleség felkutatja férjét, s találkozik az új asszonnyal, önfeláldozó kölcsönös alkuba keveredik azzal. Mindkettő olyannyira szereti a férfit, s olyannyira meghatódik a másik szeretetétől és áldozatkészségétől, hogy a maga boldogságáról mond le. Ez a nem evilági tisztaság és jóság fordul visszájára, s készteti a férfit az abszurd válaszra: kimenekül a sivatagba, és sohasem tér vissza. A nők válasza a feminizmus gondolatmenetébe kapcsolódik: a férfi szempontú értékrend még belvilágában is alávetetté teszi a nőt. A férfi *kiútja* azonban talányosabb ennél: a gyávaság ugyanúgy meghúzódhat benne, mint az abszolútum elérhetetlenségének rezignációja, amelyet az írónő rejtett derűje kísér. A feminista válasz önmagában alighanem múlékony társadalmi problémákhoz kapcsolná a mű jelentését. A novella egész gondolatmenete mintha túlvezetne ezen, s a lét képtelenségét sejtetné meg: a tiszta értékek a földi életben megvalósíthatatlanok, s az ember a jó és a rossz, s az erény és a bűn foglalata.

Kaffka Margit utolsó bibliai elbeszélése, *Az Arimathiai* (1918) ismét a századelő és a magyar modernizáció problémakörébe tér vissza, s immár a közelgő forradalom megítélésének modelljét hordozza. Benne a Krisztus testét eltemető Arimathiai József gondolja végig az Új Szövetség történetének utolsó drámai szakaszát, s tisztázza a maga viszonyát a Krisztus-követéshez, amely a forradalmat modellálja. Ez a József a radikális zsidó hazafiak, a zelóták eszményei és Krisztus szeretet-vallása között őrlődik, s válasza rezignált, szkeptikus: „Kimenni az utakra és nyíltan kiállni; odaállni a sokaság elé, és tanuskodni érette? Ostor elé állni (...)? Alkalmatos vagyok-e arra? Érett korú férfiember én; ha az életemre visszanézek (...) ez mind bennem

[9] *Példa egy igaz emberről, és az ő két igaz asszonyáról*, 191.

vagyon; lehetek-e én *így* erős ember, kinek hite kőszikla, reménye örökzöld sudár cédrus? Az erősnek csak *egyfélét* szabad gondolni, tudni és vélni; olyanná lenni, mint a csudálatos galileai halászok (...). De hogy lehetnék én olyan? Mindig küszködtem, tusakodtam – 'minden hab, minden hullám énrajtam megy át' (...) Segíteni fogom ezentúl is a testvéreket és titkon támogatni; jó ember akarok lenni (...); Kívánt-e egyebet tőlem? (...) Ő ismerte az embert, és szerette gyöngeségében is. És kinek-kinek szívéhez szabta terhét." Arimathiai Józsefben egy pillanatra feltámad az önmagával szemben táplált kétely is: vajon nem az önfelmentés, a gyöngeség beszél belőle? De azután kisgyermekeire gondol, akiket előbb szeretne fölnevelni. Íme az *Állomások* filozófiája, szkeptikus és rezignált forradalomfelfogása.

E hosszú novella végén Arimathiai József józan felesége még azzal is számol, hogy „egy perc, egy elragadtatás is hőssé teheti az embert, és akkor minden mindegy, az ember megy (...) fájdalom, öröm, sebek és halál, mintegy észrevétlen múlik le róla (...)" Ez kétségtelenül modern válasz, és egyidejűleg ugyancsak szkeptikus, amely harmonizál a kor vonzódásával a hangulatokhoz, s az irracionális életmotívumokhoz. Korábban, 1912-ben *A kamarás* című bibliai parafrázisában Kaffka már részletesebben is megfogalmazta ezt: egy afrikai Krisztus-követő előkelő úr viszonyát elemzi benne az új hithez, amely nem annyira egy történelmi ügy vagy gondolat vállalása, hanem a szív emelkedett hangulatának a kifejeződése. Ezért nagy teret enged az átlelkesült tájképeknek, s az emberi döntéseket kialakító cselekményen túli, érzelmi és karakterológiai motívumoknak. *A kamarás*ban nemcsak az előkelő idegen dönt az emelkedett hangulat hatása alatt, hanem megtérítőjét, a diakónust is egy lélektani – pontosabban társadalom-lélektani – erő irányítja. Neofita ez a nagyhatású fiatalember, akinek szeme előtt tisztábban állt a legendák aranyködében úszó Krisztus-alak, mint a szemtanú tanítványok emlékezetében. S aki rajongva szegődött az új eszme szolgálójává, mert úgy érezte, hogy szabad lesz általa az élet, szokások, törvény és vagyon minden nyűgétől. Innen nézve a kamarás megtérésében is az emelkedett hangulat hatását felerősíteni látszanak a társadalomlélektani feltételek. „Ideges, zűrzavaros, várandós korának mohó fogékonysága élt lelkében, s az alacsonyabbrendű fajta hálás történése azok nyomába, akik foglalkoznak vele és magukhoz emelik." Kaffka Margit tehát itt is demitizál és racionalizál, miközben a maga kora szubjektivizmusának, impresszionizmusának és relativizmusának modern értékrendjébe állítja be bibliai alakjait és történeteit. Viszonya a mítosz anyagához ugyanaz, mint a társadalmi regény írójáé a kortársi valósághoz: eltávolítóan át kell értelmeznie ahhoz, hogy jelentését önérvényesítő epikai világot építhessen fel belőle. Távolodása a mítosztól és közeledése a realizmus valóságképéhez bonyolultabb mozgást sejtet, mint amilyet e fogalmak sugallnak. A mítosz átértelmezett valóság, amelyet itt a realizmus valósággá fokoz le. De a realizmusnak újra át kell lelkesítenie a demitizált anyagot, hogy az epikai jelentéssel telítődjön.

Ilyen távlatokhoz mérve Kaffka bibliai novellái kísérletek. A Thomas Mann-i igényű mítoszregény talán a Josephus Flavius-kutatásból nőhetett volna ki Kaffka Margit pályáján. Amint tudjuk, ezt a pályát a spanyol járvány 1918. december 1-jén hirtelen lezárta. A felvázolt bibliai novellákban a stilizált régi stílus, a régi szavak, az archaizáló mondatfűzés és a tájleírás impresszionizmusa egyszerre jelzik a megvalósulhatott Kaffka-művek írói eszközeinek továbbélését és az átértelmezett mítoszábrázoláshoz szükséges eszközök kísérleti alkalmazását. A bibliai történetek mélystruktúrájának kialakulása azonban attól az átértelmezéstől függött, amelynek a Renan-i pozitivista mítoszfelfogás és az esztetizáló modernség értékrendjének visszavetítése csak a kezdeteit jelezhette. Nem biztos azonban, hogy ezen az úton a modern irodalom elérkezett volna a maga önelvű mítosz-regényéhez. Northrop Frye bibliaértelmezése ennek megítélésében ma már aligha kerülhető ki.[10] Ő is számol Renan racionalizált, *történelmi* Jézus-életrajzával, s elismeri, hogy érzéseink szerint demitologizálnunk kell az evangéliumokat, *hogy jobban megfeleltessük őket a hihetőség modern mércéjével.* De hozzáteszi, hogy a *modern* ebben az összefüggésben már lassan száz éve elavult. S ha a *Bibliá*ból kihagyjuk a történelmileg igazolhatatlan részleteket, alig marad belőle valami.[11] Frye szerint azt tapasztaljuk, hogy a *Biblia következetesen elutasítja mindazt, amire történelmi tényként szoktunk gondolni,* s akkor talán egészen más kategóriákat és kritériumokat kellene keresnünk, s újra kellene gondolnunk kérdésfelvetésünk érvényességét.[12] *Talán, mint költészetet kellene olvasnunk a Biblia mítoszait* – ajánlja Frye – (...) *Annyi bizonyos, hogy a Biblia költői részei valóban költőiek, a történelmi részei viszont nem történelmiek. És ha megkérdezzük, hogy a bibliai mítoszok miért állnak közelebb a költészethez, mint a történelemhez, akkor bizonyos fokig választ találunk Arisztotelész elvében (...). A történelem egyedi dolgokat állít, ennél fogva az igazság és a valótlanság külső kritériumának van alárendelve. A költészet nem egyedi dolgokat állít, ezért nincs is úgy alárendelve e kritériumoknak. A költészet az egyetemességet fejezi ki egy eseményben, az eseménynek azt az oldalát, amely az adott eseményt a mindig történő dolgok példájává teszi. Nyelvünkben a* műthosz, *a történelmi elbeszélés formája közvetíti a történelem egyetemességét. A mítosz nem azért van, hogy leírjon, hanem, hogy magába foglaljon egy adott helyzetet, olyan módon, hogy jelentőségét ne korlátozza arra a helyzetre. Igazsága szerkezetén belül van, nem pedig kívül.*[13] Íme a mélystruktúra, amelyet a modern mítoszregényben sem pótolhat sem a pozitivista történelmi *Biblia*-rekonstrukció, sem pedig a korai *Biblia*-fordításoktól kölcsönzött régi nyelv, stilizált stílus. A modern írónak a századelőn is a *Biblia* költészetét, azaz egyetemességét kellett, vagy kellett volna újraértelmeznie, hogy általa is kifejezhesse a maga történelmének egyetemességét.

---

[10] *Kettős tükör.* A biblia és az irodalom. Európa K., Bp., 1996.
[11] *I. m.*: 91.
[12] *I. m.*: 92.
[13] *I. m.*: 98.

Bányai János *(Novi Sad)*

Füst Milán biblikus versélménye

Füst Milán költészetének élményforrásai között szinte minden róla szóló bírálat kitüntetett helyen tartja számon a bibliai motívumokat, történeteket és mítoszokat, akár a versek nyelvi felépítését, akár a képvilág utalásrendszerét közelíti is meg. Füst Milán Berzsenyiről szóló tanulmányában[1] mondja, hogy választott elődjére, aki – szerinte – „szeretett volna modern ember lenni", miként maga Füst Milán is, „a biblia nagyon hatott". Berzsenyi egyik versének hasonlatára pedig, hogy az „a próféták könyvéből való közkincs". Az ő képvilágának egyik, talán legfontosabb rétege is innen származtatható. Rába György arra hívja fel a figyelmet, hogy Füst Milán verseire „ősköltészeti színeket" a „bibliai (ószövetségi) és görögösnek látszó" alakzatok vetnek, bár – szerinte – „inkább az *Ezeregyéjszaka* áthasonított motívumkincse".[2] A bibliai jelek, főként a próféták könyvének jelei, ha nem is mindig oly közvetlenül, mint a két *Zsoltár*ban („Zenét és nyugalmat", „Ó Uram, engem bántanak"), vagy a *Mózes számadásá*ban, Füst Milán költészetében jól felismerhetők, és nyomaik követése, minden bizonnyal, e líra kivételes hatásbefogadására is megvilágító fényt vethet. A bibliai (ószövetségi) hatásnak van azonban itt a motívumok vándorlásánál és gazdagságánál egy mélyebb rétege, ahol a vers születését a bibliai *teremtésmítosz*ra, saját költői életrajzát pedig a *kiűzetés* és a *feltámadás* mítoszaira utalva írja le, miközben a létezés bizonyosságára az Urat hívja tanúnak:

Hisz úgyis téli álom már nekem e földi lét,
Amelyből felriadok olykor s mint a fák,
Az ég felé jajongok s messzi fény, feléd,
S az Uram hívom tanuságomul, hogy itt vagyok...
(Messzi fény)

A lét tanúsítása a „messzi fény", a próféta-szerep alakváltozatait világítja meg: az Úrral való azonosulás reménye a prófétának az Úr szavait közvetítő beszédhelyzete:

Horgaselméjű s szikár
Aggastyán akarok én is lenni, mint maga az Úr..
(Önarckép)

---

[1] *Berzsenyi Dániel.* F. M.: *Emlékezések és tanulmányok.* Magvető Kiadó, Bp., 1967. 317–332.

[2] Rába György: *Csönd-herceg és a nikkel szamovár.* Szépirodalmi Kiadó, Bp., 1986. 123.

Mindez arra mutat rá, hogy a bibliai tradíció átszövi Füst Milán költészetét. Költői önismeretének, lírai életrajzának, ihletének és képalkotó gyakorlatának, versszemléletének és esztétikájának egyformán tartalmi eleme, bár ebből aligha kell arra (is) következtetni, hogy „lelke mélyén ragaszkodik vallásához", ahogyan Berzsenyiről mondja, inkább arra kell gondolni, hogy a vershez Füst Milán a biblikus mítosz, az ószövetségi beszédmód és a szertartás pátoszával közeledik, a költészetet pedig a „messzi fény" felé forduló próféták kiáltásával közölt rejtélyes csodának veszi. Ez utóbbinak rendszeres kifejtése a *Látomás és indulat a művészetben* című nagyszabású esztétikai előadásai.

Füst Milán költészetének és a versről való gondolkodásának eme szövődményei közül csak a lírai (ön)életrajznak a teremtés, illetve a kiűzetés és a feltámadás mítoszával való semmiképpen sem közvetlen összefüggéséről szólok.

1921-ben *Az elmúlás kórusa*[3] címen adta ki „több mint tíz év előtt", tehát a század első évtizedében írt verseit. Akkor jelenik meg ez a válogatott verseket tartalmazó kötet, amikor – a kötethez írt Előszó szavaival – „azt az egoizmust, mely a lírát mint lávafolyamot" kidobta belőle, már nem találja magában, bármint próbálja is életre hívni. „Ma már nem tudok verset írni" – áll az 1921-ben megjelent kötet előszavában.

Füst Milán költészetének ismerői tudják, hogy újabb tíz évnek kell eltelnie, hogy a líra tűzhányója ismét működni kezdjen: ekkor születnek a későbbi válogatott, majd összes versek („versei") kiadásaiban az Újak cikluscím alá és a Régiek elé sorolt költemények. Majd két évtizedig csöndben volt tehát Füst Milán múzsája. Erről az elhalásról, az elhallgatásról, majd az újbóli megszólalásról, a közismert világirodalmi párhuzamokat is számon tartva, sokat elmélkedett már kritika és irodalomtörténet egyaránt. Az elhallgatásnak és az újbóli megszólalásnak a lélektani és líratörténeti vonatkozások mellett van egy másik jelentésrétege is, melynek elsősorban líraelméleti fontosságát az 1921-ben kiadott kötet már idézett előszavának egyik, semmiképpen sem szónoki kérdése határozza meg: „Hogyan volt vajon lehetséges ezeket írnom, mikor fogalmam sem volt még róla, mi a mondat?"

Az 1927-ből való *Emlékezés egy ifjú költőre, aki voltam*[4] című „önarcképében" újra leírja a hat évvel korábbi gondolatokat: „A láva már nem dörömböl bennem, s talán azért sem, mert már nem érzem magam e világ központjának." Ez bővebb kifejtése az Előszó „egoizmus" szavának. Majd a következő mondatban felsejlik a közkinccsé vált bibliai motívum a szó és a test meg a vér azonosításában: „S talán azért nem futja már az indulatból annyi, hogy egész szervezetem megrendülésével oly szavakat tudnék kimondani, amelyekre boldogan mutathatok rá: íme ez a testem, a vérem." Még egy uta-

[3] F. M.: *Az elmúlás kórusa.* Amicus Kiadás. 1921.
[4] F. M.: *Emlékezések és tanulmányok.* 223–226.

lás a „messzi fényben" megszólaló prófétára, a teremtő költőnek az Úrral való hasonlóságára, az Úr által tanúsított létbizonyosságra. Leírja az *Emlékezés*ben az ifjú költőt, aki volt, és leírja azt is, hogy milyen verset tud elfogadni. Ám az Előszó mondatra utaló nyomatékos záradéka nem fordul elő újra. Holott amikor búcsút int a lírikusnak, mert „nem vagyok már a régi", és megpróbál valami más lenni, ez a más pedig az „Íróvá lettem", akkor kimondatlanul is arról beszél, hogy megtanulta, mi a mondat. Amikor író lett, akkor tudta meg, mi a mondat. Egy másik emlékezésben, az 1955-ben írt *Önvallomás a pálya végén*[5] címűben, ahol újra megrajzolja az „ifjú költő" portréját, ismét szól a mondatról, hasonló kontextusban, de másképpen: „az első szótagra eső szóhangsúlyról mégiscsak át kellene már térni a mondathangsúlyos, vagyis ritmikusabb hangsúlyra, egyelőre legalább az irodalomban." S még hozzáteszi, hogy elbeszélő munkáiban éppen erre törekedett, arra hogy „mondathangsúlyosan, vagyis ritmikusan" fejezze ki magát. A mondat megismerésekor születik meg az író.

Amit tehát szinte minden írásában oly sokszor felemleget, hogy huszonöt éves kora táján „megdermedt" benne a líra „vulkáni hulláma", és hogy „majdnem húsz éven át" nem ír verset, egészen „a második vulkáni hullámig", nem értelmezhető hiánytalanul sem a lélektan, sem a líratörténeti párhuzamok irányából, viszont meggyőzően interpretálható a mondat, vagy a mondathangsúly aspektusából. A mondat a világ, amint létezik. Szabályai vannak, törvényei, megkülönböztető jegyei; szabadsága és kötöttsége van. Határai vannak, rendje és jelentése. A mondat mindig megformált és végtelenül változatos. A mondat előtt a homály, a rejtély, a káosz „lakozik". És az indulat, aminek nincs neve. Ebből formál a költő mondatot anélkül, hogy bármit is tudna a mondatról. Ezt a mondatot vesszük világnak és ennek megértésére, befogadására vagyunk. A mondatnak ebben a kontextusban való megnevezésével utalt Füst Milán a bibliai teremtésmítoszra. És innen figyelhető meg lírájának többszörös hivatkozása az Úrra, a tőle várt létbizonyosság és a vele való remélt hasonlatosság értelmében.

A mondat megelőzöttségében rejlő költői létbizonyosság megnevezésével irányítja figyelmünket a megértés folyamataira és állítja a befogadást kitüntetett pozícióba. Mert éppen az így értelmezett mondat (és vele a mondathangsúly) határozza meg a megértés és befogadás (hermeneutikai) folyamataiba a mondás, a beszéd, a próféta szavának, mely test és vér, irodalmivá minősülését, a lírává válás kontextusát.

Az a mondat, ami után az 1921-es Előszó kiált, különös jelensége Füst Milán költészetének, mert – Gadamer szavaival[6] – „saját jelene" van, amely „megelőlegezi a jövőt", „ami ránk vár, és amelyre mi várunk", meg egyúttal

---

[5] F. M.: *Emlékezések és tanulmányok.* 296–304.

[6] Hans-Georg Gadamer: *A szép aktualitása.* T-Twins Kiadó, Bp., 1994. Szó és kép – „így igaz, így létező". 227–265.

„egy múltbeli horizontot is játékba hoz". A mondat Füst Milán verseiben mindenkor „jelen idejű tapasztalatként" sejlik fel, mint az *Egy magános lovas* társtalan tűnődése, „Hogy réges-rég, az évezredek mélyén volt-e gyermeked?" A Füst Milán-i mondat „saját jelenében" a létnek az Úr által bizonyított érzése ragyog fel, mint a „messzi fény", s vele mindig az a kérdés, hogy „Lám, én most itt vagyok. S az évezredek mélyén még sose voltam itt?", ahogyan a *Gondolatok vázlata a külső és belső szemléletről*[7] című nevezetes és többször újraírt tanulmányában fogalmaz. Kitől lehetne mástól, mint az Úrra hasonlítani reménykedő költőtől bizonyosságot szerezni az „időtlen jelenlevőségről"?

A kérdésre újabb kérdéssel lehet csak válaszolni: A Füst Milán-i mondat „saját jelenére" való rákérdezéssel. Mitől épül fel e versmondat, ki az alanya és mi az állítmánya? Ki szólal meg Füst Milán lovasai, kalmárai, kovácsai, az aggok, a szőlőművesek, a szobrászok, a kórusvezető előénekesek „szerepében", s mit tesznek a megszólalásban, az indulatok és szenvedélyek kitörésében, a képvilág alakításában? Az *Emlékezés egy ifjú költőre, aki voltam* első mondatai arról szólnak, hogy az indulatok lezajlásának „minden emberi lélekben" – „úgy látszik" – „praeformált menete él". Az „indulatok dalát" éneklő költő „a tempót" érzi, „a hangját, dalát, tónusát annak, amit írni" fog. Semmit sem tud még a mondatról. Az indulatnak a mondatot megelőző praeformált menete „kinyilatkoztatásként" hangzik: a próféta beszéde ez, mondattá még nem artikulált közlés, „a hit első és utolsó kérdése".[8] A Lét érzése és a Hit kérdése „lakozik" Füst Milán versmondatának „saját jelenében". A „kettős beszéd" jelei is felismerhetők ebben: a kinyilatkoztatást a szerepet öltött próféta közvetíti, szavai által szólal meg a „lét érzése", és ez nem lehetséges a hit bizonyossága nélkül.

Nem véletlenül áll az 1921-es Előszóban, közvetlenül a mondatot hangsúlyozó kérdés után, hogy „Mintha Isten diktálta volna..." az első lírai korszak verseit. A másik nevében szóló próféta praeformált diszkurzusa tehát az Objektív kórus versei, az Álmatlanok kara, a Zsoltárok, az Őszi sötétség ciklus hat verse. Ám mégsem tekinthető a prófétáé állandósult beszédhelyzetnek. Versbéli megszólalása csupán utalás a bibliai tradíció prófétai kinyilatkoztatásaira. A próféta itt sorozatos alakváltozások nyomán szólal meg: egyszerre és egy időben születik a mondatot megelőző praeformált indulat és a beszédszerep. A tempó, a hang, a dal, a tónus nem változik, annál gyakrabban a beszélő és vele együtt a beszéd is, ami még semmit sem tud a mondatról, a befogadás mégis mondatként érzékeli, ám olyan mondatként, amely hosszan kígyózva, képtől képig haladva mindig kinyilatkoztatás és nem leírás. „Hogy Perzsiába megyek, avagy másüvé, messzi vidékre" – áll az Őszi sötétség ciklus első versében, majd *Arménia* képzelt tájai és képei sejlenek

[7] F. M.: *Emlékezések és tanulmányok.* 610–617.

[8] Paul Ricoeur: *Bibliai hermeneutika.* Hermeneutikai kutatóközpont, Bp., 1995. 15.

fel a másodikban, aztán *A részeg kalmár* ködben rejlő démonai, majd egy bánatos kísértet panasza, a szobrász álma, és végül a hatodik versben Egy beteg lélek búcsúját halljuk, amint a ködös éjszaka „a végtelenbe virrad". Nyoma sincs ezekben a monumentális képekben a leírásnak, minden egyszerre tárul fel, és sehol másutt – se Perzsiában, se Örményországban, se a „sötét hegyek alján" – fel nem ismerhető, mert a befogadás érzékelte mondat praeformált saját jelenében létezik csupán: az örökösen alakot változtató próféta beszédében.

A befogadás ezen útjain Füst Milán versei – az Újak és a Régiek egyformán – liturgikus drámai monológok. A prófétai látomások beszédmódja rítust teremt: a költői (prófétai) megszólalás ritualizálódik anélkül, hogy bármilyen ismert (szokássá vált) szertartási formát közvetlenül felelevenítene. A ritualizálás Füst Milán verseiben utalás a rítusra, ahogyan a próféta szava is utalás az ószövetségi szövegekre. Az indulat dalainak praeformált (mondat) alakzatai, ahogyan megteremtik a megszólalás mindig megkülönböztethető helyzeteit és alakjait, ugyanúgy megteremtik a liturgikus dráma műfajaihoz, a liturgikus drámai monológhoz tartozó rítusjeleket. Különösképpen a kórusversekben. Az Objektív kórus verseiben az ima (a könyörgés) rítusára (és helyszínére) utaló *Gyász-kar*on át, a siratóének régi műfajában felhangzó *Naenia egy hős halálára* című versen át, a nő, a szüretelők, a kívánság versei után az epilógusként a hatalmasokhoz szóló kérdésig, minden egyes vers külön szertartást teremt a rituális műfajokra, a szertartásos diszkurzusra és helyszíneire, az archaikus (ősköltészeti vagy középkori) szóalakok és mondatszerkezetek rítust őrző retorikájára utalva. Az ilyen – alkalmi? – ritualizáció a praeformált versmondat káoszához és rejtélyéhez kötődik, olyan, a versen (a versmondaton és versritmuson, mondatritmuson) kívül nem azonosítható szertartástextust teremtve, amely ismét a befogadás és megértés történeteiben meg folyamataiban mutatkozik meg és jut félreérthetetlen funkcióhoz. A kórus beszédhelyzete is egészen ennek a specifikus ritualizációs menetnek a nyomán szakad el a hagyományos együtténeklés szokásától és teremt meg réginek hihető, mert szándékosan archaizált szövegekben látható szertartásformákat. Mintha éppen az „elképzelt" rítus teremtene kontextust a magános lovas kérdésének megértéséhez, vagyis az évezredek mélyén rejlő létérzékelés saját jelenébe való magunkra ismeréshez. A liturgia – a liturgikus drámai monológ – történetileg is összefügg a kórus hagyományaival, így nem lehet véletlen, hogy Füst Milán éppen a bibliai hagyományra, a bibliai kultúrára és a hozzá tartozó rituális formákra, retorikai alakzatokra utalva emelte ki a lét praeformált érzésének rejtélyéből a mondatot, a lírai indulat mondatát, amely spontán kinyilatkoztatás és nem kiművelt beszédalakzat, amilyen az íróvá vált elbeszélő mondata és mondatritmusa.

Füst Milán az 1921-es Előszóban, majd később az ifjú költőre való emlékezésében és minden (ön)életrajzi írásában, jegyzetében felpanaszolja a líra megszűnését az ifjúság elmúltával, és mindig hangsúlyozza, hogy majd húsz

évet várt a líra újabb lávaömlésére. Ez a többször előadott történet azonban másként is olvasható. A líra megszűnése, majd jóval későbbi visszatérése a kiűzetés illetve a feltámadás bibliai tradíciójára utal abban a kontextusban, amit a lírai mondat (és mondathangsúly) elrendezettségében fedezhettünk fel. Mert sem a líra megszűnése, sem a líra visszatérése nem köthető az életrajz folyamataihoz. Nem az ifjúság életszakasza elmúlásának tudható be a líra elcsendesülése, hanem a liturgikus drámai monológ ritualizációja eltűnésének, a létérzés praeformált állapotától – az indulattól – való elszakadásnak, a versértés kontextusa elhomályosodásának. A ritualizációval kialakított (vagy vállalt) szerepek szavai, a mondatot megelőző praeformált indulat tűnik el és ennek következtében szakad meg a líra. Ebből származik a kiűzetés érzése és emiatt panaszolja ezt fel oly gyakran Füst Milán. A majd húsz évvel később írt Újak sorozat darabjaiban újra létrejönnek a ritualizálás feltételei, és – ahogyan Füst Milán mondotta – újra feltörhetett az elcsendesült vulkán lávája. Az 1934-ben megjelent *Válogatott versek*ről szólva Halász Gábor[9] pontosan jegyzi meg, hogy az Újak – a második lírai korszak versei – az első palinódiája, az élet visszafelé pergetése. A visszaéneklés itt nem az első lírai korszak versvilágának visszavonása, hanem a ritualizáció korábban elveszített feltételeinek visszaszerzése. A korábbitól alig különböző szereprepertoár jelenik meg újra, ismét az idők mélyére való rákérdezés, leírás helyett mondatalakzatokban létező képek, mégpedig a groteszk felé erősítve. A visszaéneklés egyik változata Füst Milán költészetében a Régiek újraírása, amit ő javításnak nevez. A palinódia azonban sohasem javítás, mégha visszavonást is jelent, hanem új mű. Egy másik beszéd. A változtatnod nem lehet rendszeresen ismétlődő lírai motívuma.

Az Újak a líra újbóli feltámadása Füst Milán életművében, de egyúttal a bibliai tradícióhoz – az „időtlen jelenlevőséghez" – való kötődés jele is, amit mi sem bizonyíthat meggyőzőbben, mint éppen az, hogy a *Válogatott versei* 1934-es kiadásától kezdődően a könyvekben mindig az újabb versek állnak az élen és utánuk következnek a régiek, azt is jelezve ezáltal, hogy létérzése a költészetben nem kontinuitás, sem az életrajz, sem az életmű folytonossága nem magyarázat a lírából való kiűzetésre, sem a líra feltámadására. A magyarázat máshol „lakozik".

[9] Halász Gábor: *Új verseskönyvekről.* Nyugat, 1935. I. 320–321.

Ivan Megela *(Kijev)*

Kodolányi János történeti trilógiája
Eurázsiai lélek és kereszténység egyetemessége

A magyar nép múltja, a magyar kultúra sajátossága mint a keleti és nyugati elemek szimbiózisának eredménye most is egyik legizgalmasabb kutatási területe a hungarológiának.

Az irodalomban a nép múltjának, történelmének témája különösen a válságos időszakokban kerül előtérbe. A történelmi regényben az író nemcsak a dicsőséges pillanatokat, hősi eseményeket jeleníti meg, hanem erőt adó példákat is fel akar mutatni a jelen problémáinak megoldásához.

Kodolányi János a két világháború közötti korszak társadalmi, gazdasági, nemzeti bajainak távlatosabb megértéséhez a tatárjárás végzetes eseményei között kereste az analógiát. A *Julianus barát, A vas fiai* és a *Boldog Margit* című történelmi regénytrilógiában azt a kort mutatta be, amikor ugyanolyan hatalmas, idegen hódító fenyegetésével kellett szembenéznie a magyarságnak, mint a harmincas évek Magyarországán. Egyik nyilatkozatában Kodolányi a következőket mondta: „...Eljutottam egy olyan korhoz, amely kísértetiesen hasonlít a mi korunk válságokkal és megpróbáltatásokkal teli valóságára... Ez a kor a XIII. század volt, amikor a nyugati kereszténységhez már végképpen odacsatlakozott és a keresztény középkor eszmei, gazdasági, társadalmi, politikai, erkölcsi és kulturális formájába már beolvasztotta magát a magyarság, de az ázsiai nagy nomád gondolat, a mongolok világbirodalmának gondolata végső elsöpréssel fenyegette."[1]

A történelmi események szépirodalmi ábrázolása, az ábrázolás módszere természetesen szubjektív, az író nemcsak az okmányokra, dokumentumokra támaszkodik, hanem művészi fantáziájával tekint a régmúltba. A történelmi regény alkotója előtt különleges művészi feladatok állnak, noha mind a máról, mind a múltról szóló műben a realista jellemábrázolás elvei egységesek.

Sz. Pencsics jugoszláv tudós szakkifejezése szerint a történelmi regény „vetítőregény", amely lehetővé teszi egy nép, vagy akár az egész emberiség történelmi tapasztalatainak hasznosítását a jelen sorskérdéseinek tisztázásában, megoldásában.[2]

Kodolányi arra törekedett történelmi regényeiben, hogy a magyarság széles néprétegeinek mindennapi életét felelevenítve megmutassa, hogyan

---

[1] Lásd Kertész Dávid: *Egy író, aki visszavonult a tatárjárás korába* (Interjú Kodolányi Jánossal). Szabadság, 1935. augusztus 11. 23. sz. 5.

[2] Lásd Ivan Megela: *A 20–30-as évek magyar regénye. Problémakör. Műfaji struktúra. Az elbeszélés rendszere.* Bp., 1991. 13. (Doktori disszertáció tézisei)

támasztotta fel magát a magyarság ebből a tragikus sorscsapásból, az ösztönös élniakarás hogyan adott új erőt a megmaradáshoz és újrakezdéshez. Az ábrázolásban nagy hangsúlyt kapott a magyarok „örök" tulajdonságainak és a népi mélyrétegekre jellemző eredeti kultúrának a bemutatása, melyekben az író a nép belső erejét kívánta felmutatni, példának állítani.

Kodolányi törekvése szorosan összefüggött a népi mozgalom, a harmincas évek magyar szellemi életében kidolgozott koncepciókkal: a magyar nép „lelki alkatára" és „jellemtanára" vonatkozó nézetekkel. Elég megemlítenünk Németh László „mélymagyarság" elméletét, Gulyás Pálnak a *Kalevala* tanulmányozásán alapozott irodalomfelfogását, Féja Géza a keleti „sztyeppkultúra" gondolatát. Ahogy Pomogáts Béla kiemeli: „közös közöttük az volt, hogy a kultúrkritika szellemében az eleve adott etnikai jelképletességből próbálták a magyar társadalom és kultúra válságát magyarázni".[3]

Kodolányi nemzetkarakterológiai koncepciójának fő gondolata, a magyarság „eurázsiai jellege" volt. A magyarok ősei a nagy eurázsiai sztyeppkultúra képviselőjeként érkeztek Európába. Az „eurázsiai"-ságot a nép alsóbb rétegei szívósan őrizték lelkükben a rátelepedett sokszínű európai és keresztény kultúrréteg alatt, ezért a „magyar lélek" állandó maradt.

Kodolányi éppen ezt a változatlannak tekintett „eurázsiai lelket" kereste a XIII. század magyarságában, a magyar kultúrában, és az „eurázsiai lélek" fogalmára építette nemzetkarakterológiai koncepcióját, amely legteljesebben *Juliánus barát* című regényében nyilvánul meg. „Magyar az, aki a magyar jelrendszerét megérti s magáévá teszi. Mi más ez, mint a magyar Isten élménye, az ősi kozmikus kép elfogadása, megvalósítása, az ennek megfelelő lelkialkat?... Az életforma: a kozmikus világkép földi tükre... a magyar társadalmi rend, katonai szervezet, vallási kultusz egy kozmikus világkép csodálatos megvalósítását mutatja" – nyilatkozta az író.[4]

A magyarok ősvallásában a világmindenség három világból állott: felső, középső és alsó világból, amelyeket hatalmas fa, az „égigérő fa" kötött össze (világfa). A felső világ több (három, hét, kilenc) égi rétegre oszlott. Mind a három világot természetfeletti lények, (jó és gonosz szellemek) lakták, akikkel a táltosok (sámánok) léptek kapcsolatba. A pogány magyarok egy főistent hittek, kinek mint a világ teremtőjének áldoztak, de lassanként a tiszta hit babonák által beárnyékoltatott, a csak szellemileg felfogható teremtő helyét a természet foglalta el. A sámán papoktól sem lehetett a tiszta hit tanítását várni, mert ami őket a sokaságon felülemelte, az tündérkedés volt. Azonban minden babona dacára, melyre a köznép hajlamos, a pogány magyarokról nem állítható, hogy a teremtőn kívül más főistent is hittek volna, s ez a főis-

---

[3] Pomogáts Béla: *Kelet és/vagy Nyugat. Kodolányi János: Julianus barát.* Alföld, 1983. 12. sz. 20.

[4] Lásd B. Nagy László: *Kodolányi történelmi regényei.* Kortárs, 1958. 10. sz. 598.

ten volt a magyarok Istene.[5] Feltételezhető, hogy *kisisten*eik voltak a magyaroknak is, s hogy imádkoztak bálványképek előtt. Erre Kodolányi utal is *A vas fiai* című regényében.

Kodolányi a népben kollektívan élő szimbólumteremtő lelket keresi, amely a transzcendensből táplálkozó, jelrendszerformáló hitében él. Ismeretes, hogy természetvallás és az istenhit nem egyenlő mértékben jelentkezik a népek életében, „kulturális teremtő" erejük teljességében, hanem nagyon is különböző módon a pogányoknál és a misztikusoknál. Éppen ezért íróilag nagyon fontos annak a lelki folyamatnak az ábrázolása, amikor az ember önnön természete ellenére törik bele Isten igájába, s éppen ebben az emberben (népben) él legelevenebben saját kultúrájának jelképrendszere, s így kialakuló életvezetése a legemberibb életforma.

A magyarság nagy részéről elmondható, hogy lelkialkata szerint pogány nép, nem misztikumra hajló. Hogy mégis a kereszténység hőse lett, az nem a természetből fakadó, misztikus áldozatvállalásra hajlamos tulajdonságainak következménye, hanem éppen ellenkezőleg: racionálisan vállalta a rámért sorsot. Hangsúlyoznunk kell, hogy erre a kemény, racionális, mégis kultúrateremtő népre a transzcendens valóság is ráütötte bélyegét. A civilizáció árnyékában a szimbólumoktól elhajlott, s természete a hedonizmus felé ragadta el.[6]

A történelmi trilógiában Kodolányi óriási vállalkozásra szánta magát. Szerinte a teljes emberi élet bemutatása a kultúra teljességének bemutatásában válik plasztikussá. Kultúra csak a transzcendencia feltétele alatt fejlődhet, de mostohának látszó külső körülmények között is dús kultúrtenyészet támad, ha az ember a ténylegesen meglevő két világ között megépítheti a maga harmadik világát.

A XIII. századi magyarság már nem töretlen hittel élt ősi jelképrendszerében, kultúrájában, hanem már két hit vonzásában. Kodolányit a kultúrát formáló lelki önfegyelem vonzotta, mely a magyar népet annak idején bevezette az európai kultúrközösségbe. Nincs külön csoda és nincs külön realizmus, csak kultúrában kiteljesedett emberi életek vannak. Történeti trilógiájában ennek a két kultúrának a szintézise mutatkozik meg, mert a nép két világ határán áll. Ezek a regények az ősi eposzok örököseinek tekinthetők.

Európa szellemi és anyagi javai korán utat találtak Magyarországra és idővel szinte teljesen eltemették a pogánykori kulturális örökséget, melynek emlékei csak az igricek hősdalaiban maradtak fenn. A régi mondakincs megőrzött töredékei (a csodaszarvas, a turul, a fehér ló, Lehel kürtje, Botond csatabárdja stb.) később bekerültek a krónikákba is.[7] Kodolányi, mint Bartók és Kodály a pentaton zenét, az ősi sámánhit és a népi mesekincs megmaradt motívumait is igyekszik feleleveníteni.

---

[5] *Az ősi magyar hitvilág.* Bp., Gondolat Kiadó, 1971. 78.

[6] Vatai László: *Csoda és realizmus.* Sorsunk, 1943. 11. sz. 520.

[7] *Egy ezredév.* Bp., Gondolat Kiadó, 1986. 37.

Az egész keresztény gondolkodás és cselekvés számára központi fogalom az úgynevezett *pleroma,* Krisztus teljességének fogalma. A kereszténységben az egyetemesség, a nyíltság, a megfoghatatlan termékenység a *pleroma,* az a teljesség, amely Isten teljessége az emberben. A kereszténység lényegileg a transzcendensre, a misztikusra, a végtelenségre: az istenségre irányul, a ráció és a természet feletti világhoz vezet el. A vallás, helyesebben a hit magában az emberben tételezi fel a lelki igényt és mozdulást az egyetemes „felső" és „végtelen", azaz Isten felé, amely gondolat, sejtés, vágy, kétség és lelki küzdelem eredménye lehet.[8] A természetfeletti tartalom és a feléje irányuló lendület egybeolvad a vallási élményben, ami azt jelenti, hogy a kereszténység az Isten teljességét vallja, vagyis az Isten transzcendens és immanens is. Az ember külön kis világ, mikrokozmosz, de benne a lét minden formája egységbe olvad, hiszen Isten az embert a maga képére teremtette. A katolikus lelkiség a maga egyetemességében minden emberit képes átélni, tehát immanensen megérteni és érzékelni is. A hívő és morális ember mindennap megújuló küzdelemben győzi le a kísértéseket, tisztul meg bűneitől, hogy megismerhesse a megváltottság üdvösségét.

Kodolányi történelmi regényeit szintetizáló és drámai műveknek nevezi. Regényalakjait elsősorban „örök" magyar tulajdonságokkal ruházza fel. A 30-as években két gondolat foglalkoztatja különösen: a nemzethalál és az életösztön. Ezért a történelmi regény eszközével kívánta figyelmeztetni nemzetét a fasizmus terjedésének óriási veszélyére.

A vas fiai a tatárjárást megelőző idő krónikája. A népi élet ősi formái mögött az idealizált magyar paraszti életre ismerünk. A nép életereje a magyarság fennmaradásának és az idegen hódítás elutasításának lehetőségeit példázza. A regény igazi konfliktusa mégsem az idegenek és a magyarok között van; a harc az istenek, a kétféle hit: a pogányság és a kereszténység között zajlik. Így a küzdelem a társadalmi szféra helyett a lelki szférában zajlik, s a regény alapproblémájává a vallási kétarcúság, a hitbeli megosztottság válik.[9]

A vas fiai a tatárjárás nagy körképe, kun, mongol és magyar élet művészi hitelű krónikája. Gyöngéd szerelem és erőszak, diplomáciai cselfogások és belső viszályok, hazaszeretet és árulás, emberi nagyság és önzés váltják egymást és szövődnek össze a könyv lapjain. A maga középkorát – kevés okmányra támaszkodhatva – Kodolányi a nép életéből formálja. Jelképes, hogy a tatárjárás egész eposzát az író egy ormánsági faluból csíráztatta. A regény hőse négy parasztfiú, akik leányrablásba keverednek, s el kell menekülniük hazulról. *A vas fiai*ban Kodolányi „új tündéri világot teremtett" – írja Sőtér István.[10] Tiszta varázslat, ahogyan Kodolányi a mocsári tölgyerdők mélyén, nagy kiterjedésű vizek védelmében élő, néha még pogány bálványok előtt

[8] Sík Sándor: *Kereszténység és irodalom.* Vigilia, Bp., 1989. 10.
[9] Tüskés Tibor: *Kodolányi János.* Magvető Kiadó, Bp., 1974. 151.
[10] Sőtér István: *A regényíró Kodolányi.* Magyar Szemle, 1939. június, 149.

áldozó régi magyarok szokásait lefesti, ahogyan a kunok nászszertartását vagy a falvaik sövénykerítései mögé zárkózó gazdag és rideg besenyőket ábrázolja. S hitelesíteni tudja a négy parasztlegény eltérő életútját, sorsát, ahogyan a történelem eseményeire reagálnak.[11]

Kodolányi nem röstelli, hogy lelke megrendül a múlt bástyáinak szédítő árnyékában, de egy pillanatra sem felejti, hogy az ember sohasem volt más, mint ember. Az író olyképpen jár-kel a történelemben, mint néprajzos a jelenben. És itt kell kiemelni a középkori nyelv és lélek rekonstrukciójának próbálkozását.

Kodolányi az ősök nyelvét keresi, s a nyelv mélyén lelki tartalmakat kutat, hiszen a nyelv nemcsak kifejezi a lelket, hanem meg is őrzi. Nem pontosan, hitelesen, tudományosan, tévedhetetlenül akarta rekonstruálni a régi magyar nyelvet, hanem művészi eszközökkel kívánt illúziót teremteni, hogy az olvasónak az legyen az érzése, hogy az ábrázolt emberek és az elmondott események pontosan olyanok, mint egykor, a XIII. században lehettek.

A vas fiai volt az első történelmi regény, amelyben a nép a hős. A trilógia középső része a *Julianus barát.* Julianus alakja és története nem legenda, hanem történelmi valóság. A mű középpontjában Julianus utazásai állnak a keleten maradt, s ott élő magyar töredékek felkutatására. Ezekre az utazásokra a keresztény középkor uralkodó eszméje, az igaz hitre *térítés* szándéka indította, de a távoli rokonok megtalálása Endre királynak is szolgálta messzetekintő céljait: a hatalmas és szilárd középkori nemzetközösségének az alapját és egyben transzcendentális igazolását.[12]

A regény hőse, Julianus két kultúra vonzáskörében szerzi első tapasztalatait. Majs apa, a hegyek között rejtőző táltos a pogány korszakból származó hiedelmeket és meséket, a kolostor tudós szerzetesei a keresztény műveltség alapelveit ismertették meg vele. Igyekezett tájékozódni a múltban: ismereteket először Ilyvad apa Bulcsú és Botond vezérekről énekelt hősmondáiból, majd később a kolostor régi könyveiből kapott. Ezek a tanítások és könyvek keltették fel érdeklődését a magyar nép eredete, ősi hazája és keleten maradt rokonai iránt, így támadt fel benne az erős hivatástudat, szenvedélye a távoli Magna Hungaria megismerésére ösztönözte. Az a kettősség, mely a magyarság keleti eredete és nyugati elhelyezkedése révén alakult ki, eleven és kifejező módon jelentkezik Julianus jellemében és viselkedésében is, rajta keresztül is jelképezve a középkori magyarság népi egyéniségét és történelmi sorsát. A Julianus barát nagyszabású epikus portré, igazi fejlődési regény, amely egy népének hagyományaihoz ragaszkodó tudós keresztény szerzetes egyéniségének és sorsának alakulását mutatja be.[13]

---

[11] Kardos László: *Harminchárom arc.* Szépirodalmi Kiadó, Bp., 1983. 362.

[12] Kodolányi János: *Julianus barát. A szerző néhány megjegyzése.* Magvető Kiadó, Bp., 1980. 851.

[13] Lásd Kardos László: *i. m.* 364.

A regény szemhatárának folyamatos tágulása egyszersmind az epikus világ állandó bővülését és gazdagodását is jelzi. A paraszti életrend hagyományos kultúráját, a magyarországi egyházi műveltséget, végül a középkori ember számára titokzatosnak tűnő távoli keleti népek életét és kultúráját ismerhetjük meg. Ahogyan Németh László helyesen kiemeli, a „Kelet népe ebben a néprajzos regényben jelenik meg először, úgy ahogy a legújabb időkig volt: a kelet népei közé beágyazottan... Amit Kodolányi eurázsiai léleknek nevez: fogalomnak lehet bizonytalan, mint minden fogalom a népeknek ebben a nagy felvonulásában, feltűnő különbségeik és titkos egyezéseik seregszemléjén azonban nem elvont szó, hanem a szívek mélyén lüktető rokonság."[14]

A regény szerkezetének konstruáló elve a visszatérő motívumok rendszere. Ilyen motívum Magna Hungaria, amely a mesék és mondák köréből eleven valósággá válik, vagy a tatár veszedelem, s a regényvilág szervező motívuma közé tartozik a Fehérlófia-történet is, melynek jelképes költői szerepe van: Fehérlófia mitikus megpróbáltatásai és küzdelmei a küldetését betölteni törekvő Julianus sorsának népmesei, mitologikus előképe.[15]

Kodolányi Julianus barát alakját és tevékenységét színes művelődéstörténeti freskóval keretezi. Sorban megelevenednek a korabeli „magaskultúra" és a mélyben élő népi kultúra jelenségei. Szakszerű és egyben nagy művészi hitelű képet ad a középkori magyar parasztság életkörülményeiről, mesterségeiről, a lakóház beosztásáról, az időjárás rejtelméről, s olyan, a múlt homályába merült mitikus népszokásokról, mint a népi varázslás, a búcsújárás, a karácsonyi ünnepek. Mindezek a regényben az ábrázolt korszak valóságos történelmi atmoszférájának illúzióját keltik.

A trilógia befejező része, a *Boldog Margit* című regény az író újabb kísérlete a magyar középkor föltámasztására. Ráskai Lea *Margit legendájából* kiindulva az író ebben a műben az erkölcsi átalakulás lehetőségeit, a másokért vállalt élet áldozatát igyekszik fölmutatni. A könyv egy lélek története, egy leányka lelkéé, aki csodálatos erkölcsi-vallási magasságba emelkedik. S nem valami köznapi értelemben vett csoda révén... Margit maga neveli magát boldoggá, szentté. Cselekedetei nem vallási jellegűek, sokkal inkább erkölcsiek és logikusak...[16] Margit nehezen viseli el azt a különbséget, amelyet az evangéliumi szabadság és a kolostori élet formái között érez. A Nyulak szigeti kolostor domonkos apácaközössége a szegénység és a szüzesség fogadalmával protestált a világi bűn és szenny ellen, s mozgalmuk fő jellemzője a misztika volt. Az apácák közvetlenül, élményszerűen próbálták átélni Krisztus szenvedéseit. Krisztus „jegyesei" voltak, Mária pedig szüzességük példa-

[14] Németh László: *Két nemzedék.* Magvető–Szépirodalmi Kiadó, Bp., 1970. 790.

[15] Pomogáts Béla: *Kelet és/vagy Nyugat. Kodolányi János: Julianus barát.* Alföld, 1983. 1. sz. 2.

[16] Kardos László: *i. m.* 364.

képe. A misztikus elragadtatásban benne rejlik az eretnekség lehetősége. Innen erednek a Margit látomásaiban visszatérő pogány elemek, s a természetes női erotika szublimálódása. Mintha két szem, egy hívő és egy hitetlen fogott volna össze, hogy a királylányból kibomló szent világát és a csodát jól megnézze.

Margit ritka szent: a tudatos önneveléssel, és megszállott célratöréssel légiessé soványult boldog típusa. A test belepusztul az emberfölötti vállalkozásba, de a lélek célhoz ér. S mivel belső lelki fejlődésről van szó, más szerepet kap az idő. A zárt klastromi világ, s benne Margit élete mintha időtlen folyamat lenne, mintha fontosabb lenne a belső idő, a lélek gátlások között feszülő mozgása – jegyzi meg Kovács Kálmán.[17]

Az ország tatárjárás utáni elrettentő látványa és az áhítat egyaránt táplálta Margitban a megváltásért sóvárgó aszketikus önsanyargatást és az eszkatológikus lelki hangoltságot; a világvég várása, az utolsó ítéletre készülődés megerősítette benne a hitet, hogy neki kell megváltani nemzetét, az ő lelki helytállásán, az ő égi jegyességén fordul meg egy ország sorsa. Középkori világképről van szó, amelynek néhány hangsúlyos összetevője a pokolkultusz, a bűn, a bűnhődés, az ördög képzete. Ördög minden, ami elvonja a figyelmet az elmélkedésről, az áhítatról, a vallásba feledkezésről. Mindez együtt eredményezi, hogy a transzcendencia állandóan jelen van a klastrom lakóinak tudatában. Általa felszabadul a lélek, könnyebbültek a terhek. S a magányos elmélkedés szabad utat engedett az istenséggel való egyesülés felfokozott formáinak, a misztikus átélés valamennyi változatának. Kodolányi Margitja olyasmit sejthetett, élhetett át, mint a mítoszok metamorfózisában az az ember, aki szelleme, lelke erői révén ki tud törni alaki, testi predesztináltságából. Margit elmélkedésben és imában élte életét, s ez az „imaélet" misztikus életté alakul: a lélek önmagától Istenhez érkezik. A földön élők legmélyebb élménye lehet ez: a teremtmény misztikus találkozása teremtőjével. Margit egy misztikus éjjelén át elérkezett eddig az élményig.[18]

Kodolányi a hősnő önsanyargatását, önfeláldozását a privát és vallási szférából kiemelve vállalkozássá, szolgálattá, társadalmi-nemzeti üggyé növesztette. Aszkézisében megvalósuló mitikus célját összefonta a történelem morális szemléletével: Margit nemcsak önmagát akarta megváltani, hanem embertársait is.

Az írói fantázia és lelemény, illetve a belső nézőpont és a szubjektív elbeszélés részaránya azt mutatja, hogy történelmi regényeiben Kodolányi a történelem „aktualizálásával" úgy akarta ábrázolni a múltat, mint a jelen szükséges előfeltételét, levonva a tanulságokat, átértékelve a múlt jelenségeit és eseményeit.

---

[17] Kovács Kálmán: *Eszmék és irodalom.* Szépirodalmi Kiadó, Bp., 1976. 245.

[18] Fehér Mátyás: *Árpádházi Boldog Margit alakja irodalmunkban.* Katolikus Szemle, 1940. 268.

E három regény végső tanulsága, hogy a magyarság megmaradt a zivataros XIII. század után is.[19] A magyarság ebben a korban, a halálos véggel szembekerülve megmutatta, hogy az erős népek közé tartozik. Megmaradt, s valami újat hozott létre Európában: a keresztény magyar középkor kultúráját...[20] Kodolányi János történelmi trilógiájával megmutatta, hogy nemcsak kongeniális, hanem teremtő erő is lakozik benne. A népi kultúra mély gyökere, és a kereszténység egyetemessége kiapadhatatlan forrása a magyarság felemelkedésének és biztosítéka a civilizált Európához tartozásának.

[19] Illés Endre: *Halandók és halhatatlanok.* Kiadatlan esszék és kritikák. Szépirodalmi Kiadó, 1990. 132.

[20] Sík Sándor: *i. m.* 160.

Botka Ferenc *(Budapest)*

700 éves Szent Ferenc vagy az Assisi film
Déry Tibor hosszú-költeménye 1926-ból

A mű gépirata nem kevesebb, mint negyvennégy évig pihent a költő asztalfiókjában. Terjedelme, szellemisége valamiképpen kívül esett a húszas évek közepének költői termésén, s ezért Déry maga hagyta ki második, *Énekelnek és meghalnak* (1928) című verskötetéből. Végül is 1970-ben hozta nyilvánosságra *A felhőállatok* című, gyűjteményesnek szánt kötetében.

A kritika ugyan felfigyelt a kötet e kiemelkedő darabjára[1] (Ferenczi László egyenesen enciklopedikus igényűnek mondta),[2] de részletes elemzésével a későbbi, szélesebb igényű feldolgozások adósok maradtak. Pomogáts Béla monográfiája mindössze egyetlen mondatban említi: „érezhetően a film formanyelvét hangszereli át a költészetbe."[3] Georges Baal tanulmánya pedig, amely Déry 1926-ban született szürrealista versterméséről kíván képet adni, még csak meg sem említi.[4]

A Rómában megrendezett IV. hungarológiai kongresszus előre meghatározott tematikája akarva-akaratlan ráirányította figyelmünket Déry e zarándoklatos költeményére; amelynek elemzése eleve tanulságosnak ígérkezett, hiszen köztudomású, hogy írója élete végéig ateistának és a maga normái szerint: szocialistának vallotta magát.[5]

Idő- és térbeli koordináták

1926 – az író életrajzának látványos fordulópontja. Az előző két évben Párizsban élt és bélyegkereskedéssel próbálta megkeresni kenyerét – miközben minden idegszála tiltakozott a hivatali pontosságot megkövetelő üzletmenet ellen. Élete külső eseményei meglehetősen változatosaknak mondha-

---

[1] Ld. például Vas István: *Jó szél, magasság, mélyvíz.* Élet és Irodalom, 1971. jan. 2. 1. sz. 10–11., és uő.: *Az ismeretlen isten.* Bp., 1974. 910–915.

[2] Ferenczi László: *Egy meglepetés margójára.* Napjaink, 1971. júl., 7. sz. 10.

[3] Pomogáts Béla: *Déry Tibor.*Bp., 1974. 39.

[4] Georges Baal: *„Énekelnek és meghalnak". A magyar szürrealizmus kitörése és hattyúdala. Déry Tibor Perugiában, 1926-ban.* Arion 16. Szerk. Somlyó György. 1988. 267–275.

[5] E tekintetben nem minden tanulság nélkül való az az interjú, amelyet 1970-ben tett közzé a *Vigilia*, s amelyben életvitelét, cselekedeteit s művészete céljait illetően Déry vállalja a kereszténységet, ugyanakkor azonban hangsúlyozza, hogy tetteit, feladatait „saját rendje" szerint – istenhit nélkül kívánja elvégezni. Ld. Hegyi Béla: *Szemtől szembe az íróval.* Vigilia 1970. febr., 2. sz. 135–141., és uő.: *A dialógus sodrában.* 1978. 72–73.

tók. Ideje javát utazások töltötték ki: az egyik országban olcsón megvett „árut" egy másikban tette tisztes haszonnal pénzzé. Ám közben szinte semmi ideje nem maradt szenvedélye, az írás számára. A következmény eléggé ismert: idegfeszültségét szerencsejátékban próbálja feloldani, s 1925 szeptemberében szinte mindenét elveszti a Monte Carlo-i kaszinóban. Az év végéig különféle tranzakciókkal kísérletezik, de 1626 elején bekövetkezik a csőd: hitelezői elől kénytelen Olaszországba menekülni.

Perugiában húzódik meg, amíg jómódú családja valahogy rendezi tartozásait, s unokahúgának férje, a filozófus Szilasi Vilmos még szerény havi apanázst is biztosít ezalatt számára. Első feleségével, Pfeiffer Olgával kisebb kertes házat bérelnek a városon kívül, az Assisibe vezető út közelében fekvő Villa Maiottit. Itt élnek február elejétől szeptember végéig, meglehetős ismeretlenségben és elszigeteltségben. Úgy is mondhatnánk: ideális körülmények között, legalábbis, ami az évek óta elmaradt alkotómunkát illeti.[6]

Talán nem túlzás, ha azt állítjuk: elemi erővel tör fel az író alkotókedve. A Perugiában töltött nyolc hónap alatt három színdarabot, verskötetnyi költeményt ír, s arra is jut ideje, hogy költészetének új vonatkozásait elméletileg tisztázza s megfogalmazza. Mindez azt is érzékelteti: 1926 nem csupán az életrajz fordulópontja. Perugia Déry alkotómunkásságában is újat hoz, s bocsássuk előre: nemcsak a művek megnövekedett számát, hanem szellemiségét illetően is. Itt születtek azok a szürrealista alkotások, amelyek a korábbi évek párizsi élményeiben gyökereznek, s amelyek jelentőségét egyre világosabban látja irodalomtörténet-írásunk.[7]

Az Assisi film keletkezése és szövegkörnyezete
(A költemény külső „hámszövetének" sajátosságai)

1926 – a jubileum éve volt. Október 3-án nagyszabású ünnepségekkel emlékeztek meg Szent Ferenc halálának 700-ik évfordulójáról. Zarándokok és turisták tömegei árasztották el Umbriát, s Perugia a fő közlekedési útvonalaktól távol eső Assisi megközelítésének fontos kiinduló pontjává vált. Az utazási irodák szorgosan szervezték különjárataikat a 15 km-re fekvő zarándokhelyre, már jóval a központi ünnepségek előtt.

Déry hosszú költeménye egy ilyen, szervezett utazáshoz kapcsolódik, s bizonyos részletei azt is sejtetik, hogy írójuk az útra igencsak felkészült: gondosan tanulmányozta Szent Ferenc életét, legendáit és önként vállalt sze-

---

[6] A perugiai hétköznapok eseményeit, gondjait híven tükrözik a mamának írt német nyelvű levél-beszámolók. Lásd: *„Liebe Mamuskám!" Déry Tibor levelezése édesannyjával.* Sajtó alá rend. Botka Ferenc. Balassi–Magyar Irodalmi Múzeum, Bp., 1998.

[7] Ld. Deréky Pál: *A vasbetontorony költői.* Bp., 1992. 163–173.

génységével kapcsolatos tanításait. Erről egyébként már az utazást leíró mű első képsorai is meggyőzhetik az olvasót:

Egy fehér lepke
Perugiából indul az autóbusz
a házak teteje még véres
a nap felkelt
a halottak az utak mentén térdepelnek és Santa Chiarához imádkoznak, mint hektoplazma gomolyog elő az imádság ajkuk közül
fehér melle a bazsalikom fűszerszaga
tömjénlábon elszáll Dél Keresztje alá

ez az emlékek útja
a házak elmaradnak
alattunk az út vagy fölöttünk?
egy francia dominikánus fejéből kinő Pisa súlyos aranytornya
árnyéka a vérszegény katolikus szüzeken
te a tenger vadszagát hordod halántékodon a viharos napok halpikkelyeivel
– a málhát feltette? – oui, Madame! –
hangjában a reggel arany rekedtsége
egy fehér lepke

elhagytuk a hajnalt
a szőlőhegyek csöndes énekét
ez itt egy gyik
a Monte Luce nem fénylik
elkeveredsz az utak porszallagjai között
a benzinpocsolyák!
kétoldalt rohamoznak a görbe olajfák füstfejükkel
csak lassan! csak lassan!
egy fehér ló a dombtetőn
elnéz a messzi völgy fölött és nyelve hosszan kilóg mint egy elhagyott országút

Szent Ferenc lebeg az autóbusz fölött
vállunkon szegény lába
a nagy körme: vér
a második: aranyhal
a harmadik: madár
a negyedik: a halál súlyos órái mint a fekete fügék hullnak

csonkák vagyunk valamennyien
tenyerünkben a gennyes vasszögek
az órák kihullatták boldog perceiket
most menekülnek kétoldalt a rétek elmúló szallagjai fölött

Az idézet első olvasata mintha közvetlenül igazolná Bori Imrének azt a megállapítását, amely szerzőnk dikcióját az alábbiakban jellemzi: „Déry a versekben az asszociációk szürrealista szabadságát használja fel, képzelete nem tiszteli már azokat a hagyományos határokat sem, amelyek között a költőiség még az expresszionizmus idejében is mozgott." Majd később: „verseinek felszínén az asszociációk teljesen szabad mozgása figyelhető meg, hogy hirdesse a szabad világ képzetét. Olyan világról adnak hírt tehát Déry versei, melynek elemei szabad vegyértékűvé váltak, s a képzelet intésére s költő vágyott rendjének, harmóniájának szellemében kapcsolódnak."[8]

A *700 éves Szent Ferenc* sorainak közelebbi vizsgálata azonban arról győzi meg a figyelmes olvasót, hogy a fentiek csak részben érvényesek erre a szövegre. Különösen az, amit Bori a vers elemeinek „szabad vegyértékéről" és a képzelet irányította s önkényesnek látszó kapcsolódásairól mond – látszik megkérdőjelezhetőnek. A vers vonalvezetése ugyanis nem a tudat szabad asszociációihoz, hanem az utazás során feltáruló külső világ jelenségeihez, eseményeihez (s azok időrendjéhez) igazodik. Igaz, a látottakat és tapasztaltakat a maga belső (ha úgy tetszik: tudat alatti) logikájával vetíti elénk. Ám e bonyolultnak tetsző összképből is egyértelműen kirajzolódik az autóbusz pontos útvonala: Perugia főteréről – a keleti kapun, a Porta Pesán át az Assisibe kanyaró régi országúttal, amely elhalad a Monte Luce magaslata, majd a városi temető (az utak mentén térdeplő halotti szobrok) mellett, s a szőlőkkel és olajfákkal tarkított dombok közül leereszkedve S. Giovanni községnél keresztezi a Tiberist és a Gubbio–Róma vasútvonalat, hogy innen Assisi felé fordulva hamarosan célbaérjen Szt. Klára templománál. (A túlmagyarázás elkerülése végett legyen szabad elhagynunk a versben érintett egyéb földrajzi pontok felsorolását – azzal a megjegyzéssel, hogy a „hitelesség" ellenőrzése végett magunk is igyekeztünk végigjárni azokat, s tanúsíthatjuk: Déry hivatkozásai alapjában véve mindig hiteleseknek mondhatók.[9]) S ugyanilyen pontosnak és konkrétnak tetszenek a leírásoknak azok a momentumai, amelyek az autóbusz utasait: a francia dominikánust, a katolikus apácákat, a „kőszemű" svédet, a kofferjét féltő hiszterikát vagy az Ausztráliából

[8] Bori Imre: *A szürrealizmus ideje.* Újvidék, 1970. 72.

[9] E megállapításunknak nem mondanak ellent azok a részletek sem, amelyek abszolút, vagy ha úgy tetszik „hétköznapi" igazsága hellyel-közzel megkérdőjelezhető. A Szent Ferenc remetebarlangjához vivő úton például többször esik szó az Assisitől nyugatra (és 30 km-re) fekvő Bettonáról, amely azonban – tanúsíthatjuk – nem látható a barlang alatti és kb. 800 m magasságban fekvő kilátópontról. S ugyanígy beláthatatlan az Assisitől délre fekvő Clitumne is a Tiberis közelében. Előbbit azonban nem is annyira a költő, hanem a szövegösszefüggésből kitetszően egy buzgólkodó zarándoktárs emlegeti, s feltehetően a közeli „újvárossal" s a belőle kiemelkedő Santa Maria degli Angelivel téveszti össze, amely – belsejében a ferencesek első kápolnájával, a porziunculával – szintén a zarándokút látnivalói közé tartozott. A római eredetű Clitumnénak a szerepeltetése inkább csak jelképes. A Nicolas Poussin tájképein megörökített Clitumnus forrása – a föléje emelt templommal – mint a pogányság kultuszhelye állítódik szembe Szent Ferenc szellemiségével és emlékeivel.

jött zarándokot elevenítik meg. (S itt említenénk meg: még az oly szürrealisztikusnak tűnő részlet, amely négy lábujjal jeleníti meg Szent Ferenc szellemalakját, szintén valóságalappal rendelkezik. Ha szembesítjük e mármár víziónak látszó ábrázolást Szent Ferencnek azzal a Cimabue festette freskójával, amely az assisi altemplom kereszthajójában látható, s amellyel Déry is minden bizonnyal szembesült, kénytelenek vagyunk megállapítani, hogy ez se a fantázia terméke: lehet, hogy a színek és formák kopása miatt, de az ábrázoltnak napjainkban valóban csak négy lábujja látható.[10])

Az elmondottak esetleg azt a benyomást kelthetik, mintha tagadni próbálnánk Déry szürrealista jellegét. Távol áll tőlünk minden ilyen szándék! Csupán arra kívánnánk ráirányítani a figyelmet, hogy az *Assisi film* különbözik Déry lírai indítású szürrealista műveitől, amelyek egy-egy adott lelkiállapot: félelem, szorongás, burjánzó életerő stb. megszólaltatói, s amelyek álomszerű (gyakran a horrort súroló) képsorait végső soron egyetlen (s ebben a vonatkozásban) statikusnak mondható indíték szervezi (ld. például a *Város éjszaka*, a *Kétfejű sötét lovak*, a *Firenzei dombokról* vagy az *Olasz táj* szövegeit). S amelyek maradéktalanul megfelelnek annak a modellnek, amely Bori Imre idézett meghatározásából körvonalazódik elénk.

Emlékeztetőül legyen szabad felidéznünk e Perugiában írt szürrealista versek közül egy rövidebbet, amelynek segítségével elvégezhető a kívánt összehasonlítás:

Hamueső

A vihar ki fog törni. A fák ingadoznak az ablak előtt. A rohanó fehér ködben félreverték a harangokat. Zuhog az eső. És hosszan, mint a bűn árnyéka, amikor leereszkedik a mézszínű földre, a vihar kiröpítette a holttestet a fűre. És ráhulltak a barna falevelek, a rothadt gyümölcsök, egy maghasadt fekete ág, mint Krisztus keresztje, és lezuhant a homályos égből két eltört galambszárny sárga lobbanással a téboly felhői mögül, amelyek dörögve hét nap és hét éjjel ereszkedtek alá az angyalok égnek álló tüzes hajából. Csend. A lelkiismeret súlyos hamuesője zizeg. Meg fogok halni.

Mint látjuk: a vers érzelmi-tudati kiindulópontja – statikus. A külvilág mozgásait, változásait – a fák hajladozását, a zuhogó esőt, a félrevert harangok szavát – látszólag passzívan adja vissza. Szürrealista versről lévén azonban szó: a kérdés távolról sem ilyen egyszerű. Ezek a sorok a maguk „tárgyszerűségében" egyben a költő lelkiállapotának is tükrözői. S ez eleve feszültséget kelt. Amely feszültség azután lassan mozgást indít el a költő képzeletében; képsorokat, amelyekben egybefolyik álom s látomás. Áradásuk elszabadult önmozgást sugall, végső összképük azonban nagyon is pontos és egyér-

[10] E helyütt tisztelettel ellent kell mondanom Szántó Konrád atyának, aki a vele való, telefonon történt konzultáció során kizárta Déry szokatlan Szent Ferenc képének ikonográfiai előzményét.

telmű. S ami bennünket itt közvetlenül érint: egyetlen látószögből összegezi a költő lelkiállapotát.

Ha beleolvasunk a *700 éves Szent Ferenc* idézett nyitó-soraiba: azonnal érzékelhető a különbség. A hosszú költemény költői nézőpontja egyáltalán nem statikus. A mozgásban lévő jármű minden pillanatban új és új „témát" emel be a költő látószögébe; amit az nemcsak regisztrál, hanem rögtön értelmez is s egyben szabad utat ad ezen értelmezés sajátos-szürrealisztikus képi megjelenítésének.

E leképezés, amely szinte azonnal értelmezéssé lényegül – a legkülönbözőbb formákban jelentkezhet. Van úgy, hogy csak egyetlen jelző mutatja jelenlétét – ld. „a házak teteje még *véres*". Másutt szabályos látomássá tágul – mint például az utazók várakozását és érzelmeit megtestesítő Szent Ferenc-kép. (Látomás és értelmezés természetesen mindkét formában szorosan összefonódik. A „véres" jelző egyszerre utal a hajnalpírra és arra is, hogy az élet – itt: a nap – kezdetét és végét vér szegélyezi. Ez a gondolat jut kifejezésre Szent Ferenc lábakörmeinek szimbolikájában is: a hal és madár jelképeiben megjelenő életet a születés vére és a halál súlyos órái keretezik – visszacsatolva és azonosulva e váratlan fordulattal azokhoz az eszmékhez, amelyek Szent Ferenc *Naphimnusz*ában jutnak kifejezésre.)

Maradjunk azonban még a megformálás övezeteiben, a külvilág és a belső értelmezés mechanizmusának a kérdésköreinél. Az „utazás", a folyamatos helyváltozás adta új és új impulzusok és azok leképezései szükségszerűen különböznek tehát attól a költői megjelenítéstől, amely egyetlen külső ösztönzés köré kristályosul. Déry költői gyakorlata valamiképpen az ifjúságnak ahhoz a vízparti, „kavicsugrató" játékához hasonlítható, amelynek során kődobálók azon ügyeskednek, hogy lapos kövük minél többször pattanjon fel a vízfelületről, mielőtt végleg lesüllyedne. A *700 éves Szent Ferenc* képei is ilyen fürgeséggel pattognak: minduntalan hozzáütődnek a külvilág „felületéhez", ám ezt követően újra és újra az értelmezés, a „képzelet" régióiba lendülnek.

(Költői megformálásának szokatlanságára maga a költő is felhívja alcímében a figyelmet, amikor egyszerűen „filmnek" nevezi a leírtakat. Magától értetődően utalva ezzel a montázs – akkoriban már nemzetközileg ismert – sajátos alkalmazására. Bár hozzátehetjük: ezzel csak a képek egymás mellé vágására utal; meghatározásából kimarad a költői képzelet szürrealisztikusan újjáteremtő, értelmezési funkciója.)

Megszerkesztettség és szabad tudatáram
(Kísérlet a mű belső körének megközelítésére)

A *700 éves Szent Ferenc* poétikájának másik sajátossága (a vele nagyjából egyidejűleg írt szürrealista versekhez képest) a tudatos megszerkesztettségben nevezhető meg. A zarándokút folyamatát megjelenítő költemény ugyanis egymástól jól elkülöníthető ciklusokra tagolódik.

Az elsőben – mint már olvashattuk – az indulás és az umbriai tájjal való szembesülés képsorai elevenednek meg. A másodikban az „útközben" motívumai teljesednek ki – a zarándoklat belső várakozásaival egybeszerkesztetten. A harmadikban már megjelenik Assisi távlati képe, a föléje magasodó Monte Subasio árnyaival. A negyedik a város alá érkezést, a zarándoklatot fogadó környéket mintázza. Az ötödikben már a célpontnál, Szent Ferenc templomában és a hozzá csatlakozó kolostorban vagyunk. Az ezt követő hatodik egység a hegyek közé, Szent Ferenc remetebarlangjába vezet. A hetedik – leereszkedve – ismét a városban játszódik, a köznapi élet egyre profánabb rétegeiben. A nyolcadikban újra indul az autóbusz – immár visszafelé, Perugiába.

Amikor megszerkesztettségről beszélünk, akkor nem csupán a fentiekben leírt külső eseménysor idő- és térbeli tagolására gondolunk. A tagolás egyben a mű belső szerkezetének is része, illetve eszköze. E második, belső mozgáspálya – nagyon leegyszerűsítve – a következőkben írható körül: Szent Ferenc legendáinak és tanításainak ismeretében a költő mély várakozásokkal készül a „találkozásra". A zarándokút profán tapasztalatai azonban inkább akadályozzák, sőt taszítják e folyamat beteljesedését. A találkozás mégis létrejön, de már csak a visszaútban – az álom és a képzelet illékony közegében.

E belső „cselekményt" a költő részben Szent Ferenc képének különféle látomásos közbeiktatásaival tagolja az előbb vázolt eseménysor egy-egy szakaszának lezárásaként. Ám ugyanakkor az ábrázolás más síkjaiban is alkalmaz visszatérő képi motívumokat, amelyek ismétlődéseikkel a tagoláson kívül egyben a mű belső ritmusának a kialakítását is szolgálják. Ilyenek például a tájból kinövő mitologikus látomások, amelyek a lét ellentmondásosságát és a benne működő agresszív erőket testesítik meg. Ilyen továbbá az autóbusz útvonalát keresztező vonatszerelvény ismétlődő felbukkanása, ami viszont a képsorok külső mozgalmasságát van hivatva motiválni. De végső soron ide, a tagolás kérdésköréhez sorolható a művet elindító és lezáró „egy fehér lepke" képe, kifejezése is, amely hol a költeményen belüli periódusok lezárását, elválasztását szolgálja, hol hangulati erőre emelkedik, s a maga többértelműségében egyszerre utal az autóbusz könnyed mozgására, de egyben a zarándokutat elindító Szent Ferenc tűnékeny alakjára is. Hogy végül a zárókép misztikus ellégiesültségében költőileg is érzékeltesse mindazt, ami az egyenes beszédben immár nehezen lenne kimondható.

Nem kétséges: a tagolás e leírt módozatai közül Szent Ferenc változatos formában visszatérő alakja játssza a főszerepet. Jelentősége túlnő a mű szerkezeti ritmikájának alakításán: valójában véve a szerző művészi és eszmei elgondolásainak a lényege felé irányítja figyelmünket.

Az első periódus záróképét már ismerjük: Szent Ferenc stigmatizációjára, tanításaira utal – s jelenlétére az utazók tudatában. A második periódus végén immár a Szent „zarándoklatos" alakjával találkozunk: azzal a „poverellónak" becézettel, amely a nép „sűrű rajokban" menetelő tömegeiben él,

akinek öröm megérinteni csuháját, ciliciumát, aki alázattal csókolja meg követői kezét.

A harmadik „szakasz" vége egészen más várakozásokkal teli. Szent Ferenc életművének igaz lényegét félti az emlékére rárakódó és intézményesülő kultusz külsőségeitől, a szegénységet és szerénységet vállalót a kultuszából hasznot húzók önzésétől és erőszakosságától. Ebbe az „erőszakba" beleértve a pompázatos bazilika-templomot építtető egyházat is:

Szent Ferenc, templomod a hegytetőn ül mint egy sárkány dupla teste a margaréták fölött
ne engedd, hogy megfojtson
ne engedd, hogy a szemem kiszúrja
ne engedd, hogy beleimet kiszaggassa és aranyat tojjon a kék hullák fölé
ne engedd, hogy kiszopja lehelletünket
Szent Ferenc, kenyerünk! megmérgezték tésztádat

elfordította arcát, ködöt és vért sírt a város kapuja elé

A következő egység már közvetlenül a zarándokhely közelébe visz, s lezárása jól érzékelteti, miért tartja a költő Szent Ferenc egyszerűségével és belső vallásosságával ellentétesnek a jubileum zajos és látványos megemlékezéseit:

Szent Ferenc! templomod a hegytetőn ül mint egy sárkány dupla teste a margaréták fölött
kemény voltál mint a kő
puha mint a kenyér
adakozó mint nyitott seb
miért nem emeltek emlékedre egy egyenes fehér vonalat, mint az életed?
körülötte minden elfér

a templom sötét
hallod az évszázadok mögül az induló körmenetek énekét?
nyúlós mint az idő
a szél eláll

A tömegpszichózisba torkolló szertartások megjelenítése, amely a valóságos történéseket a képzelet szaggatott és elszabadult látomásaként idézi, nem igényel tételes tagolást. A halál szorongattatásait felfokozó víziók elől a költő Szent Ferenc magányában keres menekvést; a város fölött fekvő remetebarlang csendjében – s az ott őrzött relikviákhoz kapcsolódó legendákban –

lel vigasztalást, illetve visszautat Szent Ferenc természetes egyszerűségéhez, alázatához és világérzésének időtlenségéhez:

a rózsa elmúlt
a vér elmúlt
a felhő végtelen
ez a hold hangja
a ciprus elhajlik

leülni a földre
földet enni
földet hányni
földet szülni
a földön aludni
hajtsd ránk végtelen arcodat Szent Ferenc aranyhala!

megcsókolta a leprás koldus kezét

A záróciklus az utazásnak ugyanazokat a momentumait ismétli, mint amelyekkel a költemény indult. A külső történések azonban lassan háttérbe szorulnak, hogy helyet adjanak Szent Ferenc az eddigieknél egyre átszellemültebb, időtől és tértől függetlenülő alakjának. Körülírásában a költő új összefüggésekben ismétli meg a nap élményfoszlányait, majd az utazás immár egyenletesen morajló magányában – egyesül Szent Ferenccel. Az álom síkján-e vagy a személyiség mélyebb, misztikus régióiban? Nemigen lehet, s nincs is sok értelme firtatnunk:

valószínűleg sohasem érkezünk meg
színvakok vagyunk
összetévesztjük a napot a holddal
tulajdonképpen csak most indulunk
egy fehér ló vágtatott el a kút mellett
azt hitted, a szél
a szél
a felhők fénye
Szent Ferenc kenyérből van
a legyek lehelletére ragadnak
a szél
az ablak megrepedt
a halott az út mentén térdepel és mutatóujjával olvashatatlan imádságokat fest álmainkba

egy fehér lepke
lehelletünk lepkéje
holdlepke
a tenger lepkéje
a hegy lepkéje
a reggel lepkéje
leszállt vállamra
Szent Ferenc elszabadult vérző tenyered

Kavicsugratás? A költői szerkesztés e korábbi képlete – a vers befejezésében függetlenedik a hétköznapi tapasztalattól. A külső valóság vizein pattogó kavics mozgáserejét nem fogyasztja el a tömegvonzás. Ellenkezőleg. Egy valóság fölötti erő ismeretlen és beláthatatlan magasságokba röpíti.

Magyar- és világirodalmi párhuzamok
(Az értelmezés legbelső rétegének körvonalai)

Mint utazással kapcsolatos hosszú-költemény a *700 éves Szent Ferenc* nem előzmények nélküli. Számos olyan párhuzama nevezhető meg – mindenekelőtt Kassák Lajos *A ló meghal, a madarak kirepülnek* című poémája s még korábbról Guillaume Apollinaire és Blaise Cendrars remekművei –, amelyeket Déry nagy valószínűséggel ismert, s talán élt is a belőlük sugárzó ösztönzésekkel.[11]

Leginkább Kassák költeményének ismerete/hatása látszik bizonyosnak, hiszen az együtt jelent meg 1922. október 1-jén Déry két – eddig újraközöletlen – versével *(Délután, A forradalom elemei)* az egyetlen számot megért 2x2 című bécsi folyóiratban. (Példányát Déry évtizedeken át őrizte.) Egyszerűen elképzelhetetlen, hogy a Mester írását ne vette volna azonnal kézbe, bár az sem zárható ki, hogy már korábban ismerte, hiszen szövege jóval előbb elkészült: a MA harmadik bécsi matinéja már 1921. október 16-án műsorára tűzte.[12] A Kassákhoz egyre közelebb kerülő költő akár kéziratban is olvashatta.[13]

Apollinaire és Cendrars neve általánosan ismert volt a bécsi emigrációban, s nemcsak Kassák révén, aki hosszú-költeményében név szerint is megemlíti Apollinaire-t, későbbi visszaemlékezéseiben pedig azt állítja, hogy

---

[11] Kassák és Cendrars, illetve Apollinaire költeményeinek párhuzamára Rónay György hívta fel először a figyelmet. Ld. Rónay György: *Kassák Lajos.* Bp., 1971. 187–188.

[12] Ld. A „Ma" harmadik wieni előadóestélye. MA 1921. nov. 15. 7. évf. 1. sz. (helyesen: 6. évf. 10. sz.) 151.

[13] Barátságukról részletesebben ld. *A saját útját járó „tanítvány"* című tanulmányunkat. In Botka Ferenc: *D. T. úr feleletei, avagy a befejezett mondat.* Bp., 1994. 9–24.

Cendrarsszal 1909-ben személyesen is találkozott.[14] 1920 és 1922 között itt, Bécsben újságíróskodott Németh Andor is, Déry közeli jóbarátja,[15] aki 1914-ben szintén kapcsolatba került Apollinaire-rel és Cendrarsszal, s egykori publicisztikájában értő elemzéssel mutatta be költői törekvéseiket.[16] – A húszas évek elején Cendrars a MA egyik leggyakrabban publikált szerzője,[17] s Déry innen is ismerhette, hiszen a folyóiratnak ezeket az évfolyamait – egy hosszabb tanulmány anyaggyűjtése során – filológiai alapossággal böngészte végig.[18] (S mindezeken túlmenően azt se feledjük: annak sem volt semmi akadálya, hogy a fenti ösztönzések nyomán az érdekelt eredetiben vegye kézbe a két költő eredeti szövegeit, hiszen a franciát anyanyelvi szinten beszélte.)

A feltételezett párhuzamok kiderítése terén az első összevetések azonban látszatra nem sokkal kecsegtettek. A *700 éves Szent Ferenc* történései egyetlen nap alatt peregnek le szemünk előtt, s egy félig-meddig vallási élmény kialakulását példázzák. *A ló meghal, a madarak kirepülnek* eseményei ezzel szemben a messzi múltban játszódnak, s tartalmukat tekintve szöges ellentétben látszanak lenni Déry történetével: szerzőjük demonstratívan fordít hátat korábbi vallásos színezetű eszméinek, hogy azokat egy újfajta, a negyedik rend ügyét vállaló hittel, ha úgy tetszik: elkötelezettséggel váltsa fel. (S a dolgok valahogy formailag sem hozhatók rokonságba: Kassák szövege tagolatlan, folyamatosan szedett, az egyes mondatokat csupán csillagok választják el egymástól – szemben a Déry által alkalmazott tagolás különféle formáival.)[19]

S még távolabb állónak látszik *Az Assisi film* Apollinaire *Égövétől*, amely ugyan egyetlen napszak időkeretét használja, de igazi feszültségek nélkül: a költeményben felidézett emlékképek lényegében ugyanannak a katolikus hitnek az egynemű övezetében mozognak. (Igaz, Assisi felé tartva Déry is emlékezik, ld. a teljes egészében idézett első periódus „ez az emlékek útja" kitételét. Ez az emlékezés azonban – mint látni fogjuk – egészen más

---

[14] Ld. Kassák Lajos: *Előszó.* In: Blaise Cendrars: *Húsvét New Yorkban.* Bp., 1963. 5., és Kassák Lajos: *Csavargók, alkotók.* Bp., 1975. 568–580.

[15] Ld. *Egy katalizátor-szerep létrejötte és változásai* c tanulmányunkat. In: Botka Ferenc: *D. T. úr feleletei, avagy a befejezett mondat.* Bp., 1994. 25–46.

[16] Ld. *Új francia költők. Apollinaire és az iskolája.* Diogenes (Bécs) 1923. nov. 24. 21. sz. 6–9., és Németh Andor: *A szélen behajtva.* Szerk. Réz Pál. Bp. 1973. 167–169. – Németh Andor és Apollinaire találkozásáról ld. Ferenczi László: *Kassák és Cendrars.* In: *Magam törvénye szerint.* Szerk. Csaplár Ferenc. Bp. 1987. 35–45.

[17] Ld. Illés Ilona: *A Tett 1915–1916, MA 1916–1925, 2x2 1922.* Repertórium. Bp., 1975. 132. (A Petőfi Irodalmi Múzeum Bibliográfiai Füzetei. B. sorozat 6.)

[18] Ld. *Új irodalom elé?* Független Szemle, 1921. aug./szept. 8/9. sz. 301–308., és Déry Tibor: *Botladozás.* Bp., 1978. 1. köt. 235–253.

[19] A poéma későbbi kiadásában Kassák (vagy talán a nyomdai hozzá nem értés) megváltoztatta az eredeti tördelést. A mű eredeti formában való újraközlését az Arion c. évkönyv 16. kötete vállalta újra: Szerk. Somlyó György. Bp., 1988. 59–68.

jellegű, mint Apollinaire-é.) S a fentiekhez hasonlóan negatívnak látszik *A transszibériai expressz és a franciaországi kis Johanna prózájával* való összevetés is, hiszen abban a messzi múlt emlékeinek a sorjázása – csupán a kaland és a szülővároshoz való érzelmi kötődés ellentétét, majd egybefonódását példázza.

Az ismételt újraolvasás során azonban egyre több részleten, főleg nyelvi fordulaton akad meg a tekintet, amelyek sorra az említett művek ismeretéről, illetve ösztönzéseiről tanúskodnak. Itt van mindjárt Cendrars példája. A transszibériai expressz történetében szerepet kap a kis párizsi prostituált, Johanna alakja. A Távol-Kelet felé tartó zakatolásban a költő előtt újra és újra felmerül Johanna emléke/„szelleme", amely, illetve aki minduntalan felteszi a kérdést: „Mondd, Balázs, messze vagyunk már a Montmartre-tól"? Mindez természetesen csupán költői kérdés, amely – válaszaival – mind erőteljesebben érzékelteti a Párizstól való távolodást. Mint az ismétlés sajátos formája messzemenően nem új, a líra több ezer éves eszköztárának része. Ám felbukkanását a *700 éves Szent Ferenc* szövegében – mint az utazás tényét, izgalmát érzékeltető költői fogást mégis Cendrarshoz érezzük visszacsatolhatónak. Hiszen alkalmazása azonos helyzethez kötődik. Déry azonban nem mechanikusan másol. A Cendrarsnál megismerteket leleményesen átfunkcionálja. Az ő szövegében az ideges hisztérika teszi fel unos-untalan a kérdést a busz vezetőjének: „a málhát feltette?" – „oui, Madame!" – feleli az ötödször is angyali türelemmel, hogy válasza után minden egyes esetben új és új lendülettel kövessék egymást az utazás amúgy is gyorsan pergő képei.

És Kassák nyelvi fordulatai? Ösztönző hatásuk helyenként szintén tetten érhető Déry szövegeiben. Ám nem azoké, amelyeket egyes elemzők szürrealistának mondanak (hiszen a költemény megírásának idején, 1921 nyarán még igencsak távol állunk a valódi szürrealizmustól), hanem azoké, amelyek még dikciójának expresszionista gyakorlatához kapcsolódnak, s amelyekről – ugyancsak 1921 első felében – oly találóan állapította meg Déry: „absztrakt fogalmakat húsos és ragyogó testekbe ölt, a konkréteket absztrahálja éteri tüze."[20] *A ló meghal, a madarak kirepülnek* olyan soraira gondolunk, mint „némelyek vállán New York felhőkarcolói virrasztottak", „mások szeméből vörösen kikönyökölt a gyűlölet", „lángok virágoztak ki a szájából és kezei röpködtek" stb., stb. „Mintázatuk" ritkábban ugyan, de mégiscsak fellelhető Déry öt évvel későbbi képeiben: „egy francia dominikánus fejéből ferdén kinő Pisa súlyos aranytornya", „az órák hasa aranymézzel van tele" stb. (Voltaképpen a tízes évek e korábbi dikciójához kapcsolódnak a mozgás fordított ábrázolásának példái is. Kassák: „a város rohant mellettünk", „a hegyekről egyszerre lefele kezdtek szaladni az utak". Déry: „kétoldalt rohamoznak a görbe olajfák füstfejükkel", „az órák kihullatták boldog perceiket, most me-

[20] Ld. *Kassák Lajos.* Független Szemle, 1921. okt., 10. sz. 358–365., és Déry Tibor: *Botladozás.* Bp., 1978. 1. köt. 578.

nekülnek kétolalt a rétek elmúló szallagjai fölött.") – Tegyük azonban hozzá: Déry szövegeiben e példák erősen zárványszerűek, a megjelenítés egészét már nem a metaforisztikus képződmények, hanem – mint már az idézetekből is láthattuk – a szürrealizmus szabadnak (vagy éppen ötletszerűnek) látszó, ám mégiscsak megszerkesztett áradása jellemzi.

A többedik olvasat után – amelyhez már hozzávettük Dérynek a korábbi években írt költői és prózai termését is – a két mű összefüggései újabb és újabb momentummal gazdagodnak, s új megvilágításba helyezik a *700 éves Szent Ferenc* egész koncepcióját.

Pogány mitológia és Szent Ferenc szeretete

Elgondolásunk szerint ugyanis Déry már a húszas évek elején kísérletet tett *A ló meghal, a madarak kirepülnek* szövegében rejtőzködő kérdések – Kassákétól eltérő – megválaszolására. *A vasbetontorony költői* című könyvében már Deréky Pál is felfigyelt arra, hogy bizonyos összefüggések állnak fenn Kassák poémája és Déry Bécsben írt *Az ámokfutó* című „illusztrált költeménye" között. S azt is megfigyelte, hogy bajok vannak a mű keltezésével. Az eredeti kézirat ugyanis 1921 áprilisára keltezett, ám az előszavában idézett újságcikkről Deréky kiderítette, hogy jóval későbbi: a budapesti hóhér „előéletét" részletező közlemény 1922 tavaszán jelent meg a Bécsi Magyar Újságban. Ennek alapján joggal tételezi fel, hogy Déry még ekkor is dolgozott költeményén.[21] Továbbvive Deréky gondolatát: igencsak valószínű, hogy Déry nem ötletszerűen fogott bele egy olyan munkába, amely Kassákéhoz hasonlóan a művész és társadalom kapcsolatát távlatosan kívánta megfogalmazni. *Az ámokfutót* szerintünk Déry egyfajta válasznak szánta barátja lírai önéletrajzára. (Munkájának pontos és végleges behatárolását majd az illusztrációként használt újságkivágatok vizsgálata fogja eldönteni. A verssorok közé illesztett fotókat és riportfelvételeket szerzőnk ugyanis a korabeli képeslapokból ollózta. Az orosz éhínségre vonatkozó ábrázolások egyébként már most is megerősítik azt a feltételezést, hogy Déry az 1921-es évszámot – rosszul emlékezve – utólag írhatta rá a kéziratra.)

Ahhoz, hogy érzékelhetővé tehessük: miben és milyen formában látjuk válasznak *Az ámokfutót*, röviden vázolnunk kell azt a képet, amelyet irodalomtörténet-írásunk Kassák poémájáról kialakított.[22] A vele foglalkozó munkák közül Csuri Károly megállapításait tartjuk meghatározóknak. Kutatásai a

[21] Deréky Pál: *A vasbetontorony költői.* Bp., 1992. 82–86.

[22] Kassák poémája és Babits Mihály *Ősz és tavasz között* című versének a vizsgálatára 1968. november 14–15-én tudományos ülésszakot szervezett az MTA Stilisztikai és Verstani Munkabizottsága, s az ott elhangzott előadásokat kötetben is megjelentette: *Formateremtő elvek a költői alkotásban.* Szerk. Hankiss Elemér. Bp., 1971.

szövegből kiolvasható emblematikus rendszer összefüggései alapján azt a következtetést vonták le, hogy a mű Kassák költői és világnézeti programjának kialakulását írja le – az általánosan és vallási fogalmakkal meghatározott emberszeretettől a munkásság ügyével való tudatos forradalmi azonosulásig.[23]

Talán nem tévedünk, ha feltételezzük: a poémának ezt az értelmezését a maga korában Déry is osztotta, egyben érzékelve a mű időtálló és programadó jelentőségét, s hogy az egyben sajátos hitvallás és kiállás is – a forradalom bukását követő ellentmondásos időkben.

E bukás s ezzel kapcsolatban a forradalmi elkötelezettség kérdése természetesen Déryt is foglalkoztatta.[24] Ám ő az adott történelmi helyzetben a hangsúlyt nem a reményre és a régi forradalmi lobogásra tette, hanem a háborúk és forradalmak utáni zűrzavarra és kilátástalanságra. A szabadság továbbra is központi kategóriája világképének, megvalósítására azonban nem lát sem példát, sem lehetőséget. Egyre gyorsuló és ámokfutásba forduló szenvedéllyel keresi azt a földgolyó legkülönbözőbb pontjain, ám akárhová fordul – mindenütt az abszurddá vált emberi lét jelenségei fogadják.

A szorongató társadalmi feszültségek elől ez idő tájt a költő a természetben keres feloldódást. Ennek első jelei már az emigráció előtt írt *Salamon tornya* című elbeszélésben megjelentek,[25] kiteljesedését azonban egy évvel később, az 1921 nyarán született költeményeiben figyelhetjük meg. A bennük megtestesülő felfogás szerint: a rossz, alapjában véve az agresszió által tönkretett emberi kapcsolatok elől az egyén a növény- és állatvilág eredendő harmóniájában találhat menedéket. E gondolatkör jut kifejezésre *Az ökör és a szent* című költeményben, amely egy letaglózásra szánt állat történetébe ágyazza példázatát. A „haszonállat" kiszabadul a vágóhídról és egy befagyott tó jegére menekül üldözője elől. A jég azonban beszakad alattuk. A fuldokló hóhér az állat hátára kapaszkodik, s az nem veti vissza a vízbe, megmenti életét. (Az így megmenekült mészáros ezt követően megtér, szeretetet hirdet, s kiérdemli, hogy utóbb szentként tiszteljék.[26]) Voltaképpen ezt a rousseau-i reminiszcenciákkal átszőtt természet-felfogást látjuk viszont Déry Bécsben kiadott első verskötetének már-már tételszerűen hangzó: *Ló, búza, ember*

---

[23] Csuri Károly: *A Kassák-vers embléma-szerkezete.* In: *Formateremtő elvek a költői alkotásban.* Bp., 1971. 469–500., és uő.: *Irodalomszemiotikai tanulmányok.* Bukarest, 1979. 168–197.

[24] Kassák és Déry művészi hitvallásának: együttgondolkodásuk és a véleményeikben fellelhető hangsúlyeltolódások beszédes emléke: Déry Tibor: *Kedves Kassák Lajos.* Bécsi Magyar Újság, 1921. ápr. 10. 84. sz. 5., és Déry Tibor: *Botladozás.* Bp., 1978. 1. köt. 278–281.

[25] *Salamon tornya.* Nyugat, 1920. dec., 23/24. sz. 1082–1100., újraközlése: *Lia. Korai elbeszélések 1915–1920.* Bp., 1995. 188–212. (Déry Archívum 1.)

[26] *Az ökör és a szent.* In: Déry Tibor: *Ló, búza, ember.* Wien, 1922. 28–31. Újraközöletlen. A kérdésről részletesebben ld. *Salzkammerguti élmények Déry Tibor költészetében* című tanulmányunkat. In: Botka Ferenc: *Megnyugodva és megbékélve.* Bp., 1994. 15–25.

mozaikcímében is (1922). Első szava könnyen félrevezeti az olvasót, hiszen azt a látszatot kelti, mintha Déry visszautalna vele Kassák poémájára. A szó ugyanaz, de mindketten mást értenek rajta. Kassák művében ugyanis, mint azt Csuri Károly kimutatta,[27] a ló által megtestesített embléma a hagyományos vallásosságot jelzi. Dérynél viszont ugyanez a jelkép független a vallástól, a természet eredendő, ember-előtti állapotára utal, s mint ilyen része egy pozitív társadalmi értékrendet megelőző világképnek.

Déry e természeti mitológiája a húszas évek során fokozatosan bővül és keményedik. A termékenység és bőség motívumai mellett megjelennek benne az erő és a brutalitás képzetei is. Ezek a vonatkozások a legszemléletesebben az 1923-ban írt *A nagy tehén* című költeményben figyelhetők meg, amelynek égbe emelt istenállata a természeti népek mitológiájával rokonítható.[28] E hangsúlyeltolódásra bizonyos mértékig hatással lehetett a modern irányzatok általános és fokozatosan erősödő érdeklődése Afrika őslakói, illetve bálványai és hitvilága iránt.[29] Bár jeleznünk kell: Déry természet-képe erősen egyéni, s számos részletét tekintve leginkább Chagall lebegő látomásaival hozható összefüggésbe.[30] Mindez különösen a félelmetesen és abszurd módon hatalmasra növő madár-alakjaira vonatkozik; amelyek már nem csupán a nyers erőt, de a sorsszerűséget vagy egyenesen az isteni végzetet testesítik meg. (Elég a még kiadatlan *Kék üvegfigurák* kezdő soraira, illetve az *Ébredjetek fel!* képsoraira utalnunk.[31])

E hosszúra nyúlt kitérőt a *700 éves Szent Ferenc* további vonatkozásainak felfedése érdekében kellett megtennünk. Maga a poéma ugyanis nem csupán egy utazás látványos képsorát és annak külső, „ideologikus" vetületét adja. Szövegeinek van egy mélyebb, rejtettebb rétege is, amely kimondva-kimondatlanul a Szent Ferenc eszméivel való találkozás élményéről szól. E szembesülés egyik pólusán (az Assisibe vezető út természeti képeibe és az azokhoz kapcsolódó látomásokba ágyazottan) Déry korábbi, utazás előtti és

---

[27] Ld. a 23. jegyzetet.

[28] A nagy tehén „archaizáló" istenképéről ld. Deréky Pál *i. m.* (21. jegyz.) 121.

[29] E vonzalmak poétikai vonatkozásait Németh Andor az alábbiakban kommentálja egy korabeli írásában: „Elfelejtett idők versei elevenednek fel, a legrégibb versekre emlékeztetnek a legjobban a legújabb versek. Orfikus költeményekhez hasonlítanak, a primitív népek varázslómesterének szertartás-szavaihoz, furcsa néger faragványokhoz." Ld. *Az „értelmetlen" versekről.* Diogenes (Bécs) 1923. dec. 22. 25/26. sz. 26–27., és Németh Andor: *A szélén behajtva.* Szerk. Réz Pál. Bp., 1973. 170–171.

[30] A kérdésnek nincs irodalma. Állatábrázolásainak jellegzetessége a mester munkásságát bemutató bármely albumból „kiolvasható". A költő Chagall iránti vonzalmáról ld. *Déry Tibor és Berlin* című kötetünket. Bp., 1994. 12., 22. (Irodalomtörténeti Füzetek 134.)

[31] *A kék üvegfigurák* szövege kiadatlan, német fordításáról és blaszfémikus indításáról ld. id. kismonográfiánk (30. jegyz.) 20–21. – Az *Ébredjetek fel!* általánosan hozzáférhető. Hatalmassá növekvő madaráról, amelynek súlya alatt leszakadnak a faágak – szintén a mű nyitójelenetében olvashatunk.

pogányként jellemezhető énje foglal helyet (amely joggal jellemzi önmagát azzal, hogy „a tenger vadszagát hordja homlokán"). A szembesülés másik pólusán viszont értelemszerűen az a humanizált világkép található, amely Szent Ferenc egy helyütt sem idézett, de elgondolásaival egyre érzékelhetőbben jelenlévő *Naphimnusz*ában jutott kifejezésre, s amely a poéma belső logikája szerint végül felülkerekedik a pogány elemeken.

E két „belső" princípium jelenlétére utal a poéma első képsorába helyezett „ez az emlékek útja" kifejezés, amely elindítja az eszmék interferenciáját, s amelyet követően kezdetben még a pogány elemek dominálnak, s erejükből még egy félelmetes madár-látomásra is telik:

a madár egy lábon forog
az egyik szeme malomkő[32]
a másik Krisztus lakása, melynek padlóján szanaszét hevernek
a sárga hullák
a lakás sarkaiból csepeg a vér
fekete mint a megalvadt napok
a madár egy lábon ugrál
megeszi a szememet
megeszi isten láthatatlan arcát
a gyereket
megeszi a holdat
megeszi...

Közbevetőleg: a *700 éves Szent Ferenc* belső szerkezetének nemcsak ez a két pólusa létezik. Déry „útibeszámolója" szóhoz juttatja a ferences eszméknek azt a polarizáló hatását is, amelyet azok a kereszténységen belül váltottak ki újításaikkal, mindenekelőtt azzal, hogy a „külső" vallásossággal szemben a hangsúlyt a hit „belső" átélésére tették. Ezeknek a vonatkozásoknak a megjelenítésében Déry sajátos módon kapcsol vissza *A ló meghal, a madarak kirepülnek* poémájához, illetve a vallásértelmezésnek ahhoz a ló alakjában megjelenített emblémájához, amelyet Kassák a maga forradalmi eszméivel kívánt meghaladni. Déry költeményének az ötödik szakaszában vagyunk, a zarándoktemplomban és a hozzá csatlakozó kolostorudvarban, „a nap" (természetesen Szent Ferenc *Naphimnusz*ának nagybetűs napjáról van szó), tehát:

---

[32] Elnézést kérünk az olvasótól, hogy figyelmét ismét földközelbe rángatjuk. De a szürrealisztikus malomkő-szemmel kapcsolatban el kell mondanunk: a használaton kívülre került régi malomkövek ma is láthatók az Assisi és Perugia közötti országút mentén. Tulajdonosaik, úgy látszik, valamiféle hagyományból állítják ki őket közszemlére. 1996 augusztusában tett utunkon magunk is lefényképeztünk egyet.

a nap lehullt a Chiostro udvarába
az oszlopcsarnokban sétál és kiégeti a tisztátalanságokat
a fakapu lángol
a kehes lovak nyerítve haldokolnak mögötte...

A utóbbi sor, amely egyébként a továbbiakban többször is visszatér Déry leírásaiban, megismételtségében félreérthetetlenné teszi, hogy a költő kiemelten alkalmazza – s egyszerre emlékeztet általa Kassák hajdani elgondolására és Szent Ferenc pályakezdésének a maga korában apokrifnek tartott vonatkozásaira.

Szent Ferenc e vallásújító törekvései a költemény egy másik, negyedik periódusában is kifejezésre jutottak:

ez a rét végtelen
ez a völgy Rómába visz
minden út Rómába visz
de mostanában megfordultak az utak
az utak felborzolták tüskéiket...

(Igaz, ez a megfogalmazás eléggé általános. Szent Ferenc eszméi mellett teret adhat egyben a poéma írója által vallott nézetek „tüskéinek" is.)

Mielőtt azonban ezekről is szót ejtenénk, röviden vissza kell térnünk ahhoz a Szent Ferenc-i természetszemlélethez, amelyet Déry a pogánysággal szembesített. Derűje, egy-egy részlete – főleg a *Naphimnusz*ra való utalások kapcsán – már eddig is felvillant elemzéseinkben. Itt arra szeretnénk rámutatni, hogy ez a „pólus" is koncepciózusan van jelen, mindenekelőtt azzal, hogy túlnyomórészt a fehér színhez kapcsolódik. Ez a misztikát és tisztaságot idéző motívum már a többször idézett fehér lepke alakjában is megjelenik, de bevonja a természet más jelenségeit is, például a lenyugvó holdhoz hasonlított ökröt vagy dombtetőn föltűnő lovat – imaszöveghez hasonlóan kilógó hosszú nyelvével. Ez a ló természetesen nem azonos az imént említett és tűzhalálra ítélt „kehes" társaival. A győzelmes „újnak" a jelképe, amely utóbb a pogány madárral szembeállított „ellenlátomásban" diadalmaskodik ellenfelein:

a fehér ló két lábon forog
az egyik szeme malomkő
a másik olajfa, melyen hangtalanul ülnek a madarak ezüstképei
feláll és azt mondja
minden ember meghal
Szent Ferenc az enyém...

Szent Ferenc azonban nemcsak mint a nap, a hold és a csillagok, a szél, a felhők, a víz, a tűz és a föld, illetve az élet szerves részeként és kiegészítőjeként elfogadott halál képzetével bilincselte le a költő képzeletét: legalább ilyen mértékig ragadta magával annak erkölcsi magatartása és legendákba légiesülő példamutatása. Noha a poéma szövege nem emeli ki, bizonyosak

lehetünk benne, hogy Déry messzemenően tudatában volt annak, hogy Szent Ferenc a szegények és kiközösítettek szószólója, hogy szeretete, alázata mögött az emberi egyenlőség eszméi munkáltak, hogy áldozatvállalása, felelősségtudata alapjában véve közösségi, amely tudatosan vállalja a testvériséget. Igaz, minden szigorúan vallási közegben jelent meg, de tagadhatatlan társadalmi vonatkozása is volt, s nem kétséges: szerzőnk szellemi vonzalmainak kialakulásában mindennek meghatározó szerepe volt. (Bár nem zárhatók ki e találkozás motívumai közül a szent egyéniségének művészi vonásai sem: az, hogy – mint feljegyezték – prédikációi közben tánclépéseket tett, hogy Isten szeretetéről szóló beszédei egyenesen balladaszerűek voltak.[33])

Déry poémájában viszont halkan, már-már rejtőzködően vannak jelen a társadalmiaknak nevezhető motívumok, minden bizonnyal azért, mert még saját világképében sem alakult ki végleges formájuk. Már túljutott *Az ámokfutó* kétségbeesésén, s azt is tisztázta, hogy a társadalomból való kivonulás – legyen az csavargás vagy a természetbe menekülő remetéskedés – sem igazi megoldás. Az ember eredendően társadalmi lény, s a társadalom működésének bajait csak társadalmilag – a társadalomban élve és cselekedve – lehet orvosolni. E felismerés már az 1922/1923-ban írt *Alkonyodik, a bárányok elvéreznek* című tanregényében is feltűnik, ám következtetései eléggé bizonytalanok és bizarrak. (Magányos hőse gyilkol, hogy újra közösségbe kerülhessen.) Perugiai drámái, mindenekelőtt az *Óriáscsecsemő* ismét negatív látlelet: harsány, karikírozó, itt-ott a cinizmus határát súroló vonásokkal rajzolja meg a haszonelvűségre épült társadalom képmutatását, a pénz mindenhatóságát s az egyén erkölcsi és fizikai kiszolgáltatottságát.[34]

Az assisi zarándoklatot és Szent Ferenc eszméivel való találkozást Déry e hosszan elhúzódó útkeresésének folyamatába kell helyeznünk. Nem kétséges, a belőlük merített ösztönzéseknek részük volt abban, hogy a tagadás korábban elhatalmasodott motívumai mellett a költőben felerősödjenek a pozitív emberi és társadalmi értékek. Nem kívánjuk eltúlozni vagy éppen meghatározónak feltüntetni ezeket az impulzusokat. De jelenlétük nem kerülhető meg, már csak azért sem, mert – többszörös áttétellel ugyan – beleépültek az író későbbi, felelősségtudattal teljes és mélységesen humanista világszemléletébe. (Mint ahogy – ugyancsak áttétellel – a zarándoklatról írt poéma költői eszköztára is hozzájárult a későbbiekben a szürrealista kifejezésmódnak a költő prózáját is megtermékenyítő átfunkcionálásához.)

Olyan momentumok ezek, amelyek megemelik az életművön belül a *700 éves Szent Ferenc* jelentőségét – s további kutatásokra serkentenek.

---

[33] Szent Ferenc életének, tanításainak, illetve legendáinak legutóbbi összefoglalói: A. Rotzetter–W. C. Van Dijk–T. Matura: *Assisi Szent Ferenc.* Bp., 1995. *Celanói Tamás életrajzai Szent Ferencről.* Újvidék–Szeged–Csíksomlyó, 1993.

[34] Ld. Oltyán Béla: *Déry avantgarde drámáinak abszurd és forradalmi vonásai.* Borsodi Szemle, 1975. 3. sz. 59–74.

Gömöri György *(Cambridge)*

Radnóti Miklós és a Biblia

Radnóti Miklós huszonegy éves, amikor 1930-ban a *Pogány köszöntő* című kötettel belép a magyar irodalomba. Ez a versgyűjtemény, bár címében pogány, bizonyos pásztori, bukolikus mitológián kívül igencsak él a keresztény fogalomrendszer képzeteivel. A fiatal Radnóti természetesen lázad a Horthy-rendszer újbarokk konvenciói és normái ellen csakúgy, mint a „hivatalos irodalom" költői beszédmódjával szemben. Lázadása nemcsak stiláris – álnépies expresszionizmusára hatott Ady és Kassák, de alighanem a *Nincsen apám, se anyám* József Attilája is –, hanem „világnézeti" is, bár első kötetében a baloldali radikalizmus még „lázadó keresztény" formában jelentkezik. Idézzünk néhány sort ezekből a verseiből: „milliók... helyett álmodom az álmot / és támadok fel Krisztusként / vérszínpiros rossz hajnalokon" *(Sirálysikoly),* a *Szegénység és gyűlölet versé*-nek munkás-person-ja pedig így írja le a fizikai munka fáradságát: „Verejtékkeresztektől görnyedő ráncokkal terhes / Golgotha volt a szememalja, ahol az éjek / szénporos Krisztusai feszültek kéken". De nem az imént idézett erőltetett metafora keltette fel a cenzor figyelmét, amikor a magyar királyi államügyész 1931-ben az *Újmódi pásztorok éneke* miatt állítólagos vallásgyalázásért perbe fogta Radnótit. Inkább az „Aprószentek" című ciklus, amelyben a fiatal költő a kereszténység hagyományos értelmezéseitől eltérő módon jelenít meg bibliai alakokat, így Jézust és Szűz Máriát. Érdemes idézni a kis Jézus-arckép mind az öt sorát:

Huszonkét éves vagyok. Így
nézhetett ki ősszel Krisztus is
ennyi idősen; még nem volt
szakálla, szőke volt és lányok
álmodtak vele éjjelenként!

Azt hiszem, a Bibliát ismerő olvasó számára világos, hogy ebben a rövid versben nem a misszióját teljesítő felnőtt, hanem az ifjú Jézusról van szó, aki még Názáretben él, s hogy Lukács evangéliumát idézzük: „gyarapodik vala a bölcsességben, testének állapotjában és Isten s emberek előtt való kedvességében" (Lukács 2:52). Radnóti ezt az „emberek előtt való kedvességet" emeli ki, s mivel szőkének láttatja Jézusát (a korai Krisztus-ábrázolástól a szőkeség idegen), félreérthetetlenül utal arra, hogy ő szeretne azonosulni a Jézus-alakkal, pontosabban, hogy meglehet: ő, a lányok szemében kedves, jóképű fiatalember *most készül későbbi missziójára.* Mindenesetre ez a kis vers, amelyik egy vonzó, fiatal Krisztus-arcot vázol fel, semmiképpen sem meríti ki a blaszfémia fogalmát.

Ami a Mária-képet illeti, annak is több variánsa van a fiatal Radnótinál: a hagyományos és a személyes. A *Pogány köszöntő*ben csak az „Áve Mária" hallgatásakor, utalásként fordul elő, hogy az átszellemült dal és az ima hangulatáról a költő a „kedvesre" asszociál, s hogy versét így fejezi be: „és ül rajtam a szerelem / mint régi templomok falán / fehér szentek fején megülő / fényesszemű és szelíd galambok" *(Meditáció)*. Az *Újmódi pásztorok énekében* viszont egy Mária-képre így reagál: „Mária ő! de kedvesed is volt már, / szeretőd ilyen arcú!" *(Két szentkép)*. Itt Radnóti megintcsak nem Máriát próbálja profanizálni, hanem fordítva: a testi szerelmet idealizálja, azt emeli átszellemült, szelíd arcú szeretőjének említésével magasba. Ezzel kapcsolatban megemlíteném, hogy Radnóti később Babits *Amor Sanctus* című versantológiáját kedves olvasmányai közé sorolta,[1] s hogy éppen egyik mestere, Babits írta ennek a gyűjteménynek az előszavában: „A mai olvasó... hajlandó elfelejteni azt a mély és természetes kapcsolatot, mely a vallást és szerelmet, az emberi lélek e két legnagyobb érzését összeköti".

Radnóti Miklós egyetlen kötete, amelyből hiányoznak a költészetét egyébként át- meg átszövő spirituális utalások, a *Lábadozó szél* 1933 tavaszán jelent meg. Mivel ez a kötet főként 1931–1932-ben írt verseket tartalmaz, arra az időszakra esik, amikor Radnóti mint szegedi egyetemista, a Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiumának tagja, a legszorosabb kapcsolatban volt a szervezett munkásmozgalommal. Ez a kapcsolat, s a költő akkori intenzív szerepvállalása, ami a „költő is vagyok, meg proletár" sorban nyert (szerintem a tényeknek nem egészen megfelelő) kifejezést, nem kedvezett vallásos élménye kibontakozásának, bár éppen Szegeden ismerkedett meg későbbi mentorával, a katolikus paptanár Sík Sándorral. Sík és Radnóti kapcsolatával, az idősebb pályatárs hatásával a tehetséges fiatal költőre több tanulmány is foglalkozott,[2] s én is szóltam róla 1982-ben a Vigiliában közzétett írásomban *(Radnóti spiritualizmusa)*. Idéztem ott, s hadd idézzem most is Radnóti *Köszöntő* című versét, amelyet egy Sík Sándort ünneplő alkalomra írt 1939 elején:

Egy költőt ünnepeltek itt,
ki Krisztust kiált, mikor
az erőst is megtörte már a próba,
s bárány helyett a farkast hirdeti
a kemény öklére büszke Európa.

A vers befejező soraiban Radnóti meglepő világossággal fogalmazza meg viszonyát Síkhoz: „fiú köszönti apját, egy hitvány / korban lelkéhez hű tanítvány!"[3] Vagyis az a Radnóti, aki nagyon fiatalon elvesztette édesapját

[1] *Radnóti Miklós művei.* Bp., 1976. 605.
[2] Haas György, Katolikus Szemle, 1979/2; Rónay László, Vigilia, 1994/11.
[3] Radnóti Miklós: *i. m.*, 303.

(anyja már az ő születésekor meghalt), Sík Sándort mintegy pót-apjának, fogadott lelki apjának tekintette. Annál is inkább, mert bizonyos hasonlóság létezett a konvertita Sík és a zsidóságból a kereszténység felé tájékozódó, majd 1943-ban ki is keresztelkedő Radnóti között. Ezzel kapcsolatban szeretném felhívni a figyelmet egy kevéssé ismert Radnóti-levélre, amit ha jól tudom, Zolnai Bélának írt éppen 1943-ban – idézi Vas István önéletrajzában – ami ezeket a sorokat tartalmazza: „18 éves koromtól katolikusnak érzem és vallom magam".[4] Ez csak megerősíti a *Napló* kiadása óta közismert sorokat a Komlós Aladárnak írott levélből: „hogyha valláshoz egyáltalán közöm van, akkor a katolicizmushoz van közöm...", sőt, bizonyos értelemben misztifikálja Radnóti lelki-szellemi fejlődését. Ugyanis az 1927-es reichenbergi év még talán nem volt döntő jellegű Radnóti spiritualizmusában; lehet, hogy már elültette benne a hit magvait, de korántsem tette következetessé annak vállalásában – erre a legjobb bizonyíték a szegedi évek kripto-kommunista epizódja. Jóllehet érdekes módon a harmincas években az antikapitalizmus a legkülönbözőbb módokon jelentkezett, néha olyan ötvözetben, amely megpróbálta a marxi szocializmust egyeztetni a keresztény erkölcsi tanításokkal. Vagyis elképzelhető, hogy Radnóti saját fejlődésében konstansabb tényezőnek látta a keresztény hitet a társadalomjavító elvek politikai képviseleténél. Ilyen értelemben feltétlenül közelebb állt Sík Sándorhoz és Babitshoz, mint mondjuk Lukácshoz és az általa igen nagy tartott és szeretett József Attilához.

Van Radnótinak egy 1933-as verse, amelynek ambivalenciáját eddig még senki sem vette észre, vagy ha észrevette, nem elemezte. A *Tört elégiá*ról beszélek, ahol az „életem emlékei közt / két férfi lóg durva bitón" kitétel valószínűleg célzás a két illegális kommunista szervező, Sallai és Fürst kivégzésére. Ezt a verset a szakirodalom (Bori Imre, Pomogáts Béla) főként azért idézte, hogy dokumentálja Radnótinak „a házkutatás riadalmával" és általában a kommunista-ellenes statáriummal kapcsolatos félelmeit. Pedig a verset Radnóti Sík Sándornak ajánlotta, s annak nyitó sora bibliai asszociációt is kelthet: „Életem írtam kis bottal a porba... Szörnyű ábra volt; füstölt, mint záptojás / szegények ritkás asztalán..." ez Jézusnak a „földön-írását" idézi az Olajfák hegyén, amikor ítéletet kell mondani a házasságtörő nőről, s ezt mondja: „Aki közületek bűn nélkül való, az vessen először követ ő reá" (János 8:7). Vagyis a vers nyitó szakaszában Radnóti bizonyos értelemben ítéletet mond eddigi életéről; ezt a keresztény szellemben mondott önbírálatot ellenpontozza aztán az igazságtalan ítélettel, amivel a törvény a kommunista szervezőket sújtotta. Meggyászolja őket, s nyugtalanul él: „egyre vadabb bennem / a szomorúság" írja a harmadik, befejező részben, ahol a záró sorok kedvesére utalnak, aki „néha... ha azt hiszi / nem veszem észre, titkon hisz egy istent / és ahhoz imádkozik értem" *(Tört elégia)*. Szemérmes vallomás ez arról, hogy a költő, akit rémülettel tölt el a magyarországi politikai

[4] Vas István: *Mért vijjog a saskeselyű?* I., Bp., 1981. 67.

helyzet éles jobbrafordulása, amellett, hogy a szocializmus híve, szintén „hisz egy istent". Számos idézettel bizonyíthatnánk, milyen erős a lélek túlélésébe vetett hit Radnóti lírájában, s hogy keresztény istenhite hogyan társul még az 1936-os *Járkálj csak, halálraítélt!*-ben is antifasizmussal, a szocialista meggyőződésű ember elszántságával:

Ó, költő, tisztán élj most,
mint a széljárta havasok
lakói és oly bűntelen,
mint jámbor, régi képeken
pöttömnyi gyermek Jézusok.

S oly keményen is, mint a sok
sebtől vérző, nagy farkasok.

Mikor kezdi Radnóti Miklós rendszeresen olvasni a Bibliát? Nehéz lenne pontosan meghatározni ezt az időpontot. Egy korai versének alapján, aminek még 1928-ban az *És szólt és beszélt vala Káin Ábellel* címet adta, Emery George azt a következtetést vonja le, hogy Radnóti már kora ifjúsága idején forgatta a Szentírást, legalábbis Mózes első öt könyvét.[5] Ez lehet, hogy így volt, de én inkább a Sík Sándorral való szorosabb kapcsolat idejére, a szegedi időszak végére tenném Radnóti ez irányú érdeklődésének kezdetét. Ez pedig nyilvánvalóan összefügg „a haláltudat felszivárgásával" Radnóti korábban pásztori-bukolikus-életigenlőre stilizált lírájában. Ezt a témát csak érinteném, hiszen igen sok szó esett róla szinte minden Radnótival foglalkozó tanulmányban. Az erősödő haláltudat már kitapintható az *Újhold* című kötetben, s a következő, 1936-os kötetnek már címét is betölti: *Járkálj csak, halálraítélt!* S ahogy a magyarországi és európai politikai helyzet a spanyol polgárháború kimenetelével rosszabbra fordul, úgy erősödik Radnótiban a meggyőződés, hogy saját sorsának elviselése csak hittel felvértezve lehetséges. Hadd idézzem az *Elégia* befejező sorait:

A lélek egyre többet elvisel,
holtak között hallgatag ballagok,
újszülött rémek s hitek kisérnek
és a vándorlófényű csillagok.

Az utolsó két sor jézusi asszociációi, úgy érzem, elég nyilvánvalóak. De Radnóti a Bibliából, amit – mint erről egy olvasmányairól adott nyilatkozata tanúskodik – a Károli Gáspár-féle protestáns fordításban forgat,[6] a jézusi reménység mellett az ótestamentumi próféták üzenetét is kiolvassa. Erre utal a

[5] Emery George: *The Poetry of Miklós Radnóti.* New York, 1986. 39.
[6] *Radnóti Miklós művei.* Bp., 1976. 605.

rövid *Lapszéli jegyzetek Habakuk prófétához* ezekkel a kezdősorokkal: „Városok / lángoltak, / robbantak / a faluk! / légy velem / szigorú / Habakuk!" Nyilvánvaló az összefüggés a spanyol polgárháborúval; igaz, Guernicát már 1937 áprilisában érte a szimbólummá lett terrorbombázás, de Radnóti éppen egy, a „Habakuk-vers" után néhány nappal írott versében hivatkozik rá először név szerint: „hiába mondod, messzi az! / Sanghaj, vagy Guernica / szívemhez éppen oly közel, / mint rettegő kezed, / vagy arra fenn a Jupiter!" *(Aludj)*. Radnóti alkatától egyébként idegen az az ótestamentumi harag, amelyet Habakuk próféta alakján keresztül próbál felidézni: a „fekete düh" még sokáig nem hatja át verseit. Sokkal inkább munkál benne valamilyen kétségbeesett szándék, hogy azokat is megértse, akiknek a háború, a pusztítás örömet talán nem okoz, de akiknek szempontjából a háború kaland, izgalmi lehetőség (gondoljunk a *Második ecloga* Pilótájára). A Biblia profetikus vonulata viszont egyre inkább foglalkoztatja. A *Napló* egyik részletéből tudjuk, hogy 1939 júliusában, Párizs felé utaztában Radnóti és felesége átszálltak a bécsi Westbahnhofon, ahol egyenruhás náci különítményekbe ütköztek. Ez a sokkhatás kipattantja a költő képzeletéből János jelenéseinek azt a részét, amikor a sárkány Mihály arkangyallal viaskodik (mint írja, gyerekkori emléke ez a kép, egy szolgáló mesélte neki mindig), s egyáltalán, verset készül írni a *Jelenések* anyagából. Így folytatja: „Este Sík Sándorért megyek a rendházba, a testamentumi forma problémájáról beszélgetünk".[7] Még napokig küszködik az élménnyel, próbálja megírni, de végül elolvassa a *Jelenések* befejezését és Fanni kérésére lemond a versírás szándékáról. Mivelhogy a *Jelenések* utolsó bekezdéseiben a próféta figyelmeztet: „Hogyha valaki ezekhez hozzátesz, e könyvben megírt csapásokat veti Isten arra..."

1937/38-tól kezdve két vonulatot különböztethetünk meg Radnóti Miklós költészetében. Az első a régi pásztori-bukolikus hangnak némileg modernizált változata, az eclogák ebben a hangnemben íródtak. A másik, amelyet én némi egyszerűsítéssel bibliai-profetikus vonulatnak neveznék, a Habakuk-verssel kezdődik, s bizonyos értelemben áthatja az eclogákat is: a *Negyedik ecloga,* amelynek részletes elemzésére itt nem vállalkozom, nemcsak metafizikai tartalmakkal telített (benne a Költő elképzeli saját halálát), hanem arról is szól, hogy „Az írótáblák elrepedtek", vagyis a régi erkölcsi törvények, a Tízparancsolat törvényei a háború apokalipszisében semmissé váltak. Mégis, a pásztori (és bizonyos értelemben racionális-humanista) szemlélet még érvényesnek tekinthető 1944. március 19-éig. Ekkor azonban, Magyarország német megszállásával és az azt követő intézkedésekkel a „minden szétesett" élménye nehezedik a költőre, aki ebből (legalábbis az én olvasatomban) azt a következtetést vonja le, hogy most már csak a profetikus tartásnak van, lehet hitele. Ami nemcsak az ótestamentumi próféták haragja, amivel a „bűnös nép" és a zsarnokok ellen fordulnak (emlékezzünk, a *Sem emlék, sem va-*

[7] Radnóti Miklós: *Napló.* Bp., 1989. 26.

rázslat – dátuma 1944. április 30. – a „sok rejtett harag" és „az érett és tűnődő... alázat" között teremt ellentétpárat), hanem a jelen vérszomjas uralmát elvető, csak Istenben és a jövőben bízó, profetikus hit és reménység. Igaz, előbb még Radnótinak meg kell írnia a *Töredék*et.

Ennek a versnek vannak tartalmi és szerkezeti előzményei is a magyar költészetben. Az első világháború idején Ady számos versében vont bibliai párhuzamokat a körülötte folyó értelmetlen pusztítással, *A halottak élén* kötet öt verse használ ótestamentumi és hat verse újtestamentumi jelképeket, illetve alakokat. A *Mai próféta átká*ban Ady Ezékielt idézi, s az ő hangján mondja: „Már csúfja minden állatoknak / Isten híres sarja az Ember".[8] Az egyik Ady-prózaversnek a címe éppenséggel *Ésaiás könyvének margójára.* Mint tudjuk, a Radnóti-vers „csattanója" is az, hogy az első négy versszakban felsorolt borzalmak kimondása kevés azok érzékeltetésére, s hogy ebben a korban a költő is csak hallgathat, „mert méltó átkot itt úgysem mondhatna más, – / a rettentő szavak tudósa, Ésaiás". Ami viszont magát a vers megformálását illeti – a vers minden egyes szakasza az „Oly korban éltem én e földön..." szavakkal kezdődik –, az érdekes módon egy Kosztolányi-vers litániás megoldásaira emlékeztet, azt idézi: „Az én koromban:" – írta Kosztolányi – „zörgött az egekben a gépek acélja, / Az én koromban: / nem tudta az emberiség, mi a célja".[9] Sajnos, 1944-re Radnóti már úgy érezhette, tudja, mi az emberiség célja: a gyilkolás, a pusztítás. A *Töredék* szinte a krónikás, de nem a szenvtelen, hanem az általános elaljasulástól megdöbbent krónikás hangján számol be arról, mi történt, s a vers profetikus hangvételébe olyan archaikus kitételek is beleillenek, mint „az élő irígylé a férges, síri holtat". Ez a vers nemcsak a hitleri eszmék tömeggyilkosság formájában történő megvalósítását ítéli el, hanem az egész világ állapotát mintegy az apokalipszis szélén láttatja.

Így érkezünk el a szerbiai munkatáborban írott *Nyolcadik eclogá*hoz, amelyet én is a legfontosabb Radnóti-versek között tartok számon. Párbeszéd ez a Költő és a Próféta között, akit a Költő felismer ugyan, de meg nem tud nevezni. Náhum ő, az elkósi próféta, aki Ninive ellen hirdette az igét (Ninivéről a magyar olvasónak persze rögtön a *Jónás könyve* jut eszébe, Babits költeménye, s tegyük hozzá, teljes joggal). Náhumot, mint ez a versből kitűnik, az ősi harag hozta újra a földre, s vágya, hogy lássa „a bűnös / várak elestét", amelyről „mint tanú" szólhat „a kései kornak". Vagyis a történelem ismétlődhet; és ami lényeges, az az, hogy „próféták s költők dühe oly rokon, étek a népnek, / s innivaló!" – hogy vannak korok, amikor csakis ez táplálja az igaz szóra kiéhezett embereket. De az utolsó versszakban a vers addigi üzenete megváltozik: a harag szava csak addig érvényes, amíg „eljön az ország, amit ígért amaz ifjú tanítvány, / rabbi, ki bétöltötte a törvényt és szavainkat". Itt nyilvánvalóan Jézusról van szó, s bár volt kritikus, aki „anakro-

[8] *Ady Endre Összes versei.* II., Bp., 1955. 206.
[9] Kosztolányi Dezső *Válogatott versei.* Bp., 1956. 275.

nisztikusnak" nyilvánította Náhumnak ezeket a szavait (Láng Gusztáv), már maga Náhum megjelenése „anakronisztikus"; pontosabban a Próféta, aki többezer év után újra megjelenik a Költőnek és „ismeri újabb verseit", az Jézus megjelenését és tanítását is ismerheti. A *Nyolcadik ecloga* Prófétája egyébként bár Náhumként mutatkozik be, a Bibliához képest összetett, sőt összekomponált alak, hiszen a vers szövegében Ézsaiás prófétára is történik utalás, és az utolsó versszak vándorútra felhívó szövege („Útrakelünk, gyere gyűjtsük / össze a népet...") két másik ótestamentumi könyvre való utalásként is olvasható. A Mikeás könyvében szó van „a Messiás országáról" (Mikeás 4:1–5), amikor „az utolsó időkben" nagy sokaság gyűlik „az Úr házának hegyére" és ott Jákob istene megtanítja a pogány népeket „az ő útaira és járjunk az ő ösvényin" (Mikeás 4:2). Az átmenet viszont az összes próféta által megjövendölt büntetés és a megszabadulás között a legvilágosabban Zakariás könyvében olvasható, aki a „Seregeknek Ura" nevében megígéri a zsidó népnek a „Csemetét", aki „az Úr templomát megépíti" (Zakariás 6:12). Ez a Messiás a Dávid házából származik és kora-újtestamentumi hagyományban mindig Jézusra vonatkoztatták. Ebben az utolsó eclogában Radnóti Zakariás könyvének szellemében ígéri meg a Próféta szavai által, hogy Isten országa már „születőben" van. Hogy a Seregek Ura annyi megpróbáltatás után végre a békesség országa felé viszi az embereket.

A Szentírás volt az egyetlen könyv, amelyet Radnóti magával vihetett a munkatáborba, s olvashatott mindvégig. Természetes tehát, hogy mélyen hatott utolsó alkotói korszakára. A *Nyolcadik ecloga* olvasatát illetően azonban polemizálnom kell Beney Zsuzsával, aki nemrégiben *Radnóti angyalai* című magvas tanulmányában a következőket írja erről a versről: „[ez Radnóti] talán első azonosulási kísérlete az ótestamentumi képekkel... [és] az ótestamentumi próféták kemény, következetes haragjával".[10] Ez nincs így, hiszen a Radnóti-életműben a rövid Habakuk-vers mellett ott áll a szinte apokaliptikus hangvételű, ótestamentumi vonatkozású *Töredék*. Beney a *Nyolcadik eclogát* illetően úgy véli, a költő „soha nem került közelebb... ősi látásmódjához, mint ebben a költeményben".[11] Én viszont azt mondanám, soha nem került közelebb a magyar költészet profetikus hagyományaihoz sem, amely hagyományok a XVI. századi Sztárai Mihálytól és Kecskeméti Vég Mihálytól Ady Endrén keresztül Babits Mihályig terjednek. És a *Nyolcadik ecloga* reményteli befejezésére csupán alkotáslélektani magyarázatot keresni, úgy hiszem, súlyos leegyszerűsítése annak az átvezetésnek, amit Radnóti Miklós ebben a versben, Zakariás könyvének szellemében, végrehajt: az Ó- és az Újtestamentum összekapcsolásának. Mert – és efelől nincs és nem is lehet kétségünk – Radnóti számára az Isten országát ígérő „ifjú rabbi", a Messiás, élete legvégéig Jézus Krisztus maradt.

---

[10] Irodalomtörténet, 1996. 1/2, 199.

[11] Uo., 200.

Natascha Wassiljeva *(Wiesbaden)*

„Én katolikus vagyok" Babits Mihály katolicizmusa és vallásos ösztönzések kisprózájában

Szabó Lőrinc, a költő, és Babits Mihály tanítványa írta Babits alkotói öröksége sorsán elgondolkodva: „S hirtelen az utókor jut eszembe, és az olvasók. Fog ez kelleni? Kiknek? És hogyan? Méltó helyére sose kerülhet ki a világba. Az utókor ítélete nem csak a megítéltre jellemző."[1]

A jelen előadás kísérlet eloszlatni ezt a Szabó Lőrinc által kimondott aggodalmat, kísérlet a nagy költő méltó helyét kijelölni a világirodalomban, az európai „izmusok" rendszerében. Hogy ne lépjünk túl a konferencia tematikus keretein, vizsgáljuk meg Babits életművét csak egy aspektusból, műveinek vallási alapja szempontjából, ami nélkül – Babits saját vallomása szerint – „ahogy semmiféle költői magasságnak nincs igazi életjelentősége, úgy a legkiáltóbb életszerűség is alacsony és hatálytalan marad."[2]

A katolicizmushoz való tartozás nemcsak érződik Babits sok művében: a bibliai témák felhasználásában, a bibliai reminiszcenciákban, hanem Babits több ízben és nyíltan bevallja cikkeiben és vallomásaiban: „Én katholikus vagyok; azaz hiszek a nemzeteken felülálló, egész világnak szóló katholikus igazságban!"[3] vagy: „...katolikusnak születtem, e vallás csarnokaiban találkoztam és küszködtem az Istennel, kételyeimnek és legmisztikusabb reményeimnek egyformán a katolicizmus adott először testet, színt, szavakat. E színek és szavak nem maradhattak ki írásaimból..."[4]

Babitsnak a gyermekkorban, a katolikus családban, a pécsi cisztercita gimnáziumában merített katolicizmusa, ami „testet, színt, szavakat adott" életművének, nem vált világnézeti katolicizmussá, megingathatatlan dogmává. Ezért nem véletlen, hogy már a korai években eltávolodik a hivatalos egyházi hittől, és következésképpen konfliktusokba kerül a hivatalos katolikus egyházzal, és vallásgyalázási pereket él át.

Az 1929-ben Babits saját alkotói útja forrásairól írta: „Katolicizmussal átitatott, de hitében hamar megtört lelkem kereste az új dogmát, melybe kapcsolódhat. Egy darabig rajongó szocialista voltam, majd a filozófiára vetettem magam." Így Babits katolicizmusa e keresések következtében olyan vallásosságnak tűnik, melyből hiányzik a hit, ezért inkább az életmű filozófiai

---

[1] *Babits Emlékkönyv.* Szerk.: Illés Gyula. Nyugat, Bp., 15.

[2] Babits Mihály: *Az európai irodalom története.* 485.

[3] *Babits Mihály Összegyűjtött Versei.* Összegyűjtötte, gondozta és a jegyzeteket írta: Belia György Szépirodalmi Kiadó, Bp., 1977. 310.

[4] *Babits Mihály száz esztendeje.* Szerk.: Pók Lajos. Gondolat Kiadó, Bp., 1983. 412.

alapjává válik. Ő a vallásosságot az emberi lélek igazságkeresése keretének tartotta. Az intenzivitásban, amellyel a lét alapkérdéseire kereste a választ, a XX. század elejének magyar irodalmában nem volt hozzá hasonló.

Babits életművének filozófiai, tegyük hozzá, vallásifilozófiai alapjáról Nemes Nagy Ágnes írt a leghatározottabban: „...költőnket nem a kodifikált érzések-körök érintik elsősorban, nem a politika fáj neki mindenekelőtt, nem a nemzeti vagy nemzetközi, vagy szociális helyzet, nem a szerelem fáj, nem a foga, nem a füle, Babits az a költő, akinek az ember egzisztenciája fáj".[5] Az emberi egzisztencia és egzisztenciális szenvedés, kétségbeesés, az élet tragikus érzetének témája kétségtelenül egyedülálló személyiséggé teszi Babitsot a magyar irodalomban, és ugyanakkor lehetővé teszi, hogy közös vonásokat állapítsunk meg avval a filozófiai irányzattal, pontosabban annak vallásos ágával, amelyhez az orosz filozófus Berdjajev és Sesztov, a spanyol Unamuno tartozott; s főképpen a dán teológus, gondolkodó és író Søren Kierkegaard vallásos-filozófiai rendszerével, ami a filozófiai egzisztencializmus kezdete. A dán teológus nézeteinek Babitsra való közvetlen hatásáról nehezen tudunk beszélni, bár Babits *Az európai irodalom történetében* említi Kierkegaard nevét. Mindazonáltal Babits komoly érdeklődése az egzisztencializmus ateisztikus ágának képviselője, Martin Heidegger *Lét és idő* című fő műve iránt a későbbi években azt igazolja, hogy ez a „Babits–Kierkegaard" párhuzam nem véletlen. A Kierkegaard-források pedig Heidegger egzisztenciális analitikájában nyilvánvalóak. Azért ennek a két egymástól független, lényegében vallásos-filozófiai, de a vallásnak a saját, nem hagyományos értelmezést adó rendszernek inkább a tipológiai hasonlatosságáról beszélhetünk: az-az Kierkegaardnak a hivatalos teológia és boldoguló kereszténység ellen lázadó filozófiája és Babits „Dante-féle eretnek katolicizmusa" hasonlatosságáról.

Ha Babits novelláihoz fordulunk mint a leginkább egzisztenciális töltetűekhez, nem lehet nem érezni bennük az összhangot Kierkegaard kísérleteivel: elérni a lét rejtélyét. Ezek a novellák kevésbé életrajzi tartalmúak, mint a nagy próza, kevésbé deklaratívan filozófiaiak, mint a költészet.

Az észre építő, spekulatív filozófiával ellentétben Kierkegaard saját filozófiáját egzisztenciálisnak nevezte, azaz olyannak, amely az embernek nem a megértést, hanem az élet, az egzisztencia, a valódi lét kinyilatkoztatását hozza. Az egzisztenciális problematika tengelyét Kierkegaardnál a bűnbeesés tárgya képezi, ami a Bibliáig visszanyúlik, és ami szerint az ember – bizodalmát a tudásba vetve – holt igazságoktól való rabszolgai függésre cserélte a semmi által nem korlátozott szabadságot és a végtelen lehetőséget, amit a Teremtőtől kapott. A bűnbeesés – Kierkegaard szerint – a szabadság elvesztésével kezdődött.

Babits korai novellája, a *Karácsonyi Madonna* (1909) bár stilizált formában, s egy hajdani kor példáján ugyanazt a bibliai motívumot illusztrálja: a

[5] Nemes Nagy Ágnes: *A hegyi költő.* Magvető Kiadó, Bp., 1984. 32.

tudás mint aláhullás, esés, a tudás mint bűn. Artur lovag, mintha az ördög, „a gonosz lélek" szállta volna meg, Máriát akarja látni, aki a hagyomány szerint karácsonykor „jár egyedül a dómban, és a kisfiát viszi fényes karján". Artur a párkányon fölmászik a templomba... „és másnap a kecskearcú, sánta sekrestyés összezúzva találta a kövön, a nagy csillár alatt".

Ennek a novellának egy másik távlata is van, melyben minden a saját ellentétévé válik: a tudás Artur lelkében a kinyilatkozott, egzisztenciális igazság felfogásává változik, a tudás mint *esés* megismeréssé, a megismerés feltámadássá: ha kívülről nézve úgy tűnik is, hogy Artur „részeg, bolond", hogy „istentelenséget" követ el, ő maga „teljesen józan volt és számító", és „imádkozott". Szimbolikus ambivalencia már Artur retorikus kérdésében is hallatszik: „Hogy jutsz fel? Hogy jutsz be? Hogy jutsz le? – ez nemcsak a tudás mint az esés (jutsz le), ez elsősorban – jutsz fel – egzisztenciális megismerés, ami az Isten felé nyitja az utat, a paradicsomba való visszatérés útját, a bűnbeesés előtti állapotba, hiszen a katolicizmus Máriát hagyományosan a paradicsom jelképeként fogta föl, azért következésképpen ez a szabadság visszaszerzésének útja, ami a halál – az egzisztencializmusban állandó motívum – által valósul meg.

Egy másik korai novella, az *Odysseus és szirének* (1916) már nem keresztény, hanem mitikus témát, Odysseus vándorlásának egyik epizódját eleveníti fel, de a görög mítoszt a kereszténység szempontjából értelmezi úgy, hogy Babits egyik kortársának tanúsága szerint az „antik rétegről újra lemálik a por és rozsdafolt". Ez a novella – az egzisztenciális problematika kereteiben – a hős két világ közti bolyongásáról szól; egyrészről a szirének halhatatlan, szabad világában (akik éneke „vad..., mintha messze gyermekkorból hangzana, vagy még régebbről, egy más, vadabb és frissebb létből, amihez képest az élet már halál", azaz az egzisztenciális lét világa, ahol nincsen születés, azért nincs és nem lehet halál), másrészről a földi, emberi, halandó világban, ahol idő van, ahol „minden várakozik", és ahol az erény, erkölcs uralkodik, amit „méltóságos Penelopeia" személyesít meg. „S mikor a tisztes Penelopeia oly hosszú távollét után ismét megölelte a hazatért Odysseust, a dicső hős egészen különös dolgot érzett, mintha „megint az árbochoz volna kötözve, mintha vastag kötelek szorítanák a testét, és elfeledte egy percre, hogy szikár és nemes Penelopeia öleli". A kereszténység hagyományos felfogásához képest egy váratlan képnek – az erkölcs mint kötél – egzisztenciális alapja van. Az erkölcs a nem-szabadság szinonimájaként szerepel itt, ez az emberi, ésszerű világ ismertetőjele, az ész hozta egyik igazság. Azért a babitsi Odysseus – mitikus modelljével ellentétben – megtagadja az erkölcsöt és a szabadságot választja: „egyszer, azt mondják, megint elment, és nem tért vissza többet". Az örök visszatérés mitikus, pogány eszméjét itt a nyílt befejezés, a kifelé irányított keresztény vonzódás helyettesíti.

Még egy egzisztenciális motívum csendül fel ebben a novellában: a kétségbeesés mint a megismerés kiinduló pontja. Platón azt hangoztatta, hogy a

csodálkozás a filozófus eszének a rendes állapota, Kierkegaard szerint aki csodálkozik, még nem érintette meg a lét rejtélyét. Ha Spinoza ész-filozófia tételei szerint „nem nevetni, nem sírni, nem megátkozni, hanem megérteni" kell, az egzisztenciális filozófia mintha ezeket a tételeket megcáfolva, nem a megértéstől várja az igazságot, hanem a „jajgatásoktól és a megátkozásoktól". Így a Babits-novella hőse is, Odysseus, amikor számára kitárult a rejtély, a szirének éneke keltette érzést felkiáltva így adja vissza: „Csak izgalom volt.... csak harag... csak tréfa". Az egzisztenciális megismerés alapja itt szintén nem az ész, hanem a „keserű megbánás", mert „keserű megbánás ül azóta Odysseus lelkén".

Kierkegaard filozófiai rendszerében a bűnnel szembenálló fogalom nem az erény, hanem a szabadság; és az emberi szabadsághoz, az ésszerű igazságok hatalmából való kitörés képességéhez csak a hit vezet. Ugyanakkor Kierkegaard bevallja, hogy „ő maga nem képes a hit mozdulatát, indítását megvalósítani, nem tudja a szemét behunyni és hebehurgyán az abszurd feneketlen mélységébe vetni magát". A hit elérhetetlenségéről, egyre inkább elvesztéséről és visszaszerezhetetlenségéről fájdalmasan szólt Babits is. Ezért műveiből a hívő magatartással szembeni irónia csendül ki. *Mese a Decameronból* (1910), *Kezdődik Éliás testvér hiteles története* (1910), *A Jézust kereső kisfiú* (1923) című novellákban a hit az ironikus álöltözetben jelenik meg: a hívő hősök puszta szóra szentnek hiszik a bűnöst.

A *Mese a Decameronból* című novella félig komoly kísérlet a Boccaccio *Decameron*jából származó pajzán történetnek keresztény, egzisztenciális értelmezést adni. Madonna Lisetta elhiszi Frater Albertónak, hogy Gábriel arkangyal belészeretett, de majd csak a hevesen udvarló barát képében fog megjelenni neki. „Így aztán Lisetta a mennyországnak minden kéjét átérezve egy holdas éjszakán... áldott volt az asszonyok között." A bűn ebben az új babitsi értelmezésben sérthetetlenséggé változik át, mert, ahogy a novella elmondja, „a két legnagyobb dolog, ami a lélekben lehet, vallás és szerelem, ölelkezett tudatlan Madonna Lisetta lelkében".

Egy későbbi novellában, *A Jézust kereső kisfiú*ban a hit elérhetetlenségének ironikus motívuma inkább fájdalmasan szkeptikussá válik. A hit elérhetetlen, illuzórikus marad, de már nem a „mennyországba, Krisztusba és az angyalokba" való szerelmi érzésből születik, nem a végtelen, s tudatfölötti iránti vonzódásból, hanem a tudatalattiból. Az adott novellában a hit mozgatója az éhség, egy kisfiú éhsége, aki elindul az úton Jézus után, „mert úgy emlékezett, hogy tegnap Jézus apró kalácskákat adott azoknak a gyerekeknek, akik közelébe jutottak". És amikor a kisfiú útközben a poklosokkal találkozik, magát Jézust véli látni bennük, és elvész az ölelésükben, „mintha Jézus ragyogóan fehér és meleg ölébe hullt volna".

Az első világháború fordulópontot is jelölt Babits életművében, időszerű témákat hozott műveibe; az angyal leszáll a földre (*Az angyal* című novella),

a mitikus hős, Herakles emberré válik (*Mythológia*). Későbbi műveiben Babits újból visszatért az egzisztenciális problematikához, de az egzisztenciális témák már emberi mértékűek, a tudatfölöttit a tudatalatti váltja föl.

A torony árnyéka című novellának (1920) nem a halál a központi témája, hanem a megöregedés, a halálfélelem motívuma. *Az erdő megváltása* című novella (1921) a fenyőfák megváltó áldozatáról szól, amelyek a kályhában odaadják magukat a szegény és beteg asszony megváltásáért. *A röpülő faluban* (1920) a fájdalom és a hit erejének és erőtlenségének témája jelenik meg.

Az egzisztenciális problematika fejlődését a tudatfölöttitől a tudatalatti felé még egy kép – „a templom mint a kert" – transzformációja illusztrálja. A korai novellában, a *Karácsonyi Madonnában* a templom mint Mária lakhelye a kerthez lesz hasonlóvá: kőerdő márványtűkkel, kőrózsákkal díszítve; a későbbi novellában, *A torony árnyékában* ez a kép megfordul, a misztikus rejtély ereszkedik le a természetbe, és itt a kert válik templommá: „És zengett minden, zengettek a bokrok, mint templomi orgonák," a kert már mintha magába fogadná az eget is: „s vakított a kék ég, amely szinte betört, beszakadt a kertbe. Messze nyúlt a kert, mint egy zengő virágtenger – mily nyílt és szabad – mintha csakugyan az égben lenne folytatása."

A költő vallomása szerint „az ő hajójában... meggyűlt" „szomorú súly", szomorú egzisztenciális szellemi poggyász, amely Babits életművében magától értetődően egy sajátos nyelvben találja meg kifejezését: a képek különös kézzelfoghatóságában, anyagiságában, a metaforák domborúságában, Babits a tartalom metafizikáját megtartva a stílus metafizikáján lép túl, amikor a szavak (egy másik, a tartalom metafizikáján túllépett költő, Oszip Mandelstam megfigyelése szerint) csak „a megfelelések félelmetes contre-dansea..., örök odakacsintás..., csak célzások, elhallgatások" voltak.

Szauder József Babits katolicizmusának sajátosságáról szólva írta: „megrendült s megváltásért esengő hite inkább rokonnak tetszik a kereszténység »agóniá«-járól értekező spanyolokéval s a katolikus Eliotéval".[6] Ha a katolicizmus szempontjából Babits „legméltóbb helye" az egzisztenciális filozófia vallásos ágában jelölhető ki, poétikai szempontból pedig – a vallásos elgondolások hasonlóságát is figyelembe véve – a posztszimbolista irodalmi irányzatban, ahová az angol–amerikai imagizmuson kívül (T. S. Eliot és Ezra Pound) az orosz akmeizmus (Gumilev, Ahmatova, Mandelstam) és a francia unanimizmus is tartozott. De ez már egy külön kutatás témája.

[6] *Babits Mihály száz esztendeje*. is. kiad., 387.

Kelevéz Ágnes *(Budapest)*

„Hiszem az ezer istent"
A fiatal Babits rendhagyó *Credója*

„Fogarason egyedül / megtanultam görögül." A sokszor idézett, rövidke két sort Babits élete vége felé veti papírra abban az *Iskolai füzet*nek nevezett egyszerű fedelű füzetecskében, melyet nagy műtéte előtt talán leginkább a számvetés szándékával nyitott. Fogarasi magánya és görögségélménye még ekkor is szorosan összefonódik benne. Görög tárgyú verseit, bár két kötetébe is felveszi őket, 1909 őszétől 1911 tavaszáig lényegében másfél év alatt megírja. Legutoljára keletkezett a *Hiszekegy*, amely az utolsó, mégis a legátfogóbb, legszemélyesebb, sőt szinte kihívó érvényű verse e témakörben.

Ez a *Hiszekegy* címével ellentétben nem az egy Isten mellett tesz hitet. E verscím többszörös paradoxon. Az *Apostoli hitvallás* kezdő két szava a magyar nyelvben az évszázadok folyamán eggyé olvadva vált használatossá, így e cím jelentése eltér a latin eredetitől (hiszen nemcsak annyit állít, hogy hiszek: *Credo*, hanem arra is utal, hogy miben hiszek), mégis hasonlóan a latinhoz a magyarban szintén a hitvallás általános értelmű szinonimájaként is szokás alkalmazni. E sajátos köznyelvi használatban rejlő konkrét és átvitt értelmezési lehetőséget ismeri föl és használja ki Babits, mikor megírja a maga hitvallását, hiszekegyét.

Nem hiszek én egy istenben, mert bárhova nézek,
istent látok, ezert, s nem szomorú a világ.

Versét a címben sugallt állítással ellentétesen kezdi, ugyanis elsőként azt szögezi le, hogy miben nem hisz, vagyis szerkezetileg és tartalmilag egyszerre tagadja a mintául használt eredeti szöveget: anti-credót kezd el írni. A folytatás, a saját hittételek felsorolása is ellentétje annak, amit a cím sugall. „Nem hiszem én az egy istent; hiszem az ezer istent". A vers szövege felől nézve a cím elszakad megszokott jelentésétől. Új tartalma szerint pedig így hangzana helyesen: *Hiszekezer*. Költői játék csupán ez a tagadva állító polytheista hitvallás? Rónay György Babits hitét vizsgáló tanulmányában e versét inkább csak pastiche-nak, mint pastiche-ba bújtatott vallomásnak tekinti, s nem tulajdonít komolyabb világnézeti, hitbéli jelentőséget neki, és nemcsak a költő későbbi katolicizmusából, nyilatkozataiból és verseiből meríti érveit, hanem abból is, hogy a Nyugatban 1911 júniusában a *Hiszekegy* mellett, mintegy annak jelentését szándékosan kioltva közölte Babits a *Vágyak és Soha* című költeményét is, mely éppen ellenkezője a pogányos hitvallásnak, és Dante sugallatáról tanúskodik.[1] Pedig Babits ihlettörténeti val-

[1] Rónay György: *Babits hite.* In: Rónay György: *Hit és humanizmus.* Bp., 1979. 403.

lomása, melyet Szabó Lőrincnek tett, ennél többre enged következtetni. „Ebben az időben szoktam mondogatni, hogy a görög vallás híve vagyok, Zeuszt hiszem. Ezt mindenkinek mondtam. Sokistenség híve vagyok."[2] Puszta szerepjátéknál mindenképp többről van szó. Hangoztatott sokistenhitének nemcsak kulturális, hanem filozófiai és vallási gyökerei is vannak. Az érett költő katolicizmusának benső vívódásait csakis e korai korszakának valódi dilemmáin keresztül érthetjük meg.

Már 1904 augusztusában, Rába György szavával élve, „első ‚görögös' hulláma"[3] idején egy Kosztolányinak írt levélben polytheistának vallja magát. „Az istenek sokáig aludtak, de már ébredeznek. Ím feltámadt a nagy Pán, a Színek Kedvelője [...] Ébrednek az istenek; Pán hívei legyünk [...] én a magam részéről polytheista vagyok."[4] Majd pár sorral lejjebb így folytatja: „Fittyet hányok én minden pásztorodnak, monotheizmus és monizmus [...] én polytheista vagyok és polysta, és pogány!" Nemcsak pillanatnyi felindulás vagy a fiatalkori levelezésében nem ritka teátrális gesztus miatt nevezi magát sokistenhívőnek. Kettős felosztásának, ahol a monizmus áll szemben polyzmussal, s ahol ő a művészi alkatának jobban megfelelő polyzmus mellett dönt, filozófiai magyarázatát is adja: „a (spinozai legtágabb értelemben vett) szellem első és egyetlen tudomása a különbség. Akár időben (változás; minden érzet) – akár térben. Akár successiv, akár simultán. Először csak a második érzését érezheti; vagy ikreket. [...] Bizony: elseje és utolsója annak, amit érzünk, a különbség; s annak ami létezik, talán nem? A lét fogalma nem zárja-e magában a különbséget is? Ha *egy* volna csak, volna-e valami? a világ kettőnél kezdődik: (így mondom én) s ha született, a világanya elsőszülöttei ikrek voltak." A „görög" számára annak a művészi szemléletnek a szinonimája, amelynek „több szeme van a különbségre, mint az azonosságra." Világnézet, istenhit és művészet szorosan összekapcsolódik gondolatmenetében, s bárhonnan indul el újra és újra a monizmussal szemben határozza meg nézeteit.

A *különbség* valamint a *kettősség* problémája hosszú időn keresztül foglalkoztatja őt. A jelenségvilág sokszerűségének éppen változatosságában való megragadása és birtokbavétele nem egy versének visszatérő motívuma, sőt szervező elve lesz. „Szín a különség, különség az élet" olvashatjuk a filozófiai tömörségű mondatot a *Himnusz Irishez* első szakaszában. De az *In Horatium* befejezése, vagy a *Messze... Messze...* egésze „az unalmas-egy-való világ" tudatosan választott ellenpontjai. Mint arra Rába György is rámutatott már, e különbségtétel az alapja kettős építkezésének a *Theosophikus énekek*ben, ahol a keresztény és az indus világnézet szólal meg párhuzamosan, vagy

---

[2] Gál István: *Babits egyes verseinek keletkezéséről.* It, 1975. 2. sz.

[3] Rába György: *Babits Mihály költészete.* 1903–1920. Bp., 1981. [A továbbiakban: Rába 1981.] 33.

[4] Babits levele Kosztolányi Dezsőnek, Szekszárd, 1904. [aug. 20.]. *Babits–Juhász–Kosztolányi levelezése* S. a. r. Belia György. Bp, 1959. [A továbbiakban: BJKL] 31.

a *Strófák a wartburgi dalnokversenyből* című versében, mely Wolfram és Tannhäuser egymást ellenpontozó szerelmi ikermonológjai, vagy a *Két nővér*ben, ahol az emberi indivuduum két meghatározójaként a „fekete Bánat" és „vérszínű Vágy" fonódik össze és kergeti egymást végnélküli körforgásban. Épp e kettősség jegyében születhetett egy napon a nietzschei értelemben véve apollói világnézetű *Hegeso sírja* és ellentétes párja, a dionüszoszi *Bakhánslárma.* A *Gólyakalifa* megkettőzött világa is a dolgok több szempontból való szemlélésének gondolkodói hajlamát mutatják. Sőt ebben látom alapját a tízes évek elején az általa olyannyira kedvelt dialogikus értekező formának is. A *Tudomány és művészet* című esszéjében a Tudat és az Élet vitatkozik egymással, a *Játékfilozófiá*ban Szókratész és Phaidrosz.

A *Játékfilozófia* minden ízében, művészi megformáltságában és gondolatmenetében egyaránt a monizmussal, illetve vallási szempontból a monoteizmussal folyatott vita, melynek hátterében a *hit* vagy *kételkedés* dilemmája húzódik meg. Ez a többszörösen rejtőző írás, minden áttételessége ellenére legalább annyira vallomás, mint a *Hiszekegy.* A kettősség művészi megjelenítése már az is, hogy két képzeletbeli alak, Szókratész és Phaidrosz vitájából, a különböző nézetek összecsapásából, két pólus ábrázolásából bontakozik ki Babits vélekedésének körvonala. Belső dilemmáit két véleménnyé feszíti szét, s ezáltal éppen gondolatmenetének nyitottságát hangsúlyozza. Az értelmezés lehetőségének sokszínűségét nemcsak a vitázva érvelés adja, hanem az az elbeszélői helyzet is növeli, hogy nem tudhatjuk pontosan, ki beszél. Babits ugyan sejteti, hogy Szókratész valójában az ő szócsöve, a görög filozófus véleménye mégsem lehet *azonos* a szerzőével, hiszen ő valaki más. Az esszé leglényegesebb jellemzője a közvetett beszéddel is jelzett, egyértelmű ítélettől való tartózkodás, a kételkedés kötelességének művészileg is megragadott állandó jelenléte, amit Babits épp ekkortájt Anatole France nyomán fogalmaz meg önmaga számára követelményként *A kételkedés kötelessége* című tanulmányában: „A hit minden gonoszságoknak anyja; aki nem tud kételkedni, rossz ember".[5]

Dienes Valéria Babits gondolkodói alkatának épp ezt a vonását rajzolja meg rendkívül érzékletesen visszaemlékezésében: „Mintha óvakodnék attól, hogy valamilyen legyen. Mintha félne, hogy akkor nem lesz szabadságában bármilyenné lenni. [...] Sugárzanak belőle az ellentétek. Jelenléte maga az élő nyugtalanság. Az a benyomásom, hogy mihelyt állást foglal valamiben, álarcot visel. [...] Nem egyszer hallottam, hogy miután álláspontját megvédte, ellenfelét meggyőzte, mosolyogva hozzátette: de azért az ellenkezője is lehet igaz. Ilyenkor messzenézés, felsőbbségérzet és valami enyhe kicsinylés volt tekintetében azokkal szemben, akik vélnek valamit. A vélekedésben valami elszegényesedést láthat, elzárkózást a többi lehetőségtől, befalazkodást talán

[5] Babits Mihály: *A kételkedés kötelessége.* Nyugat, 1912. nov. 1. In: Babits Mihály: *Esszék, tanulmányok.* S. a. r. Belia György. Bp., 1978. [A továbbiakban: Esszék] I. 332.

[...] Véleményekért nem csak önmagáért érzi magát felelősnek."[6] Életének másik, filozófiai és művészeti szempontból érzékeny tanúja, Szabó Lőrinc is hasonlóan jellemzi „örökké izgatott, örökké bontó-építő" szellemét: „Fogékonysága semminek sem tudott kitérni [...] tételei kérdőjeles állításokkal" vannak teli.[7] A *Játékfilozófia* egyik gondolati eredménye éppen az, hogy mikor Szókratész mondandójának végére ér, melyben a dolgok differenciálódását tüntette fel az élet alapirányának, s barátját, Phaidroszt már-már meggyőzte igazáról, gyorsan hozzáteszi: *„Hisz az egészet megfordítva is elmondhattam volna"*, vagyis a differenciálódás helyett az egységesülést mutathatta volna föl az élet lényegeként. Babits szerint tehát az ítéletalkotásban is óvakodni kell az egyneműsítéstől, olyannyira, hogy aki a pluralizmus pártjára áll, annak a monizmus lehetséges igazán is el kell gondolkoznia.

A *Játékfilozófia* gondolkodói alapállásával magyarázhatjuk, hogy a *Hiszekegy* verssel éppen ellenkező végkicsengésű költemény is születik ekkortájt Babits tolla alatt. Az 1908 őszi *Októberi ájtatosság*ban a bűnbánó ima az Úrhoz szól, aki „úr vagy száz seregek felett"; ez a költemény a különböződés elvével éppen ellenkezően (de feltűnő módon annak gondolati érvkészletét használva) az Egy dicséretét hirdeti:

Pedig a soknál mennyire több az egy,
az Egy, aki Valaki, mégis,
akire hallgat a föld is, ég is.

Nem véletlen tehát, hogy Szókratész a differenciálódás, a különböződés elvét fejti ki sajátjaként, hiszen minden kérdőjele ellenére ekkor Babits is ehhez áll közelebb. A majd tíz évvel korábban Kosztolányinak írt levélből ismerős spinozai különbségtétel gondolatai visszhangoznak itt, melyek 1910 táján már Bergson filozófiájából is erőt merítettek: „azt mondom, hogy kettőnél kezdődik az élet" – szögezi le tehát játékosan a görög filozófus szájába adva gondolatait Babits – „Már most képzelj el egy tudatállapotot, ami csak egy. [...] Meglátod, hogy amit elképzeltél, az semmi, és hogy a lélekben *egy* egyenlő zérussal. A tudat a különbségnél kezdődik – ezt mondja a pszichológiátok. Az érzet a változásnál kezdődik – ezt mondja a fiziológiátok. A lét a kettőnél kezdődik – mondom egyszóval. A másnál, az újnál – térben és időben."[8] A *Hiszekegy* ugyanennek a gondolatnak a jegyében született:

Semmi az, ami csak egy; semmi sem egy, ami él.
Nem hiszem én az egy istent; hiszem az ezer istent:

---

[6] Dienes Valéria: *Ilyennek láttam.* Magvető Almanach, 1966. 1. 243–250. In: Babits Mihály: *Haza a Telepre.* S. a. r. Téglás János. Bp., 1991. 276–278.

[7] Szabó Lőrinc: *A költő.* In: *Babits Emlékkönyv.* Szerk: Illyés Gyula. Nyugat, 1941. 11

[8] Babits Mihály: *Mese a nagyvilágról.* [Köteteibe *Játékfilozófia* címen vette fel.] Nyugat, 1912. jún. 16. 991–1009. In: *Esszék* I. 296.

A versben eztán következik az istenek neveinek zuhatagszerű felsorolása, s ez az érzéki sokaság a polytheizmus elsöprő diadala: hiszem „Kronost az öreget s Bacchost a fiatalt, / az arany Aphroditét [...] Artemisz enyhe nyilát / Zeüszt a komor dörgőt s Próteüszt a tengeri bolygót". A görög istenvilág maga a sokszínű élet.

Babitsot e kérdéskör annyira izgatta, hogy a különböződés fogalmát a filozófia eszközével is igyekezett megragadni. Próbálkozásáról egy kéziratban lévő, mindmáig kiadatlan filozófiai tanulmánytöredéke tanúskodik. Az írás jelentőségét növeli, hogy bár Babits eredetileg filozófusnak készült, és egész életművét áthatja az elvont gondolkodás iránti vonzódás, de filozófiai, tudományos igénnyel bíró szöveget, néhány korai recenzión kívül, nem írt. A *Játékfilozófia* eredeti címe sem véletlenül volt *Mese a nagyvilágról*. Határozottan jelezni akarta vele, hogy nem értekezést ír, hanem szépirodalmi művet. Publikálatlan töredékében a *különböződés* eszméjét nem „a világ összes tüneményei"-re, hanem szűkebb területen, a gondolkozás jelenségeinek vizsgálatára alkalmazza. Részletesen kifejti, hogy a „lelki élet alaptüneménye, a legelemibb érzés már kétség kívül nagyon kifejezetten különböződés, sőt ez a két szó: *különböződés* és *érzés* a lelki életről szólva teljesen felcserélhető. *Egyetlen* érzet nem képzelhető el: az érzet önmagának a különböződésével azonos."[9] E töredék egy félbemaradt kísérlet nyoma, melyben a *Játékfilozófia* és a *Hiszekegy* művészileg megjelenített filozófiai lényegét, a polyzmus melletti állásfoglalást a tudományos kifejtés eszközével fogalmilag szeretné megragadni. Nincs adatunk arra, hogy vajon felkérésre vagy önszántából kezdte el szövegét, s azt sem tudjuk, miért hagyta abba. (Talán éppen a szaknyelv által megkövetelt egyértelműséget érezte tűrhetetlen béklyónak.)

A *Játékfilozófiá*ban lételméleti szinten valóban – a töredékben alkalmazott saját definícióját használva – a világ összes tüneményét a különböződés fogalmára vezeti vissza. A születés és a halál is az „élet különböződésének eszköze". A Babits–Szókratész által felvázolt világban nyomósító ellentétként jelenik meg „az Isten mellett az ördög" és a „rossz hozzátartozik a jóhoz."[10] Ugyanígy egymással szemben kétféle erkölcs, kétféle érzésmód áll. A világtörténet e kettősség szempontjából jellemezhető: az „egyik a gyökeres pluralizmus, a másik a monizmus". A kettő közül Babits–Szókratész a pluralizmus mellett foglal állást, még ha játékosan, többször is kétségbe vonja önmaga igazát. A két nagy, általa felvázolt, egyéni csoportosítású irányzatot az élettagadás és az életigenlés egymással szembenálló képviselőjeként jellemzi: „Élettagadás felé hajlik a buddhizmus, [...] Spárta, a stoicizmus, a régi kereszténység, a puritán protestantizmus, a szocializmus, a monizmus, Schopenhauer, Tolsztoj tana, az egységesítő tudomány. Az élet felé Athén, a tarka művészi ököljogos középkor, a reneszánsz katolicizmus, a romanticizmus,

[9] OSZK Kézirattár Fond III/1450.

[10] *Játékfilozófia*. In: *Esszék* I. 307–308.

Nietzsche, a művészet."[11] Ilyen alapon jelentheti a *Hiszekegy*ben az ezer isten az áradó életörömöt, amivel szemben az egyneműsített, egy istenben hívő világ, mint maga az aszketikus szomorúság jelenik meg: „istent látok, ezert, s nem szomorú a világ". (Más kérdés, hogy végül, lelki alkatából következően, görögös verseinek világát is leginkább a tragikus hang hatja át.)

Babits e korszakának és a *Hiszekegy* sokisten hitének legfontosabb mondata azonban a *Játékfilozófia* végén csattan: „Végelemzésben azonban a két világnézet közti választás konvenció dolga."[12] Ez a körülményektől függő világnézet, a hit kérdésének állandósított dilemmája csillagévnyi távolságra áll attól a vallomástól, mely az érett, a világháború megrázó élményén túlkerülő Babitsot jellemzi majd. *Örökkék ég a felhők mögött* címmel írói jubileumára, 1924-ben a sokfelől támadott költő „Vallomás helyett hitvallás"-t készít, (ahogy azt az alcímben saját maga határozza meg), vagyis egy új credót, „hiszekegyet" ír, amely ellentétben korábbi versével, minden játékosságtól mentes, sőt a hitvallás valódi pátosza fűti át. Nem kétséges, hogy határozott döntés eredménye az eredeti szövegre rájátszó prózai forma alkalmazása. Egy későbbi alkalommal ki is jelenti, hogy a versnek „nem okvetlen feladata pozitív konfessziót tenni, nyilvános hitvallást valamely egyház hittételei mellett. Erre az egyszerű és hagyományos próza (a *Hiszekegy* prózája) alkalmasabb."[13] 1924-es pódiumon felolvasott, „nyilvános hitvallásá"-ban egyértelműn, bár tudatosan nem az elsők között, (kezdésként ez áll: „Hiszek abban, hogy élni érdemes"), a katolicizmus mellett foglal állást: „Én katholikus vagyok; azaz hiszek a nemzeteken felülálló, egész világnak szóló *katholikus* igazságban". Ekkor azonosítja először határozottan az egyetemes Igazság utáni vágyát a katolicizmussal, mint az emberiséget csonkítás nélkül képviselni tudó, a kulturális értékeket összefogó egyetemes vallással. Hosszú út vezetett idáig, s a szakítás nem volt könnyű régebbi, szkepszissel átitatott világszemléletével, mely pluralista alapon a többféle igazság létezésének lehetőségét hirdette és a polytheizmussal rokonszenvezett. Már 1918-ban *A veszedelmes világnézet*[14] című tanulmányában maga ellen fordult, és szinte önostorozó módon a századelő irracionalista, vitalista tanainak gondolati eredményeivel együtt saját régebbi világnézetét is felülbírálta.[15] Teleologikus szemléletének, katolicizmusának egyre erősödő vonalát már többen is elemezték,[16] most inkább az önátformálás

---

[11] In: *Esszék* I. 309.

[12] *Játékfilozófia*. In: *Esszék* I. 311.

[13] Babits Mihály: *Könyvről könyvre. (Esztétikai katolicizmus.)* Nyugat, 1933. szept. 1–16. In: *Könyvről könyvre*. S. a. r. Belia György. Bp., 1973. 173.

[14] Babits Mihály: *A veszedelmes világnézet.* Pesti Napló, 1918. jan. 9. In: *Esszék* I. 510–517.

[15] Ezt a gondolatmenetet teljesíti ki *Az Írástudók árulásá*ban (Nyugat, 1928. szept. 16. In: *Esszék* II. 207–234.)

[16] Szabó Ferenc: *„Csillag után".* (Száz éve született Babits Mihály) Vigilia, 1983. dec.; *Babits Mihály választása.* Katolikus Szemle, 1983. 4. In: Uő: *„Csillag után." Istenkeresés az irodalomban.* Bp., 1995.; Reisinger János: *Hanem ki vált meg engemet? Babits és a kereszt-*

néha fájdalmas műveletének szemérmesen takargatott nyomaira vessünk pillantást.

Már az *Örökkék ég a felhők mögött* egyértelmű konfessziónak szánt szövege is csupa rejtett vita régi önmagával. A költő egyrészt az *Apostoli hitvallás* prózai, kifejtő formájának patetikus vállalásával felel régebbi, pogány, játékosan incselkedő anti-credójára, valamint írásának elején visszatekintve finoman és egyértelműen kritikáját adja fiatalkori világnézetének, a „soha-meg-nem-elégedés" világának: „gazdagságomban szegénynek éreztem magamat és fáradtságomban nyugtalannak". Valamint nem véletlenül idézi éppen itt mondandójának illusztrálásául Tolsztoj mondatát, mely határozott ellenpontja az általa hajdanában kötelességgé emelt Anatole France-i kételkedésnek. „A hit az élet ereje: az ember, ha egyszer él, valamiben hisz... Ha nem hinné, hogy valamiért élnie kell; akkor nem élne". Más ekkortájt keletkezett műveiben is tetten érhető az önmagával való vita. Erről tanúskodik a *Régen elzengtek Sappho napjai* (1922) vers befejező sora – „Az istenek halnak, az ember él" –, mely következő kötetének egyenesen címadója lesz, ekkor már nagybetűkkel is hangsúlyozva az eszmék mulandóságának és az emberi lét folyamatosságának ellentétét. A sor valójában negatívba átfordított tükörképe a *Hiszekegy* végső hitvallásának: „Élnek az istenek és még érzi hatalmukat egyre / bárha nem is hisz bennük már a léha világ." Tehát e nem akármilyen jelentőségű, nietzsche-i hangulatú mondatban a saját polytheista múltjára is visszautaló jelentésréteget is felfedezhetünk. Megerősíti ezt az értelmezést az *Istenek özvegye*[17] című verse is. Itt a fiatalkori hitek elmúlását, az eszmék felismert mulandóságát szintén az istenek halálának képével kapcsolja össze „Amíg te aludtál / isteneid meghaltak". Hasonlóan más verseihez szintén címként emeli ki a mű egészéből kibomló önszemléleti szimbólumot, mely rendkívül erős érzelmi töltetű, amilyen a *Cigány a siralomházban, A vén kötéltáncos, Mint különös hírmondó* vagy a *Holt próféta a hegyen* versek címeinek esetében is. Az önmagára utaló ‚özvegy' szóban a magára maradottság érzése, az elvesztés fájdalma, a kényszerűnek tűnő változás lehangolt tudomásul vétele kap különleges hangsúlyt. Sőt kései esszéjében, melyben már a közvetlen életveszély árnyékában töpreng az élet talán legsúlyosabb kérdéséről, vagyis arról, hogyan haljunk meg, milyen is *A jó halál,* újra a kétféle gondolatrendszert állítja egymással szembe, bizonyítékaként annak, hogy a megtagadott és túlhaladott „pogány" életfelfogás mint lehetséges alternatíva, mindvégig kísértette őt. A két lehetséges magatartást két mottó segítségével vázolja föl. „*Hirtelen halálnál nincs nagyobb szerencse* – mondja az idő-

---

ténység; Babits és a katolicizmus. In: *Mint különös hírmondó*. Szerk. Kelevéz Ágnes. Bp., 1983. 45–67.; Pór Péternek egy múzeumi kiadványban cím nélkül eltemetett, kitűnő tanulmánya foglalkozik Babits teleológikus szemléletének elemzésével a *Zsoltár férfihangra* c. vers kapcsán. In: *Vita a Nyugatról.* Szerk. Kabdebó Lóránt. Irodalmi Múzeum. Bp., 1973. 74–113.

[17] Pesti Napló, 1928. febr. 19. A verset nem vette fel egyik kötetébe sem.

sebb Plinius." S ezzel homlokegyenest szemben áll „a könyörgés a mindszentek litániájából: *Hirtelen és váratlan haláltól ments meg, Uram, minket!* [...] Ez a két mottó ahogy egymással szembenéz, mintha ma a pogány és a keresztény lélek nézne szembe. (S mindegyik egy kicsit ijedten a másiktól.) A két lehetséges emberi magatartás a halál irányában. Nincs más lehetőség! [...] Mondd meg, mit jelent számodra a halál, és megmondom, ki vagy."[18] Babits nem válaszol egyértelmű bizonyossággal a saját maga által feltett kérdésre, vibráló stílussal kitér az állásfoglalás elől, és éppen ez a talányosság adja szövegének szuggesztív, gondolati erejét; a kérdés szinte kézzelfoghatóan ott marad a levegőben, követelve mindenkitől: gondolkozzon el maga a válaszon. Ekkori versei sokkal többet árulnak el vívódó hitéről, nyíltabban vallanak megváltás utáni vágyáról.

Visszatérve a tízes évek legelejéhez, a *Játékfilozófia* oldalain még egyértelműen a többféle igazság létezésének lehetőségét vallja, amikor világnézetet, vallást saját környezetének és adott körülményeinek hatására választ az ember: „konvenció dolga". Vagyis a közhiedelemmel ellentétben a mindvégig alapvetően katolikusnak tartott Babits számára ekkor nem eredendően adott az egy Istenben való hit. Polytheizmusának valódiságát egyenlőre még nem elemezve, a monoteizmussal szembeni kételyének születését, annak érzelmi gyökerét vizsgáljuk meg.

Több életrajzi adatból is megállapíthatjuk, hogy a habozás, a hit és hitetlenség közti *választás* lehetősége kisiskolás korában merült fel benne először. Szabó Lőrincnek tett vallomása szerint szorongó alkatú, vallásos kisgyermek volt, aki már azt is halálos bűnnek érezte, ha a gyónás napjának éjszakáján, éjfél körül, elfeledkezve magáról, szomjas lévén vizet ivott, s ezzel megszegni vélte a gyónás előtti böjt szabályát. Számára igazi és mély megrázkódtatás volt apja szabadelvűségének és hitetlenségének felismerése. „Mikor második gimnáziumba kerültem, kezdtem kételkedni. Sokkal okosabb voltam, semhogy ne láttam volna, hogy apám nem hisz Istenben." A cisztercita papok szigorú légkörű pécsi iskolájában nevelkedő kisiskolás állandó szorongásban élt e két lehetséges világnézet ütközési pontján. Így folytatja: „Az apámat pedig szörnyen csodáltam. A tanáraim is iszonyú tekintélyek voltak, és ez így iszonyú diszharmóniát képezett." Az élőbeszédből gyorsírással lejegyzett laza mondatok szélsőséges, ismétlődő és szinte fokozhatatlan jelzője az „iszonyú" megrendítő válságról árulkodik. A feszítő belső konfliktust az átlagosnál érzékenyebb és labilisabb érzelmű kisgyerek előbb a vallás eszközeivel igyekezett feloldani: „Én imádkoztam az apámért minden este, hogy ne jusson pokolra." Végül nem a hit, hanem az ész segítségével döntött a feloldhatatlannak tűnő vészhelyzetben. „Lassan elkezdtem gondolkozni, hogy hátha az apámnak van igaza, hiszen az okos ember, ő jobban

[18] Babits Mihály: *Könyvről könyvre*. Nyugat, 1938. jan. 1. sz. 59–62. *A jó halál* címmel in: *Esszék* 561.

tudja. Akkor az jutott eszembe, hogy én hitetlen vagyok, és meg kell térnem, mert hátha most rögtön meghalnék. És akkor csináltam azt a Pascal-féle gondolatot, hogy ha nem is biztos a túlvilág, hinni kell, mert legalább biztosít és megnyugtat."[19] Feltétel nélküli hitét elvesztve, Babits tudatosan választ tehát, nyitva hagyva maga számára annak gondolati lehetőségét, hogy mégsincs túlvilág és megváltás. Kételkedő korszakának nyomát meglelhetjük nagy, visszatekintő verseinek egyikében is:

Igy hordom én is titkos örvét
annak aki e rengeteg
ölében elfogott, de önkényt
újból elveszni engedett.
Az elbocsátott vad

Ebben az 1934-ben írt versben már evidenciaként (mégha paradoxonba burkolt evidenciaként is) van jelen Isten. A hitetlenséget, az eltévelyedést is a hozzá való viszonyban érzi meghatározottnak: „mert nem annak kell az imádság, / ki Istent megtalálta már." Az *Esztétikai katolicizmus* című vitairatát, melyet egy jezsuita lap támadására írt válaszként, általában mint a katolicizmus melletti határozott konfesszióját szokás idézni. Ám még ott is nyomára bukkanunk vívódásainak (bár múltbeli kételyeit nyilván nem ebből az alkalomból akarja elemezni részletesen): „katolikusnak születtem, e vallás csarnokaiban találkoztam és *küszködtem* Istennel, *kételyeimnek* és legmisztikusabb reményeimnek egyformán a katolicizmus adott először testet, színt, szavakat. [...] Van-e mélyebb érzés, mint ami Istenhez köt, akár hiszünk benne, mondhatnám, *akár nem*?" (Kiemelés tőlem – K. Á.)[20]

A gyermeki kételkedés gondolatmenete meghatározó és emlékezetes számára, olyannyira, hogy a Pascal-történet szinte szó szerint bekerült a *Halálfiai*ba is, megtoldva egy önmarcangoló kérdéssel, melyet már az érett gondolkodó illeszt fejcsóválva a végére. „Imrus összekulcsolta kezét a paplan alatt, hogy hitetlen apja lelkéért imádkozzon: önmagát ezúttal hívőnek tekintve, ami mégis a legbiztosabb óvatosság, mely számol minden lehetőséggel! (A Pascal *pari*-elmélete volt ez, egy gyermek lelkében rekonstruálva.) Bár lehet-e ott hitet erőltetni, hol egyszer fölébredt a kétely? s mit ér az ilyen ima?"[21]

A *Halálfiai*ban Babits saját szellemi fejlődésének sok tekintetben hiteles rajzát adja, így azt is nyomon követhetjük, ahogy az egyetemista Imre (vagyis

---

[19] Babits Mihály: [*Önéletrajz a gyermek- és ifjúkor éveiből*] Szabó Lőrinc lejegyzésében. In: *„Itt a halk és komoly beszéd ideje..."* S. a. r. Téglás János. Bp, 1993. [A továbbiakban: Itt a halk] 45.

[20] *Esztétikai katolicizmus.* In: *Könyvről könyvre. I. m.* 173.

[21] Babits Mihály: *Halálfiai.* Bp., 1984. 265.

saját magának a regényben ábrázolt stilizált énje) a hit rombolásának területén még ennél is tovább lép. Nemcsak hit és hitetlenség dilemmáját látja, hanem a kereszténytől eltérő hit vállalásának lehetőségét is. Imre kortársaival folytatott vad világnézeti viták közepette a *Játékfilozófiá*ból ismerős kettős alternatívát állítja fel önmaga számára, vagyis megint a hit kérdésében a *döntés* szituációjára helyezi a hangsúlyt: „Imrus e napon a kereszténység és pogányság, a zsidó és hellén életnézet heinei dilemmáját döntötte el magában, melyet az időben Tolsztoj és Nietzsche újból fölvetettek. Imrus a pogány életöröm felé hajlott, melynek oly kevés szellője hatott be a Szomorú Asszonyok Házába, mely most otthona volt."[22] Ugyanerről a dilemmáról vall egyes szám első személyben, a regény közvetettsége nélkül *Az európai irodalom történeté*ben is: „Nekünk akkor [a század legelején] Európa egész szellemi élete úgy tűnt föl, mint egy hatalmas párbeszéd vagy dilemma a Tolsztoj és Nietzsche szelleme között. Ez voltaképpen ugyanaz a két szellem volt, amit Heine mint zsidó és hellén szellemet állított szembe egymással: aki a kereszténységet is zsidó-valaminek tekintette. Ha Tolsztoj az evangéliummal kezében üzent hadat a modern világnak: Nietzsche maga volt az Antikrisztus. [...] S az emberiség szelleme, mely nagyjaiban élt, a végső, kétségbeesett aszkézis, s a minden erkölcs fölé emelkedő ujjongás végletei között hánykolódott. Soha ilyen zűrzavar az erkölcs alapjaiban."[23] Az *Irodalomtörténet* lapjain filozófiai magyarázatát adja fiatalkori döntésének, s Anatole France hatásával indokolja azt: „A kor kedvezett renani szkepszisének. Nem volt-e az egyetlen lehetséges életforma a nagy dilemmák közt, a Szellem számára, aki nem akar választani? Mindent megérteni, mindent élvezni, és nem választani, és semmitsem hinni!..."[24] Ennek a szkeptikus világnézetnek volt szinte kiáltványszerű megfogalmazása a már fentebb is idézett tanulmánya, *A kételkedés kötelessége*. A regényben Babits a főhős választását visszatekintve és a regényírás eszközeivel megszűrten, lélektani és nem bölcseleti érvekkel indokolja: a hellén életöröm menekülési lehetőség a Szomorú Asszonyok Házának légköréből. S valóban az *életöröm* contra *szomorúság* fogalompár, mint a pogány és keresztény világ fő és egymástól eltérő érzelmi jellemzői a *Játékfilozófia* és a *Hiszekegy* központi fogalmai is voltak: „istent látok, ezert, s nem szomorú a világ". Végül a regényíró Babits az egyetemi világnézeti választás történetét is egy olyan kérdéssel zárja, mely hasonlóan az előzőhöz, hallgatólagosan magában hordja tagadó válaszát: „Lehet-e saját nem létező szakállunkra döntenünk egy világnézet mellett, s föltámasztanunk eltűnt isteneket?" A kissé ironikusan, bár szeretetteljesen feltett kérdésből egy valami újabb megerősítést kap: valóban volt egy korszaka, melyben eltá-

---

[22] *Halálfiai.* 329.

[23] Babits Mihály: *Az európai irodalom története.* Bp., 1979. [A továbbiakban: *Irodalomtörténet.*] 443.

[24] *Irodalomtörténet.* 444.

volodott a kereszténységtől és filozófiai meggondolások alapján eltűnt istenek föltámasztására törekedett.

A *Hiszekegy* mellett a panteisztikus, nietzschei *Mindenek szerelme* árul el legtöbbet abból a végleteket ostromló azonosulni vágyásból, ami a fiatal Babitsot a görög életeszmény és hitvilág irányába hajtja, s ez összecseng a *Játékfilozófia* Phaidroszának összegzésével: szerinte a monista világ egyformaságával, demokráciájával, lemondásával, békéjével és erkölcsével szemben áll a pluralista, mely „csupa tarkaság, különség, egyenlőtlenség, változás, harc, erkölcstelenség"[25] A pluralista oldalt sajátjaként elfogadva írhat Babits ódát a Bűnhöz és a Szépséghez, így lehet együttérző Laodameiának a haláltól sem irtózó, a közmegegyezésre fittyet hányó, minden erkölcsi normát áthágó szenvedélyével. A *Játékfilozófia* meghatározásában a *Mindenek szerelme* felbuzgó, a természet minden jelenségét elfogadó pánerotikájára ismerünk:

Ezer szeretőm van nekem
és én szeretem mindet
és mindenik tekintetem
mind szerelmi tekintet.

A föld szerelmét élvezem
s pusztulok élvezőben,
istenekkel szeretkezem
magamban a mezőben.

A századelő magyar kultúrpolitikai közéletének állapotára jellemző, hogy akkor vádolták őt (teljesen alaptalanul) haszonleső katolicizmussal, vagyis a konzervatív Mária-kongregációba való, pusztán egzisztenciális érdekeit követő belépéssel 1911 őszén, amikor az világnézetileg a legtávolabb állt tőle, s akkor indítottak ellene sajtóhadjáratot *Fortissimo* című békeverse miatt, istenkáromlás címén 1916-ban, amikor már egyre inkább a katolikus hagyomány és hit keretein belül vívta harcát önmagával. Mégis azért érdemes a szocialista oldalról támadó Bresztovszky Ernő igazságtalan cikkét felidéznünk,[26] mert Babits a vele folytatott disputában fogalmazza meg legtisztábban e korszakának művészi hitvallását. *Művészet és szabadság* címmel nemcsak a katolicizmushoz való viszonyára utal, tudatosan elkerülve a színvallást a hit kérdésében („Uraim, ha nekem tetszik a katolicizmus, önöknek abba semmi beleszólásuk"), nemcsak a kongregációval kapcsolatos szóbeszédet cáfolja („Nem is vagyok tagja egynek [t. i. klikknek] se. A kongregációnak

[25] *Játékfilozófia*. In: *Esszék* I. 309.

[26] Bresztovszky Ernő: *Tünetek*. 1–2. Népszava, 1911. okt. 4–5.; Gellért Oszkár: *Babits, a költő és Bresztovszky, a kritikusa*. Nyugat, 1911. okt. 16. 20. sz. 686.; Ignotus: *Tünetek*. Nyugat, 1911. okt. 16. 20. sz. 683–686.

persze a legkevésbé"), hanem tömören megfogalmazza művészi ars poeticáját is, s szövegébe – nyilván tudatosan – a *Mindenek szerelme* című versének szavait olvasztja: „A művészet maga a szabadság: bizonyos oldalról nézve ez a lényeg. A művész az az ember, aki mindent belülről lát, ekként mindent belülről megért (a tudós az, aki kívülről érti meg) és mindennek megérti a létjogosultságát. Ekként a művész az, aki mindent megenged, sőt akinek minden tetszik, a rossz is, a csúnya is. A művész *az egész világ szeretője*, vagy inkább a művész maga az egész világ egy lélekbe sűrítve."[27] (Kiemelés tőlem – K. Á.)

Aki a fogarasi mezőt ilyen plasztikusan népesíti be a görög mitológia alakjaival, az nem egy klasszika-filológus precizitásával törekszik újraéleszteni a görög világot, hanem szinte vele együtt lélegzik. Végül is tegyük fel a kérdést: hitt-e a görög istenekben, s ha igen, milyen hit volt ez? Egyik visszatekintő hírlapi nyilatkozatában 1928-ban azért határolja el magát például Leconte de Lisle költészetétől, mert ő pusztán rekonstruálni akarta a múltat, „nála a görögség csak cél volt." Babits másképp határozza meg a hellén kultúra szerepét költészetében: „Nálam sohasem cél, mindig csak kifejező eszköz. Nálam a görögség csak hangulat, amelynek a felszíne alatt örök, tehát egyszerre régi és új, ókori és mai, konzervatív és modern érzések fornak." Ami csak hangulat, az nem valódi sokisten hit – vonhatnánk le az egyszerű következtetést. Ám ha Babits másik vallomásának állítását – „Zeuszt hiszem [...] sokistenség híve vagyok" – természetesen nem vakbuzgó hitnek feltételezzük, hanem egy olyan gondolkodói magatartásnak, melynek lényege egyrészt a világnézet megválasztásának *lehetőségé*ben másrészt a legkülönbözőbb jelenségek élményszerű átélésnek *szabadság*ában áll, közelebb kerülünk ekkor vallott nézeteinek lényegéhez. Így folytatja interjúját: „Az igazi költészet nem azért nyúlik vissza a múltba, hogy a múlt kísérteteit ébresztgesse; ez a költészet azért száll vissza a múltba, hogy röptében végigélje valamennyi elmúlt kor lelkivilágát, hogy leszálljon az emberi érzéseknek az ősidőkben fakadó gyökeréig, hogy megmutassa, mit fejlődött azóta az emberi lélek, hogy egy közös formában egyszerre élje végig a lélekvilág egész gazdagságát – a legrégibb időktől máig."[28]

A megélt és a jelenben is ható és létező múlt Babits fogarasi éveinek egyik központi gondolata, mely Bergson filozófiája által kapott megerősítést. „Az egész múlt él és hat a jelenben: ez a teremtő idő" – összegzi Bergson tanulmányában, melyet a *Mindenek szerelme* című verssel körülbelül egyidőben írt.[29] Épp ezért vágyik és törekszik arra, hogy saját életének részévé tegye régmúlt korok kultúráját, hogy ne csak ismerje világukat, hanem a hit által

---

[27] Babits Mihály: *Művészet és szabadság.* Nyugat, 1911. nov. 1. 782.

[28] Bende László: *A jubiláns Babits Mihály elmondja, hogyan lett költővé...* Esti Kurir, 1928. jún. 27. 13. In: *Itt a halk* 137.

[29] Babits Mihály: *Bergson filozófiája.* Nyugat, 1910. júl. 16. In: *Esszék* I. 149.

személyes élményévé váljon a görögség, s így szellemi elődei közvetlenül alakíthassák jelenének, művészetének minden pillanatát. Ezért lesz számára a kulturális múlt, egy letűnt világ hitének elevenként való felidézése elérendő és megvalósítandó cél, ezért hihet teljes meggyőződéssel Zeuszban, s rajta kívül még ezernyi más görög istenben is. Az ő álmai ekkor valóban „klasszikus álmok", s fáradt gondolatai szeretnek „ölteni hosszúredőzetű tógát". Egy 1909 táján keletkezett versében, melyet végül nem publikált soha, ez a kifelé tudatosan zárt, de belülről gazdag, végtelen és vérbő világ, mely a görög mitológiából táplálkozik, plasztikusan jelenik meg.[30]

Ha most a szobámba nyitnál be, modern fi
látnál kicsi gyertyát, hunyó tüzeket
nagy könyvet előttem kinyitva heverni
s könyvben kerek ósdi görög betüket.
Ha most a szívembe nyitnál be (de nem tudsz)
látnád hogy elönti egy ókori báj;
s ha képzeletembe jutnál be (de nem jutsz)
egy tájra találnál.

Odysseiabeli tájkép

E bevezető strófát öt további követi, melyekben az antik világ teljes gazdagságával és tomboló érzékiségével elevenedik meg, ahol „messzire tárva a légszerű tenger" és ahol „mélyöblű hajóban a tágszívű ember" küzd a habokkal. A szűkös, gyertyafényes bezártsággal csalogatóan és elbűvölően áll szemben a parttalan távolság és a nehézségnek nekigyürkőző, feszülő izomzat.

Babits számára Szókratész és Phaidrosz az Olt partján valóságosan sétáló és vitatkozó emberpár, akiket csak véletlenül hallgat ki, s az ott tapasztaltakat igyekszik mindenki okulására tolmácsolni. „Egy mezei úton sétáltam, mikor két idegenre lettem figyelmessé, kik kissé távolabb előttem haladtak, [...] beszédjükből teljesen meggyőződtem: valóban ők voltak. Szókratész és Phaidrosz. Hogy kerültek ide az Olt partjára? Nem tudom. De hallottam, és megjegyeztem minden szavukat."[31] Ebből a szempontból vizsgálva a *Játékfilozófia* dialógikus érvelése nemcsak annak eszköze, hogy véleményét többszörös szűrőn keresztül, nyugtalan mozgékonysággal bocsássa elénk. Több ez művészi fogásnál. A hagyomány folytonosságának és továbbélésének szimbóluma a két sétáló idegen, akik úgy érkeztek az antik görög világból, hogy Tolsztojt és Nietzschét is emlegethetik, akik úgy elevenednek fel a múltból,

[30] OSZ Fond III/1728/8. In: *Aki a kékes égbe néz.* S. a. r. Melczer Tibor. Bp., 1985. 41–42.

[31] *Játékfilozófia.* In: *Esszék* I. 293.

hogy már a jelent is magukba olvasztották. Nem véletlenül mondja Szókratész a sokat idézett mondatot a világ sokszínűségéről érvelve: „egyszer, mikor Fechner voltam, azt mondtam, hogy élet is van!"[32] Ez a Fogaras mellett bandukoló Szókratész a gondolkodói hagyomány folyamatosságának élő megtestesülése. Így egyszerre lehet vele azonos és tőle elkülönülő az esszé írója. Mint erre már Rába György felhívta a figyelmet, Babits egy korai versében is ugyanezt az egyes szám első személlyel kifejezett, játékos azonosságot találjuk: „Mikor Heraklit volt a nevem, / Már akkor is értük égtem".[33] Ez a megkettőzve egy Babits–Szókratész úgy gondolja: egy kicsit volt ő már Fechner és volt Herakleitosz is, volt Heine és Nietzsche is. Ugyanígy, az ezer istent dicsőítő *Hiszekegy*et csak olyan költő írhatta, aki a huszadik század felöl, a kétezeréves keresztény hagyomány birtokában közelít a görögséghez, ahol az *Apostoli hitvallás* annyira az általánosan elfogadott kultúra alapja, hogy kezdő szavait címként kimondva az ismeretek óriási tárháza mozgósul. Babits – ahogy Szókratész megfogalmazza – arra vágyik, hogy *egyszerre* éljen benne az emberi „lélekvilág egész gazdagsága", ne csak a keresztény, hanem a pogány is. Számára ekkor valóban „Élnek az istenek". Versében poétikailag is az élő, sokrétegű és gazdag hagyományú múlt érzékletes kifejezésére törekszik. A klasszikus disztichonok végén ezért csendít modernül ható rímet, amit *Irodalomtörténeté*ben a keresztény költészettel együtt megszülető verselés jellegzetességeként határoz meg, és „betlehemi csengettyűnek" nevez.[34] Még a vers szövetében is az eltérő kultúrák egymásbafonódását akarja megragadni.

E minden irányban való nyitottság miatt vallhatja *Hiszekegy* című versében magát polytheistának, és ezért írhatja meg bűnbánó imáját is, az *Októberi ájtatosság*ot, így lehet egyszerre hívő és kételkedő. A kettő nem érvényteleníti egymást. Épp ezért a tízes évek fordulóján sem csak a görög mitológia alakjai népesíthetik be szobáját, hanem Dante színjátékának szereplői is. Babits számára ekkor mindkét világ párhuzamosan élhet és létezhet. Úgy érzi, szabadságában áll dönteni, nincs benső kényszer, mely választást követelne. Ezért jelenhet meg a *Hiszekegy* verssel együtt, ugyanabban a Nyugat számban a Dante hatásáról tanúskodó *Vágyak és Soha*, mely épp ellenkezően a „végtelen vágyára vágyódás" költeménye.[35] Az egymással vitatkozó két költemény ugyanannak a gondolkodói és művészi világképnek másmás megvalósulása. Ebben a korszakában Babits világnézettől és vallástól függetlenül, a hagyomány őrzőjeként a kulturális és szellemi örökség intenzív és személyes átélésével a folytonosság élő láncszemévé akar válni.

---

[32] *Játékfilozófia.* In: *Esszék* I. 295.

[33] Babits Mihály: *Újév.* Nagyvárad, 1909. jan. 1. 1.; Vö. Rába 1981. 26.

[34] *Irodalomtörténet.* 97. Vö. J. Soltész Katalin: *Babits Mihály költői nyelve.* Bp., 1965. 55.

[35] Vö. Rónay György: *Babits hite. I. m.* 403.

Bár a huszadik század mindent szétziláló évtizedeiből egyre többet maga mögött tudva úgy érzi, hogy istenei meghaltak, világnézete átformálódott, azonban a személyes átélésnek a képessége és a teremtő folyamatosságnak a törekvése elkíséri élete végéig. Ez a szemlélet szüli meg két évtized múlva egyik legnagyobb vállalkozását, *Az európai irodalom történetét*, ahol a nagy alkotók „együtt-eggyek, egymás folytatásai, egyetlen lélekáram részei, s tovább élnek mindnyájunk lelkében [...] A világirodalom benne él minden olvasójában, s én megpróbálom itt úgy leírni, ahogy énbennem él."[36] A második világháború árnyékában éppen az európai kulturális hagyomány szerves egészként való felmutatásában és a maradandó értékek saját művészi egyénisége által hitelesített továbbadásában érezte elvégezni felvállalt erkölcsi-költői küldetését. Fiatalkorának világnézeti dilemmáival szemben *Irodalomtörténetében*, mint életének nagyobbik részében, egyértelműen a keresztény, s azon belül a katolikus hagyományba és erkölcsbe vetett bizalom a vezérlő elv. Szellemi fejlődéstörténetéhez, izgatóan sokrétű személyiségéhez azonban szorosan hozzátartozik fiatal korának világképe, mely a múlt és jelen minden elemét egyformán élményként magába olvasztja és a pluralizmus jegyében, minden világnézeti fenntartás, valamint alá-fölé rendelés nélkül az eltérő kulturális hagyományok általa felrajzolt mindkét fő ágának elfogadására törekszik.

[36] *Irodalomtörténet.* 13.

Karafiáth Judit *(Budapest)*

Mauriac Magyarországon

Alig akad olyan jeles XX. századi francia szerző, aki ne Gyergyai Albertnek köszönhetné, hogy bekerült a magyar irodalmi köztudatba: így volt ez François Mauriac esetében is. A kiváló esszéista és műfordító Gyergyai azon munkálkodott, hogy cikkei és fordításai révén megismertesse a magyar kultúrát és irodalmat az új művészi irányokkal és a külföldi irodalmak legfrissebb jelenségeivel. Ha végignézünk *Kortársak*[1] című esszékötetén, mely távolról sem tartalmazza összes ez irányú írását, a tartalomjegyzékben angol és német írók mellett ott találjuk Verhaeren, Proust, Valéry, Colette, Ramuz, Martin du Gard, Mauriac, Aragon, Malraux, Camus, Giraudoux, Giono, Jammes, Gide, Cocteau, Claudel, Anatole France, Éluard és mások nevét. A *Nyugat repertóriumá*ban Marcel Arland-tól Zoláig terjed azoknak a francia szerzőknek a névsora, akikről kritikát vagy ismertetést írt; több mint negyven név szerepel, némelyik kétszer, háromszor is. Számos jeles francia mű magyar szövegét köszönhetjük Gyergyai Albertnek: Flaubert, Ramuz, Roger Martin du Gard, Gide, Valéry, Giraudoux, Proust és Camus írásait fordította nagy hozzáértéssel és szeretettel.

Ha tehát François Mauriac magyarországi fogadtatásáról akarunk szólni, a szálak elsősorban Gyergyaihoz vezetnek, aki többször írt Mauriacról, bár egyetlen könyvét sem fordította le. Az első volt, aki külön cikket szentelt művészetének, és ő volt az, aki negyvenhárom évvel később a Nagyvilág hasábjain Mauriacot mint „a francia »nagy regénynek« talán utolsó mohikánját" búcsúztatta.[2]

A 85 éves korában elhunyt François Mauriacot Magyarországon is jól ismerték. 1926-tól kezdve, amikor Kosztolányi Dezső fordításában a könyvesboltokba került *A szerelem sivataga*, szinte évenként jelentek meg regényei (1926 és 1942 között összesen 11 könyv), a Vigiliában és a Korunk Szavában pedig esszéi és versei. Mauriac igen kedvelt volt a magyar olvasók körében. „Nálunk szinte csodálatosan népszerű, a *Viperafészek* és a *Frontenac-misztérium* egyszerre meghódították a magyar olvasóközönség legkomolyabb és legértékesebb részét s azóta egymás után veszik elő régebbi regényeit is, az újak pedig majdnem egyidőben jelennek meg franciául és magyarul" – méltatta a francia író sikeres fogadtatását Lukács Gáspár a Vigilia 1937 februári számában.[3]

---

[1] Gyergyai Albert: *Kortársak: Esszék.* Bp., Szépirodalmi, 1965.

[2] Gyergyai Albert: *François Mauriac (1885–1970).* Nagyvilág, 1970. november, 1751–1753.

[3] Lukács Gáspár: *François Mauriac.* Vigilia, 1937. 71–86.

Mauriac a katolikus regény megújítójaként már fiatalon számos országban nagy sikereket könyvelhetett el. A magyar recepció sem volt kevésbé lelkes: „Ez az alig negyvenéves, s máris ünnepelt regényíró, akit, ismételt figyelmeztetésre, végre a francia Akadémia is »felfedezett«, s akinek egyik legszebb könyvét Kosztolányi fordította magyar nyelvre – az új francia regénynek, ha nem is a legmerészebb, de talán legvonzóbb ígérete." – állapítja meg 1927-ben a *Nyugat* hasábjain Gyergyai Albert.[4] Mauriacot ígéretnek jelzi, de fenntartásait sem hallgatja el. Gyergyai szerint Mauriac nem ad „új irányt, új keretet vagy új rendet a regénynek", „regényformája lényegében Bourget-é", távol áll tőle „egy Gide örök vágyak-kergetése" vagy „egy Proust féktelen introspekciója", és „stílusa sem pompázik gyújtogató eredetiséggel".[5]

Mauriac műveinek újdonsága és fő értéke a regényíró nyíltan és tudatosan vállalt katolikus meggyőződése. Gyergyai jól látta: a regények formája és technikai megoldásai nem hoztak újítást. Természetes és érthető tehát, hogy a kritikusok egyöntetűen a tartalom felől közelítették meg a műveket, és átfogó elemzési szempontul a szerző és írásai katolicizmusát emelték ki.

„Mauriac eredetisége katolikus voltában gyökerezik – mutat rá Gyergyai: katolikus regényíró, e két szónak határozott, heves és patetikus értelmében, tudatosan, elszántan és azzal a végletességgel, amely a kettő egyensúlyát örökös felbomlással fenyegeti, s amelynek mély drámaiságát épp ez a kettősség fűti – a regény életteljessége s a hit életfelettisége, a vallás célirányossága s az alkotás öncélúsága, a művészet szabadsága és a dogma kérlelhetetlensége, a Természet pogány kedve s az ember keresztény bánata, a rend és az anarchia, az ösztön és az öntudat soha el nem lankadó, egymást hívó és taszító, egymást gyűlölve szerető s mindvégig eldöntetlen viadala... Mindez sokkal bonyolultabb, kényesebb vagy sajátosabb, hogysem a ma oly divatos »keresztény« vagy »vallásos«, vagy csak »hitteljes« epitheton Mauriac művészetét is meghatározhatná."[6]

Mauriac fellépése a francia katolikus megújulás folyamatába illeszkedik bele, melynek eszmei gyökereit keresve egészen Chateaubriand *Le génie du christianisme* (A kereszténység szelleme, 1802) című művéig lehet visszamenni, s melynek fő áramlata az 1880-as években Verlaine, Huysmans és Léon Bloy körül alakult ki, a XIX. század második felének túlnyomóan pozitivista, szcientista világszemléletére való visszahatásként.[7] A polgárok és művészek szűk kis körének szenzációs megtérései éles kontrasztban váltak ki a tömegek „elpogányosodásából". A leghíresebb esetek közé tartozik Léon Bloy, Huysmans, Brunetière, Bourget és Maritain megtérése. Claudel 1886

---

[4] Gyergyai Albert: *François Mauriac.* In: Gy.A.: *Kortársak.* Bp., Szépirodalmi, 1965. 97.

[5] *Uo.*, 197.

[6] *Uo.*, 198.

[7] Just Béla: *A modern francia katolikus irodalom.* Pázmány Péter Irodalmi Társaság, Bp., 1935. 7.

karácsonyán tért meg a Notre Dame karácsonyi miséjén, a tömegben, amikor a kórus bejáratánál lévő második oszlop mellett jobbra, a sekrestye felől állt és hirtelen hinni kezdett. Francis Jammes 1905-ben Claudel hatására tér meg; 1908-ban pedig a szocialista és Dreyfus-párti Péguy vallotta be könnyezve barátjának, hogy rátalált gyermekkori hitére.[8]

Mauriacnak nem volt szüksége ilyen látványos megtérésre, hiszen gyermekkora óta vallásos szellemben nevelték. Számára a katolicizmus adottság volt: beleszületett és természetes életfeltételként kapta. A bordeaux-i marianitáktól, akikhez iskolába járt, inkább érzelmi, mint értelmi vallásos nevelést kapott, s a gyermek Mauriacot inkább a rituálék szépsége, mint a vallás lényege fogta meg. A fiatal Mauriacot már a katolicizmus intellektuális tartalma is érdekelni kezdte, és közel került a Sillonhoz, az egyház modernizálását szorgalmazó, a szociális kérdésekre megoldást kereső századeleji mozgalomhoz is.[9] 1929-ben mégis vallási válságon ment keresztül, melyből megnyugodva és megerősödött, tudatosabb hittel került ki.

A századforduló látványos megtérései után a húszas-harmincas években jelentős művek (Bernanos, Bremond, Green, Mauriac és mások könyvei) adtak hírt a megújuló vallásosság térhódításáról az irodalomban. Megjelentek azonban az epigonok, a vallásosságot felszínesen ábrázoló művek is. Mauriacról szólva Gyergyai azt is elmondja, hogy „az a divatáramlat, amelyet, kissé elsietve, neokatolicizmusnak kereszteltek", olyan neofitákat szült, akik a rend és a tekintély nevében „még Claudelt is megbízhatatlannak, gyanúsnak, 'romantikusnak' bélyegzik", viszont se szeri se száma az olyan műveknek, melyeket a divatnak hódoló kritika készségesen vallásosaknak, hivőknek, neokatolikusoknak tisztel.[10]

„Mauriac nem neofita – írja Gyergyai –, nem lelkendezik a csodán, művészetét nem a szép külsőségek, hanem a katolikus lélek sarkalatos problémái inspirálják; de tán még távolabb áll attól a naivul szokványos, mennyet vagy poklot ígérő, s orvosság-ízű irodalomtól, amely, a legjobb szándékkal bár, de az egész művészetet tisztességes és monoton vasárnapi kirándulásnak nézi, s amely a katolikus nevet túlságos kizárólagossággal bitorolja. Mauriac forró katolicizmusa, amely, mint Jákob az áldásért, mindennap újra küzd a Kegyelemért, távolító gúnnyal tekint erre a vigaszos irodalomra, melynek hősei, őszerinte, azért sem ismerik a kísértést, mivel vannak olyan szentek, akik a démonnak sem kellenek..."[11]

François Mauriac katolikus regényíró volt, aki jobban szerette volna, ha azt mondják róla: katolikus, aki regényeket ír. Kétségbeesetten tiltakozott az

---

[8] Just, *i. m.*, 18–19.

[9] B. Mészáros Vilma: *Isten és Mammon: François Mauriac katolicizmusa.* Világosság, 1966. július–augusztus, 478.

[10] Gyergyai, *i. m.*, 198–199.

[11] *Uo.*, 199.

ellen, hogy mint vallásos író, elsősorban „szép lelkeket" fessen regényeiben. „A modern regényíró arra törekszik valójában, hogy az egész embert ragadja meg ellentmondásaival és örvényeivel" – szögezte le *Dieu et Mammon* (Isten és Mammon) című könyvében. Akik szentet akartak festeni, a hamisítás és a mesterkéltség bűnébe estek: „magasztos angyali, vagyis embertelen lényeket ábrázoltak, holott egyedüli esélyük az lett volna, hogy azt a nyomorúságosan emberit világítsák meg, amit a szentség meghagy egy emberi teremtményben és ami a regényíró igazi területe."[12]

1934-ben Eckhardt Sándor tanulmányt közölt Mauriacról a Katolikus Szemlében annak alkalmából, hogy az író a Francia Akadémia tagja lett. Mitől katolikusak a Mauriac-regények, amelyekből gyűlölet árad és az emberi nyomorúság példázatainak nevezhetők? Ezt a kérdést Mauriac minden kritikusa feltette, és Eckhardt sem kerülhette meg. „Negatív tételű katolikus regények"-nek nevezte Mauriac műveit, mert a szeretet és a kegyelem hiányának szörnyű következményeit példázzák. Az Isten nélkül gyötrődő ember nyomorúságával keltik fel az istenhit szükségletét. Eckhardt úgy véli, azért vonják sokan kétségbe Mauriac katolicizmusát, mert túlzottan hangsúlyos a kísértés ábrázolása.[13] Erre utalt Lukács Gáspár is, amikor Mauriac „sűrűvérű", vagyis elfojtott erotikával terhes regényeiről beszélt: Mauriac katolikus író, ez kétségtelen, írta, de „a katolikus regény eddigi fogalmát ki kell bővítenünk, ha azt akarjuk, hogy Mauriac »sűrűvérű« regényei beleférjenek".[14]

Mauriac regényei egyetlen téma variációi: mind arról szólnak, mivé lesz az ember a hit és a szeretet nélkül. A hit önmagában nem elegendő, amennyiben ez a hit a külsőségekben, a rítusokban nyilvánul csak meg, és nem párosul a másik ember megértésével és segítésével. A családok viperafészkekké válnak, ha alapjukat nem a keresztény morál, hanem az üzlet és az álságos polgári erkölcsök szolgáltatják. Mauriac semmit sem gyűlöl jobban, mint a farizeus képmutatást; a bűnösöket kevésbé ítéli el, mert bennük még megvan az őszinteség erénye és az a hiányérzet, mely végül Isten felé tereli őket. Így történhet, hogy legkedvesebb hősnője Thérèse Desqueyroux, a méregkeverő, aki a fojtogató és kilátástalan családi kötelékekből próbál, szinte öntudatlanul, a bűn révén kiszabadulni.

Az olvasók körében hallatlanul népszerű Mauriacot francia kritikusai két váddal illették. Egyrészt azért támadták, mert több rokonszenvet tanúsít a bűnösök, mint a „jó keresztények" iránt. Az igazi negatív hős Mauriacnál nem a bűnös, hanem a farizeus, aki egész életét hazugságban éli. A bűnösök, akiket sötét vágyak mozgatnak, éppen úgy közel állanak szívéhez, mint az evangéliumi példabeszéd elveszett báránya a pásztoréhoz.

---

[12] B. Mészáros Vilma, *i. m.*, 482.

[13] Eckhardt Sándor: *Mauriac.* Katolikus Szemle, 1934. január, 16–21.

[14] Lukács Gáspár, *i. m.*, 72.

A másik vádpont Mauriac végletes pesszimizmusa volt: a szokványos jószándékú vallásos regényekkel szemben ugyanis Mauriac a gyűlölet, a pusztító szenvedélyek rombolását ábrázolja. Regényeinek sajátos sötét, sokszor komor és kétségbeejtő hangulatát az a meggyőződés sugallja, hogy az ember élete nem más, mint küzdelem és szenvedés.

A Mauriac körüli viták Magyarországig is elhallatszottak. A Korunk Szava 1933 májusában beszámol Charles du Bos kölni előadásáról *(Mauriac és a katolikus regényíró problémája),* melynek fő témája a regényíró pesszimizmusa volt. Ebben az időben Magyarországon is viták folytak a katolikus irodalom lényegéről; elég, ha Illyés Gyulának ugyancsak 1933-ban, a Nyugatban közölt cikkére gondolunk,[15] melyben Illyés néhány hazai költőnek a „katolikus" jelzővel ellátott verseivel szemben a franciák példáját ajánlja. A francia katolicizmusba Baudelaire, Verlaine és Rimbaud is belefér, akik bűnösök és rossz katolikusok voltak ugyan, de Istenhez fordultak és bűntudatukat gyönyörű versekben fejezték ki.

De vajon átvehető-e a francia példa? – teszi fel a kérdést Illyés. „Vagy kiadná-e a magyar katolikus társaság Bourget vagy Mauriac eltévelyedésekkel és bűnös erotikával teli regényeit? Vagy ha még ezeket igen, kiadná-e a bájos szürrealista Max Jacobot, aki megindító rajongással mondja el, hogy jelent meg neki rue Ravignan-i padlásszobájában 1909. szeptember 22-én délután négy órakor az Úr Jézus Krisztus, ilyen szavakat intézve hozzá: Max, Max, térj igaz hitre, fizesd ki a péket, vedd föl a Ciprián nevet s ezentúl csak engem szolgálj – amit én szószerint elhiszek neki, oly kitűnően írta meg. Vagy Jouhandeau-t, akit prófétai megrovásai miatt a saját egyházközsége is kivert? Vagy Apollinaire-t, aki kubista ódában köszöntette X. Pius pápát, vagy Reverdyt, vagy a teljes Verlaine-t?"

„Egyiket sem vállalná – adja meg Illyés a lesújtó választ –: Magyarországon még a hívek sem vállalnák és itt van a különbség a francia és a magyar katolikus világszemlélet között."[16]

A francia katolikus irodalmat nemcsak Illyés tartotta követésre méltónak. A két világháború között az irodalmi folyóiratok éppúgy, mint a katolikus lapok: az Élet, a Jelenkor, a Katolikus Szemle, a Korunk Szava és a Vigilia egymással versengve ismertették meg olvasóikkal a francia katolikus írók műveit. Péguy, Bernanos, Jammes, Henri Bremond, Claudel, Maritain, Henri Bordeaux és Mauriac műveinek fordításai komoly impulzust adtak a hazai katolikus megújulásnak és egyben példát szolgáltattak a magyar neokatolikus irodalomnak. 1939 és 1943 között a Jelenkor szinte minden számában találunk egy „levelezőlapot" Mauriactól (ezek eredetileg a *Temps présent* című francia katolikus folyóiratban jelentek meg).

---

[15] Illyés Gyula: *Katolikus költészet.* Nyugat, 1933. 422–431.

[16] Illyés Gyula, *i. m.,* 427.

A francia példa meghonosítása rövid idő alatt megtörtént. Talán túlzottan is jól sikerült, ha hihetünk Rónay György panaszának, aki azt írta, hogy a modern magyar katolikus irodalom, mintha magyar hagyomány nem is lett volna, „fönntartás nélkül követte a francia példát, sőt fönntartás nélkül vette át a francia problémákat is, szinte francia irodalmat teremtett magyar nyelven, francia hősökkel és franciás törekvésekkel, francia misztikával és franciás stílusban".[17]

„S még ebben a franciásságban is sok a külsőleges, nevekben és helyzetekben, táj- és tárgyválasztásban megnyilatkozó törekvés" – írja Rónay, s legjellemzőbb példaként éppen Mauriac hatását említi: „Tőle az írók elsősorban atmoszféra-érzékeltetést tanultak, de sajnos a tragikumnak azt a következetesen katolikus fölfogását, ami a nagy francia írót jellemzi, nem! A legújabban megjelent katolikus regények egy jelentős részében voltaképpen »externe« katolicizmusról van szó, nem pedig a katolikus szemlélet esztétikailag és morálisan könyörtelenül következetes keresztülviteléről. Mauriac kegyelem-felfogásából a mi gyakorlatunkban a végén mindent jóvátevő kegyelem »deus ex machiná«-ja lett, a fájdalmak és szenvedések átvállalásának katolikus tanából pedig, amelyet Joseph de Maistre hangsúlyozott elsőnek a modern irodalomban, a katolikus regényre szinte kötelező helyzet sablonja. Így az új magyar katolikus regények egy része egy *francia elmélet franciás szellemű, magyar nyelvű illusztrációja*, melynek lehetnek bizonyos, sokszor komoly művészeti értékei, de amelynek a magyar katolicizmushoz köze úgyszólván semmi sincsen."[18]

Hasonlóképpen figyelmezteti Sík Sándor is 1941-ben a Jelenkorban a fiatal írókat, hogy a francia katolicizmus életviszonyai és egész kulturális helyzete sokban különbözik a hazaitól, ezért nem adaptálható teljes egészében: „A nagy francia mestereket nem lehet eléggé forgatni; a francia katolikus irodalmi megújulás egész történelmi jelensége kétségtelenül eléggé fel nem becsülhető tanulságokat és indításokat kínál. Nem szabad azonban elfelejtenünk, hogy a francia katolicizmus életviszonyai és egész kulturális helyzete nagyon is sokban különbözik a hazaitól. A francia katolikus író mögött a mienknél sokkal mélyebb gyökerű és sokkal gazdagabb fejlettségű egyházi élet és óriási múlt áll: ezer olyan előfeltétel, amelyet nálunk még úgy kell megteremteni, hogy igazi katolikus irodalmi élet fejlődhessék ki".[19]

Mauriacról számos cikk jelent meg a harmincas évek végén, a negyvenes évek elején. A *Jézus életéről* például a Korunk Szavában Gáldi László számol be. Hosszú cikkének címe: *Ahogy Mauriac látja Jézust*. „Gyönyörű vallomástétel az író állandó küzdelmekkel telt, de soha meg nem tántorodó

---

[17] Rónay György: *Népi katolicizmus és magyar katolikus irodalom.* Magyar Kultúra, 1938. 196–198.

[18] *Uo.*

[19] Sík Sándor: *Katolikus irodalmunk kérdései.* Jelenkor, 1941. jan. 15. 9.

katolicizmusa mellett – írja.[20] A Katolikus Szemlében Petrich Béla méltatja a könyvet.[21]

Mauriac nemcsak elismerő kritikát kap könyveiért. *A farizeus*ról Antal László ír a Vigiliában: számos ponton kemény bírálatot mond a regényről. „Mauriac emberlátása ebben a művében is éppen eléggé rosszhiszemű." A kritikus megállapítja, hogy a mű legsúlyosabb hibáját a szerkezeti törések jelentik. A regény utolsó harmadában Mauriac sietősen, rövidre fogva fejezi be a történetet: sajnos egészen pletykaszerű és ponyvaizgalmú adalékok is bekerülnek.[22]

A háború és az utána következő évtizedek megakasztották nemcsak a Mauriac-recepciót, hanem a magyarországi katolikus irodalom szabad fejlődését is. Mauriac közben tovább írta műveit, de most már nem regényeket, hanem jegyzeteket, esszéket. Mint ahogyan Gyergyai Albert megállapította: íróból közíróba, majd újságíróba ment át. Mauriac könyvei eltűntek a könyvesboltokból, de a Vigiliában még olvasható volt néhány írása és verse, és ismertetések jelentek meg írásairól Rónay György, Mihelics Vid és mások tollából. Lassacskán újból megjelentek a *Méregkeverő* (Thérèse Desqueyroux), a *Viperafészek*, az *Anyaisten* és a többi sikeres Mauriac regény új kiadásai, és új fordítások is napvilágot láttak *(Egy hajdani fiatalember, A kis idétlen)*. Gyergyai Albert pedig, aki végig nyomon követte Mauriac pályájának alakulását, 1965-ben ismét tanulmányt írt róla, melyet a Nagyvilágban jelentetett meg. Ugyanebben az évben jelent meg a *Kortársak* is, melynek hosszú Mauriac-tanulmánya két részből áll: egyrészt az 1927-es írásból, másrészt pedig egy harmincnyolc évvel későbbi elemzésből, mely magában foglalja a Nagyvilág-cikket is, de lényegesen részletesebb annál. Az 1960-as évek Gyergyaija lényegesen kritikusabb, sőt epésebb, mint 1927-ben volt; igaz ugyan, hogy Mauriac sem változott előnyére.

Az *Egy regényíró öregkora*[23] címmel megjelentetett cikkében Gyergyai 1965-ben nem annyira az embert, mint műveit vette górcső alá. „Mauriacnak sok a csodálója és talán éppennyi az ellenfele, s ez is hozzájárulhat hírneve felszínen tartásához: hívei főképp formás, tömör, szenvedélyesen sietős és fékezetten indulatos regényeit tarthatják számon, amelyek közül egynéhány, mint a *Baiser au Lépreux* vagy a *Désert de l'Amour*, mint a *Thérèse Desqueyroux* vagy pedig a *Noeud de Vipères,* a század legszebb regényes alkotásai közt foglal helyet, míg ellenfelei talán nem is olvasták e könyveit, és inkább az embert, a literátort, a nagypolgárt, a polemistát üldözik vagy gyűlölik Mauriacban".[24] „Nincsen szó, nincs fogalom, amelyet ő forróbban és sűrűb-

[20] Gáldi László: *Ahogy Mauriac látja Jézust.* Korunk Szava, 1936. szeptember 15. 349.
[21] Petrich Béla: *Mauriac Krisztus-könyve.* Katolikus Szemle, 1936. október, 654–655.
[22] Antal László: *François Mauriac: A farizeus.* Vigilia, 1943. 354–355.
[23] Gyergyai Albert: *Egy regényíró öregkora.* Nagyvilág, 1965. december, 1858–1862.
[24] *I. m.*, 1859.

ben hangsúlyozna, mint a kegyelmet, a szeretetet, az irgalmat és a megbocsátást – viszont akkor van elemében, ha támadhat, ha sebezhet, mindig a legfájóbb helyen...."[25] – írja Gyergyai, aki maliciózusan azt is megállapítja, hogy (Mauriac) „szerencséjét mintegy tetézi regényírói helyzete: akikkel majdnem egyszerre indult a húszas évek szép versenyében, azok majdnem mind lemaradtak, s egyedül hagyták Mauriacot a francia regényírás területén".[26] Ráadásul „tanulmányai seregében sok az alkalmi rögtönzés, sok a hitéletbeli követelmény, nem egyszer múló érdekű és értékű cikkeket gyűjtött össze".[27]

Fenntartásai ellenére Gyergyai mégis az elismerés hangján fejezi be cikkét: „Mauriac hangja, az a bársonyos, izzó, szárnyaló, szinte sugárzó hang ma is félre nem ismerhetőn hangzik a francia alkotók szinte sose szűnő koncertjében (...), egy-egy nagy moralista, egy-egy romantikus ékesszólását lehet kihallani belőle".[28]

Öt évvel később, a Nagyvilágban megjelent nekrológjában Gyergyai röviden felvázolja Mauriac írói pályáját és alakját, mégpedig az elhunyt „receptjéhez híven, nem a halottat megillető konvenciózus kegyelettel, hanem ahogy ő tette, a teljes igazságnak megfelelően".[29]

Mauriac kétségtelenül – a legjobb periódusában, teszi hozzá Gyergyai a dicséretet előre is szűkítve – „kora egyik legelső íróművészének számított, a chateaubriand-i fényes retorika egyik, talán utolsó képviselőjének, a szegényesen regionális regényműfaj tájfestésben, lélekelemzésben, társadalmi kritikában valóságos újjáteremtőjének, végül pedig a kenetes katolikus és családi regény mintegy »magnemesítő« kertészének".[30]

Tudjuk, hogy Gyergyaitól sem volt idegen a Mauriac-féle gúnyos előadásmód. Mint nekrológíró sem tagadja meg magát: gyilkos iróniával és kivédhetetlen nyilakat lőve sorolja fel az elhunyt klasszikus emberi gyarlóságait. Mauriacot, aki harminc-negyven éven át korának egyik legkíméletlenebb, rajongói által Voltaire-hez hasonlított polemistája volt, Gyergyai az *homme de lettres*, vagyis a literátor felnagyított, tipikus és túltáplált példaképeként festi le. Szinte gyermekes szívóssággal mindenütt jelen akart lenni, s lehetőleg mindig az első helyen – legyen szó szalonról, Akadémiáról vagy nyilvános zarándoklatról. Janzenista létére sohasem vetette meg eléggé a szünet nélkül növekvő javakat, az elismeréseket és az elégtételeket. Látszólag mindig a legnemesebb ügyekért harcolt a nyilvánosság előtt: a spanyol polgárháborúban, az ellenállásban és a gyarmati viszályokban majdnem mindig

---

[25] *I. m.*, 1860.
[26] *I. m.*, 1861.
[27] *Uo.*
[28] *I. m.*, 1862.
[29] Gyergyai Albert: *François Mauriac.* Nagyvilág, 1970. 1751–1753.
[30] *I. m.*, 1752.

az elnyomottakért küzdött, de talán éppúgy az ügy igazáért, mint a magatartás szépségéért s a tágabb népszerűségért. Legnemesebb, legönzetlenebb hadjáratait is mintha – majdnem mindig, teszi hozzá óvatosan a nekrológíró – személyes indulatok is sugallnák: hol egy ellenfél megalázása, hol egy bálvány felmagasztalása.

Az elhunyt magatartásának és jellemének ecsetelése után Gyergyai megrajzolja tényleges, fizikai portréját is: „Fényképein – kevés írónak volt annyi festett vagy fotografált képmása – majdnem mindig omlatag magatartásban ábrázolják, szép, hosszúkás művészkezével, furcsán kancsal tekintetével, egykedvű s mégis cinkos mosollyal, s aszkétikusan sovány porhüvelyén remekül szabott angol ruhában, akár gyóntatójára vár, akár csak a fényképészére – s főképp azzal a biztonsággal, hogy háza, kertje, szőlője rendben, könyvei igen szépen fogynak, s lelkiismerete is nyugodt lehet, mert hisz nemcsak nagyvilági kapcsolatait ápolja, hanem a templomba is eljár buzgón... (...) Ha van valami »példaadó« egy ily hosszú és fényes életpályában, az talán inkább életének, mintsem regényeinek stílusa, vagyis folytonos, töretlen diadalainak a sorozata, mégpedig oly darázs- vagy mint ő mondaná: viperafészekben, mint amilyen még ma is az egyébként oly magasszintű francia irodalmi atmoszféra. Viszont felvethetjük a kérdést: elég-e ez igazi tanulságnak? Elég-e a legszebb tehetség, Mauriac roppant tehetsége, hogy a »szent nyelvezet« révén inkább hatásos fogásokra, gyakorlati boldogulásra tanít, nem pedig, mint az írók legjobbjai, a lényeges életre?"[31] Így fejezi be rendhagyó nekrológját az idős Gyergyai, aki annak idején, több mint negyven évvel azelőtt sokkal lelkesebb szavakkal szólt a francia íróról és műveiről.

A kulturális közeg különbözőségét jól látó Illyés Gyula, Rónay György és Sík Sándor egybehangzóan szkeptikusan vélekedett a francia katolikus irodalom példájának hazai meghonosíthatóságát illetően. Magyarországon nem jelentkeztek Mauriachoz mérhető katolikus írók, és – bár a húszas évek végétől a negyvenes évek elejéig Mauriacnak sok lelkes híve és olvasója volt – a francia író magyarországi recepciója a kulturális és vallási szokások eltérése miatt jóval elmaradt a lehetőségektől. Rónay László Mauriac magyarországi fogadtatásában és befogadásában részben a hazai katolikus közgondolkodás tükörképét látja. Megállapítja, hogy Mauriac magyarra lefordított leghíresebb regényei nem keltettek akkora hatást, mint szülőhazájában, „s ennek főként abban találjuk a magyarázatát, hogy a hagyományos érzelmű magyar katolicizmust felháborította Mauriacnak a bűnnel kapcsolatos szemlélete".[32] Hasonlóképpen vélekedik Nagy Géza is: „A magyar közönség – egy viszonylag szűk szakmai réteg kivételével – meglehetősen nehezen értette és fogadta be Mauriac polgári színezetű, tragikus janzenizmusát, amely a francia protestantizmussal rokon, de a magyarral aligha, a katolikus réteg számára

[31] *I. m.*, 1753.

[32] Rónay László: *Mauriac a Jelenkorban.* Vigilia, 1994. 536.

pedig egyenesen a pokol kénszagát idézte annak idején, de ma is. Nálunk nincs szó arról a népszerűségről, amelynek Mauriac Franciaországban örvend, ahol a könyvkiadás sikerlistáján előkelő helyet foglal el. Az elmúlt évtizedek politikai diszkriminációja idején pedig kétszeresen is bírálható volt; úgy is mint polgár és úgy is mint hívő katolikus."[33] Nagy Géza még azt is hozzáteszi, hogy az sem vált előnyére Mauriac hazai terjesztésének, hogy Mauriac de Gaulle tábornok politikai programjának végrehajtásán fáradozott André Malraux-val együtt.

Mauriac művei a fentiek ellenére sem mondhatók ismeretlennek a magyar közönség számára. Az izzó légkörű és érzéki feszültségű Mauriac regények – elsősorban a *Thérèse Desqueyroux* és a *Viperafészek* – olvasók ezreit bilincselik le drámaiságukkal és erkölcsi üzenetükkel, s ugyanakkor számos cikk, tanulmány és egyetemi szakdolgozat foglalkozik Mauriac rendhagyó katolicizmusával. Több mint negyed századdal a halála után Mauriac talán lassan elfoglalja majd az őt megillető helyet a magyar irodalmi és szellemi köztudatban.

[33] Nagy Géza: *François Mauriac: Thérèse Desqueyroux.* In: *Huszonöt fontos francia regény.* Szerk. Karafiáth Judit. Lord–Maecenas, Bp., 1996. 196.

Sárközi Mátyás *(London)*

Istenkeresés a nyugati magyar költészetben

Az már bizonyított tény, hogy a nyugati magyar költészet és próza fontos entitás a XX. századi magyar irodalom egészén belül. Fontos azért, mert – mint a hazai fővonulatnak – vannak nagy egyéniségei (a próza- és naplóíró Márai, a tanulmányíró Szabó Zoltán, az esszéista Cs. Szabó, a költő Határ Győző vagy Faludy György), van rangos derékhada, és van – emigráció-szociológiai szempontból tanulmányozásra érdemes – siserehada. Fontos a jellegénél fogva is, mert a külső hatásnak ennyire közvetlenül kitett irodalom unikum.

Egyesek szeretnék kirekeszteni a nyugati magyar irodalom alkotóit a teljes magyar irodalom köréből, mert úgy vélik: csak közös élmények és a közös sors jogosítanak odatartozásra. Eleve nem így van: az odatartozásra a *nyelv* irodalmi szintű, élő – mitöbb, nemegyszer egyénileg továbbfinomított – használata jogosít. Turgenyev Párizsban is orosz író maradt, a nyelvet váltó Nabokov Amerikában nem, Miłosz lengyel költő, de Conrad angol író. A mediterrán napfény vonzására délre települt Maugham, Lawrence Durrell vagy Graham Greene esetében fel se merül a kérdés, lehet-e máshová sorolni őket, mint az angol irodalomhoz – mint ahogy ez a kérdés a nyugati magyar írók elvitathatatlan magyarsága esetében sem merülhet fel. És tulajdonképpen nem is az a probléma, hogy máshová tartoznak-e, hanem az, hogy a számbavételnél, a kor átfogó értékelésekor kapnak-e kellő figyelmet. Nem lehetnek azért idegenek, mert egy zárt politikai rendből kiszabadulva, nem csak szivárgóan, hanem özönlően bő világirodalmi hatásnak, azaz filozófiák, trendek, sőt: életformák írásaikat átjáró sugárzásának tették ki magukat. Távol élve a hazától is *honosították* mindezt, az egyedül üdvözítő magyar irodalmi nyelven át. Csak érdekesebbé teszi műveiket, ha azokban a politikailag otthon sokáig kimondhatatlant mondták ki, vagy a távolravetettség lélektani, szociológiai jellegzetességeit alkotóelemként felhasználták. Ez a nyugati magyar irodalom értéke és jelentősége, ezért kell az 1945-től 1989-ig tartó szakaszát, amely többé-kevésbé lezárt és kerek, súlyához méltóan besorolni.

Művelődés és kereszténység a kongresszus témája, művelődésen nyilvánvalóan kultúra értendő, tehát a tanokat, eszméket, hitet és hitetlenséget abszorbeáló irodalom is. E tekintetben azért lehet érdekes a nyugati magyar költészet, mert művelői kikerültek a nagyvilágba, az önkényuralmi rendszerek tiltásai többé nem vonatkoztak rájuk, és ha bizonyos esetekben az istenkeresés is hozzá tartozott ahhoz, hogy a lét kérdéseit felvessék, erről akár hitvitázón, akár áttételes irodalmi formában azt mondhatták, amit akartak. Ha pedig a vallásfilozófiákról még többet akartak tudni, minden forráshoz szabadon hozzáférhettek.

A vizsgálódásból tulajdonképpen sem zárhatjuk ki a papköltőket, bár ők az istenkeresést pályájuk teljesedése során bizonyára elintézték önmagukkal. Békés Gellért, Zimányi Rudolf, Somogyi B. Gerő esetében így sejthetjük. Tűz Tamás már felveti a „miféle Isten?" kérdését, míg egyedi eset a bencés Rezek Román, akit párizsi évei alatt Jean-Paul Satre agnosztikus gondolatai is megragadtak, majd egész világát betöltötte Teilhard de Chardin; huszonnyolc kötetben fordította le összes műveit, és ismeretelméletéhez Sao Paolo-i magányában a törzsszövegeket meghaladó mennyiségű kommentárt írt.

Tehát két, írás-terjedelemben mázsás súlyú ellenpólusunk van: az istenes, de a dogmákra folyvást rákérdező Rezek Román, és a magát talán istentelennek vélő, de bölcseleti vizsgálódásai közben sűrűn teológiai kérdésbe ütköző Határ Győző. A közöttük feszülő skála pedig széles, különböző nemzedékek lírikusai jelölhetők meg rajta; hitet-hitetlenséget, keresztény tanok érvényét vagy érvénytelenségét pedző költeményeikkel, szövegeikkel. Jóllehet Rezek Román híresült el arról, hogy Teilhard de Chardint a gondolkodó magyarok számára fókuszba hozta, a jezsuiták nyitottságának köszönhetően Szabó Ferenc már 1965-ben kiadta a Vatikán által nem szentesített Teilhard-i elméletet rokonszenvvel mérlegelő tanulmányát. Lám, itt is érvényesült a nyugati magyar intellektuelre vonatkozó tétel: a közvetlen ráhatás fontossága. A francia szellemű teológiával helyzeti előnyénél fogva hazai társainál intenzívebben ismerkedő két szerzetes, Rezek Román és Szabó Ferenc Teilhard-ral felel arra, hogy intézze el az élet keletkezésével és értelmével kapcsolatosan felmerülő kérdéseit, kételyeit; hidat verve keresztény dogmák és a tudományosság közé. S ehhez az is kellett, hogy a szellem szabadságát a XX. század második felében élő, nyugati keresztény intellektuelként fogják fel. Szabó Ferenc francia eredetiben olvasta a *Benne élünk*et azaz a *Milleu Divin*t és *Az emberi jelenség*et, a *Phénomène Humain*-t. Sürgősnek tartotta, hogy írjon róluk és a Vatikán által megregulázott szerzőjükről. Ezzel egyidejűleg dolgozott Rezek Román a két mű magyar fordításán, immár új állomáshelyén, Brazíliában.

Teilhard de Chardinnak az egyház által bírált elmélete az volt, hogy mint gyakorló paleontológus a *fejlődés* problematikáját kényes világnézeti területre terelte, az ember genetikus származásának tudományos elmélete felé. Arra a következtetésre jutott, hogy a tudat – úgymond – „szerves bonyolódás" része és az Ember – nagy E-vel – felfedezhette, hogy ő maga nem más, mint a tudatossá vált evolúció. Teilhard de Chardin írja, hogy az ember „a fejlődés *tengelye* és nyílvesszeje, amelyben összpontosul az egyetemes élniakarás." Ám Pierre Teilhard de Chardin nem vált materialistává, csak éppen a Gondolat nevében *bensőségessé* tette az Anyagot, megalkotta a Szellem energetikáját, hogy – és itt jön az egyház számára is elfogadható kitétel – mindent összegyűjtsön egy ponton, amit talán nevezhetünk Istennek is.

A teilhardi amalgamáció tetszhetett a fiatal költő Szabó Ferencnek, tetszhetett a fiatal költő Rezek Románnak, meghatározhatta több költemé-

nyük szellemét. Más kérdés, hogy idős költő Rezek Románból már nem lett, mert az egyik kötetét ledorongoló bírálatot követően – Horváth Béla volt a tettes – úgy megbántódott, hogy soha többé nem publikált verset. Szabó Ferencet viszont egy időre rendi elöljárói tanácsolták el a lírától, amely szerintük nem jezsuitához való. Így kötete csak 1982-ben jelentetett meg.

Tűz Tamás az, aki papként leginkább tör ki a kordából, meri Isten szemére hányni magányát, mer vigasztalódni hajzuhatagok és tomporok csodáján. Kiábrándulása érthető, a kor, melyben élt, jobbára cserben hagyta. De mégis különös, hogy *Memoár* című költeményében hiába keresi a kezet, ami felé nyúlhatna, mintha azt jelezné, hogy az Isten-hit sem hoz vigaszt.

A költőiség korláttalanságában minden lehetséges. Lehetséges a meghasonlás és bekövetkezhet komor élettapasztalatok kínzó nyugtalansága után, ellentétként, a révbeérés csendje. Lehetséges, hogy egy veretesen, zsoltárosan protestáns hangú költő, mint Siklós István, a buddhizmusban keresse lelki békéjét; egy közéleti lírikus, mint Gömöri György, olykor megengedje magának az istenességet; a hajdan istenes Csokits János elérkezzen a csüggedt nihilizmushoz; Vitéz György meg felemlítse monforti Simont (ki „nem sokat monfortírozott", hanem kaszálta az eretnekeket, sorolja továbbá Torquemadát, Zápolyát, majd mentségül Assisi Szent Ferencet, Bonhoeffert vagy Martin Bubert, s végül elérjen a tanulsághoz: „Szolgáiról az Úr megismerhetetlen".

A legengesztelhetetlenebb a kereszténység iránt Határ Győző, aki szerint a keresztény kultúra hagyománya kétezer éves történetének a végéhez ért. Úgy véli, hogy immár olyan univerzumokból álló multiverzum létére derült fény, amely nem értelmezhető judeo-keresztény fogalom- és képzetrendszer alapján. A szkeptikus Határ a vallást elmekórtani esetnek tartja, akár a nemzeti szocializmust és a bolsevizmust. Reméli a poszt-keresztény korszak eljöttét. De ettől sem vár elíziumi békét. Kétli, hogy az emberi világban a szeretet-elv érvényre juthat. Ami a jelenkor egyházát illeti, úgy látja, hogy az mást sem tesz, minthogy világi befolyásra törekedik.

Határ Győző legújabb könyvében, az *Álomjáró emberiség*ben (London, 1996), sok szó esik minderről: „Az emberiség álmainak él, és éppen ezért – álmaiban él. Valláshiedelmek álmaiban: a haladásillúzió álmaiban; utópiák és ukróniák álmaiban." Megvan a véleménye a Teilhard-szerű ismeretelméletekről is: „*zügosz*nak mondja a görög az effajta 'igát', amely a belefogott baromnak akadályozza s egyszersmind irányítja mozgását; és ilyen zügosz a vallás, a maga tudatbetöltő hiedelemvilágával, szenthagyományával/szokásjogával/példabeszédeivel egyetemben hordarögeszmék összessége az a *zügosz,* amely a törzsnek, a klannak, a hordának, a népnek/nemzetnek kollektív magatartásformát ád, azt minden időben meghatározza/megszabja. Emez öntörvényű, kollektív 'szent őrületnek' kompulzív téveszméibe beletartozik az is, hogy vele a megismerés mintegy 'lezárult', lévén minden vallás – a maga elragadtatott meglátása szerint, a maga hatalmi területén – episztemológiai 'telitalálat'..." és így tovább, és így tovább.

A nyolcvanként éves író keserű hit- és egyház-ellensége ebben az új művében, amely gondolatok, esszék, szövegek, költemények, prózaversek és filozófiai igényű eszmefuttatások kissé fésületlen elegye, hol hosszabb, hol csupán néhány soros „odacsapások"-ban nyer formát. Határ Győző „vérségi kapcsolatot" talál a kommunista párt és a római katolikus anyaszentegyház között. Mint írja: „az utóbbi a régi, a hívő, az igazi" kommunista párt, tehát a katolikus egyház; míg a másik „annak újdándi, világi, ideológiai *elmagzása*". „Mindkettő egyetemesnek hiszi/vallja/hirdeti magát. Az egyik már jobblétre szenderült, legalábbis letűnt a képernyőről és a jelek szerint az utolsókat rúgja, csak idő kérdése, hogy a másik is lehulljon az idők rostáján, és átmenjen azon a végső halmazállapot-változáson, amelyben a 'történelem emlékezete' kilátástalan küzdelmet folytat fajtánk elementáris feledékenységével."

Vajon, valóban az utolsókat rúgja az egyház és a „jó jóságába" vetett hit? Határ Győző bizonyítékai erre nem meggyőzőek. Mintha arra vágyna, hogy végre-valahára, szálljon már valaki vitába vele. Ne maradjon hitvitának szánt szövege pusztába kiáltott szó.

Mint írja: „– hamar, egy 'isteni megvilágosodottságú' mester-teológust nekem, akinek emez, őspogányságból ránkháramlott, koraközépkori kérdésekre, melyektől valaha a *Sorbonne* visszhangzott Brabanti Siger idején, a teljes értékű válaszadás igyekezete jutna az eszébe és véle a Szükségképp Elegendő Válasz; és nem pedig ami hittudósoknak ilyenkor eszébe jutni szokott: hogy engem, és minden hasonló kérdés-göncöleggel zaklatót – agyonverjenek!..."

A rendkívüli stíl-leleménnyel szövegezett monológ helyett persze meggyőzőbb lenne, ha a szerző a teljesértékű válaszadásra törekedő kortárs teológusokkal vitázna. Ám ezeket bizonyára eleve olvashatatlannak ítéli.

A költő büszke arra, hogy kitört az eszmék és a hit fogságából. Íme az a Hyeronimus Bosch-i kép:

Fazékember
fazékemberként növesztett a pap
torzóvá törpülnöm a hit fazekában
kajánul várt fejetlen lábakat
s nem hitte – fejet növesztett a lábam
fölébenőttem supelláinak
lepattant rólam ez iromba cserép
– nyakába szedte lábát a zsinat
s elhordta irháját és istenét

Hetyke dal. De öregedőn a szeretet-elv létjogosultságának a konok tagadása hová vezet?

hallga-csak-hallga hova nem sötétedik
éjszakám feketéje: immár oly korom-
sötét mi földi színben nem is létezik
s ilyen lyuk-feketének csak én gondolom

sűrűsödik éjszakám szín-feketéje
szemnek áthatolhatatlan fallá feketül
ülni ez éjen-túli kőzeti éjbe'
magamban megülni anyaszült-egyedül

hallga-csak-hallga: iszapsűrű félelem
ő – kiléte tárgya és neve nélküli
el nem hágy éjhossz't itt szunnyad-gunnyad velem
és szénkoloncával mellemet megüli

félelem ő de nem az a vérbő izmos
igaz érzés: csak ahogyan az inga leng
mert riogatja a béna mechanizmus
a létrémület mely odalettén mereng. (...)

A nyugati magyar irodalom kiemelkedő költő-egyénisége tehát hosszú élete során nem jutott más következtetésre sem az egyházak és vallások, sem a sorsunkat mozgató misztikum felől, mint arra, amit már rebellis ifjúkorában, szülőföldjén kialakított. A Szabó Zoltán kifejezésével élve egy korábbi tanulmányomban *style refugió* összefoglaló névvel jelzett újabb nemzedék pedig: Kemenes Géfin László, Makkai Ádám, Horváth Elemér, Bakucz József, András Sándor, Thinsz Géza és a többiek, új környezetükben kilombosodott individualizmusuk igézetében tudomásul veszik Isten közönyét, a halál rettenetét; idéznek hangulatokat, nyelvi-fogalmi reneszánszuk gazdag szókincsével fejeznek ki életérzéseket, hozzászólnak hazai és világméretű mizériákhoz, de a legfőbb jó számukra immár a *humánum.* Többnyire tudomásul veszik, hogy Földünk siralomvölgy, ahol – amíg lehet – szépségekkel és élvezetekkel kell telítkezni, kárpótlásként történelmi megaláztatásokért. A vallásnak, egyháznak az a tradicionalista, intellektualizált tisztelete sincs meg bennük – talán Siklós Istvánt és Bikich Gábort kivéve –, mint ami az előző generációnak nemcsak a papköltőit jellemezte, de élt például Cs. Szabó László vagy Kibédi Varga Áron protestáns szellemében.

Mint Szabó Zoltán írta: „Ezek a bűnnel, erénnyel, sorssal, kétségbeeséssel szemrebbenés nélkül szembenéző költők a magyar irodalomban ritka emberi vakmerőséget, zord humanitást fejeznek ki."

S hozzáteszi azt is, hogy ezt az alkatot „nem az emigráció teremti, hanem az, ami az emigrációt".

Említhetjük, hogy Békés Gellért a Rómában megjelenő *Katolikus Szemle* hasábjain negyven éven át nem katolikus nyugati költőknek is teret nyitott, és az ökuméne jótékony szelleme megvalósult mind a Pax Romana, mind az Európai Magyar Protestáns szabadegyetem évenkénti tanulmányi napjain.

A protestánsok fenntartás és beleszólás nélkül jelentették meg a nyugati magyar költészet legnagyobbszabású antológiáját, helyet adva a bűnnel, erénnyel nemcsak szemrebbenés, hanem olykor Isten nélkül szembenéző lírikusoknak is.

Érdekes feladat megvizsgálni, hogyan hatott vissza a hazai költészetre a nyugati; melyek a párhuzamok és az eltérések ugyanazon a nemzedéken belül. És részkérdésként: mit érdemelt a diktatúrában élt költők szélesebb táborától egyház, vallás és Isten? Továbbá: szólítja-e még ma is valaki a Mindenhatót? És tanaival szólít-e ő bennünket?

Márkus Béla *(Debrecen)*

Szabad akarat, predestináció, munkaetika
Sarkadi Imre bibliai-dogmatikai motívumairól és utalásairól

A Sarkadi-filológia eléggé ismert állítása – talán –, hogy a drámák, a korai *Kőműves Kelemen*-töredékek és a kései *Oszlopos Simeon* vagy az *Elveszett Paradicsom* világát erős szálak kötik az őskeresztény dogmákhoz és a Bibliához. Mindenekelőtt Tarján Tamás tanulmányaira kell utalnunk. Azokra a párhuzamokra, amiket Kelemen és Boldizsár, illetve Krisztus és Júdás vitája között vont, ezen az áldozat- és megváltásmotívumon túl a tizenkettes szám misztikájára. Az időpontok szimbolikájával kapcsolatban a már címében is biblikus *Elveszett Paradicsom* játszási idejében – szeptember kilencedikében – a bűnbe eső „első ember" napját, Ádámét fedezte fel. Ugyane drámában Mirát szentlélek lobogású lánynak, a hetvenötödik születésnapját ünneplő öreg Sebők, továbbá a Krisztus-korú Zoltán és Mira kapcsolatát pedig a szentháromságra emlékeztető nemzedéki szimbólumnak látta. Hármukat egyszersmind az élettelen, az élő és a legmagasabb rendű: az emberi – azaz, együttesen, a világegész képviselőinek.

Akár ezen a nyomon elindulva, bár találomra ütve fel Sarkadi Imre köteteit, valóban meglepő sűrűn lelünk bibliai, hittételi motívumokra, utalásokra. Egy időben sokat idézték az *Elveszett Paradicsom* öreg Sebőkjének és Zoltánjának a dialógusát az öntörvényűen cselekvő emberről, aztán az *Oszlopos Simeon* Kis Jánosának vallomását a bűnre való késztetésről vagy a *Mementó* névtelenségben maradó egyes szám első személyű elbeszélőjének szavát a szabad akaratról. „...tudod, nemigen vagyok már abban a helyzetben, hogy akármiféle tabut, tilalmat vagy erkölcsi parancsot tiszteljek!" – magyarázza a bűnbeesés utáni állapotot az ifjabb Sebők, és az édesapja intésére – „Amíg az ember él, a saját erkölcsi normái szerint teszi, akármilyen is a helyzete... A helyzet – a te helyzeted is – az legfeljebb kötelezhet, de semmi alól fel nem menthet" – azt feleli, hogy olyan „presbiteriánus szigor"-ral ítélkezik, ami nem is tőle ered, és amiben ráadásul még nem is nagyon hisz az öreg. Kis János a társbérlő Zsuzsi elbűvöléséhez-elcsábításához példálózik a mindent felmérő „tiszta ész" megmaradásáról. És arról, hogy „...a rossz kívánása rettenetesen erős. Ahogy ételt, italt, sikert, hatalmat kíván az ember, úgy vonzódik a rosszhoz, mint lepke a lánghoz". A „félresikerült zseni", aki lehetett volna korának Pasteurje vagy Pavlovja, csak a hite hiányzott hozzá: az ifjabb Sebőknek erre az emlékezetes önértékelésére rímel a novella elbeszélő alakjáé. „Nem én fedeztem fel a relativitás elméletét, nem én komponáltam a Psalmus Hungaricust, s nem én mondtam ki, hogy a reflexeknek feltételei is vannak, s ezek művi úton is előállíthatók: szóval nem én számoltam le a szabad akarat biblikus, bolond és csökönyös hitével."

Anélkül, hogy a keresztény misszió legújabb elméleteit követve kiemelnénk a kontextualizáció fontosságát, azaz hogy nagyon is tekintettel volnánk arra a sajátos helyzetre, amelyikben itt és most az evangéliumi és a teológiai fogalmak megszólalnak – anélkül tehát, hogy befogadó-orientáltan vennénk sorra a fent idézett kifejezések egynémelyét, annyi első pillantásra is látható, hogy a különböző utalások, motívumok értelmezése összefügg a tehetség és a siker, végső soron a személyi szabadság és erkölcs kérdéseivel. Mindenekelőtt érvényes ez azzal a két – egymással ellentétes tartalmúnak látszó – hittétellel, a szabad akarat, illetve a predesztináció dogmájával kapcsolatban, amelyek egyrészt külön-külön is talán a keresztény teológia legtitokzatosabb és legrejtélyesebb aspektusát jelentik (ld. McGrath: *Bevezetés a keresztény teológiába*), másrészt pedig a Sarkadi-szövegek frazeológiájában talán ők tűnnek föl a leggyakrabban. Ahelyett, hogy belebonyolódnánk, a *Mementó* vajon miképp kapcsolja össze a feltételes reflexek létezését a szabad akarat nem létével, ehelyett csupán Augustinus hasonlatával érzékeltetnénk, hogyan szemléltette az „akarat szabadságá"-nak mint az emberi felelősséget és szabadságot, valamint az Isten teljes szuverenitását érintő témának a lényegét. A sztoikusoktól (nem pedig a Bibliából) származó liberum arbitrium fogalmát és a bűnét elválaszthatatlannak tudva, a két serpenyőjű mérleg képével példálózott. Eszerint a mérleg egyik serpenyőjében a jó, a másikban a rossz cselekedetek vannak, és ha a mérleg pontosan van beállítva, akkor mérhető az arányuk, és mérhetőek a kétféle cselekedetek melletti érvek is. Augustinus kérdése azonban az, hogy mi van akkor, ha a serpenyők nem állnak egy szinten, mert a rossz oldalon lévőt nehéz súlyok terhelik. A mérleg működik ugyan, de a nyelve a rossz döntés, illetve cselekvés felé billen – és ez Augustinus szerint pontosan megfelel annak, ami az emberiséggel a bűn hatására történik. Vagyis az ember szabad akarata a rossz felé hajlik. A rossz kívánása rettenetesen erős – mondja Kis János –, hiába mérjük fel „tiszta ész"-szel a tettek következményeit. Video meliora proboque, deteriora sequor – látom a jót, mégis a rosszat követem, ugyancsak Sarkaditól. A platoni–kanti alapon két részre osztott ember belső küzdelme volna ez? Az észé a vágyakkal, a szellemé az érzékiséggel, a fejé a szívvel szemben. De ismerik-e egyáltalán Sarkadi elbeszélői vagy alakjai a vívódást, a belső gyötrelmet, vagy mint Sebők Zoltán tiltakozik: önmaguk élve boncolásánál nem óhajtanak jelen lenni; a viviszekciót, mint puritán protestánsok a gyónást, elhárítják maguktól. Ha viszont nincs mély töprengés, nincs igazi mérlegelés jó és rossz között, akkor az emberi felelősség és szabadság határai is másutt húzódnak. Ott, talán, ahol a *A gyáva* Évájának kígyómarás mérgét érzéstelenítés nélkül kioperálni, csúf hernyót rágni és lenyelni bátor, ám a jólétet, autót, villalakást, külföldi utazásokat elveszteni, megunt férjet elhagyni gyáva cselekedetei mutatják. Ott tehát, ahol az életvezetésünket, határozatainkat az szabja meg, hogy ama bizonyos mérleg serpenyőiben minek van nagyobb súlya: a moralitásnak-e, vagy a megfontolásnak. Akár önkéntesnek, akár kényszeresnek

állított alkalmazkodásaink mértéke függ attól, ahogyan különbséget teszünk – de ezt már nem Augustinus, hanem Freud látja így – a morális bűn és a „gyakorlatilag célszerűtlen" vállalás, tett között. Élesen elválasztható tehát egymástól (Rorty értelmezi így Freudot) az önteremtés magánjellegű etikája és a másokhoz való, a kölcsönös alkalmazkodás társadalmi etikája. Felrúgható tabuk, tilalmak, erkölcsi parancsok – amiről annyi más Sarkadi-történet beszél, nem csak Sebők doktoré. S ha hiányzik a hit, hiányzik akkor a Luther értelmezte hit általi megigazulás is – marad a törvényen kívüli létezés, az életmű ugyancsak nem egy helyén emlegetett margón élés. Az üdvösség nem függ az ember érdemteli, jó cselekedeteitől. Az isteni kegyelem nem jutalom, ami a példás magaviseletért jár. Hogy ki részesül benne, éppen ez az egyén kiválasztásának alapja, a predesztináció, a Kálvin nevezte félelmetes, „szörnyű határozat". Hogyan tudhatja meg, nem a hitetlen, de még a hívő is, hogy a kiválasztottak közé tartozik? Honnan szerezhet, s szerezhet-e üdvbizonyosságot? A természeti állapotból (status naturae) a kegyelmibe (status gratiae) az juthat el, aki önként lemond vágyai beteljesítéséről, aki ellenáll az érzéki – és az anyagi – világ csábításainak. Aki nem a külső kényszerítésektől és megtorlásoktól teszi függővé magatartását, tetteit, hanem bensőjévé válik az ösztön, az önzés diktálta vágyakról, kalandokról való lemondás. Ez az életvezetésre szigorú lelkiismeretként felügyelő aszkézis kísérti meg a kapcsolatait a kétségbeesés fölényével rontó, romboló, a mérleg mindkét serpenyőjébe csak a rossz terheit rakó Kis Jánost. Másokkal, például a *Ház a város mellett* Bátorijával együtt, aki számára mindegy, milyen eszköz vezet a célhoz, az ő „fordított aszkétasága" arra is példa, hogy a fölnövesztett és túlméretezett szuperego a predestináció profánul világias értelmezésével a szabad akarat két végletes felfogásához is nagyon közel juthat. Ha az ember sorsa független a jó vagy a rossz cselekedeteitől, akkor bármit tehet. Illetve: nem tehet mást, mint hogy megnyugodva várja a végzetét, az eleve elrendeltet. Ez az a fatalista elképzelés, amely a herezis, az eretnekség egyik formájaként Augustinust vitára ingerelte; ugyanígy a másik véglet, az emberi akarat teljes szabadságát valló pelagianizmus. Sarkadi pályájának kezdetén és végén egyaránt kísért mind a fatalizmus, mind az akarat – talán Schopenhauertől, talán Nietzschétől eredő – mitikus képességűvé növesztése, szemben az ésszel, a racionális cselekvéssel. A *Pokolraszállás* vagy az *Oszlopos Simeon* jelszava aligha lehetne, ami a kálvinistáké: post tenebras lux, ha tévelyeg is a lélek, de magába száll majd; a sötétség után a világosság.

A Gide-től ismert action gratuite, ingyen cselekvés, logikailag és lélektanilag indokolatlan, megmagyarázhatatlan cselekedet egyfelől, másfelől viszont visszájára fordítása annak, amit az egyik dráma paraszthőse így fogalmaz meg: „az ember annyi csalódást megér, hát akkor nehezen bírna el mán többet". Kipróbálni, mennyi csalódást bír el – s mennyit bír lelkiismeretfurdalás nélkül okozni: talán ebben is mérhetőek Sarkadi pályaszakaszainak szemléleti különbségei. És abban, ami ugyancsak a kálvinista lelkiségre tar-

tozik. Eszerint a jó cselekedetek bizonyítják, de nem okozzák az üdvösséget. Következményei, de nem előfeltételei. Ám Isten dicsőségének földi gyarapítása közben a transzcendencia-élmény fakulásával is megmaradt az a beidegződés, hogy az emberi munka mindig értelmes, bármennyire céltalannak tetszik is. E munkaetikának – írja McGrath, megerősítve Max Weber véleményét – jelentős lelkigondozói szerepe volt: a hívő világi tevékenysége révén biztosíthatta nyugtalan lelkiismeretét, hogy a kiválasztottak között van.

Hogy a vallásos gondolatoknak erőteljes gazdasági és társadalmi hatásuk volt a korai modern Európára – ez Wébertől függetlenül is szinte közhelynek számít. Az azonban, hogy a – talán – mögöttünk lévő szocializmust is lehet a hit dolgának, sőt „posztkeresztény ideológiá"-nak tartani, a marxizmust pedig a kimerült történeti vallások helyébe lépő pótvallások egyikének (mint Toynbee tette) – ez hosszú-hosszú ideig tabunak, stílszerűbben: eretnekségnek számított. Hiába, hogy az Isten, a Megváltó vagy Krisztus személye az idők folyamán a forradalmak eszményeinek, az igazságosságnak, az egyenlőségnek mintegy a jelképe lett.

És hiába jelentette 1917 novemberét követően is a bibliai-vallási frazeológia használata a legbiztosabb módját a tömegekhez szólásnak. Majakovszkij újszövetségi hasonlatokat alkalmaz, Belij *Krisztus feltámadt* címmel szerez poémát, Blok, a már a címében is az apostolok számát idéző *Tizenketten* szerzője pedig ezt írja: „Dicsfényt látok a forradalom ifjú arca körül... Benne van Krisztus."

És idehaza is – Tóth Árpád *Új Isten*éről nem beszélve – még a történetfilozófia és a politika is a teológiai nyelvén beszélt. Révai József a sziklából vizet fakasztás, kövekből kenyérteremtés példájával érvelt. Igehirdetésről, tanításról, útban lévő igazságról, a világ társadalmi megváltása folyamatáról beszélt Lukács György.

A szocializmus építésének hős- vagy őskora, a proletárdiktatúra kezdete kiváltképp kaphatott pszichológiai ösztönzéseket a vallásos élettől, hittől, dogmatikától és liturgiától. Az úgynevezett szocialista realista irodalom hasonlóképpen. Sarkadi pályájának 1948 és 1953 közé eső szakasza sem árulkodik másról. A hitvita formája, az aszkézis, a kvietista jellegű elmélkedés, továbbá az áldozathozatal mint a bűnök elhagyásának és az üdvözülés megszerzésének az eszköze – a munkához mint kipróbált ősi aszketikus eszközhöz hasonlóan – a művek világképének formáló tényezői közé tartozik.

A protestantizmus predesztinálta a sematizmust? Nyomot hagyott benne, legalábbis. A *Rozi* című regény vagy a dráma, az *Út a tanyákról* főhőseinek sorsfordulata – a lányt becsapja a kedvese, Fekete Antalnak pedig szétbomlik a családja – úgy interpretálható, a válsághelyzetre adott válasszal együtt, mint a szenvedés értéknek tartása. A „sértettség mint emeltyű" szerepel. Elmondható, hogy Rozi egészen, Fekete pedig félig-meddig „elégtételre vágyó sértettségből" dönt a traktoriskola, illetve a téeszcsé mellett. Ez a sértettség sarkallja a lányt, megmutatni hűtlen szeretőjének, hogy „viszi, igenis

viszi" valamire, ez gondoltatja vele, amikor már gépállomás-vezetőként egykori megszégyenítőjével találkozik, hogy „parasztpolitika ide, megnyerés amoda, ennek az embernek haló porában se bocsátana meg". Ez a – Weber szavával – „bosszúszükséglet" keresi itt a kielégülési lehetőségeit, amelynek hatása alól az immár a „nép" vezetésére kijelölt leány sem képes kivonni magát. Ebben az összefüggésben Rozi személyiségjegye, a hebehurgyaság is úgy tűnik föl, mint a kapkodós munkára serkentő tulajdonság, a tettei pedig mint eszközök, melyek a lelki harmónia megteremtésére éppúgy hivatottak, mint a szégyenben maradástól való félelem száműzésére. A méltóságérzet visszaszerzésében a munka játssza tehát a főszerepet: „az a legnagyobb öröm, ha a dógát jól végzi az ember... egyebet oszt én nem is akarok mán elérni. Mer énnekem ember nem kell, szerelem énnekem nem kell"– sűrűsödik egy mondatba a munka aszkézise.

A tett, a munkavégzés azonban nem csak a szerelmi vágy legyűrésének eszköze. Ezáltal megy végbe az az aszketikus jellegű fordulat is, a protestáns etika egyik fő tételének megfelelően, hogy a hit a tettekben igazolódik. Rozi így szabadul meg összes, sűrűn rátörő kételyétől és kérdésétől, amiket elméletileg képtelen megválaszolni. „Mer mindig csak azt tanultuk az iskolán, hogy a Párt a szegényparasztra támaszkodik, szövetségbe a középparaszttal... osztán én otthon, ahogy emlékszem, csak azt láttam, hogy vannak emberek jóba, vannak rosszba... Az én keresztapám... a csak szegényember, nincs annak csak két rossz lova, két hód fődje – oszt mégis, ha arra kéne támaszkodni a Pártnak, hát jól nézne ki..." A kételyek elvetésének a könnyűsége elképzelhetetlen a fáradhatatlan hivatásvégzés nélkül, amellyel a hős – nem a világra!, de – az önmagára vonatkozó bizonyosságot és az elégséges hitet megszerezheti. Szenvedés, sértettség, elégtétel és bosszú, kétely és hit láncszemei végül is könnyen kapcsolódnak egy chiliasztikus, messianisztikus jövőképbe. Rozi „jövő felé" száguldása a protestáns etika megváltástanára emlékeztet: a társadalmilag alávetett és negatívan értékelt személyiség a maga méltóságérzetét a legkönnyebben az őrizetére bízott „misszióba" vetett hitből táplálhatja. A sértettség csak a munkában és a hitben nyerhet elégtételt. Tartós lelki épültséghez, az életvitel racionális rendszerezéséhez csak ezek vezethetnek. Összehangzik a szocializmus misztikus-irracionalisztikus felfogása és a keresztény vallásos életértelmezés.

Az *Út a tanyákról* esetében a két üdvtani koncepció, az újjászületés és a megváltás közül az utóbbi az ösztönző erejű. Fekete Antalnak ahhoz, hogy új lélekhez jusson, meg kell szabadulnia a sérelmeitől, de a nyomorúságától is. Benne éppen ezért már előbb formálódik a téeszcsébe lépés gondolata, mint ahogy családi élete összeomlik. Az ő választása tudatosabb tehát: egyrészt jellemi tulajdonsága, fáradhatatlan munkavégzése, másrészt a „gyónása" készíti elő a döntését. Ez utóbbi esetben – beszél a név is – ki más, mint a Pap, a párttitkár a „gyóntató". Fekete bűnbánata, töredelmes vallomása, hogy eddigi életében „minden ezért a nyomorult fődér" történt, úgy nyer feloldozást,

hogy Pap szinte belefojtja a szót. A kézfogás kérése mégis olyan, mint a bűnbocsánat felvétele, mint a feloldozás jele. A párttitkár mintha megszüntette volna Fekete önálló felelősségét a korábbi életmódjáért – úgy viselkedett tehát, mint egy gyóntató, ebbe a szerepbe öltöztette be a paraszti képzelet. És a párt embere nemcsak feloldozott, nemcsak a bűnbocsánatról adott bizonyosságot, de elérte azt is, hogy Fekete mentesüljön a családi tragédia borzalmas feszültségétől. Megváltotta őt a szenvedéstől. Reményt adott az üdvözülésre: kézfogásával a téeszcsébe való belépést szentesítette.

Esetleg fontos lehet hangsúlyozni, hogy ezekben az esetekben sem a tételes vallás, nem a protestantizmus vagy a katolicizmus hittételeinek átvételéről van szó. Hanem arról a szociálpszichológiai – Gurevics szavaival: a közvetlen megéléshez tartozó – hatásról, amelyik az ideológiait-politikait is helyettesíthette. Az alakok önmagukra, saját akaratukra utaltságának a folytonos hangoztatása, a bajokon, csalódásokon, kudarcokon való felülemelkedés egyedüli módjaként – nos, mindez nyilvánvalóan nem egyezett a nép nevelése, öntudatának fejlesztése fölött bábáskodó művelődéspolitika elképzeléseivel. A szakmai oktatástól a Szabad Nép-félórákon át a politikai szemináriumokig és még tovább a párt módszerei sok mindent elbírtak – az egyéni tetterőre, elszántságra építő spontaneitást azonban nem viselhették el. Hogy mindez pedig a keresztény hitvilágból is kaphat pszichológiai ösztönzéseket – ez fölért azzal, amit egy baráti bírálat pendített meg: az *Út a tanyákról* akár vádirat is lehetne a szocializmus ellen. Vádirat, mert a tragédia szele csap ki belőle, nem pedig a „biztató jelen" és a „boldog jövő" mámorító érzése.

A Sarkadi-filológia félig-meddig elfelejtett ténye, hogy volt műbíráló a sematizmus korában is, aki a *Rozit* – érdemén, értékén felül dicsérve bár – odakötötte a reformáció korának vallásos irodalmi hagyományához. Hubay Miklós napilap szenzációja (Magyar Nemzet) szinte mintha azért kezdett volna bele a nép szívében élő békevágy szólamába, hogy a korban szokatlanul hangzó hangokat, a gyengédség, a részvét, az elesettség hangjait is megüsse. A teljesebb, emberibb élet utáni vágy felébresztésének eszközét fedezte föl bennük. Hubay érvelésében itt kapcsolódott össze a mese és a prédikáció elbeszélő hagyománya. Az elnyomottságból, a nyomorúságból való menekülés, a bujdosástól, a szegénységtől való megváltás műfajait, a közösségi (népi) és a hatalmi (egyházi) vigasztalás alkalmait ismeri és ismerteti fel bennük. A nyelvi szépségével és tömörségével kitűnő prédikációs irodalomból Bornemisza Pétert idézi, korántsem antiklerikális célzattal. Az emberi jogokra, a „szabad magyar hazára" való igényt zengeti ki a „honvágy erejével" a prédikáció hangja, és a kritikus ezt hallja továbbzengeni Mikes Kelementől, Csokonaitól kezdve Juhász Ferencig, Sarkadi Imréig (és, igaz, Kónya Lajosig is).

A Sarkadi-filológia dolga ma sem igen lehet más: az író művészetének talán a legerősebb nemzeti hagyományainkból való mély gyökereztetése mellett megmutatni azokat a hajszálgyökereket is, amelyek a keresztény hitvilág motívumaihoz és szellemiségéhez kötik.

Harkai Vass Éva *(Novi Sad)*

Bibliai példázat és regény Mészöly Miklós: Saulus

1. Példázat, allúzió, idézés

Mészöly Miklós regénye, a *Saulus* (1968) annak a parabolikus ívnek a folytatása, amelyet az életmű korai szakaszában a *Magasiskola* (1956) indít be, majd az 1966-ban magyar nyelven is megjelent regény, *Az atléta halála* görget tovább – ide számítva azokat a korai kisprózai alkotásokat is, amelyekben az ábrázolt folyamatok, történések, szereplők felett a parabola aurája teljesedik ki (lásd pl. a *Jelentés öt egérről* című elbeszélését 1958-ból). Thomka Beáta Mészölyről írott monográfiájában a *Magasiskoláról*, *Az atléta haláláról* és a *Saulus*ról mint „a parabolával kapcsolatot létesítő művek"-ről beszél.[1] E prózaszövegek formálásmódjában megmutatkozó analógia arra utal, hogy „Mészöly művészetében a parabolaforma a jelzett időszak jellemző műfaji és jelentéstani szerkezete."[2]

A *Saulus* regénykoncepciója a megidézett bibliai példázaton nyugszik. „Preformája"[3] az Újszövetség egyik szövegegyüttese, az Apostolok Cselekedetei, Saulus itt megfogalmazott története, amelyet Mészöly erős redukcióval idéz meg, hiszen regénye azon a ponton rekesztődik be, amikor Saulus utolsó, Damaszkuszba vezető útján a földre zuhan és megvakul.

Az újszövetségi példázat megidézése egyben irodalmi hagyományra,[4] közös kulturális élményre épülő[5] allúzió. A (zsidó) Saulus nevet is viselő Pál apostol, akinek életrajza az Apostolok Cselekedeteiből és a páli levelekből rekonstruálható, egyszerre valós személy és kulturális allúzió, akár Istefanos/István, a hét diakónus egyike. A regényben a helynevek is (Egyiptom, Cilícia, Júdea, Tarzusz, Jerikó, Betlehem, Hebrón, a Taurusz, a Nébó, a Holt-tenger stb.) – köztük Jerusalaim/Jeruzsálem városának helyszínei (Siloám tava, az Antónia-erőd tornya, az Alsóváros, a Bethezda-mocsár, a Bárányok Kapuja/Juhkapu, a várost határoló Golgota-domb, a Kedron-/Kidron-völgy, az Olajfák hegye, a Getshemane-kert stb.) – hasonló módon töltenek be referenciális (a cselekvések, történések pontos betájolása) és/vagy alluzív funkciót – mint ahogyan a pászkabárány, Nisán/Nizán hónapja, a kovásztalan kenyér ünnepe stb. is

---

[1] Thomka Beáta: *Mészöly Miklós.* Kalligram, Pozsony, 1995. 90.

[2] Uo., 93–94.

[3] Uo., 114.

[4] l. Zsilka Tibor: *Az allúzió funkciója a szépirodalmi szövegben.* Híd, 1981. 5. sz. 632–644.

[5] *Világirodalmi lexikon.* Akadémiai, Bp., 1978², II. kötet, 129.

a zsidó-keresztény hagyomány allúzióját rejti. Mészöly, ha elnagyoltan is, de hitelesen, történelmi-földrajzi hitelességgel követi nyomon a Biblia, a keresztény hagyomány megidézett szereplőit, tereit, részleteit, szertartásait.

A *Saulus* példázatjellege abból a vállalt alkotói eljárásból ered, hogy a mű *példázatot,* a saulusi *példát* idézi meg. A regény tehát egyszerre példázat és idézés – azaz a bibliai példázat *megidézése.* Ennek következtében az olvasói recepciót a regény és a preforma (forrásszöveg, ősszöveg, protoszöveg)[6] közötti viszony, a két textus közötti vibrálás irányítja. Más szóval: a *Saulus* intertextualitásának meghatározója, hogy számára a bibliai példázat olyan „idegen szöveg",[7] amely a regény primáris valóságává vált. Vagyis, mint Sklovszkij mondaná: az „idegen mű" a saját (mészölyi) művészi eljárás tárgyává, „anyagává"[8] lesz, minek következtében a regény szövegének megértését, helyes recepcióját az „idegen szöveg" ismerete is befolyásolja.

A Mészöly-regény az ily módon létrejött dialogikus viszony sajátos formáját képviseli: a *Saulus részleges implicit irodalmi* idézés. Irodalmi, mert az ősszöveg is irodalmi mű (a Biblia egy meghatározott, már említett szövegegyüttese), amelyet Mészöly implicit, rejtett módon idéz meg (nem szó szerinti idézés formájában, az idézés látható jelei, pl. idézőjelek, a forrásszöveg megjelölése vagy akár említése nélkül).

A regény az intertextualitás, az idézés azon formáját jeleníti meg, amikor az „idegen szöveg" és a saját szöveg (a regényé) *metszik egymást.* Ilyen értelemben a preforma és a *Saulus* között *részleges* implicit intertextuális kapcsolat áll fenn.

Az átvétel, a megidézés módja egyfelől a kimetszés, a redukció és a berekesztés, másfelől a bővítés, a kiterjesztés, a fikció vonalán ragadható meg.

2. Kimetszés, redukció, berekesztés

A preforma kisebb-nagyobb mértékben kapcsolódik be a regényszövegbe. Mészöly az Apostolok Cselekedeteiből, s ezen belül is a saulusi történetből csak egyes cselekvéselemeket és motívumokat idéz meg. A két mű, a forrásszöveg és a regény *metszetében*, a két „szöveghalmaz" közös részeként a következő cselekvéselemeket találjuk: Istefanos/István üldözését és elfogatását (ApCsel 6. 9–15.), megkövezését és halálát (uo., 7. 58–7. 60), Saulus jelenlétét István megkövezésénél (uo., 8. 58.), pusztításait (uo., 8. 3.), damaszkuszi útját (uo., 9. 1–8.), valamint a közös, érintkező motívumokat (nyomozás, kihallgatás, vakság stb.). Az átvétel, a kimetszés töredékes, redukált, kihagyásos. A regényből elmarad pl. a felidézett szöveg egy lényeges közbeeső

[6] Dubravka Oraić Tolić: *Teorija citatnosti.* Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 10. és 15.
[7] Uo., 5.
[8] Idézi uő., *i. m.* 9. l.

epizódja, a szózat, az Úr (Jézus) hangja a damaszkuszi úton, amit Saulus és társai hallanak (l. ApCsel 9. 4–7.).

A regény befejezése: berekesztés. A saulusi történet berekesztése, abban a drámai pillanatban, amikor a főhősben már összeomlott régi hite, s megszületőben van az új. „Saulus már nem hisz és még nem hisz, mindkét világlátás-rendszer (törvénymagyarázat) töredékeiben, Saulus kételyein átszűrve van jelen a regényben."[9] Mészöly erőteljes gesztussal rekeszti be regényének történetét, még mielőtt az átalakulás pillanata, a Paulusszá válás bekövetkezhetne. A mű végpontja, a damaszkuszi út a megtorpanás, a meg nem érkezés útja – a „soha-meg-nem érkezés célként való kitűzése".[10]

3. Bővítés, kiterjesztés, fikció

A két szöveg egymást metsző halmazának képzeletbeli ábráján ugyanakkor ott a preszöveggel nem érintkező rész: mindaz, amivel az író kiterjesztette, „bővítette" regényét. A regény többlete a bővítés, kiterjesztés, a fikció vonalán rakódik le.

Mészölyt az újszövetségi példázat megidézésekor a Saulus lelkiállapotában zajló folyamatok érdekelték. A regény apparátusának egésze. Saulus tájból, környezetéből, emlékeiből merített észleletei, reflexiói, mozdulatainak megjelenítése, a regény furcsa-homályos, ködösítő, többértelmű dialógusai stb. sorra ennek a célnak rendelődnek alá. A cselekvés terének elemei, részletei – a város, az utcák, a házak, a falak, a döngölt föld, a sátor, a sikátor, a puszta, a homok, a hőség, a fény-árnyék – egyszerre a tér- és tényszerű ábrázolás eszközei, valamint a főhős közérzetének érzékelhető lenyomatai. A *Saulus* szövegformálására is fokozottan érvényes, amit Thomka Beáta a *Magasiskola* utalásos narrációja kapcsán hangsúlyoz: „A kisregény éber szenzualitású tárgyai, látványai, empirikus rétege úgy mozgósíthatja a szimbolikus értelmet, hogy közben fokozottan tárgyszerű marad."[11] A tér, a térszerűség, a tárgyak, az évszakok és napszakok megjelenítése során Mészöly Saulus környezetének külső tájait, de egyben belső világának, közérzetének tájait is bejárja. A regény a hős szüntelenül feltörő kételyeinek sora, amelyek kikezdik a Törvénybe vetett hitének szilárdságát, mígnem elbizonytalanodik. Ennek következtében a damaszkuszi út Saulusnak nemcsak cselekvéssel megtett, hanem – a regényszöveg jelképes lélektanisága révén – egyben belső útja is.

A damaszkuszi út Saulus belső átváltozásának útja, helyszíne, végállomása. Mint említettem, a regény preszöveghez viszonyított redukált zárlatá-

[9] Ladányi István: *A viszonylagosság Mészöly Miklós regényeiben.* Tanulmányok, MNYIHKI, Újvidék, 1986., 18–19. sz., 93.

[10] Károlyi Csaba: *Rekonstrukciók. Mészöly Miklós művészetéről.* In: *Ellakni, nézelődni.* Pesti Szalon, Bp., 1994. 48.

[11] Thomka Beáta: *i. m.*, 95.

ban elmarad az Úr (Jézus) hangja, s a szöveg berekesztődik anélkül, hogy a főhős visszanyerné látását. E redukció ellenében azonban ott a bővítés írói gesztusa, a metaforikus, utalásos jelhasználat, amelynek eredményeként a regény különböző helyein jelentések szikráznak fel. E szöveghelyek szétszórtan helyezkednek el a regényben, s jelentésessé a mű végén válnak igazán, ahol a jelentések besűrűsödnek, s visszautalnak a szöveg más szegmentumaira – visszavetett fénycsóvaként világítják be a regényt.

Két példával szeretném érzékeltetni a szövegszerveződés e jelenségét:

1. Saulus Mészöly regényében nem nyeri vissza látását. A mű zárlatában szereplő Vicus Rectus, valamint a „napsütött puszta, az éggel, ahová az utca vezet"[12] horizontális (hosszú, egyenes utca; puszta) és vertikális tágasságával (ég), nyitott kapuival és fényével nem más, mint egy nagy fényesség irányába való megnyílás – Saulus *„belső" látásának,* tudata megvilágosodásának metaforikus jelzése. Ez a fenti meghatározásokat tartalmazó egyetlen mondat ugyanakkor mindazoknak a motívumoknak a gyűjtőhelye, fókusza, amelyek a mű előbbi szöveghelyein – akár az analógia, akár az ellentét révén – már felmerültek (l. a Vicus Rectus végtelen hosszú és a zsákutca, a tágas tengert befogó szűk nyiladék, a végtelen tágasságú puszta és a zárt terek, mint a szurdik, a kútakna, az éles határt vonó bástyafal stb., valamint a sávot hasító fény és árnyék egymásnak felelő motívumait). Mindezek a motívumok erősítik a regényzárlat idézett részletének metaforikus jelentését: az anatómiai vakság ellenében felfénylő belső megvilágosodást, a lélek tágasságát.

2. A preszöveg redukált átvétele folytán Mészöly Saulusa nem hallja az Úr (Jézus) szavát, ám az író a bővítés vonalán haladva főhősével látomást láttat: Saulus látomásában megjelenik az anyajuh. A vakság és anyajuh motívumkettőse a szöveg elején megjelenített vak koldus motívumára utal vissza, s arra a történetre, amelyet Saulus mesél Istefanosnak a juhát kergető koldus megvakulásáról. „Hiszen akkor nagyon szerethetted"[3] – mondja Saulus a vak koldusnak.

A szeretet elvének hirdetője pedig Jézus, akit a kereszténység a báránynyal, a jelképes áldozatai állattal szimbolizál, hiszen Jézus „maga is vérével váltotta meg a bűnös embereket".[13] János evangéliumában azt olvashatjuk, hogy „Másnap látá János Jézust ő hozzá menni, és monda: Íme az Istennek ama báránya, a ki elveszi a világ bűneit!"[14]

A Saulus látomásában megjelenő anyajuh sokféle jelentés gyűjtőmotívuma. Kétségtelen ugyanis az anyajuh és a bárány motivikus-szimbolikus közelsége: az elsőhöz a regény szövege szerint a szeretet fogalma tapad, a szeretet keresztény fogalmához pedig Jézus, aki a szeretet hirdetője, s akit a kereszténység báránnyal szimbolizál. A preszöveg redukált átvétele követ-

---

[12] Mészöly Miklós: *Saulus.* In: *Mészöly Miklós összegyűjtött művei.* Századvég, Bp., 1993. 281.

[13] Hoppál–Jankovics–Nagy–Szemadám: *Jelképtár.* Helikon, Bp., 1995[3]. 129.

[14] Jn. 1. 29.

keztében tehát Mészöly regényéből explicite kimarad Jézus hangja, ám a szöveg metaforikus-szimbolikus jelentése áttételesen (s nem hangként, hanem látomásként) magában foglalja.

A szeretet ilyen áttételes, utalásos módon egész útja során végigkíséri a főhőst. Mészöly regénye szeretet–ártatlanság–gyengédség egész motívumsorát vonultatja fel. Ezek a szöveghelyek Saulus „elgyöngüléseire" utalnak az üldözési hajsza, a bűn „szüneteiben". „A különös fénnyel felragyogó" tárgyak, állatok, emberek részben az ártatlanság és gyengeség arcát mutatják. A főhős félszegnek, elhagyottnak, segítséget várónak érzi a szurdok vörös füvét, de beteg, kiszolgáltatott unokaöccsét is. Vonzza őt a római százados nyílt kék tekintete, megrendül egy aknaszerű sikátorba vonuló zarándokcsoport láttán, álmukból felriasztott, megrettent emberi tekintetek előtt állva. Az üldözött pusztai róka, a holdvilágos udvaron átfutó menekülő egér is ennek a gyenge, sebezhető létezésnek a jelévé válik. A pusztai viharban odúba, embertestmeleghez bújó nyúl s a kézfejen elmorzsolt hangya: mind-mind a lefegyverző esendőség képei. Szorosan kapcsolódnak ehhez a gyermeki létet, az áttetsző tisztaságot idéző, hívó motívumok: a hajnali városban pénzt gurigázó fiúk, a beteg Benaja gyermekteste; gyermekkorából, elveszett ifjúsága édenéből felrajzó képek: a kitépett fecskeszárny, amelyet nővére őrzött; menyasszonyának, halott fiának, a tarzuszi szülőföld hegyeinek, tengerének kísértő emléke. A válság végső stádiumában, a fiatal törvénymagyarázó halála után ezért készülődik haza, a gyermekkor tájaira."[15]

A regény szereplőinek egy csoportja is a szeretet–ártatlanság fogalmával szembesíti Saulust: Tamár odaadó ragaszkodásával, Abela, aki elmondja neki, hogy Benája *nagyon szereti* Saulust, s szemrehányón kérdezi tőle, gondol-e néha halott fiára; a százados, nagyon kék szemével, gyermekes viselkedésével és őszinteségével, s végül Istefanos, akinek furcsa szava („lebucskázott") Saulust gyermekkorára emlékezteti, s kettejük beszélgetése is „tiszta maradt" benne.

Mindebből megállapítható, hogy a preszöveg és a regény metszetében megjelenő szeretetfogalom Mészöly művének legrejtettebb, ám a regény folyamán mindvégig folyamatosan reflektált motívuma. Míg a Biblia szó szerint megnevezi, Mészöly utalásos módon, metaforikus-szimbolikus eljárással építi regényébe.

A *Saulus* olyan értelemben jelent továbblépést Mészöly parabolaregényeinek sorában, hogy míg az író a *Magasiskolá*ban és *Az atléta halálá*ban a „tényvilágban rejlő parabolisztikus fikció"[16] lehetőségeit aknázta ki, e regényében az Apostolok Cselekedeteiből kiemelt történet redukciójával és kiterjesztésével, a parabolában rejlő lélektani és bölcseleti lehetőségeket hozta felszínre – ily módon jelenítette meg Saulus összetett, ambivalenciákkal teli alakját.

---

[15] Fogarassy Miklós: *Térszerkezet, időszerkezet.* In: *„Tagjai vagyunk egymásnak".* Szerk. Alexa Károly és Szörényi László. Szépirodalmi – Európa Alapítvány, Bp., 1991. 131.

[16] Thomka Beáta: *i. m.*, 92.

Büky László *(Szeged)*

Az *ördög* és az *angyal* Nagy László költészetében

Nagy László költői életművét alaposan feldolgozta már az irodalomtudomány. Maróti István–Pesti Ernő–Reguli Ernő *Nagy László bibliográfiája*[1] 758 tételből áll. Az *angyal* és az *ördög* szavaknak a költő nyelvhasználatában meglévő előfordulási jellemzőivel, azzal, hogy e két szó hordoz-e valaminő kitüntetett használatot, amely esetleg összefüggésben lehet a költő lírájának belső alakításmódjával, világlátásának rendjével, különösebben nem foglalkozott senki. Tüskés Tibor egyik legkiválóbb költőnknek tartja monográfiájában Nagy Lászlót, akinél „...kiteljesedik a Németh László megfogalmazta igény, irodalmunk bartóki vonala: a nemzeten át az emberiséghez szólni".[2] A nemzeten át való szólásnak természetesen számos tulajdonsága van, talán ezek közé tartozik a költői kifejezésmód némely oly stilisztikai jellemzője, amely valamilyen módon hordozza a magyarság világlátásának, -fölforgásának egyedi vonásait. Ezeken belül a magyar népéletnek több, már a költő életében (1925–1978) kiveszőben lévő eleme jelenik meg lírájában téma gyanánt, költői nyelvében szövegépítő elemként, stílusában hangulatot keltőként vagy szóképet alkotó egységként.

Az *ördög* szó eredete ismeretlen, finnugor és iráni származtatásai bizonytalanok, 1. TESz., MSzFgrE. Az *angyal* szó latin eredetű, első előfordulása a HB.-ben van, a keresztény terminológia szavaként került a magyarba, 1. TESz.

A kereszténység fölvételével a magyar nép képzeletében meglévő „...rosszindulatú hiedelemlények részben az ördögre cserélődtek fel" – tartja a magyar néprajz.[3] A keresztény demonológia által ördögösített változatokban többnyire a mondai vagy a valóságos varázslók torz tükörképei jelennek meg. Az ördög minden lehetséges rossz megszemélyesítője, gyűjtőfogalma pszeudomitikus lény gyanánt.[4]

A magyar nyelv értelmező szótára nyolc jelentéscsoportban írja le az *ördög* szó jelentéseit és mellékjelentéseit. Ezekből Nagy László szóhasználatában két csoport van meg. Az alább idézendő adatok Nagy László *Összegyűjtött versei*. Bp., 1988. kötetből valók. A szövegmegszakításokat két pont jelzi.

---

[1] Bp., 1995.

[2] *Nagy László.* Bp., 1983. 5.

[3] Pócs Éva: *Néphit.* In: Dömötör Tekla (főszerk.) *Népszokás, néphit, népi vallásosság.* Magyar néprajz VII. Bp., 1990. 545; vö. Büky Béla, *A pszichikumra vonatkozó szókincs korai rétege a magyarban.* Bp., 1986. 15–6, 32, 74 (*ördög*).

[4] 1. Pócs *i. m.* 600, 572; Ipolyi Arnold: *Magyar mythologia.* Pest, 1854. 36–56.

Az egyik ÉrtSz.-beli jelentés: „1. (*Vall/ásügy/*) Gonosz szellem, a rossz oka, az embert bűnre csábító hatalom." Az ehhez sorolható példák a következők.

Karikáznak az *ördögök* (44. cím)
Karikáznak az *ördögök* / az úton felrepül a por... (uo.)
Az *ördögökkel* elmegyek, – leszek garabonciás... (45)

Ezekben a népi magyarázatú természetijelenség-értelmezés és az ördögöknek meg a garabonciásnak a keresztény hatásból fakadó egybeépülése van meg.[5]

...Látszanak a macskák oroszlánnak / üstökösre ezek vadásznak / *ördögei* tetőnek, dombnak... (443)
Itt is népi látásmód munkál, a (főleg fekete) macskát szokás ördöghöz hasonlítani.

Ördög koholta, ő nyüstölte / fölénk ezt az éjt, / hol az ármány / bullái fekete zsinóron / függenek... (584)

Az éjszaka mint a rossz hatalmának létideje az ördögnek a műve, e felfogás is népi gondolkodásra vall.

Most bekerítik *ördögei* / hát Kormos a körmösei / körében a blattot veri. (628)
... de fújja az *ördög* a gőzt / meg a kínt, vakarássza a szőrt... (628)

Az első szövegmetszetben a Kormos István költő kártyázó társai ráértéssel ördögök, s bizonyára az *ördög bibliája* 'kártya' állandó szókapcsolat alapján (is), l. ÉrtSz. *biblia 4.* A második idézetben az általános ördögképzet van meg (továbbra is a kártyapartnerek kapcsán).

...vigyázat nem lökődni sínre, // soha sínre, soha kerekes cselédül / *ördög* tomporának tempós kerekéül... (638–639)

A *bűn útjára tér* állandó szókapcsolat (ÉrtSz. *bűn 3.*) teljes képpé alakítása ismerhető föl a *bűn* és az *ördög* mint tulajdonság/fogalom és a hordozója összefüggéséből származó metonímia alapján. A képalakítás menete és magyarázata:
A *bűn útja* → *az ördög útja* x [x]az ördög #mozdony (metafora), s amiként egy mozdony előre meghatározott úton, sínen halad, az „ördög tomporá-

[5] l. Pócs *i. m.* 597.

nak tempós kerekéül" is kijelölt útra, a bűn útjára kell térni. A [x]*tompor kereke* képzavarba hajló megoldás.

... Út, mit ember ád el, út, mint *ördög* megvesz... (639)

Az előző képzettársítási körbe tartozó kép: az [x]*ördög megveszi az útat*, s az út 'életút' (vö.ÉrtSz. *út Ö: 2.*). A *valamit megvesz az ördög* szókapcsolat általános használatú, az ÉrtSz. József Attilától idézi (*megvesz*[1] 1.).

Ég bennem gyertyaként a hit, se füstje, se korma. Nem rajzol karakülbundás *ördögöket* legbelső falaimra. (647)

A tágabb szövegkörnyezet (hely hiányában nem részletezhető módon) megengedi, hogy a *karakülbundás* összetételnek az első szavát ne csupán szinekdochésan – 'szőr(me)' – értelmezzük, hanem a karakülnek az 'ázsiai pusztákon tenyésztett juh' alapjelentésében mutatkozó 'ázsiai' jelentésjegyre is figyelmezzünk... amely esetleg (eléggé) burkolt célzás lehet a hazánkban akkortájt állomásozó katonákra... – Az összetett szó morfémáinak számottevő jelentéspulzusa van, s így minden ebből eredő hatása is, ezért lehet az előbbi következtetésre jutni.[6]

...látom tükörben összevert arcom... – Emlék a pokolból, emlék – kiáltja az *ördög*... (692)
A kéményben *ördögök* muzsikáltak (ti. télen, fűtéskor) (701)

Az első szövegdarabban bizonyos szürreális látomások közt, a másodikban a népi magyarázatnak megfelelően jelenik meg a szó.

„7. -7_2 <Bosszús kívánságban, felszólításban.> Vigye(n) el az ~! (stb.) „Ez a csoport voltaképpen a szónak többféle használatát írja le. Ide tehető az a Nagy László-i példa, amely mintegy megfordítása az *Isten veletek* köznyelvi frazémának.
Ördög már veletek, ti álszent hivatalok... (555)
Ördög már veletek, oltottmész-ruhám dörög... (556)

Használ még Nagy László két összetett szót: *ördögbőr* 'düftin' (565), *kanördög* (493), utóbbit az ÉrtSz. nem tartalmazza. Van három *ördögi* melléknév: „*ördögi* (kések") (193) 'az emberre veszedelmet hozó', „*ördögi* (kör") (627) 'ördögökből álló (társaság)', „(egy mélséges kálha) *eördögi* (pofájába") (653) 'veszedelmes', vö. ÉrtSz. *ördögi 5.* – Az 'ördög' jelentésű

[6] Vö. Károly Sándor: RMG1. 23 (Alárendelő összetételek).

egyéb kifejezéseket – pl. „Kormos a *körmösei* körében ...", 1. fentebb – nem tárgyalom.

Az *angyal* főnév előfordulása bő kétszerese az *ördögé*nek. Valamennyi megfelel az ÉrtSz.-ban leírt jelentésnek: 1. (Vall) <Némely egyistenhívő vallás tanítása szerint> Isten közvetlen környezetéhez tartozó, jóságos, halhatatlan szellemi lény, az erkölcsi tisztaság megszemélyesítője, akit rendsz(erint) hosszúszárnyú ifjúként képzeltek el." Természetesen ez az angyalértelmezés (és az ördögről szóló is) csupán részleteiben egyezik a kereszténység angyalaival (és ördögeivel).[7] A kereszténységhez kapcsolhatók leginkább a következő idézetbeliek:

...Jákob se verte így földhöz hajdan az Úr *angyalát*...(232)
...zárókövemet eltörölje / síromhoz *angyal* nem jön ...(269)
...ó busa isteni *angyal*. (302)
...nem óvtad meg *angyal*... (457; NB. *Halál az őrangyalra* a vers címe.)
A tenger küszöbe fölé egy új monumentum / készül, ami új ura terve, oda sietett / betonozás angyalaként. (569)
S druszája Mihályka *angyal* / őrzi önt piros fakarddal... (630)
...akár az Úrnak / angyalai Szodoma-Gomorra mellett. (691)
...Fújja, hogy: Mennyből az *angyal*. (718)

Az „*l.a.* V(ala)kinek a jó, védő ~a: vkinek az őrangyala" jelentésárnyalat van a *betonozás angyala* metaforában, a *betonozás* cselekvésnév szerepel a cselekvést végző(k) helyett.

Másutt lazább a vallási képzetből eredő szóhasználat, némelykor látomások szereplője az *angyal*:

A hajló meggyfán megkötözve / egy fehér *angyal* reng...(22)
...a meggyfa táncol és az *angyal* / megszabadulva elröpül. (uo.)
Az angyal és a kutyák (75.cím)
...láttam egy *angyalt* fönt a dombon / tüskés akácosban megkötözve. (75)
Átlászó volt az *angyal* torka, / benne a lélek föl s alá járt...(uo.)
...*angyal*-vezette / leány rámtalál (o: rám talál). (94)
...keze is lefagyott miként lefagyott a címertartó / szomorú *angyaloké* (681)

A látomásosságnak figyelemreméltó és valószínűleg alkotáslélektani eredetű jegye, hogy kétszer is megkötözve jelenik meg az angyal, *A meggyfa alatt* című versben (22) és *Az angyal és a kutyák*ban. Ez utóbbiban voltaképp

[7] Vö. Dr. Herbert Haag: *Bibliai lexikon*. Bp., 1989.

álomról van szó, sárga kutyák tépik az angyalt, másnap a lírai én angyaltollat ment keresni, de azt látta, hogy „...hó ragyogott az egész világon." Úgy lehet, gyermekkori élmény munkál itt. – *Az angyal-vezette* leány szerkezet *angyal*a az 'őrangyal' jelentéshez húz. Az utolsó szövegdarabban a heraldikai képet a szövegelőzménynek (egyébként metaforikus) előzménye adja: *x versso-raim#katonák*; „Idegen fagyban a zászlótartó / keze is lefagyott..."

Némelykor a szó metaforaként szerepel, s ha teljes képben van, az értelmezhetőség még tágabb:

Égen vak *angyal* / botolva lépett, / ellökte a holdat, / sötét lett. (38)

Angyalom, a fejedet ne rázd, / gyöngy a nyakadon, szétpereg... / leütő gyöngyei ménkövek. (40)

...a lányok vörös *angyalok*... (81)

...birkózol velem Remény, / gyopárszemű *angyal*...(232)

...(a versmondó) torkából megszüli nékem az *angyalt*, / a végzetes szenvedély angyalát... (329)

...átdöfik bennem az *angyalt*... (660)

...a szellő *angyalt* emel / a parti párából...(669)

Az ÉrtSz. a most tárgyalt jelentéscsoportban megad állandó kapcsolatokat is, így ezt: „[*vál(asztékos)*] *öldöklő ~ v. a halál ~a*: a megszemélyesített halál", ehhez vehető példák:

Most vastüdejű gonosz *angyalok* / szárnyától az ég sajog, ragyog, / borulj a földre, ne less repülőt... (34)

Dér *angyalai* szálldogálnak... / oltott rózsák arca elbágyad, / retteg a sok paradicsom. (65)

Alkonyatkor öldöklő *angyalok* / táncolnak tűzfalon... (37)

Hányszor az öldöklő *angyal* – nemcsak a képzeleti – / elszállt halántékodnál... (591)

...orrcimpámra a szellő mit ültet? / szédítő vérillatot / csimpaszkodó piros szirmot / a *halál* kis angyalát (337–8)

Látomásba ott rögzül a látnok / s nemcsak látja gyilkos *angyalát*, / bőre érzi, láng-inda bekússza...(580)

Az utolsó idézetben a *gyilkos* szinonimája az *öldöklő*nek, 1. SzinSz. A 'halál'-nak *romlás*ként való említésével alkotott szerkezet is idetartozik, vö. SzinSz. *romlás, pusztulás, halál.*

Emeld kezed a romlás *angyalára.* (610)

Egyszer a *végzetes szenvedély* írja körül a 'halál'-t, a szövegkörnyezetben a túlzásnak is tartható körülírása előtt a „költők öngyilkos tüze" készíti elő az értelmezést:

...költők öngyilkos tüze virul, / torkából [ti. az énekesnő] megszüli nékem az angyalt, / a végzetes szenvedély *angyalát*...(329)

Az *öldöklő angyal* köznyelvi szókapcsolatnak más metonimikus átformálása is van, az öldöklés, a harc eszközének megnevezése szerepel bennük:

Pártom te kardos *angyalom*... (108)
Fehér anyám s a fésült szűzleányok / asztalhoz állnak, késes *angyalok*. (189)

E csoporthoz vehető volna a már említett „...Mihályka *angyal* / őrzi önt piros fakarddal / én meg verssel, s ami ritka: / itt vagyok meghumorítva" versrészlet, amelynek tréfás hangneme oldja a 'harci eszköz' félelmetességét. – Némelykor az *angyal* főnév jelzői olyan szavak, amelyek képesek konnotatíve fölidézni az 'öldöklő, pusztító' jelentést:

...szél: szilaj *angyal*, a dögöt is kikaparod... (393)
tűz ahogy a nád-mezőn / átropog a háztetőn / gyere piros *angyal* (461)
törj be *angyal* az akolba (uo.)

Ez utóbbi *angyal* a ráértés, az izotópia folytán ugyancsak *piros* 'égető, pusztító'. A föntebbi *lányok vörös angyalok* szerkezetben és a *Mihályka angyal ... piros fakarddal* szerkezetben szintén érvényesül *piros~vörös* virtuémának a 'veszély'-t fölidéző jellege. Az előbbi kifejezésnek esetleg szexuálpszichológiai vonatkozása is lehet: „a lányok vörös angyalok, / öklelném őket friss havon."

A már idézett szótári jelentéshez tartozik az a kilenc *angyal*-előfordulás, amely mind az *A Zöld Angyal* című versből való.

A Zöld Angyal (351; cím)
...zúdulva jött a Zöld *Angyal* a házra, ahol születtem...(353)
...jött a Zöld *Angyal* tomboló zöld paripákkal...(uo.)
...az *Angyal* vihog...(uo.)
...az *Angyal* röhög...(uo.)
Jön a Zöld *Angyal*, elfoglal engem orcátlanul...(355)
...s jön a Zöld *Angyal*, ideviharzik...(uo.)
...mert itt a Zöld *Angyal*, zöld martalóc...(355)
...(fenn suhogó zöld versem) már a záporoké, a csillagoké, a Zöld *Angyalé*, / aki orcátlanul eljött... / megrontani jelenemet! (356)
...a föloldozást a Zöld *Angyal* hozza...(359)

A szóban forgó költeményt „a természetelvűség hatalmas látomásá"-nak mondja Vasy Géza,[8] aki egyébként fölfigyelt monográfiájában az *angyal* szó szerepére a Nagy László-i lírában, így a csoda, a játék, a szerelem, a gyönyörű és az angyal – mint írja – „édeni fogalmak",[9] – másutt: „Az angyal pozitív jelentéskörű mitologikus fogalom..."[10] Nos: a versben az *angyal* jelképnek tartható,[11] a *zöld* jelző összefüggést teremt a természetelvűséggel mint virtuéma. Mindemellett a versbeli angyal társulási valenciája[12] rokonságot mutat az öldöklő angyal szerkezettel és ennek Nagy László-i újraírásaival. Ugyanis rendre fenyegető képzeteket kelt: *zúdulva jött, tomboló paripákkal* (jött), *bikákkal döfteti a falakat, elfoglal engem, xa Zöld Angyal#zöld martalóc, orcátlanul eljött... / megrontani.* Az összes *angyal*-előfordulásnak (45) csaknem a fele egyébként is fenyegető képzetet hordoz, így a 34, 38, 40, 63, 81, 108, 189, 232, 317, 329, 338, 393, 461 (2x), 580, 591, 610 és a 630 lapszámról idézettek ilyenek. Esetleg ide sorolható az *Úr angyala* (232), amellyel Jákob birkózik, és a *busa angyal* (302), hiszen a busa 'komor, haragos' (ÉrtSz. *busa 3.*). *A Zöld Angyal* című versben érezhető az angyal használatában ez a kettősség, a hagyományosan kedvező angyalképzet mellett annak ellenkezője is megvan.

Az ÉrtSz. „4. *(biz[almas, familiáris vagy bizalmaskodó beszédben], tréf[ás(an)]) Az ~t!:* (meglepetés, önbizalom, jókedv kifejezésére v. nyomatékosító felkiáltásként)" leíráshoz egy adat van:

– Az *angyalát!* – lelkendezik Bácsim. (680)

Használja továbbá a költő az *arkangyal* összetett szót (négyszer: 373, 505, 718), 1. ÉrtSz. *angyal Ö: 2.;* az *őrangyal*-t (kétszer: 437, 660), továbbá a *halálangyal* (286), 1. Értsz., az *arany-angyal* (252), a *mentőangyal* (552), az *angyaltoll* (75), az *angyalarc* (423) és az *angyal-hulla* (289) szavakat. – Az 'angyal' jelentésű egyéb kifejezéseket – pl. *kerubin* (668), ama bizánci *szárnyas* (329) – nem tárgyalom.

Petőfi Sándor nyelvében 106 *angyal* szó fordul elő és 135 *ördög*. (NB. A legtöbbször előforduló szavak jegyzéke 134 *ördög*-öt vesz számításba, bár a címszónál eggyel több van.) Különösebb vizsgálat nélkül is a rosszat keltő képzet tehát a többség. – Juhász Gyula költői nyelvében az *ördög* hét, az *angyal* harminchárom előfordulása ellenkező képzetkeltésre utal, vö. JuSz. – A Katona József-drámából készült írói szótár tizenöt *ördög*-ről is kilenc *angyal*-ról tud, 1. BbSz. – Radnóti Miklós „Érett verseiben mindössze kilenc

[8] *Nagy László.* Bp., 1995. 122.
[9] *I. m.* 76.
[10] *I. m.* 85.
[11] *I. m.* 124.
[12] L. Károly Sándor: *Általános és magyar jelentéstan.* Bp., 1970. 62–63.

alkalommal szól az angyalról – a korábbiakban ... alig-alig „ –állapítja meg Beney Zsuzsa.[13] A szerző szerint Radnóti lírájában „Az angyal mint kép és mint metafora... a köztességnek megjelenítése: benne a transzcendencia vannincs létezése ölt formát. Ez a köztesség a világtól eltávolodásnak és a halál közelségének meghatározhatatlan helyzete...".[14] – A Pilinszky János költészetében előforduló angyalokkal Eisemann György foglalkozott,[15] aki nem említi, hány szóelőfordulásra alapozza következtetését, és Beneyhez hasonlóan ő sem foglalkozik a szó jelentésével, miszerint az angyalok „nem rendelkeznek itt (ti. a szövegben) létesülő sajátos értelmezéstöbblettel; a vers nem magyarázza, nem sejteti, hogy poézisének milyen különleges módján látja őket a lírai alany".[16] „... Isten, az angyalok nevének említése voltaképpen arra a nyelvileg üres helyre utal, mely semmit sem mond Isten és az angyalok misztériumáról, de nagyon is sokat tud mondani az emberéről"– tartja a szerző, és hermeneutikai alapon úgy véli, ... a szöveg hiátusa maga válik olyan elhallgatott kérdésfeltevéssé, mely nem mást, mint a megválaszolhatatlanság »előzetes érézését« demonstrálja".[17]

Az ördögnek és az angyalnak a megléte mindezek szerint – még ha szinte a véletlen kínálta az elmondott adatokat – vizsgálatra érdemes kérdés. Az írói szótárak azt sejtetik, s csatlakoztatható hozzájuk a Nagy László-i használat is, hogy az egyéni stíluson kívül bizonyára a korstílus is befolyásolja a két szó használatát a nyilvánvaló tematikus függéssel együttesen. Az 1965 és 1975 közti évek anyagából készített magyar szépprózai gyakorisági szótár az *ördög*-öt 32 abszolút előfordulással tartalmazza (módosított gyakorisági értéke 17,11), 1. SzGySz. 375, az *angyal* viszont nincsen a leggyakoribb 3410 szótári címszó között, amit akár a szocializmusnak nevezett korszak (irodalmi) viszonyai is eredményezhettek...

Nagy László jobbára a keresztény demonológia népnyelvi (–népéleti) keretei közt él e szavakkal. Az *angyal*-ok viszonylagos többsége egyéni eredetű lehet, az pedig föltehetően a Nagy László-i költői látásmód jellemzője, hogy az *angyal*-előfordulásoknak mintegy fele a természetnek, a társadalomnak és a gondolkodásnak kedvezőtlen jelenségeit motiválja, s hogy ezt nem az *ördög* főnév alkalmazásának gyakoriságával éri el, nos: ez arra vall: „... a végső sujtás után a föloldozást a Zöld Angyal hozza, / s magasan játsszon szívem: a fényből kitéphetetlen levél."

---

[13] *Radnóti angyalai*. It. XXVII (1996.), 184.
[14] *I. m.* 204.
[15] *Angyalok a Pilinszky-lírában*. Pannon Szemle III (1995.), 102–5.
[16] *I. m.* 102.
[17] *I. m.* 103.

Jolanta Jastrzębska *(Groningen)*

Az Egy családregény vége mint apokrif írás

Nádas Péter *Egy családregény vége* című regényét apokrifnak nevezni első pillantásra anakronizmusnak tűnhetik, hiszen az apokrif írások csupán a középkorban voltak népszerűek és már a reneszánsz korában kimentek a divatból. Az apokrif legfontosabb jellemzője az, hogy a bibliából táplálkozott, annak alakjait, adatait kölcsönözte, fiktív elemekkel bővítette, a kor kívánalmainak megfelelően olvasmányt nyújtott a közönségnek. Az apokrif versenyzett a bibliával, negatív megítélése abból ered, hogy az egyházi normák szerint nem számíthatott hivatalos elismerésre, az ősi vallási iratokkal szemben nem tekintették hitelesnek, sőt hamisított írásnak minősült.

Nádas regénye olyan modern fogantatású apokrifnak nevezhető, amelyben a bibliából való merítés nyilvánvaló, de a szokásos fiktív bővítés nem az írói fantáziának köszönthető, hanem a történelemnek. A regény vállalja a zsidóság valódi, azaz történetileg hiteles történetének a felvázolását, az Új Testamentum utáni időktől kezdve a XX. század közepéig. A feladat merésznek mondható: a bibliát folytató könyvet írni, amely a zsidóság és a kereszténység közös, de viszályokkal teli történetéről számol be, amelyben e két kultúrában megteremtett és megőrzött elemek egyetemes értékekként érvényesülnek, merész vállalkozás.

Elemzésemben a regénynek csupán két aspektusát igyekszem feltárni: a biblia tartalmi és stílusbeli jelenlétét vizsgálom egy olyan szövegben, amely az imént említett történetnek húsz századát sűríti egy majdnem kisregénynek mondható formátumba. A tartalom és a forma összejátszását különleges művészi megoldásnak tartom: Nádas regénye jelentős részében, főképpen a nagyapa szövegeiben jellegzetesen bibliai szövegszerkesztést és elbeszélő módot alkalmaz. A regény első elbeszélője, az én-elbeszélőként megszólaló, valószínűleg csak hatéves Simon Péter képtelen lett volna erre a feladatra, azért sokszor hallgatóvá válik, amikor az elbeszélői szerepet a nagyapa veszi át. A nagyapa beavató, magyarázó, elemző, tapasztalatot átadó beszédeket tart a gyerek számára, amelyekben a zsidóság múltját tárja fel. Maga a gyerek a jelenről szól; ez a jelen, amely drámai politikai helyzetről számol be, az elemzésemen kívül esik.

Figyelemre méltó, hogy a két elbeszélő egymás melletti érvényesülése nem szakítja ketté a regényt. A gyerek kaotikus, sok kitérővel tarkított szabad asszociációjú szövegén belül éppen a nagyapa beszédei képeznek világos vonulatot. Tény ugyan, hogy a regény meglehetősen szaggatott narrációjú, akadnak benne olyan szakaszok, amelyeknek minden mondata más szemszögből, tehát más időbeli és térbeli helyzetből van megfogalmazva; a posztmodernizmus hatása erre a szövegre nyilvánvaló, tartalmilag megvédhető

ugyan ez az eljárás, hiszen a szöveg a hatéves gyerek teljes dezorientációját tükrözi; először a nagyapa hirtelen halálát, és röviddel azután a nagyanya váratlan elhalálozását kell feldolgoznia.

A fiúgyerek mindennapi életében, realista és konkrét környezetében olyan dolgokat lát és tapasztal, amelyek más szinten bibliai archetípusokhoz tartoznak. Látszólag minden, ami körülveszi, egydimenziós realista élettér: játék egy nagy kertben a szomszéd gyerekekkel, többek között egy Éva nevű lánnyal, a kertben csúszó-mászó kígyók, a pénteki vacsorára vett hal, egy furcsa fa beszélő levele, a róla szóló mese stb. Egyes elemek azonban, mint pl. a kert vagy a „mese a fáról", amelyet maga a fiú gondolt ki, bibliai világba helyezik az elbeszélést, s az így kapcsolatba kerül a nagyapa elbeszéléseivel. Jegyezzük meg, hogy a fiú is szeret mesélni, van hozzá fantáziája és kompozíciós érzéke, ő találta ki a titokzatos fát, amelynek beszédét sem ő, sem társai nem tudják megérteni: „Ám a levél szólt hozzánk harmadszor is. [...] De nem értettük. [...] Ha értettük volna, ott maradhattunk volna a kertben, míg meg nem halunk." Nyilvánvaló, hogy mind a hittanórák, mind a nagyapa meséi révén a fiú be van avatva a bibliai világba, szinte bizonyos, hogy az általa kigondolt mesére a paradicsom elvesztéséről szóló bibliai szöveg hatott, a kígyó pedig, amelyet megöl, tudatalattijában a bibliai gonosz szimbóluma, vagy – a nagyapa egyik megjegyzése szerint – a kígyódémonok idejéből való szörnyeteg. A kígyó különben több elbeszélésben is szerepel, a nagyanya a falikígyót említi, Gábor, a szomszédgyerek a Kleopátráról szóló mesében szintén a kígyót szerepelteti a híres kérdéssel: „Almát akarsz-e?"

Mialatt a fiú élményei hátterén csak halványan húzódik végig a bibliai szimbolika (Éva csókja, a kert), addig a nagyapa elbeszéléseiben nagyon erős a bibliára való utalás. A nagyapa „az ősöket meséli", hangsúlyozván, hogy akkor a közeli múltról beszél, amelyhez „nem szükségeltetik mély emlékezet", hiszen „az ősöknek még meghalni sem volt idejük, még élnek, itt élnek bennünk". A bibliában rögzített tér és idő a nagyapa számára dokumentált időszak, történelmi idő, Ábráham, Noé és József figurái pedig történelmi alakok. A nagyapa hol összefoglalja a bibliát a fiú számára, hol idézi belőle azokat a híres mondatokat, amelyek az ő emlékezetében is eredeti formájukban maradtak meg: „Talán ott kellett volna kezdenem, hogy kezdetben teremté Isten az eget és a földet." A biblia előtti időből való elbeszélések pedig a mesék, ezek mesekezdő formulákkal kezdődnek, mint pl. a halszagú lány története; a nagyapa hangsúlyozottan megjegyzi, hogy ennek a mesének semmi köze az ősökről szóló elbeszélésekhez, mintha az igazit szeretné elválasztani a fikciótól. De hiába akarja elválasztani őket, a bibliai stílus és képanyag bennük is jelen van, mintaként használja az *Énekek énekének* hasonlatait, amikor leírja az égi tündér szépségét: „[...] a holdsütésben az égi tündér fürdőzött a folyóban. Kerek fara volt a lánynak, jó kerek, mintha sima cipó nézne tükörbe. A két melle, mint két vadkecske, egy zergének kettős fia, akik a liliomok között legelnek."

A mesebeli és a bibliai stílus és képanyag közötti határok gyakran elmosódnak: lásd pl. a szenvedő igealakok használatát a mesékben és a mesebeli számszimbolikát a hitbeli szövegekben: a hét főbűnről szóló beszámolót.

Amikor a nagyapa elérkezettnek tekinti a pillanatot, akkor az eredetről szóló monda ünnepélyes elmondása következik: „Kohen vagy, Áron főpap nemzetségéből való [...] kiválasztottja vagy a kiválasztott népnek, testvére Mózesnek, [...]." Nagyapa az ősökről szóló történeteiben több bibliai alakot említ és az Új Testamentum alakjait is szerepelteti, sőt éppen tőlük származtatja saját magát. Az ősük cirénei Simon lenne tehát, aki a galilei Simonnal szemben nem ismerte el Jézust messiásnak és szégyellte, hogy kényszerítették a keresztet vinni. Cirénei Simon gyerekei, a nagyapa értelmezésében annak a zsidóságnak a családfája elején állnak, amely a mai napig a megváltóra vár. De a nagyapa azt mondja: „[...] megváltó született és nem vették észre." Eme kijelentés egy zsidó szájából nagy fontosságú: a nagyapa ugyanis rendkívül fontos szerepet tulajdonít saját magának, ő lenne az, aki megragadta volna a fényt, ami a bibliai fogantatású szövegben annyit jelent, hogy ő megértette az Isten szavát, ez pedig nem mindenkinek adatott meg, ahogy a regény mottója előre jelzi, János evangéliumából idézve: „És a világosság a sötétségben fénylik, de a sötétség nem fogadta be azt." (János I. 5.)

A nagyapa összekapcsolja, összeolvasztja a két Simon történetét, azt állítván, hogy ő mindkettőnek az utódja: „Akkor kapcsolt össze az Úr, a saalfeldi lószaros úton azzal a két régi Simonnal. Mert én megragadtam azt, amit ő elutasított. Megragadtam azt, amit a másik Simon is megragadott, de ezerkilencszáztizenegy évvel előbb. Így egyesült bennem a két Simon". Nem tudjuk, hogy része volt-e nagyapának abban, hogy az unokája e kontextusban sokatmondó nevet kapott: Simon Péter. A gyerek a zsidó nagyapa és a keresztény nagyanya révén már zsidó-keresztény világban nevelkedik.

A kérdések, amelyek még felvetődnek olvasás közben, a következők:

– példaszerűnek tekinthető-e a nagyapa azon állítása, hogy a zsidók megváltója azonos lenne a keresztények Jézusával?

– mennyire elfogadható a nagyapa magatartása hagyományos zsidó szemszögből nézve?

– melyek azok a tényezők, amelyek a családregény végét okozzák?

Balassa Péter *A bárány jegyében* című esszéjében a következőképpen interpretálta a regényt: a nagyapa küldetése és tanúvállomása a zsidó mítoszszal való azonosítását és abból való kitörését jelenti. A kritikus a nagyapa belátásában egyfajta felszabadulást lát azok számára, akik a zsidó mítosznak foglyai, akiknek tudatában az áldozat-szerep kikerülhetetlen sorssá, az élettel szemben egyetlen lehetséges elvárássá vált. Nyilvánvaló, hogy Balassa a maga értelmezésében egy olyan hagyományos, majdnem közhely értékű felfogásból indul ki, amely szerint a zsidóság sorsa a száműzöttség, a pusztulás és a megtorlás története; innen a bárány metafora, amely az áldozat konkrét és átvitt képe. Ennek bizonyítására Balassa keresi és meg is találja az érveket. Ugyanakkor a Nádas szövegében kirajzolódó zsidó történet nem csak

komorságra ad okot, éppen ezért Balassa erre vonatkozó megfigyeléseit túl negatívnak tekintem: „[...] Nádas regényében [...] egy zsidó család nemzedékei hajszolódnak [...] vagyis: bukásaik, túléléseik, újrakezdéseik, áldozataik és pusztulásaik – legendává, mítosszá tornyosulnak." Olvasatomban a nagyapa kreálta zsidóságtörténet éppenséggel sem nem mítoszteremtő, sem nem mítoszbontó szöveg, hanem isteni beavatkozás nélkül profán nyelven elmesélt történet egy népcsoportról. Ez a nép hol fényes és dicsőséges múltra, hol már majdnem az eltűnés határán álló helyzetére tekinthet vissza, végeredményben pedig büszke lehet csodalátos és – figyelembe véve a több mint öt évezredes múltat – a világtörténelemben majdnem egyedi fennmaradására. Nádas szövegében frissítően új az önsajnálattól mentes hangvétel a zsidó történelem összegzésében. Nyilvánvaló, hogy a nagyapa-alak vitatható figura, hiszen olyan magatartásról tanúskodik, amely a zsidóság és a kereszténység egybeolvadását serkenti. A regény végét tekintve, azaz a fiúgyerek elbeszélését figyelembe véve a családfának a végét is gyaníthatjuk: hivatalos ateizmus, az apa-figura teljes kudarca, az anya megmagyarázhatatlan hiánya, a fiúnak zárt intézetbe való kerülése, mindez olyan világot hoz létre, amelyben már a család fogalma kérdőjeleződik meg, sőt elavulttá válik.

A regény apokrif jellegű része abból a csekély és csupán két evangéliumban szereplő adatból indul ki, amely szerint cirénei Simon éppen a közelben volt, amikor Jézus már nem bírta a keresztet cipelését, így rábízták a feladatot. Márk evangéliuma az egyetlen, amely név szerint említi Simon gyerekeit, Alexander és Rufus apjának nevezve őt. Innen kezdődhet az apokrif írás: Alexander először Jeruzsálemben maradt utódai a történet végén, Budán, bukkannak majd fel. Rufus utazásaiban *Az Apostolok cselekedeteiről írt könyv* visszhangját találhatjuk: Ciprus, Kréta, Rhodosnál szenvedett hajótörés, végül Rómába való érkezés. De Rufus és Rachel leányának Spanyolországba való menekülése már a biblián kívül eső, modern korszak történetét kezdi. Az elbeszélő mód a bibliai stílus és mese keveredése, az elbeszélő egy vázlatos, kihagyásos családfát rajzol; szemléltetés végett a szerteágazott népcsoport számára egy-egy reprezentatív alakot teremt, nevet ad neki, így kisebb-nagyobb szünetekkel előbukkan a Simon név. Ezeknek a reprezentatív alakoknak a sorsa híres történelmi helyekhez kötődik, a velük együtt említett személyek és sorsok történelmi tények. A nagyapa elbeszélésmódja sokszor a mesebelire emlékeztet, kissé naiv, bizalmas hangot ütve meg, hiszen egy gyereknek szánt elbeszélésről van szó. Nézzük meg közelebbről, hogyan éri el a szöveg a történelmi pontosságot.

A zsidóság történetében az egyik fényes periódus az ibériai félszigeten való tartózkodás, a vízigótok birodalmában való elhelyezkedés és az arabokkal való későbbi szövetség. Amikor a zsidók konfliktusba kerültek a vízigótokkal, az Afrikában levő arabokat hívták segítségül; 711-ben az arabok elfoglalták Cordobát és hamarosan az egész vízigót birodalom az arabok kezébe került. Ezt az eseménysort a nagyapa a következőképpen meséli el: „[...] egy beteg bika gazdája elmesélte, hogy Tarik hordái átkeltek a tengeren, s bizony ez nagy veszély lehet. És egy éjjelen Cádiz égett. [...] És egy kormos

árny megállt nálunk, és a házunkba bekiabált: Akár maradsz, akár futsz te is, külön, külön legyél! Ne keverd bajba a többi szegény zsidót! De miért? – kiáltotta apánk meglepetten. Nem te árultad el Tariknak a vízigótok titkos haditerveit? – lihegte még az ismeretlen és menekült tovább."

Az ibériai félszigeten egy jó ideig tartó békés együttélés az arabok, keresztények és zsidók között elősegítette a tudomány, kultúra és jólét fejlődését. A nagyapa egy távoli zsidó rokonának tulajdonítja a híres görög gyógyszerész, Dioskorides *De materia medica* munkájának latinra fordítását. Dioskorides történelmi alak, a fordítója, Chaszdai, nem az, de állítólag: „Ékesszólásának köszönhető, hogy a Fekete-tenger északi partján tanyázó kazár király olvasván Chaszdai meggyőző érveit, egész népével a zsidó hitre tért. Így lettek a kazárok zsidók." Történelmi tény, hogy kazárok többsége 725 után zsidó vallású lett.

Az elbeszélő hasonló módon, tehát egy fiktív személy sorspillanatát felidézve írja le a keresztes hadjáratokkal kapcsolatos pogromokat, a Franciaországból, Angliából való kiűzetést, a Magyarországra való letelepülést. A zsidóság csoportos szerepeltetése ritka, ilyennek lehetünk tanúi pl. Mátyás király és Beatrix királyné esküvőjének alkalmából a pompás ajándékok átnyújtásakor. Nagy affinitással, büszkeséggel elmesélt történet ez, amelyről nem lehet azt állítani, hogy szépítve lenne. Gondoljunk csak az inceszt szerelemből született gyerekre, aki arra hivatott, hogy tovább vigye a zsidóság sorsát. Bibliai áthallás lenne-e ez, Noé gyerekeinek történetéhez párhuzamos eset? Nagyapa, saját értelmezése szerint, hét körből álló történetet mesélt el, mindegyiknek megvolt a maga jellegzetessége: a szépség, az értelem, a szenvedés, a ravaszság, a harciasság, a pusztulás és a békesség. Bibliai értelmezésben a hét szám a tökéletességre utal, a nagyapa azt mondja, hogy a hetedik kör a mienk. Elbeszélésének egyik enigmája ez, saját magára és az unokájára gondol, azt sejteti, hogy a békesség körbe érkezett. Ez lenne a történet vége?

A nagyapa, minden egyéni jellemvonás és sorseset ellenére mégis egy archetípus; a meggyőződése, hogy a megváltó megszületett, nem egyenlő az áttéréssel és nem nyomás következtében történt, hanem belső meggyőződésből. A zsidóság egy részének a meggyőződése lehetett, az ún. beolvadt zsidóságé, amely keresztény hitre tért át. Valószínű, hogy ez a magatartás a hagyományos zsidók számára teljesen elfogadhatatlan. Attól a pillanattól kezdve, amikor a nagyapa elismeri Jézust mint megváltót, megszűnik zsidó lenni, és ha vállalja is múltját, jövője már nem ennek a múltnak a folytatása lesz, hiszen már nem a zsidó közösségen belül fog élni. Így tehát mind ennek a múltnak, mind pedig ennek a családregénynek vége kell hogy legyen.

Irodalom

Nádas Péter: *Egy családregény vége*. Harmadik kiadás. Pécs, 1993. Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó.

Balassa Péter: *A bárány jegyében*. In: *Észjárások és formák*. Elemzések és kritikák újabb prózánkról 1978–1984. Bp., 1985. Tankönyvkiadó. 226.

Dobos István *(Debrecen)*

A vallásos horizont Esterházy Péter regényeiben

Mottó: „inkább akart volna jó író lenni, mintsem jó keresztény"

A kiindulópontként választott idézet s a cím keltette esetleges várakozás feszültsége azt hivatott érzékeltetni, hogy a regények allegoretikus megfejtése nincs teljesen összhangban azzal a meghatározással, melyet a *Hrabal könyvé*nek írója önmagáról adott. Jómagam a címben megjelölt tárgy poétikai megközelítésére vállalkozom. Nem a művek keletkezésének időrendjét követem, mert az újraolvasást irányító távlat megváltozott összefüggésekbe helyezi a szövegvilágokat. A jelentésteremtő regénynyelvet, a kifejezés összetettségét tekintem mérvadónak áttekintésemben, s csak reménykedhetem abban, hogy ez a felépítés lehetőséget ad a lehető leggazdaságosabb kifejtésre.

A *Bevezetés a szépirodalomba* több mint száz hosszabb-rövidebb vallásos szövegrészlete ismétlődő elemekből épül fel. Példaként említhetném a szöveg egészét átszövő Máté evangéliumából vett idézetet, mely először *A szavak bevonulása* című fejezetben fordul elő, s így hangzik: „Hanem a ti beszédetek legyen igen-igen, nem-nem, ennek felette valami esik, az a gonosztól vagyon." Kétség nem fér hozzá, hogy a regény különböző helyeiről kiemelve s egymás mellé helyezve a vallásos regiszter megnyilatkozásait, azok ellenállnak a szövegkoherencia elvét követő olvasásmódnak. Nem alkotnak zárt jelentéslláncolatot, mert olyan nyitott szövegtérben helyezkednek el, melyben rendszerint más alakban és jelentésben tér vissza az, ami azonosnak látszik. Kockázatos művelet egyetlen kitüntetett értelmezéstávlatból szemlélni a *Bevezetés* vallásos textusait, mert a regényben szüntelenül változik a nézőpont és az elbeszélőhelyzet, s a grammatikai térrel önmagát azonosító „szövegválogató alany" egymástól eltérő viszonyulásformát alakít ki a szöveg különböző pontjain. Hogy példát említsek: a *Függő* elbeszélője távolságot teremt egy bizonyos katolikus mentalitástól. Félelmet ébreszt benne a környezetét hitetlenségért ostorozó Dédi kétségbeesett kirohanása. Viszont iróniával ellenpontozza az önmaga hősiességétől megilletődött ateista közhelyes jelszavait: „ez az igazi emberi nagyság, egyedül, mankó nélkül az üres ég alatt! barátaim", így Dániel – „Kamuzik"– fűzi hozzá az elbeszélő. Saját köztes helyzetére is utal, éppen ezért beszédes a jelenetet kísérő észrevétele, mely e kétféle gondolkodás ellentétét egyenlíti ki: ahogy a hívő tudja, hogy a hitetlenség fenyegeti, ezért kísértést kell éreznie, éppen úgy a hitetlen számára a hit a kísértés, mely látszólag lezárt világát fenyegeti – magam nagyjából így összegezném ezt a nézetet. A szöveg egészére jellemző lehet, hogy az elbeszélő nem állapodik meg ennél. „E kettő között van egy tucat félállás-pont, de a főcél a fő" – olvassuk a *Kis Magyar Pornográfiá*ban.

Alapföltevésem szerint *a vallásos regiszter az elbeszélésben érvényesülő különböző szabályrendszereknek van alárendelve*. Más szóval pusztán az egyik formaalkotó elem a többi között, tehát része annak a szövegvilágnak, amelyben nyomatékkal teret kap a nyelv utaló szerepének leépítése, a folyamatos szólam- és hangnemváltás, a szövegközöttiség, a történetmondás célelvűségének megszüntetése, s ennek következtében a kihagyás és a töredékesség. A *Bevezetés* szövegterében nincs rögzítve a keresztény vallás képzetkörébe vonható ismétlődő elemek jelentése, sőt, különböző nyelvek szüntelen, s előre nem tervezhető irányú összjátéka hozza létre értelmezésük feltételeit. Az elbeszélésfolyamat szabályszerű megszakítása, a lehetséges világok véletlenszerű mellérendelése állandó szemlélet- és nézőpontváltásra kényszeríti a regény olvasóját.

A nyelvjátékokat váltogató elbeszélő az evangéliumból kölcsönzött mottó viszonylatában az „igen" és a „nem" közötti térben jelöli ki saját helyzetét. Nem egyszerűen arról van szó, hogy minden állítását annak megfogalmazását követően azonnal visszavonja; álláspontja ugyanis rendszerint nem csak egy vonatkozásban kétséges. Némi egyszerűsítéssel szólva *a beszédhelyzethez illő szavak elrendezése tesz számára ideiglenesen elfogadhatóvá egy gondolatot, mert a jelentést a használattal azonosítja.* A szövegalkotás folyamatában önmagát létrehozó és leépítő regényalak ennek a helyzetnek a paradoxiájára utal, amikor az én valóságának a feltárását nem valaminő szilárd alapoktól, hanem a nyelvi viszonylagosság elfogadásától teszi függővé. A *Bevezetés* egyik ismétlődő szólama szerint „Élni annyi, mint bizonyos lehetőségek között habozni, élni annyi, mint végzetesen erősnek érezni magunkat a szabadság gyakorlására..., élni annyi, mint elveszettnek érezni magunkat, az, aki ezt elfogadja, már meg is kezdte a magáratalálást".

Létezésének alapjait érintő tépelődéseit a szöveg teremtett énje többszörösen elbizonytalanítja, idézetekbe, parafrázisokba burkolja, de önmagát kifigurázva is láthatóan arra törekszik, hogy a kanti kérdések: a „Mit tudhatok?" „Mit kell tennem?" „Mit szabad remélnem?" azért *észrevehetőek maradjanak* szövegében, s a létrejövő beszéd egyetlen vonatkozásban se merítse ki gyorsan válaszlehetőségeit. A könyvbéli szerző nem szűnő küzdelmet folytat azért, hogy kívül kerüljön az „igen" és „nem" alternatíváján. Számos írói megoldás ébreszthet efféle sejtést az olvasóban. S ezt csak megerősítheti az a körülmény, hogy az idézhető példák között is alig található olyan, amely az evangélium szavait így ne elferdítve idézné, a fennköltet a köznapival keverve, miként azt az alábbi szövegrészlet is tanúsítja. A *Kis Magyar Pornográfia* elbeszélője gondolatban így köszönti igaz szeretettel császári ellenfelét: „óvja őtet az úristen, míg jónak látja, hogy néki elmondja, mit igen, mit nem (a Mitigen-Mitnem), mert hazugságában nem átallna amolyan mini-bajnokságot szervezni, hogy hányból hányszor, csakhogy bebizonyíthassa: ő az, aki mellett Rájöhetek?" A vallásos textuson belül is szabadon alkalmazza Esterházy azokat az elbeszéléstechnikai eljárásokat, amelyek megnehezítik e szö-

vegvilágok egyesítését. Egymástól távoli képzetköröket kapcsol össze komolynak látszó vallásos fejtegetéseiben, s nem igyekszik oldani a többféle távlat okozta bizonytalanságot. A katolicizmus eszményének naiv értelmezéseit a könyv felszínesnek tartja, sőt attól sem riad vissza, hogy a népszerű dalok egyszerű, tagoló ritmusát használja fel kicsúfolásukra: „Arcomon csak mosoly lehet és derű, mert az élet végső fokon nagyszerű" – olvassuk a slágerszöveggé formált szentenciáit.

Alapvető jelentőségű, hogy a vallásos megnyilatkozások jórészében Esterházy összefüggést teremt Wittgenstein *Tractatus*ából kölcsönzött vendégszövegek, allúziók segítségével az „igen vagy nem" evangéliumi értelme és a szépirodalom, az írás strukturális pontosságának követelménye között. E kétféle elkötelezettség viszonyrendszerében változik az elfogadás vagy elutasítás jelentése, s ez az intertextuális játék állandó mozgásban tartja a *Bevezetés* vallásos szövegeit. Egy vonatkozásban mutatkozik meg közös lényegük. A megnevezés pontosságáért folytatott küzdelem, a megfelelő szó keresése *mintha* az abszolútumnak az emberre vetülő visszfénye volna a vallásos megnyilatkozások távlatában. Két példát említenék. *A fogadós naplójának* reménytelenül bizakodó írója, aki a szóba veti bizalmát, s a létrehozott történetek *egész* volta tölti el reménnyel – tehát a jelen tárgy szellemében valójában metafizikus alkat –, leginkább jó mondatokért fohászkodik, de olykor az az érzése, „mintha Isten egy igazságtalan raktáros volna, s őt a szíve gyökeréig gyűlölné". A nyelv *készletszerűségére* emlékeztető profán hasonlat ugyanakkor kétségessé is teszi a fenti analógia létjogosultságát, mivel ironikusan utal a világ és a szó egymáshoz rendelését hirdető korai Wittgenstein nyelvfelfogására, melynek radikális leépítéseként is értelmezhető a regény szövegalkotása. Jórészt efféle jelentéstani rétegzettség található a *Bevezetés* vallásos textusaiban, ezért állnak ellen az allegoretikus vagy az ideológia-kritikai megközelítésnek. A második jellemző példa ennél jóval áttetszőbb változatot képvisel.

A *Függő*ben az éjszakai imádságot követő kegyelmi állapotáról alázatosan beszámoló író hálát érez felesége iránt, aki áhítatos figyelmét *új szemüvegével* hozza kapcsolatba, mert úgy érzi, szüksége van ilyenfajta józanságra, ám az elbeszélés folyamata mégsem vonja kétségbe a metafizikai érzékenység fontosságát.

A *Bevezetés* vallásos szövegei olyan poétika horizontjában fejtik ki hatásukat, amelyben „a mimetikus és reprezentációs hatást keltő jelölésformák – írja Kulcsár Szabó Ernő – elsősorban egyenrangú változatok nyitott területriumaként teszik érzékelhetővé a világot". A könyv visszatérő felismerése, hogy a kitalált valószerűbbnek látszik, mint a ténylegesnek gondolt világ, de ebben a viszonyban az elemek helyettesíthetők és felcserélhetők. Az viszont bizonyos, hogy a regény szerint nem áll rendelkezésünkre olyan távlat, mely szavatolhatná bármelyiknek is a hitelességét. Az elbeszélő visszatérő felismerése, hogy a keresztény alázat szemszögéből sokkal különbnek látszik az a

hely, ahol az embereket megfosztották szabadságuktól és méltóságuktól, de az író mégsem képes valóságosnak nevezni azt, s itt is, akárcsak más helyütt, eldöntetlenül hagyja a kérdést, hogy a világ e kétféle megközelítése közül melyik tekinthető érvényesebbnek.

Mégis mi az, ami a *Bevezetés* teremtett világában határt szab az elbeszélő kételyének? Végső soron annak belátása, hogy az abszolútum eszményét meg kell őrizni, még akkor is, ha az időben véges létező előtt rejtve marad az élet transzcendentális értelme. „De hogyan beszélünk, ha magunkra maradtunk, ha nincs Isten?" – olvassuk a *Deo Gratias* című fejezetben. E szavak elhangzása után egy viszolyogtató látomással, Krisztus torzképével jeleníti meg a könyvbéli író a teljes értékviszonylagosság következményeit. A mű ezen a ponton azt sugallja, hogy meg kell őrizni a hit fogalmát, mert nélküle olyan űrök keletkeznek, amelyeket *bármi* betölthet. Úgy látszik, az elbeszélő *nem tudja elfogadni jelentés és használat megkülönböztetésének teljes megszüntetését,* mert nem képes vállalni ennek minden következményét. Ekkor ugyanis az örökségként kapott keresztény értékeket is alá kellene vetni a széthangzó, differáló jelölőrendszereknek. A szövegteremtő tevékenységre irányuló reflexió másfelől itt arra enged következtetni, hogy a műben látszólag nyelvek közötti viszonyok függvényében létrejövő kitalált *én* nem oldódik fel teljesen az uralhatatlan nyelv játékában, mert hagyományos értékrendszer vállalásával korlátozza a lehetséges beszédmódok számát. A nyelvi megelőzöttség és bennefoglaltság tudomásulvétele tehát nála nem jár együtt a keresztény hagyományban gyökerező szubjektum képzetének megszüntetésével. Annál inkább sokatmondó, hogy *A szív segédigéi*ben, melyet a Mi Atyánk szavai kereteznek, s amely voltaképpen lezárja a regényt, még egyszer megismétlődik ugyanez a részlet, de már csak a gnóm-Krisztus alakját megjelenítve. A szöveg tehát újra érvényesnek nyilvánítja azt a nyelvhasználati módot, melyet korábban hiteltelenített, a regény pedig a vallás távlatából is lezárhatatlanul íródik tovább.

A Hahn-Hahn grófnő pillantása önértelmező regény. Metaforarendszerének vallásos motívumai a jelentésalkotó elemek szabadabb társítását teszik lehetővé. A transzcendentális jelölt távollétének sejtelme hatja át a könyvet, s az elbeszélőben támadt kétségek ebből a szemszögből is értelmet nyernek. Úgy vélem, hogy azoknak a regényrészleteknek a vallásos regiszterei gazdagítják a bricolage-technikával formált szöveg többértelműségét, amelyek a regényírás (s tágabban a megértés) nyelvi fordulat utáni feltételeit a szubjektum, a nyelv s a dolgok létmódja felől faggatják. A keresés toposzát újraformáló *fiktív Duna-menti útirajz* az önmegértés távlatából egymásba vetíti a közép-európai gondolkodási minták eszmetörténetével annak az elbeszélőnek a nevelődési folyamatát, aki többszörösen leépíti és újjáalkotja a személyiség egységének képzetét. Egyik örökséget sem képes egységben látni. „Ettől kezdve Dunának neveztetik a dolog" – jelenti ki az elbeszélő, s e szavak azt sugalmazzák, hogy szemléletünk számára nem létezik valódi közvetlenség és

adottság. A dolgok mindig már megértett alakban válnak csak hozzáférhetővé. Ez indokolja, hogy a szöveg a magyar létige, a *van* szóhasználatát az említett nyelvkritikai nézőpontból többszörösen elbizonytalanítja, s rejtett bibliai utalásaival a teológia tükrében is érvényteleníti. Azt ugyanis, hogy „van", „vagyok" teremtett lény nem, egyedül Isten mondhatja, vagyis: a könyvbeli író számára a „kérdéssé és kérdésessé tett valaki". A regény számos allúziója a „hogyan beszélünk, ha magunkra maradtunk, ha nincs Isten"? *Bevezetés*ből ismert kérdését idézi, s ebbe az irányba is megnyitja a kompozíciót a szövegközi kapcsolódások előtt. Látnivaló, hogy az elbeszélő hadakozik készülő könyvében a Dunát övező történelmi mítoszok tévhiteivel, s küzdelmet folytat a metafizikai gondolkodás kísértésével. Jelképes értelmű, mert múlt és jelen hagyomány-összefüggésének meghaladhatatlanságát fejezi ki, hogy az író nem képes felülkerekedni tárgyán: a regény szóhasználata szerint ezen a nagy „metafizikai locsi-pocsin". A „Dunának nevezett dolognak" ugyanis van eredete, múltja, valahonnét valahová tart, s egymástól távoli pontokat köt össze. „Ám hogy az mit tesz, a folyam, nem tudja senki" – olvassuk Hölderlin *Isten* című versének záró sorában, mely Esterházy idézetvilágának is része. Számomra ez a regény végkicsengése. Ami nem jelent feloldást, de beletörődést sem. A világban tapasztalt zűrzavart az elbeszélő rezignáltan tudomásul veszi, s a következő alkalomra készül, amikor elszánt derűvel belehallgathat a „Világ Konverzációjába".

Az iménti kifejezés a *Termelési regény*ben bukkan fel, s itt arra sajátítom ki, hogy a mű vallásos regiszterének összetettségét a különös gonddal megalkotott szöveg *megszüntethetetlen többértelműségével* magyarázzam. Azt gondolom ugyanis, hogy a *Termelési regény* metaforikus jelentésalkotásának valamennyi módja következetesen érvényre jut a regény vallásos szövegvilágában. Mindezt itt már csak a szövegben legtöbbször ismétlődő szekvencia, a szertartás példájával világíthatom meg. Csak egyet mutatnék meg. A jelenetet indító helyzetben a szokásos vasárnapi hálaadó misén elkalandozik az író figyelme, gondolatban lázasan újrajátssza a szombati futballmecscset s most már nem hagyja ki az ordító helyzetet, amikor hirtelen megérzi a csöndet: „Papírlapok egyre hangosbodó recsegése: a plébános lapozott. De nagyon lapozott. Előre, hátra, már látszott, hogy nincs szisztémája, a jó szerencsére bízza magát. Az azonban késni tetszett. A mester lesett. Hirtelen megállt a lapozás. „Megvan" – mondta a plébános, s noha a mester is tudta, hogy ez *felolvasva van*, és folytatva így lesz: (megvan) írva ..." A „megvan" kifejezést az idézet végén zárójel fogja közre. A szó elhagyásával így módosul az utolsó tagmondat: „folytatva így lesz: írva". A jelenet ellenállhatatlan humora nemcsak a lelkész esendőségéből s az általa vétett nyelvi hibákból fakad. Így csupán – Jauss kifejezését átültetve – a *felforgató* komikum kívülállóknak is hozzáférhető változatát képviselné. A szakrálisat és a köznapit egyesítő közjátékból itt is, akár a regény összes szertartást megörökítő jelenetében a jelentő hasonlósága alapján metaforikus összefüggések sokértelmű

játéka alakul ki. (A „jelentő hasonlósága" kifejezést Szegedy-Maszák Mihálytól kölcsönöztem.)

Ebben a jelentéstani kölcsönhatásban a nyelvi játék egyszerre utal az irodalmi szöveg létmódjára, az ugyanis csakis „felolvasva van", tehát a befogadás viszonylatában létezik, a készülő regény és az író viszonyára, sőt, a kész mű és a jövendőbeli olvasó elképzelt találkozására, önértelmező metaforaként pedig magára a regényszerkezetre, s a világ konverzációját hallgató író helyzetére. A megértő figyelemnek arra a képességére, amely közvetlenül e jelenet után egy fogyatékos kamaszfiút megpillantva megrendült fohászként mondatja vele háromszor: „Kicsi öcsém, kicsi öcsém, kicsi öcsém". A regénynek ez a rétegzettsége és többszólamúsága számomra *magának a megértésnek a kölcsönösségét*, a dialógus elvét közvetíti, amely „az olvasó számára – a fiktív diskurzuson keresztül – aszerint nyitja meg a lehetséges világtapasztalati horizontok sokféleségét – olvassuk Jaussnál –, amilyen mértékben hajlandó feláldozni magányos énjét annak érdekében, hogy a saját Magában lévő Másik keresésébe fogjon." Ilyen keresésre szólított fel Esterházy regényeit újraolvasva a *Bevezetés a szépirodalomba*, a *Hahn-Hahn grófnő pillantása* és a *Termelési regény*.

A *Hrabal könyvé*nek történetmondója, aki a hitre törekvők fáradságos útját járja, így vall alkotói becsvágyáról: „inkább akart volna jó író lenni, mintsem jó keresztény". Az elkészült könyv kétségkívül Esterházy legkatolikusabb szellemű írásműve, de ez annyiban ellentmond a fenti célkitűzésnek, hogy nem a vallásos regiszter észrevétlen elhelyezésében keresendő művészi sikerének záloga. Mindössze a fő poétikai megoldásokkal kapcsolatos aggályaimra szeretnék itt utalni. A könyvben színre lépő Úr kevert hangnemű szólama a létező transzcendentális értelmébe vetett bizalom megrendülését hivatott érzékeltetni: a Jóisten ugyanis csehül társalog Hraballal, a nagyvárosi szleng nyelvén Charly Parkerrel, akitől szaxofonozni tanul, meghitten civakodik édesanyjával, a lehető leggyakrabban azonban utasításokat ad vókitókiján a mennyei főhatóságról két angyalának, akiknek az a földi kiküldetésük, hogy megakadályozzanak egy abortuszt. Ez a roncsolt nyelv a teremtett világ teljes értékviszonylagosságát sugallja, de túlságosan is egyhangú ahhoz, hogy szövegközi kapcsolatokat létesítsen a jelképpé emelt közép-európai élethelyzettel, s a hrabali szövegvilággal. Nem képes folyamatosan *újrateremteni* magát, ezért csak részben alkalmas arra, hogy egyetemes távlatba vonja és közvetlenül *megnyilvánítsa* az emberi érintkezés, s általában a kommunikáció csődjét.

A könyvben fokozatosan érvényre jutó nyelvhasználati törvényszerűség szerint az auktoriális elbeszélő horizontja lezárja s egyesíti az egyébként is nehezen illeszkedő regényrétegek távlatának összjátékát. Olvasás közben ezért erősödik egyre inkább a kísértés, hogy a könyvbéli író vallásos eszmefuttatásai szerint értelmezzük a történetet. Végső soron az *értekezésszerű betétekben* megfogalmazott katolikus hitelvek horizontjában rendeződnek egy-

ségbe az intertextuális játék leszűkített terében elhelyezkedő szövegek: ugyanannak az eszmekörnek lesznek részei és kifejeződései. A regény elbeszélője, aki „se igazán hívő, se igazán hitetlen" nem tudott lenni, azt a végső alapot keresi, mely által fenntartható az értékek folytonossága, s értelmet nyer a boldogtalanság. Végső soron ahhoz hasonló belátáshoz jut el, mint Wittgenstein a halála előtt írt jegyzeteiben. Ez olvasható az *Über Gewissheit*, *A bizonyosságról* nevezetes lapjain: „Minden evidencia keresése végén egy elhitt evidenciához jutunk, minden bizonyítás végén hittétel található". Ám, ha valamit hinni kezdünk – folytatja Wittgenstein – „akkor nem egy kijelentést, hanem a kijelentések egész rendszerét fogadjuk el". A *Hrabal könyvé*nek elbeszélője, akár a Csokonai Lili-könyv írója a megosztható tapasztalatoknak ezt az arányos rendjét a katolicizmus eszmevilágában találja meg, melynek középpontjában a szeretet, a szenvedés és a boldogság fogalmi hármasságának teljesen egyenrangú kölcsönösségi viszonya áll.

Faragó Kornélia *(Novi Sad)*

Biblikus-keresztény jelentéselemek profán élettérben

A bibliai elbeszélésre utaló szöveghelyek, szereplők, nevek, Krasznahorkai László *Sátántangó* című regényében elszórtan megjelenő rövid, tömör formájú, mégis súlyos jelzések. Egy alluzív módon működő poétika eszközei, az emlékezeti sík, a múlt, amelyet a regény szinte kiszorít a hármas időkonstrukcióból, általuk kap szerepet. E jelzésszerűen viszonyító mozzanatok jelentésként messzire ható elemek, bár olykor szinte kontextus nélkül álló jelentéseknek tűnnek. Diszparát, különnemű motívumokként egyszerre idegenként és ismertként úgy teremtik meg egymás érvényességét, hogy a regény legalapvetőbb szöveg-helyeiként is olvashatók. A kapcsolat a biblikummal az exodus-szituációban megfogalmazott helyzetanalógia révén érinti a mű tematikus lényegét, és így teremti meg gondolati-asszociatív alapját is. Az örök és efemer jelentések bonyolult egyvelegéből, az emblematikus és a textuális közötti szemantikai mozgás nyomán, a pontos külső jelentésvonatkozás és a konkrét szövegjelentés olyan ötvözetéből, amely a sacrum–profanum dichotómiát teszi meghatározóvá, jött létre a *Sátántangó*. A regény konstrukciós elképzelésében a „művészetek nagy kódja" olyan kód, amelynek elemei egymástól távoli, elszórt, szinte csak felsejlő jelentésekként is képesek kitágítani az értelmezés körét az emblematikus gondolkodás irányába.

Ez a regényformáció azt az időszemléletet idézi fel, amelyben a jelen egy megsemmisülésből és egy újrakezdésből áll. A jelen, amelyben a történések zajlanak, általában megőriz valamit a múltból és felmutatja a jövőt. Tágasságának jellegbeli minőségeit a két időtdimenzió határozza meg. Befoghat a jelen több múltat, mint jövőt, de dominánssá avathatja az anticipációs elemet is, és nem puszta elbeszéléstechnikai tényezőként, hanem a múlt és jövő bizonyos kiterjedését magába foglaló szintetikus jelen részeként, összetevőjeként. A narráció rendszerint a „már megvalósult cselekvést írja újjá" poszt-szituációból nő ki és bizonyos nézőpontokból lehetővé válik az előrevetítés. A *Sátántangó*ban nem a múlt halmozódik fel, hanem a lehetséges viszonylatok halmaza („úgy érezte, most aztán minden megtörténhet") szervezi a szöveget jellegzetesen múltnélküli konstrukcióvá, amelyben az emlékezés helyett a nyers vágyakból szőtt kvázi-terv („nagy körvonalazatlan tervek fogantak meg benne") mint tipikus jövőprojekció kap centrális szerepet. Az egyidejűségi szövegszerkezeti megoldás, az, hogy Krasznahorkai az azonos időintervallumok vonatkozásában különböző rálátási verziókkal él, azt eredményezi, hogy a jövő dimenziója – mivel mindegyik nézőpont kiemeli – megsokszorozódik, megsokszorozódva hangsúlyozódik. A jövő jelenvalósága

vágy, várakozás, és remény formájában tapasztalható meg. A regény mostja a jövő jelenlétére alapozó egypólusú jelen. A létértelem a jövőben jelenik meg, az idő középpontja nem a „most", mint ahogy a téré sem az „itt". A létezés módja az elvágyódás, így legfeljebb az elvágyódás tereként és idejeként van jelentőségük („Végtére is dönteni kéne már. Nem maradhatok itt." „Legkésőbb holnap indulok". „Én se akarok itt élve megdögleni." „Északra akarok menni..."„ Délre fogok menni." „... lemondott minden reményről, dédelgetett terveiről, s már beérte volna holmi nyomorúságos – és esztelen – szökéssel is, csak innen menekülhessen el", illetve a szabadítóra való pattanásig feszült várakozás helyeként: „Irimiás és Petrina közeledik a kövesúton. Ide a telepre." „Itt vannak!" Hasonló időtapasztalatról szólnak a következő sorok: „A jövő formálja jelenemet, mert az, ami ebből eszméletemben megjelenik, az, amit anticipálásnak, előrejelzésnek, jövőbelátásnak, sejtésnek vagy akár világos jövendölésnek érzek, az, amit konjukturálásnak vagy futurable-nek mondanak, nem jelenségileg, hanem léttanilag tartalmazza a jövőt. Nem konkrét formája van itt, hanem az »ereje« a lendülete, a sodra, ami olyankor a »jövendölésben« jelenséggé is színesedik, de ez a »fenomén« a maga érthetetlenségében sem volna lehetséges, ha ez a jövő már nem volna belelényegesítve a jelenbe..."[1]

A *Sátántangó*ban az fogalmazódik meg, hogy mit jelent létszerűen itt érezni a jövőt – hogyan válhat ez az idődimenzió valós lét-elemmé. A magyar regény túlnyomórészt retrospektív szemléletű alakjaiban a múlt válik fenoménné, és emlékeznek, a *Sátántangó* figuráiban a jövő, a várakozó készenlét állapotában vágyakoznak, reménykednek. Ez a várakozás egy biblikus inspirációjú világérzékelésben a messiási várakozásra, a messiási reménységre emlékeztet, annak jelentéskörében határozza meg magát.

Az üdvösség egyféle közelinek a várása. Ez azt jelenti, hogy a remélt üdvözülést az életidőben, az evilági időben, a nem túl távoli jövőben eljövendőnek és természetes emberi eseményként megélhetőnek gondolják el. Ez a közösség nem az evangéliumi értékek alapján szerveződik (elfordult Istentől), az időn túli, az időn kívüli létfordulat ezért sem kaphat teret gondolkodásában. Esetükben az üdvözülésnek ahhoz a jelentéséhez kell kötnünk az értelmezést, amely szerint „nem csupán vallási értelemben veendő, hanem minden olyan emberi vágyra és annak céljára értendő, amely az empirikus, konkrét, időbeli lét nyűgeitől való abszolút szabadulásra vonatkozik." A megváltás szükséglete ott a legerősebb, ahol a fizikai-tárgyi miliő és társadalmi környezet hatásaiból fakadóan a szó szoros értelmében vett fizikai fennmaradás is lehetetlen, és az egyén létlehetőségként tekint rá. Ha az ember a puszta élet szférájában rekedt, az egyetlen, amit tehet, hogy az életet a maga lassú ritmusában minden magasabb cél nélkül fenntartsa („és nem csi-

[1] Dienes Valéria: *Miénk az idő.* Bp., 1983.

nálni semmit csak nézni, hogy telik a kurva élet"). Animálisra redukált létforma ez, amely kizárja a cselekvés bármilyen lehetőségét, pontosabban, lehetetlenné teszi az önváltoztatás formáit. A fennálló transzformációjának forrása mindig „kívül" található, az endogén világváltoztatás esélye meg sem jelenik a színterén. Az animalitásra szűkült egzisztencia kvázi-alanya a cselekvés szabadságát ezért, kétségbeesésében, a kívülről érkező szabadítóba projektálja. A megváltás, a szabadulás a reménytelen léthelyzetből és sivárságból kivonulás, kilépés formáját öltheti. „...a Biblia középponti mítosza, akárhonnan nézzük is, a szabadulás-mítosz" (Northrop Frey). A regényszerkezet középpontjában is a szabadulás problémája áll, a személyes lét nyomorúságából – amelyben az anyag és szellem összhangja egyedül a romlásban valósulhat meg – való szabadulásé. A kilátástalanság, kifosztottság, tehetetlenség, kiszolgáltatottság, kiúttalanság, megszomorítottság, illúziótlanság fogalomköreivel lehetne leírni a léthelyzetet, amelyben minden jövőképzet vagy perspektíva képtelenség. A kivonulás éppen hiányhelyzetben, pusztulásra szántak körében kínálhatja magát érvényes lehetőségként. Reményteli perspektívája az időbeliség és térbeliség problémáját egyszerre felvető szerkezet; elsősorban tértávlatot jelent, bár a várakozásban megfogalmazza az időperspektívát is. (A Megváltó Eljövő illetve Eljövendő formájú nevében foglalt idő/tér, távolság/közelség legyen jelen gondolatainkban.) A tér, amely a remény által körvonalazódik, az elgondolás tere, jelezvén, hogy szellemi léttartománnyá lett az irracionális. A lehetőségnek, a várakozásnak, a reménynek a léttermészetében van a téridős ígéretélet. Az exodusi léthelyzet az anticipáció horizontjával rendelkező létezés.

A távolság megszüntetésével, leküzdésével többszörösen is a jelenlét megteremtésére való törekvés kerül szerkezetileg meghatározó helyre. Térképzetek és -összefüggések tágasságában az eltűnés, a felbukkanás, az indulás, a közeledés, a megérkezés több reláción és több irányban is lejátszódó történéssor, mindig újabb távozásokkal és visszatérésekkel: Irimiás közeledése, megérkezése mint csúcspontélmény, a telepiek útrakelése, látszólagos megérkezése, újbóli felkerekedése, Irimiás újbóli eljövetele stb. Többrelációs újraszituálás ez, mindig a fokozatos közelítés, az iteráció módszerével, azaz, ugyanolyan eljárások egyre pontosabb értéket adó megismétlésével. Koncepcionális szempontból lényeges, hogy a fokozatos közelítés a várakozással („mindig csak várni és várni") egységben alkot világot. Ha terünk volna rá, azt kellene leírnunk, hogy Krasznahorkai koncepciójába milyen módon épül be a remény–várakozás fogalompáros, és azt, hogyan helyezi el a megállapodottság összefüggésrendjében. Így nyomon követhetnénk, hogyan fosztja meg a regény a reménységet szakrális jelentésétől, amely szerint a „reménység a Szent Szellemnek egyik ajándéka, nem puszta vágyakozás és várakozás,

hanem teljes bizalom és bizonyosság Jézus Krisztus feltámadásában".[2] Amikor a regény újraalkotva bennünk a kivonulás élményét, megvilágítja a várakozás és a remény szerkezetét a hitszerűen működő, de nem hittartalmakból következő, profán reménységet mutatja föl.

Ebben a várakozásban a prófétát megtestesítő személy égető szüksége az integrális erő, és az evilági kollektív orientáció jellemzi a közösséget. A feszült várakozás kimozdít az apátiából és az új kollektív identitás motivál. „...A hirtelen hamvadó egyre zavarosabb tervek, az állandóan sorvadó remény nem jelentenek igazi veszélyt; sőt sokkal inkább éppen ezek tartják még össze őket"... A halottnak hitt Irimiás fogadtatásának módját az is értelmezheti, amit J. Talmon[3] ír a millenáris mozgalmak kapcsán: a titokzatos távollét, a szabadságvesztés, vagy az esetleges elhalálozás növelik a távollévő autoritását és éppen távollévőként lesz erős prófétai személyiség.

A regény az értelemvárás olyan gyakorlatát kívánja meg, amely bizonyos jelentéseket a biblikus kulturális dimenzió felől vél felismerhetőnek, de azt is érzékelteti, hogy a helyzetek és az alakok emblematikus érintettsége nem emblematikus azonosságú megformáltság. A szituációk, amelyek alkalmat adnak arra, hogy biblikus vonatkozású jelentést lássunk bennük, a biblikus asszociatív ritmus, az analogikus érzetek, az analogikus felépítés helyett a megfelelés hiányának formái, a különbözést, a kontrasztosságot domborítják ki. A szakrális mozzanatok fel- illetve eltűnésének útja a szövegben egy intertextuális provokáció narratív kivitelezését szolgálja. Áthágás, vagyis Foucault szavaival, „szentségtörés egy olyan világban, amely már nem tulajdonít pozitív tartalmat a szakrális dolgoknak... Az áthágás abban a térben, amelyet kultúránk jelöl ki mozdulatainknak és nyelvünknek, nem annak az egyetlen lehetséges módja, hogy a szakrálist megtaláljuk közvetlen tartalmában, hanem hogy a szakrálist üres formájában, saját égető hiányának helyén újraalkossuk."[4]

A szövegjelentés tehát az exodus képzetkörének, az exodus toposzainak jegyében teljesedik ki. A Bibliában vannak utópikus mozzanatok, az exodus metaforológiája is ilyen környezetben bontakozik ki. A vallás központi utópikus mozzanata a kivonulás gondolata, az eltávolodásé. A remény elvében kibontakozó blochi gondolatmenet értelmében a messianizmus olyan utópikus mag a vallás világmagyarázatában, amely lehetővé teszi, hogy a vallásos tartalom ama megkülönböztető mássága megmutatkozzon. Bloch szerint az exodus istene Mózes személyéhez kötődik, nélküle feltárhatatlan. Mózes óta ugyanis, a vallási fenomenológia csak az exodus archetípusa révén érthető meg. A messianizmus döntő vonatkozásai: Mózes nélkül a próféták küldetés-

---

[2] *Bibliai nevek és fogalmak.* Bp., 1988.
[3] Kultúra, 1984/65–67.
[4] Pompeji, 1996/2.

szerű fellépésükben támaszték nélkül maradnának. Az exodus istenének szelleme ezért mindig felszínre tör a próféták moráljában. Az ígért cél motívuma központi jelentőségű, hiszen szervező erőt testesít meg. A próféta messiási aurában jelenik meg, de minden ilyen fellépés horizontjában ott van ígéretként az „új ég és új föld" képzete. Minden messiási momentumnak, minden „jó hírnek" a velejárója egy Kánaán-kísérlet („Azt ígérte, hogy fölépíti itt nekünk kánaánt! Tessék! Nézzék meg! Ez a mi kánaánunk!") Ennek alapján válnak érthetővé a kivonulás és a krisztusi mű összefüggései, vagyis az, hogy Irimiás ironikusan formált messianisztikus karakterű figurája (a Mester megszólítással nyomatékosítva) miért épül egyben a Mózes-hagyomány reminiszcenciáiból is. A történetet „úgy fogjuk fel, mint a világ krisztusi megváltásának típusát. Krisztus ugyanis kivezette az emberiséget a szolgaságból, ahogyan Mózes is kivezette Izraelt Egyiptomból." Bloch kiemeli, hogy az egyiptomi tér nélkül exodus sem lehetne. A hír azt közvetíti számunkra, hogy olyan narratívával szembesülünk, amely kétpólusú, a pozitív mellett negatív pólusa is van. Az exodus konnotációja teszi, hogy a *Sátántangó*, nem közvetlenül, de implicite folyamatosan a *Biblia* felé mutat. A regény exodus-képzetének jelentéskörében merül fel az utópia, mint aminek a „lényege a másholtól a sehol felé tett ugrás". A semmibe való vonulás kapcsán Ricoeur megfogalmazásában: „központi gondolatunk nem lehet más, mint az utópia eredeti jelentése a Morus Tamás leírásában is szereplő sehol, a térbeliség e különös, területen kívüli változatából – szó szerinti értelemben: nem helyről kiindulva – vethetünk ugyanis megújult pillantást világunkra, amelyben immár semmit sem tekinthetünk végérvényesnek. A lehetséges tartománya ekkor a valódin túl tárul fel... A jelenvalót legerősebben a seholból kiindulva vonhatjuk kérdőre."[5]

Irimiás személye kapcsán egyszerre manifesztálódik az idő- és térutópia, a jézusi és mózesi világmagyarázat központi elemei: eljövetel és kivezetés. Az utópikus intenció, amely biblikus képzetkörből fakad, de profán dimenzióban teljesedik ki funkciója szerint, paradoxnak tűnő módon egy disztópikus orientáció létrehívója (ezt a jelenséget érzékeli a kritika a megváltásmítosz parodizálásaként). Az utópiában rejlő ambivalencia megértéséből az következik, hogy a regény jelentésrétegeit a disztópia jegyében is megvizsgáljuk, illetve utópikus-disztópikus mozgásként értelmezzük. Az utópikus mozgást a szakrális jelentésszféra, a disztópikust a kontrasztosan működő vaskos profanitás táplálja. A disztópia értékesíti a tagadás erejét, a kételkedés, a kritikai reflexió előtt nyit utat, azt teszi nyilvánvalóvá, hogy a szakralitás élményköre nem nyílhat meg a létezés számára. (A körkörösség alapélménye és a kilépés lehetetlensége között egyébként is nyilvánvaló az összefüggés, és a döbbenetes között-állapot is emlékezetes: „mögötte lassan a homályba vész a telep,

[5] Műhely, 1996/3.

előtte bizonytalanul elmosódik a látóhatár") Az utópikusra (a szakrális megigazulás toposzára) való nyitottság egyúttal a megvalósíthatatlanra való nyitottság. A disztópikus helyek döbbentenek rá arra, hogy az utópia motiváló erő, olyan imagináció, amiért élni érdemes, de soha el nem érhetőként kell tekinteni rá, nem szabad a megvalósítására törni. A disztópiában is ott rejtőzik, ha nehezen láthatóan is az utópikus vágy, de veresége is érzékelhető. A *Sátántangó* koncepciójának kibontakozása az utópikus/disztópikus effektusok váltakozási üteméhez kötött, létezése e kettősség feszültségterében, a kínzó egymásravonatkozódás formáiban nyilvánítja meg önmagát. E kétpólusú, nyugvópontot soha nem teremtő világ a messianizmus folytonos igenlésének és lehetőségei dekonstrukciójának világa.

Szabó Zita *(Miskolc)*

Az úton lévő Dante Kosztolányinál és T. S. Eliotnál

Az úton levőség megjelenítése fontos központi témája a XX. század irodalmának, mind a magyar, mind a világirodalomban. Az „Ego sum via, veritas et vita" (Én vagyok az út, az igazság és az élet[1]) jézusi hármasságból a század folyamán hangsúlyossá kezd válni a korábban teológiailag kevéssé méltatott *via*, az igazság keresése és az élet Krisztust követő alakítása mellett az *úton levőség* megélése. Amikor ez a tematika frekventálttá válik, megjelenik poétikai formáltságának kérdése is. Talán ezzel is magyarázható, hogy a modernség két legihletőbb világirodalmi alkotása az *Odüsszeia* és Dante művének példázata. Az *Odüsszeia* az evilági elhelyezettség útonlevőségének archetípusaként jelenik meg, a *Commedia* viszont éppen ennek az úton levőségnek a transzcendálódásához szolgálhat példázatként. A huszadik századi ember biográfiailag éppúgy, mint szellemileg, ebben a tudati állapotban leledzik. Az út nem célképzetes, zarándoklat mivoltában jelenik meg, hanem állandó létállapotként.

Ennek jellemzésére két verset választottam, egyiket a magyar, a másikat az angol irodalomból. A magyar irodalomban ez mindjárt a század elején, a fiatal Kosztolányi Dezső *Dante* a „Croce del Corvo"-ban című versében jelenik meg. A világirodalomból T. S. Eliot *The Hollow Men (Az üresek)* című költeményét idézem. Kosztolányi 1905-ben írta versét, T. S. Eliot mintegy húsz évvel később, 1925-ben publikálta a maga szövegét. Átvétel-áthallás kizárt: az egyik esetben az időrend zárja ki, a valószínűsíthető másik ismertséget pedig nyelvi akadályok, a magyar vers világirodalmi ismeretlensége zárja ki. Mégis mindkét mű azonos formáltsággal mutatja fel az úton levőséget: a bűnös létezést a bűn alóli feloldozottsággal szembesíti.

Kosztolányi ennek átgondolására Dante életének egy epizódját hívja segítségül, annak a Danténak az életrajzi útját, aki fizikai és metafizikai értelemben is átéli a száműzöttséget, az úton levőségnek az állapotát.

Dante 1301-ben ellenezte[2] a firenzei tanács azon javaslatát, hogy a város száz lovast küldjön a pápa támogatására.[3] A firenzei kormány követséget

---

[1] Jn 14,6

[2] Gergely Jenő: *A pápaság története.* Kossuth Könyvkiadó, Bp., 1982. 139. „A ghibellin Dante, aki politikája miatt szintén gyűlölte Bonifácot, az *Isteni Színjáték*ban ezt a pápát a Pokol XIX. énekében a simóniáért bűnhődők között szerepelteti."

[3] VIII. Bonifácot 1294 karácsonyán választották pápává. „VIII. Bonifác uralomra termett főpap volt, de rideg és embertelen főpásztornak bizonyult. Mérték nélkül csak két dolgot szeretett: a pénzt és rokonait. (1295-ben unokaöccsét Francesco Caetanit bíborossá kreálta.) Gergely Jenő: *i. m.* 135–136. Az új pápa hatalmát a nápolyi pártnak, az Orsiniknak köszönhette. A

küldött Rómába, hogy VIII. Bonifác pápát informálják a város valós helyzetéről. Ennek a követségnek volt tagja Dante Alighieri is. Társait a kihallgatás után hazaengedték, de a költőt Rómában marasztották. Ezután már soha többet nem láthatta szülővárosát, Firenzét. Távollétében száműzték, vagyonától pedig megfosztották.

Dante nemcsak ezt a fajta, történelmi-életrajzi száműzöttséget élte át, hanem *az* ember száműzöttségét is. Kosztolányi versének főszereplője ez a Dante, aki magában hordozza menekültségének sugalmazottságát. Ez a gondolat foglalkoztatta, ez munkált a *Divina Commedia* megírásában is.

Dante jelenléte az Eliot-versben sokkal közvetettebb. A *Commedia* három könyve *egy* képletes álomképet alkot, amely egymásba roppantja a büntetettség-üressé váltság Poklát, a Purgatóriumot, hol a lelkek „sorsuk" jobbra fordulását várják, és a Paradicsomot, ahol a gyönyörűségnek, a fénynek és a zenének a világa ígérődik. Ez a metafizikai menekültség átélése. Eliot egybetolja látomásában a három helyszínt, egyetlen tudat örök állapotaként élve át a háromságot.

Dante esetében és idejében az út végigjárása csak fizikai utazás formájában képződhetett meg, lineárisan, a *Commediá*ban egymás *után* olvashatjuk a különböző állomásokat. Bárha a kései olvasó éppen az egyszerre jelenvalóságot érezheti, hivén, hogy az író Dante számára sem lehetett ez az utazás csak egyenes vonalú, tudatában a szintek éppenhogy egyszerre lehettek jelen. Kosztolányi legalábbis ilyen olvasó, aki ebből a horizontból idézi meg Dante helyzetét. A szonettben éppen az említett kétfajta menekültség állapota vonódik egybe.

... űzetvén a sorstól,
rongyokban állt meg a hideg kövön...
s hideg falak közt nyílt hideg öröm.

XIII. század végén, a XIV. század elején a pápák függetlenségét a kontinens vezető nagyhatalmává növő Franciaország veszélyeztette. A francia hegemónia elleni harc utolsó jelentős pápája – és egyben a gregoriánus pápaság utolsó képviselője – VIII. Bonifác volt. A pápa és a francia király, IV. (Szép) Fülöp összecsapásának valódi oka tehát a francia monarchia és a pápai abszolutizmus szembekerülése volt. IV. Fülöpnek nemcsak a világi feudális urak regionális hatalmán sikerült úrrá lennie, hanem a francia egyház felett is: a klérust megadóztatta, a püspökök kinevezéséről maga döntött, s a betöltetlen javadalmak hasznára is rátette a kezét. A klérus ösztönzésére VIII. Bonifác pápa tiltakozott az egyház törvénytelen megadóztatása ellen, az 1296-ban kiadott Clericos laicos kezdetű bullájában a hadi adó szedését az egyháziaktól kiátkozás terhe mellett megtiltotta a laikusoknak. 1303. szeptember 8-án Fülöp király kancellárja, Nogaret Vilmos Sciarra Colonna vezette római nemesek segítségével megtámadta a pápát. A pápa környezetével folytatott rövid, de véres fegyveres összecsapás a pápai palotában folyt le, amelynek során életét vesztette az éppen ott követségben tartózkodó Gergely esztergomi érsekhelyettes is. Nogaret elfogatta VIII. Bonifácot, de az Orsinik vezette római nép kiszabadította, majd ünnepélyesen bevonult Rómába, ahol pár hét múlva – egyesek szerint az átélt izgalmak, mások szerint ellenségei által beadott méreg következtében – meghalt.

Itt minden hideg, minden komor, sötét. Ebben a hideg világban jelenik meg a „tűzrózsafény" által megjelentett hármasság, amiről a *Commedia* lineárisan tájékoztat. A tűz a pokol szimbóluma, a rózsa a reményt idézi, melyre a purgatóriumban levő lelkek számíthatnak, míg a fény a paradicsomi állapotokat juttatja eszünkbe. Ennek az egybevont metaforának az ellentéte a kolostor hideg építményvilága. A Kosztolányi-vers izgalmas dramaturgiája, hogy a *Commedia* írását életrajzilag megelőző jelenet szonettjében már megelőlegezi a *Commedia* írásának tudati állapotát.

Ugyanez a rózsa = remény jelentés fogalmazódik meg T. S. Eliot versében, ahol ez tételszerűen is kimondatik:

Vakon, hacsak
fel nem ragyognak újra a szemek,
mint az alkonyi halálország
örök csillaga
és százlevelű rózsája
egyedüli reménye
az üreseknek.

Ez a rózsa-látomás található meg Danténál a Paradicsom XXX. énekében „... úgy láttam e fényár közt lengni dombját ezer küszöbbel, tükrözve, a Népnek, mely földtől elvált, és meglelte Honját. És ha alját ily fénynek öntözék meg, gondolhatod, mily tágra nyíl a Rózsa, s mily messzeségét borítja az égnek",[4] ahol Szűz Mária és a szentek mint megannyi sziromlevél jelennek meg.

A XXXI. énekben az egyetlen (örök) csillag Dante látomása Istenről „Ó, hármas Fény, mely e boldog szemekben egyetlen csillag vagy csak! Üdv adója! tekints le a mi viharunkra itt lenn!".[5] Ezért nem véletlen Eliotnál sem az örök csillag említése, ugyanaz a csillag jelenik meg a versben, mint Danténál. A kiüresedettség, az Isten-távolság ellentéteként: a beteljesültség jelentéseként.

Van egy másik kép, vagy inkább motívum, amely végigvonul mindkét versen: a szemek. A szem, amelyik kifelé az emberi belső viharzások kisugárzása, ugyanakkor a tényekre való rákérdezés kommunikációs eszköze. A szem láttat és lát. A kettő a tudatban kapcsolódik, és létrejön egy olyan kölcsönhatás-folyamat, olyan cserebomlás, amely éppúgy kérdez kifelé, mint befelé.

Egy olyan *köztes* állapot jön így létre, amely a mű linearitásában *rögzül* is műalkotássá – ugyanakkor újabb kérdések alkalmául is szolgál.

---

[4] *Isteni Színjáték.* Paradicsom. *Dante összes művei.* Szerk.: Kardos Tibor. Ford.: Babits Mihály, Magyar Helikon, Bp., 1962. 942.

[5] Uo., 944.

Dante–Kosztolányi és Dante–Eliot „szeme" egyszerre a száműzöttségbe vetett üresség segélykérő megszólalása és a zarándok célratörő magaelszánásának kisugárzása.

Ugyanakkor ez a szem kifelé kérdező: hogyan lehet élni az ürességben és van-e *befogadás* a segélykérő számára. Azaz: milyen a Pokol és van-e Paradicsom. Kérdezi a kinti tényektől a szereppé váló Dante és kérdezi a megformáló saját Tudatából is.

Kosztolányi így kezdi versét: *Sötét szemekkel, űzetvén a sorstól...*

Majd egy másik helyen: *Riadva látta szörnyű lángban égni / a fráter a költő tüzes szemét...*

Az egyedül menekülő, magára maradt ember szemei villannak meg rögtön a Kosztolányi-vers elején. A *segítségkérő* embert láthatjuk magunk előtt ebben a versszakban. Ez a segítség a kolostorból jöhet, onnan, ami ugyan befogad, hiszen megnyílt előtte az ajtó, de ez mégsem jelent ebben az esetben egyértelmű befogadást. Elutasítást is jelent, a „fráter" bumfordiságával találkozik, aki megkérdezi a menekülő embertől, hogy „Mit keressz te?". Egyfajta életrajzi befogadás evilági életmentő reménye, és az értelmi elutasítottság kivetettsége kerül ezáltal dialógusba. A történelem nem adhat megoldást, legfeljebb esélyt biztosít a menekülőnek, hogy tudatát átmentse olyan életrajzi helyzetbe, ahol ezt a dialógust majd működtetheti is: azaz rögzítheti az úton levőség állapotát. Megírhatja a művet.

Eliotnál másféleképpen, de mégis ugyanilyen értelemben jelenik meg a szem: *akik szemük előreszegezve / keltek át a halál másik királyságába...*

„Szemük előreszegezve", csak a célra figyelve, az üdvözülés felé mutató úton, egyfajta célokság beteljesítését vállalva mennek előre az „üresek" között. Az „üresek" állapota Eliotnál az emberi kiüresedettségnek azt a helyzetét jelenti, mint Kosztolányinál a kivetettség.

Csakhogy ez a célokság éppen a huszadik században kérdőjeleződik meg. Valóban lehetséges egy happy endinggel végződő üdvtörténet, avagy az ember sorsa az állandó úton levés, a bomba (bármilyen etikai, fizikai, gondolati, teológiai bomba) árnyékában állandóan megkérdőjeleződő harmónia. Eliot versének egyberoppantottsága éppen ennek a harmóniának az állandó veszélyeztetettségét rögzíti poétikailag.

Mindkét vers a század alapproblémájára kérdez rá: a dantei példázatból a veszélyeztetettségben megalkotódó megoldottság egyszerre megjelenő és eltűnő esélyeit rögzíti poétikai formáltsággal.

Thomka Beáta *(Pécs)*

A látomás alakzattana

1. Szövegfajták érintkezése

A látomás kérdésköre sokrétű, s ez a fogalommeghatározás lehetséges teológiai, egzegetikai,[1] vallástörténeti, művelődéstörténeti, pszichológiai, irodalmi stb. vonatkozásaiban is megmutatkozik. A probléma iránti érdeklődésemet több mozzanat keltette föl. Az Ószövetségi víziók és az Újszövetséget záró *Jelenések* a *Biblia* irodalmilag legbonyolultabb szövegei, az irodalmi, költészeti látomások pedig a költészeti kontextuson belül is igen különös, már-már önálló egységek, másfelől nem értelmezhetők a bibliai utalásrendszer nélkül. Az ókori források, az ókeresztény és középkori *látomásirodalom* gazdag rétege az európai művelődéstörténetben, vagy a 16–17. századi magyar prédikátorköltészet, a későbbi korok látomásos költői képei a fantázia és imagináció rendkívüli erejű nyelvi megvalósulásai. Dolgozatomban kísérletet szeretnék tenni a magyar költészeti víziók alábbi narratológiai, poétikai és retorikai kérdésének értelmezésére: szövegköziség, metaforikusság, műfaj, kombináció/kifejtés, a narratív jelenet, az imaginatív vízió, fantázia és érzékiség diszkurzusa, a látomás képrendszer retorikája és az apokaliptikus motívumrendszer.

Az irodalmi és a nem irodalmi, költészeti és prózai látomásos szöveg/szövegrészlet, képrendszer problémái túlmutatnak a nemzeti filológiákon. Több szövegfajta érintkezésének eredményei, utalás- és jelképrendszerük eredendően intertextuális jellegű, a komparatív mozzanat pedig az összehasonlító irodalomtudomány körébe utalja a kérdést. Az elméleti vonatkozások hasonlóképpen, hisz a látomások hagyománytörténetében kibontakozott retorikai rendszer, nyelvi konvenció és a narratív szövegek eseménylogikája tudatosan és öntudatlanul is a közös zsidó–keresztyén művelődési alapra hivatkozik.

---

[1] Ezek a kifejezések a Bibliában nem a testi szemekkel való, rendes, hanem a lélek elragadtatásában (extasis) való, különös látomást (visio) jelölik. A látomás a lélek rendkívüli élménye, amely akképpen jön létre, hogy a lélek annyira elmerül az őt foglalkoztató, az Istenre, annak titkaira, s Istennek és embernek, vagy népnek egymáshoz való viszonyára és az elkövetkezendő eseményekre vonatkozó dologba, hogy a természeti környezet egészen elvész reá nézve, és az isteni Lélek által egy más, emberfeletti világba emeltetik, II Kor 12:1–3. A lélek ebben a felvont, elragadtatott állapotban hangokat hall, csodálatos dolgokat lát, amelyek reá nézve isteni kijelentésekké válnak. A látomás tehát rendkívüli vallásos élmény, amihez egyfelől rendkívüli idők és körülmények, másfelől a léleknek bizonyos külön adottsága szükséges. *Bibliai Lexikon.* Czeglédy–Hamar–Kállay szerk. Bp., 1935.

2. Intertextualitás

Mindenfajta írásfolyamat heterogén történetek vagy diszkurzusfajták összeolvasztása, s miközben az egységet keresi, az írás rétegezett vagy kevert lesz.[2] Ez a komplexitás nemcsak a *biblia,* hanem az irodalom, illetve a költészeti látomások jellemzője is, melyeknek szövegén *keresztül* [ugyancsak] *más szövegek szólnak hozzánk.*[3] A párbeszéd és az interakció már a bibliai szövegek között megkezdődik. Az ószövetségi látomásokra az újszövetségbeli könyvek felelnek, s különösen a legbonyolultabb rendszerű vízió, A *Jelenések könyve* lenne értelmezhetetlen nélkülük. A költészeti víziók archetípusa önmagában is bonyolult struktúra, mert az elsődleges szövegközi háló az alapszövegen belül létrejön.

3. Metaforikusság

A bibliai, a vallásos és költői látomások érintkezésének még egy mozzanata érdemel figyelmet. Northrop Frye figyelmeztet arra, hogy az Újszövetségben nem lehet eredendően irodalmi művet látni, *annál fontosabb* [azonban] *tudni, hogy az irodalom nyelvén íródott: a mítosz és a metafora nyelvén.*[4] Más helyen arról beszél, hogy *a költészet a diszkurzív nyelvezettel ellentétben az azonosítások nyelvét használja, amelynek alapja végső soron a metafora, mely szintén az azonosítás egy fajtája.* Továbbá a spirituális nyelv metaforikus.[5] A vallásos szimbolizmus, az írás, másfelől az imaginációból táplálkozó művészi nyelv, kifejezésrendszer és szöveg között lényegi megfelelést tapasztalunk.

A metaforikus diszkurzuson belül játszódik le a folyamat, melyben a vallási nyelv a poétikai nyelvet felerősíti, *kifejezéseit a határokig feszítve s e határokon is túllépve.*[6] *A vallási nyelv jellemzője nem a metaforikus funkció önmagában, hanem a metaforikus funkció egyfajta felerősödése.*[7] A kifejezés és a metaforikusság intenzívvé válása a látomásos narratív és költői szövegeknek ugyancsak egyik központi vonása.

---

[2] Hartman 1995. 16.
[3] Uo.
[4] Frye 1995a.
[5] Frye 1995a.
[6] Ricoeur 1995. 114.
[7] Ricoeur uo.

4. Poétika, műfajok

Aki látni akarja a Látomást, a tökéletes egészet, / Kell, hogy megszervezve lássa azt, Legkisebb / Részleteiben, és nem mint te / Igazságosság ellensége, kívánod: a tiéd szervezetlen / És havas felhő, zivatar és pusztító háború hordozója.

William Blake vízió-poétikája szerint e szövegek nemcsak retorikailag, hanem poétikailag is szabályozott szövegtípusnak tekinthetők. A látomásirodalom hagyománytörténete a metaforikus, mitikus, szimbolikus diszkurzusba illeszkedik, formatörténetileg pedig a zsidó–keresztyén mitológiából kinövő túlvilág-irodalom, halálirodalom, a csodatörténetek, álomelbeszélések, a középkorban elterjedt álomlátomások, az apokaliptika, próféciák, jövendölések műfaji tömbjeivel áll rokonságban.

A 16–17. századi magyar irodalomban a prédikátorköltészet, jeremiádok, panaszdalok, históriás énekek, zsoltárok, prédikációk, versek, parabolák, a pokoljárások hordozzák a látomásos beszédmód elemeit. A későbbi századok a költészeti transzformációk során át utalnak vissza erre a hagyományra, s elemzés tárgyát képezhetné az az interaktív viszony is, mely ily módon kibontakozik.

5. Kombináció/kifejtés[8]

A prédikátorköltők víziói a verses narráció, elbeszélő fikció körébe tartoznak. A példázathoz és a parabolikus beszédmódhoz hasonlóan történetszerűen kifejtett (tehát metonimikussá transzformált) metaforák vagy hasonlatok, melyben az elbeszélő folyamat összekapcsolódik a metaforikus folyamattal.[9] Barthes fogalompárja és a metonimikus montázs kategóriája azért alkalmas jellemzésükre, mert együtt hat bennük a narráció és a figuralitás, az eseményszerű, jelenetező és a képi, szimbolikus elem.

Batizi András *Meglött és megleendő dolgoknak teremtéstül fogva mind az ítéletig való históriája* (1544), Bornemisza Péter *Az ítéletről* (Az konkolyos búza példázatjának magyarázatjából...) című verses elbeszélései e kettősséget példázzák.

---

[8] Az *olvasónak itt [1Móz 32] egyfajta metonimikus montázzsal van dolga: a témák – Átkelés, Küzdelem, Névadás, Étkezési Rítus – kombinálódnak,* nem pedig *„kifejlődnek"*. R. Barthes: *With the Angel.* Id. Hartman 1995. 18.

[9] Ricoeur 1995. 89.

6. Narratív jelenet

A látomásokban megszólaló személy tanú, martyrón, testimonium, aki a megtapasztaló, látó nézőpontjából szólal meg. Másik szerepe a közvetítőé, aki a *Nekünk az próféták nyilván megmondották* (Batizi) tudatával szólal meg, illetve pontosan megjelöli a hivatkozott prófétai tanúságot: *Szem azt nem látta, fül sem hallotta, Ézsaiás mondja* (Bornemisza: *Isten városáról...*). Derridával ellentétben, aki szerint a narratológián innen és túl el kellene végezni az *Apokalipszis* elbeszélő hangjának aprólékos elemzését,[10] a narratív elemzés azért is indokolt, mert a reformáció prédikátori hagyományában Ezékiel, Dániel, Jeremiás, Ézsaiás, illetve *A jelenések könyve* alapján egy szcenikus keretbe vagy narratív jelenetekbe foglalt látomásos elbeszéléstípus alakul ki. A narratív folyamatot, az eseménylogikát és történetszerkezetet az előkép, a profetikus álom, álomelbeszélés vagy látványsorozat rendje szabályozza. Az egymásrakövetkezés és a temporális kifejtés, valamint az archaikus elbeszélő múlt, a jelen és a jövő idő síkjainak váltogatása ehhez alkalmazkodik. Ricoeur a parabolánál tapasztalja, hogy a metaforát az egész struktúra hordozza, maga az elbeszélés, ez tölti be a szókép funkcióját, s az elbeszélés jelenetszerűsége az, ami a parabolában metaforikusan működik.[11]

Az idézett Batizi- és Bornemisza-versek, vagy *A végítélet közelsége* címen ismert és folklorizálódott Bornemisza-változat a jelenetező narráció formájába foglalják a profetikus könyvek és/vagy a *Jelenések* eseménysorát. Az *Ördögi kísértetek* fragmentszerű tömbjei ugyancsak kis parabolisztikus szcénák.

7. Imaginatív vízió, fantázia és érzékiség

A diszkurzuselméleti megközelítés az ihletettség, inspiráltság[12] jelenségére visszavezethető vonással találkozik az irodalmi látomásoknál. A próféták és rabbik az isteni csodatétel, megvilágosodás által kerülnek különleges állapotba, ez az, ami elbeszélésüket inspirálttá teszi, és élesen megkülönbözteti az egyéb beszédmódoktól. *A Lélekben elragadtatott ember, különösen mikor meglátja Isten dicsőségét, vagy amikor általa Isten szól, szükségszerűen nem gondol magára, mert beárnyékolta az isteni erő.*[13] A költői alkotó képzelet és a feltáró víziók átörökítenek valamit ebből az elragadtatottságból. Kafka így számol be erről: [A látnoki állapotokban] *testestül lelkestül részese voltam minden sugallatnak, de engedelmeskedtem is minden sugallatnak, és amelyekben nem csupán a magam határain éreztem magam, hanem általában*

[10] Derrida 1993. 76.
[11] Ricoeur 1995. 104–105.
[12] W. Vogels 1992.; Ricoeur 1996.; Harman 1995.
[13] Tertullianus 1985. 650.

véve az emberinek a határain. Csupán a lelkesültség nyugalma, miként az feltehetőleg a látnok sajátja, hiányzott mégis ezekből az állapotokból, ha nem is teljességgel.[14] Ruskin a szív és a belső természet imaginatív vízióját a közönséges fantáziával állítja szembe. A látomásosságban rejlő alkotói energia ugyanígy szembeállítható a logikai megismeréssel, vagy a meggyőzés szándékának erőssége a fogalmi jelentés gyengeségével.[15] A költői szövegek metaforikus látványisága nem irracionális álomtartalmak, hallucinációk elbeszéléséből következik, hanem azoknak a jelenségeknek a megjelenítéséből, melyek az ihletett nyelvhez hasonló hangvételt és képalkotást igényelnek.

A magyar hagyományban a megrázkódtatásokkal teli korszakok, lázongások, forradalmak mozgósítják a látomásos diszkurzust, melyet még a 19. században is meghatároz a próféta-, látnok- és a nemzetét féltő költő-szerep érintkezése. Szkhárosi Horvát András *Az átokról* és Vörösmarty Mihály *Előszó* című verseinek vízionáló beszédmódja, a tónus elsöprő ereje, a képeket feszítő arányok ennek az energiának a lecsapódásai.

8. Látomásos képrendszer

Olykor felmerült a kérdés: vajon a látomásról szóló beszámolók, amelyek oly gyakoriak a próféták írásaiban, nem egyszerűen csak stíluseszközök valamely gondolat, eszme nyelvi formába öltöztetésére, kifejezésére.[16] A bibliakutatók körében felmerült kétely is alátámasztja a látomásos beszédmód rendkívüli retorizáltságát. A kivételes imaginatív erő a zaklatottság *vs* rend pólusai között ingázva hozza létre a Blake-gondolat szervezettség-igényének megfelelő szerkezetet. Motivikusan az alábbi rétegek különülnek el és/vagy jelentkeznek egymással átfonódva: kozmikus elemek, testi pusztulás, apokaliptikus képek, átok, büntetések, csapások, ítélet, tűzeső, végpusztulás. A motívumokat a percepció két változata, a vizuális elem, a látványi élmény és az auditív elem, a hallás-élmény alakítja egymást erősítve.

Az mind mostan látom, / Hogy mind az egész föld majd siratja magát. / Az hold megepedett keserűségében, / Sírnak az csillagok, bújdosván fölyhőkben, / Ohajt az szegény nap / Az ködben s megdöglött keserűségében. (Ismeretlen szerzők [16–17. sz.]: *A végítélet közelgése*)

---

[14] Franz Kafka: *Napló.* 1911. 3. 28. In: *Naplók, levelek.* Bp., 1981. 23.

[15] Il existe donc deux especes de discours, qui different à la fois par leur structure (l'un est déductif, l'autre narratif) et par leur fonction: l'un sert à faire connaitre la verité, l'autre à agir (puisque ce ne peut etre la fonction premiere de ces histoires que de trasmettre la verité: elles le font de facon indirecte et imprecise). L'Écriture, quant à elle, n'est faite que de ce deuxieme discours; il en découle que son contenu notionnel est faible mais sa force de persuasion, grande. Todorov 1978. 126.

[16] Haag 1989.

Az napban, az holdban nagy jegyek löttenek, / Éhség, szikséges, döghalálok löttek, / Nagy földindulások, nagy hadak voltanak, / Tengernek zúgási immár sokak voltak. (Batizi András: *Meglött és megleendő dolgoknak*)

Érccé válik fejed felett a szép csillagos ég,
Vassá válik talpad alatt az nagy jó zsíros föld,
Port, harmatot, aszú hamut észik az aszú föld,
Megrepedez, úgy panaszol reád az szomjú föld.[17]
(Szkhárosi Horvát András: *Az átokról)*

Az irodalomban ritkábban jelentkezik az Éden, a Paradicsom, a Menny víziója, a mennyei város képrendszere, mint a Purgatórium, Pokol. A *Jelenések* mennyei Jeruzsáleme, Énokh trónlátomása és az égi utazás, mely az Ez 1,10. elemeire épül, a Perpetua és Felicitas vértanúságát elbeszélő szöveg[18] égi víziója, az *Isteni színjáték* Fényfolyó és fényrózsa című 30. éneke olyan példák, melyek *a közös képzelet lehetőségeihez mérten, a szimbolikus átvitelnek köszönve, a tiszta fény eszkhatológiájához közelítenek.*[19]

Bornemisza *Isten városáról, az mennyországról való ének*ének egyes tömbjei, vagy a Teremtő dicsérete Szenczi Molnár Albert *104. zsoltár*ában egy olyan harmónia képét villantja fel, mely noha része a látomás hagyománytörténetének, magyar nyomai alig vannak. A történeti mintáktól eltávolodva, modern kori rezignációval átitatva, transzformáltan, Kosztolányi Dezső *Hajnali részegség*ének alaphelyzete mégis idéz valamit az égi csoda megpillantásának harmonikus állapotából (*Én nem tudom, mi történt vélem akkor, / de úgy rémlett, egy szárny suhant felettem*).

9. Retorikai rendszer, alakzatok, trópusok

Jean Cohen alakzattana értelmében a költészet az intenzitás, a szélsőség keresése, a jelölt dolgok sarkítása. A vizsgált alakzatok mint a keresés nyelvi eszközei (ellentmondás, oximoron, ellentét, impertinencia, antifrázis, hiperbola, túlzás stb.[20]), a látomásban is hangsúlyos szerephez jutnak, melyet

---

[17] Igen érdekes a Szkhárosi-látomás egybevetése Énokh könyvével: *Lángoló tüzet láttam és a hegyek között olyan helyet, ahol valamennyi ég egybeolvadt. És az égi tüzek oszlopai mellett mély szakadékot láttam, itt pedig olyan tűzoszlopokat láttam lezuhanni, amelyeknek sem elejét, sem végét nem lehetett látni. A szakadék fölött pedig olyan helyet láttam, amely fölött nem volt égboltozat, alatta nem volt a föld alapja, nem volt rajta víz és nem élt rajta madár, hanem sivár és irtózatos hely volt.* Henoch 1945. 49.

[18] Vértanúakták 1984. 75–90.

[19] Hulin 1985.

[20] In: Thomka szerk. 1996.

Lausberg a halmozás, ezen belül pedig az evidentia típusaként tárgyal.[21] Az alakzatok mint *az érthetőségből az érzékelhetőbe* visszavezető eszközök külön jelentőségűek az erőteljes érzéki közegű és megnövekedett retorizáltsági fokú nyelven megszólaló látomások esetében.

A hiperbola *a meghevült képzelő erőnek is az ő figurája* (Révai M.), és a nagyítással együtt a rendes mértéket meghaladó tárgyakról való beszéd velejárója.[22] *Mint a metafora, a hiperbola is feloldható a hasonlítás formáiban (...) és mint gondolatalakzat lehet az evidencia erősítése is.*[23] A *Rhétorique générale* a hozzáadással keletkező metalogizmusok körében tárgyalja az ismétléssel, parabolával, logikai és kronológiai inverziókkal együtt. A túlzás és fokozás a retorikában patetikus, a költészetben effektív hatású.[24] Hocke szerint a nagy barokk prédikációs irodalom szívesen folyamodik a paradoxiákhoz, hiperbolákhoz, manierista paralogizmusokhoz.[25] Az imaginációt, képi fantáziát mozgósító alakzatok szőttesébe a kombinálható trópusok sorát ékeli be.

Füst Milán jeremiádjának fokozásai, hiperbolái, párhuzamosságai és ismétlései ennek a beszédmódnak egyik változatát tükrözik. *S mégis szava dörgött, szavától megállt a malom, megrendültek / a dombok. / Sírt az Istenség. Mert mintha dobokat vernének a fülébe, tompa / dobot / S erre felelne a hegyomlás s a hegyomlásnak felelne a tenger... / Oly naggyá nőtt előtte s oly szentté az öregség ősi nyomora.* (Öregség)

10. Apokaliptikus motívumrendszer

Az apokaliptikus beszéd- és elbeszélésmódok a próféták és evangelisták szótárát, jelképrendszerét bővítik és variálják évszázadokon át, egészen addig a pontig, míg a Vég tudata és értelme többé már nem a történelmi minták szerint alakul. Kermode szerint *az idő tartama és szerkezete egyre kevésbé támasztotta alá az apokalipszis illusztrációit, melyek virágkorukat élték a középkori ablaküvegeken és illuminációkban. Ez volt az a pillanat, amikor az apokalipszis rettenetét magába szívta a tragédia.*[26] Derrida nem a bibliai

---

[21] *Die lebhafte Detaillierung setzt gleichzeitige Augenzeugenschaft voraus, die als Teichoskopie „Mauerschau" real auftritt und die für abwesende (vergangene, gegenwärtige, zukünftige) Gegenstände durch eine Phantasie-Erlebnis* (fantasia, visio). *Die (in der Phantasie erlebte) Gleichzeitigkeit wird durch das historische Präsens ausgedrückt. Der Reproduktion des vom Autor für sich in Anspruch genommenen Phantasie-Erlebnisses im Hörer dienen Formeln wie cernas, credas, ponite ante oculos, figure-toi, as vus.* Lausberg 1979. 118.

[22] Quintilianus 1913. IX. könyv. 155.

[23] Szabó–Szörényi 1988.

[24] Lausberg 1979. 75.

[25] Hocke 1959. 147.

[26] Kermode 1987. 584.

szerkezet irodalmivá válására, hanem arra figyelmeztet, hogy *az apokalipszis szónak sehol sem az az értelme, amivel később ruházták fel a franciában és más nyelveken: vagyis sehol sem jelent rettentő katasztrófát.*[27] Az irodalmi hagyomány mégis leggyakrabban az apokaliptikus eseménysor (hanyatlás, birodalom, átmenet, földi mennyország) szakaszait, narratív jeleneteit követi. A képi, emblematikai, illetve a 11. századra kialakult ikonográfiai örökség a nyelvi és képi szerkezetekben a harsona, trón, jobb/bal oppozíció, könyv, könyvtekercs stb. elemeit hagyományozza tovább.

A költői látomások alakzattanát az alábbi motivikus elemek kombinációja/kifejtése alkotja:

1. A kozmikus katasztrófa elemei, csapások, tűzeső, végpusztulás
2. Apokaliptikus képek, átok, büntetések, ítélet
3. A testi pusztulás motívumai

A trónlátomások és a mennyei város vízióinak képrendszere és alakzattana ettől alapvetően eltérő.

Az érzékelés két síkja, a vizuális elem, látványi élmény, és az auditív elem, hallás-élmény, újabb tagolási szempontot jelenthet. Egymással váltakozva hatnak a beszédmód erősségének fokozására.

Kétségtelenül a testi pusztulás képrendszere tűnik a legegyetemesebbnek, transzformációra legalkalmasabbnak. A 16.-tól a 20. századig e metaforikus szövegdarabok távolodtak el legjobban az archaikus hagyománytól, mégis ezek mentik át a legelevenebb módon az emberi kiszolgáltatottság tudatát; *Csontom széllel elhányatnak, / Testem rólok szakadoznak, / Ízről ízre mardostatnak, / Férgek miatt rágattatnak.* (Tordai Névtelen: *De fidutia in deum*)

Csak látjuk most, testünk hová teszik, / Mert ha meghal, mint dögöt kiviszik, / Az férgeknek szalonnául teszik, / Az fekete földbe béenyésztik. // És a földbe ha megemésztetik, / Ő tetemi ismét kivettetik, / Dohosságban, rútságban látszatik, / Tetemkápolnába bévettetik. (Bornemisza Péter: *Az ítéletről*)

Testünknek bőre, mint az kemence, elszáradt, elégett,
Az nagy éhségnek ő tüze miatt ugyan megsült, veszett.
(Ismeretlen szerző: *Jeremiás próféta könyörgéséből)*

Röttenetes szó: embert jegyeznek undok gonosz férgek,
Kik olyaténok, miként az disznók, avagy undok ebek,
Az okádásra, az undok sárra akik visszatérnek.
(Bornemisza Péter: *Isten városáról az mennyországról való ének)*

*Fogytán van a napod (...) / Véred megsürűdött, / Agyvelőd kiapadt (*Vörösmarty Mihály*: Fogytán...)*

[27] Derrida 1993. 18.

Szél s víz csap a csupasz szőlőtőre, / Lúdbőrzik az agyagos domb bőre, / elomlik és puha sárrá rothad, / mint mezitlen teste egy halottnak (Babits Mihály: *Ősz és tavasz között*)

Akkorra én már mint a kő vagyok; / halott erdő, ezer rovátka rajza, / oly jó tenyérnyi törmelék / akkora már a teremtmények arca. // És könny helyett az arcokon ráncok, / csorog alá, csorog az üres árok. (Pilinszky János: *Apokrif*)

A látomások és az idézett látomásos szövegdarabok komplex képekből építkeznek. Diszkurzív rendjükben a kombinált trópusoknak[28] és a szimbolikusságnak van kiemelt szerepe. A lélek felemelkedéseinek és alászállásainak térbeli túldimenzionáltsága (menny-föld-pokol) is közös képrendszert, kozmikus egyetemességet alkot.[29] A beszélő érzelmi felfokozottsága, a hallás- és látásélmények intenzitása az, aminek a kifejezés hatásossága, a paradoxon és a hiperbola útján történő felerősítése[30] megfelelni igyekszik. A komplex képek trópusok halmozásai, amiket e beszédmód jellegzetes alakzatai (hasonlat, ismétlés, anafora, epifora, morfémarímek, alliteráció, tőismétlés, szóismétlés, a paralellizmusok változatai, mondatpárhuzam, fokozás, hiperbola, túlzás, ellentét/antitheton, körülírás) tesz még expresszívebbé. A bővítés/elhagyás, részletezés/elliptikusság szembeállításában az adjekció eszközeinek van nagyobb szerepe. A képekbe foglalt arányok, méretek a nagy, sok, mérhetetlen, beláthatatlan, erős, félelmetes fogalmakkal jellemezhetők. A túldimenzionáltság (a lélektani szintek – tudati/tudatalatti – nyelvi térbeliesítését idézve) szimbolikusan lehetővé teszi, hogy a beszélő egyetemes látomásban átfogja a földi létezés kozmikus feltételeit,[31] s benne kijelölje önmaga alaphelyzetét.

Irodalom

Bachelard, Gaston
1960 *La poétique de la reverie.* Paris.
Bataille, Georges
1957 *La litterature et le mal.* Paris.
Cohen, Jean
1996 *Alakzatelmélet.* In: Thomka szerk.
Derrida, Jacques–Kant, Immanuel
1993 *Minden dolgok vége.* Budapest.

[28] Lausberg 1979. 79.
[29] P. Diel szerint ez a politeizmusra és a monoteizmusra egyaránt jellemző.
[30] Ricoeur 1995. 120.
[31] Diel 1975.

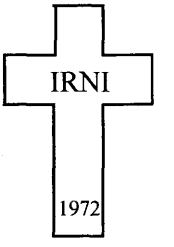
Diel, Paul
1975 *Le symbolisme dans la Bible.* Paris.
Dubois, Jacques et al. [Groupe M]
1970 *Rhétorique générale.* Paris.
1990 *Rhétorique de la poésie.* Paris.
Eco, Umberto
1981 *Simbolo.* [Enciclopedia] Vol. XII. 877–915. Torino.
Fabinyi Tibor
1987 szerk.: *A hermeneutika elmélete 2.* Szeged, 565–591.;
1994: *Szóra bírni az írást. Irodalomkritikai irányok lehetőségei a Biblia értelmezésében.* Hermenutikai Füzetek 3. Budapest.;
1995 *A szem és a fül.* Pannonhalmi Szemle. 1. sz. 39–52.
Frye, Northrop
1970 *The Keys to the Gates.* In: *The Stubborn Structure.* 1.;
1995a *A nyelv kettős látása.* Pannonhalmi Szemle, 1–4. sz.;
1995 *A Biblia igézetében.* Hermeneutikai Füzetek 4. Budapest.;
1996 *Kettős tükör. A Biblia és az irodalom* (The great Code: the Bible and Literature). Budapest.
Gyenis Vilmos
1968 *Késő-barokk és népies irodalom. A 18. századi protestáns víziók.* ItK. 1–23.
Haag, Herbert
1989 *Bibliai Lexikon.* Budapest, 1989.
Hartman, H. Geoffrey
1995 *Küzdelem a szövegért.* Pannonhalmi Szemle. 4. sz. 6–22.
Henoch
1945 [1989] *Apokalypsise.* Hamvas Béla bev. és ford., Budapest.
Hocke, Gustav René
1959 *Manierismus in der Literatur.* Hamburg.
Hilin, Michel
1989 *La face cachée du temps.* Paris.
Kermode, Frank
1987 *A vég.* In: Fabinyi T. szerk.
Komlovszki Tibor
1979 szerk.: *A régi magyar vers.* Memoria Saeculorum Hungariae 3. Budapest.
Molnár Ambrus–Dr. Szigeti Jenő
1984 *Református népi látomásirodalom a 18. században.* Theologiai Tanulmányok. Budapest.
Lausberg, Heinrich
1979 *Elemente der literarischen Rhetorik.* München.
Redl Károly szerk.
1988 *Az égi és a földi szépről. Források a későantik és a középkori esztétika történetéhez.* Budapest.
Ricoeur, Paul
1975 *La métaphore vive.* Paris.;
1992 *Az „Isten országa" Jézus paraboláiban.* Protestáns Szemle. 2. sz. 95–99.;
1995 *Bibliai hermeneutika.* Hermeneutikai Füzetek 6. Budapest.
Quintilianus, M. Fabius
1913 *Szónoklattana.* Prácser Albert ford. Budapest.

Schmitz, W.
1934 *Traum und Vision in der erzahlenden Dichtung des deutschen Mittelalters.*
Szabó G. Zoltán–Szörényi László
1988 *Kis magyar retorika.* Budapest.
Swedenborg, Emanuel
1993 *Menny és pokol látottak és hallottak szerint.* Debrecen.
Tertullianus
1986 *Művei.* Ókeresztény írók 12. k. Budapest.
Thomka Beáta
1993 *A kinyilatkoztatás alakzattana; Az ars moriendi és a látomásirodalom.* In: Áttetsző könyvtár. Pécs.;
1996 szerk.: *Az irodalom elméletei.* 1. Pécs
Todorov, Tzvetan
1978 *Symbolisme et interprétation.* Paris.;
1984 *Vértanúakták és szenvedéstörténetek.* Ókeresztény Írók. 7. k. Budapest.
Vogels, Walter
1992 *A Biblia ihletettsége nyelvészeti szempontból.* Protestáns Szemle. 3. sz. 170–177.
Voigt, M.
1924 *Beitrage zum Vison-Literatur im Mittelalter.*

Szigeti Lajos Sándor *(Szeged)*

Evangélium és esztétikum a modernségben

Mottó:



(Utassy József: Az én keresztem)

E vers értelmezése vezetett el a tudományos kutatási feladathoz: a kérdés megválaszolásához: van-e az infinitívusznak a grammatikai, stilisztikai funkciója mellett poétikai funkciója is, ezért vizsgáltam azokat a verseket – a 17. századtól napjainkig –, amelyeknek kompozíciója infinitívuszra épült (Nyéki Vörös Mátyás, Kölcsey, Arany, Vajda, Ady, Juhász Gyula, Kosztolányi, József Attila, Pilinszky, Domonkos István, Nagy Gáspár verseiben). A kérdésre igennel válaszoltam és azt mondtam, az infinitívuszos versnek különösen a modernségben van hangsúlyozott szerepe. E modern versek közt is jelentős helye van az Utassy-versnek, mert azt olvasva kiderül: a keresztyéni kultúrtörténet világában élő olvasónak többet mond itt az infinitívusz önmagánál, jelzi a modernség egyik jellegzetes tézisét, amely tulajdonképpen egy paradoxon: az Isten nélkül maradottságot fogalmazza meg a modern költő, ugyanakkor mégis keresi az Istent, visszamutat rá. (Az értelmezéshez talán hozzájárul, ha elmesélek egy történetet. Fölmerülhet a kérdés, vajon készülhetne-e „igazi" műfordítás e versről? Németországban magyarul tanulóknak felírtam a táblára az Utassy-verset, így, magyarul. S azzal büszkélkedtem, hogy íme: lám, ilyen nyelv a miénk, mert ezt a verset csak magyarul lehet megírni és megérteni, ezt nem lehetne lefordítani németre sem. A legközelebbi órára a következő kitűnő műfordítást hozták: a kereszten ez volt olvasható: SCHREIben. A fordítás szó szerint is felidézi az eredeti magyar szöveget, de felidézi a konnotációt is, utalva Jézus hihetetlenül emberi szenvedésére és megnyilatkozására, arra, amikor az Úrhoz kiált: Éli, Éli, lamma sabakthani? [Uram, Uram, mért hagytál el engem?] A *die Schrei* ugyanis kiáltást jelent, míg a *schreiben* az írni főnévi igenév német megfelelője. Talán az sem belemagyarázás, ha hozzátesszük, hogy a *„ben"* eredeti jelentése: „fiú", az „atya fia"). Igaz ugyan, hogy a SCHREIben nem adja vissza a magyar szövegben található inverziót, de a költészet halálának élménye itt is érezhető. Németül is észleljük a modernségben jellemző tételeket: Gott ist tot,

Kunst is tot. Ugyanakkor mégis felidézzük Jézus szenvedését is, s azt a gesztust is, amellyel értünk, a megváltásunkért vállalja a fájdalmat, a halált.

Mindez felveti a kérdést: mit jelenthet ma, a modernitás utáni, a posztmodern korszakban, a későmodern szakaszban a modernség, milyen szerepe lehet a művészetnek, az irodalomnak akkor, amikor Hans Belting a „művészettörténet végéről", Heidegger a „filozófia végéről", Daniel Bell az „ideológia végéről", Francis Fukuyama nagy vitát kiváltott történetfilozófiai esszéje pedig a „történelem végéről" beszél. *Evangélium és esztétikum* című – hamarosan megjelenő könyvem ezekre a kérdésekre keresi a választ, mégpedig úgy, hogy a teológiai hermeneutika egyik jelentős alakjának, az evangélikus Rudolf Bultman gondolkodásának feltételeit elégíti ki, amely szerint „csak az képes a szöveg kívánalmát meghallani, akit saját egzisztenciájának kérdése mozgat", azaz csak akkor van értelme az irodalomban való gondolkodásunknak, ha létünk problematizáltságára tudunk rákérdezni az irodalmi művekben. Idézem a Gadamerrel vitázó másik jelentős reformteológust: Pannenberget is, aki hasonlóan fogalmaz. Karl Rahner jezsuita hittudós a lét, az ember és az Isten viszonyáról beszél az 1941-ben írt *Az Ige hallgatója* című könyvében. 1941-ben jelent meg Bultman *A testamentom és a mitológia* és 1952-ben született *A demitologizáció* című tanulmánya, amely ugyanerről a kérdésről értekezik. Ezek alapján mondom ki, hogy a modernség fontos ismérve az Isten nélkül maradottságunk, az Isten nélküli létre való ráeszmélésünk, akár Rimbaud-ra, akár Nietzschére, a gyökerekre mutatunk is vissza. Yves Bonnefoy ezt így fogalmazta meg Rimbaud-monográfiájában: „Az igazi modern tett: Isten nélkül isteni életet akarni." Ezért vált relevánssá a huszadik században a *teodicea* kérdése, illetve az a kérdés, hogy létünk milyen szinthez köthető, mik vagyunk mi: Isten, ember, állat vajon? Ebben a sorban idézem például Lessing *Bölcs Náthán*ját, Rilke *Duinói elégiái*t és Louis MacNeice *Prayer before Birth* című versét is. De az is a modernség sajátossága, hogy mégis vágyik a huszadik századi költő a találkozásra: a Bibliához fordul, amikor tárgyatlan bűntudatára keres választ, amikor kéri a méltósággal viselhető halált, várja a teremtés kegyelmi pillanatát, amikor apokaliptikus látomását, világba vetettségét formálja költészetté, amikor tiltakozik, pöröl, hogy végül mégis mindig hangsúlyozza a vállalható magatartásformát, az írástudó hitét és felelősségét. Példát is választottam, mégpedig Pilinszky János és Baka István verseit. Baka verseiben a bultmanni mitologizáció és demitologizáció tételére látunk példát a Marsyas és Europe-motívumban, Pilinszky apokrif verseiben és apokalipszises verseiben pedig a csönd motívumára, a hallgatás és elhallgatás folyamatára látunk példát. Ezekben a versekben én egy evangéliumi szeretet alapú esztétika sugallatát érzem. Ezek a versek szinte elemezhetetlenül egyszerűek, számomra ez adja meg, többek között, a hitelességüket, emberi-művészi fedezetüket. Olyan egyszerűséggel szól bennük a költő, mint Paul Celan *Állni* című versében: „Állni a sebhely / árnyékában a térben. // Senki-semmiért-állás. / Ingyen, / csak / magadért. // Mindazzal, ami benne elfér, / kimondani / sem kell." (A vers a Lator László fordítá-

sában és válogatásában kiadott *Halálfúga* című első magyar nyelvű Celan-kötetben látott napvilágot 1981-ben. Pilinszky János halálának évében.) Hasonlóan fogalmazott Ted Hughes is: *„A gyémánt középpontja minden versben ugyanaz: az apokalipszis utáni csönd, ahol a szög megáll a kézben, és a sebnek nincs szava. Pilinszky vallásosságának tágas mozgástere mintha itt sűrűsödne. Ez az ő mozdíthatatlansága. Nincs más lehetséges mozgásirány, csak a szögverte sebtől elfelé, vagy kifelé a húsból, s ő mindkettőt visszasugározza. A halál benyújtotta a követelését Pilinszky világegyetemében, s az élet mit sem tehet ellene. És mégis, ebből az egyetlen pillanatból, amelytől a teológia fejvesztetten menekül, a csendnek ebből a gödréből, melyet a kereszténység csak a hit harsány akkordjával tudott elfedni, Pilinszky a maga credóját építi fel."*

Maga Pilinszky a *Rejtezkedő Isten*ben, 1965-ben fogalmazza meg: „Írás vagy nem írás rendszerint egymást kiegészítő és nem kizáró fogalmak. Számomra a csend periódusa rendszerint sokkalta fontosabb, mint magáé az írásé." Hasonlóan gondolkodik költészetében is, *Ez lesz* című versében írja majd: „mindennél egyszerűbb csend, ez lesz".

De Pilinszkynek e felismeréseiből fakadó tudatos költői magatartásformája már igen korán kialakul. Kulcsár Szabó Ernő hívta fel a figyelmet a történelem fintorára, a modern magyar líra történetének egyik legnagyobb paradoxonjára, arra, hogy annak a verseskötetnek az anyaga, amelyik minden bizonnyal egyik csúcsteljesítménye az egész huszadik századi magyar irodalomnak, a művészileg talán legsivárabb időszakban, az 1947 és 1957 közötti évtizedben született. (De ekkor született Nagy László *Gyöngyszoknya* és Juhász Ferenc *Tékozló ország* című apokalipszises-démonias hosszúverse is.) A *Harmadnapon* (1959) című kötetről van szó, amelyet azonban „nem valamiféle ellenzéki-politikai inspiráció tett egy hermetikus tárgyiasságú, ontikus beszédfajtájú líra alapformájává, hiszen a benne tárgyiasuló – Németh G. Béla jelzős szerkezetével – »keresztény agnosztikus« magatartásnak nincsenek közvetlen társadalmi vagy politikai komponensei." Ez már nem a József Attila-i teljességigényként, nem a József Attila-i bibliai parafrázisos, zsoltáros én-te viszonyként, nem a „hiába fürösztöd önmagadban, csak másban moshatod meg arcodat" költői magatartásaként, hanem „az ontológiai magányt is megelőző elhagyottság állapotaként" formálódik meg, s ilyen módon emlékeztet Pilinszky leginkább a Rilkét is parafrazeáló Celanra.

Egy 1972-ben született beszélgetésben Cs. Szabó László az angolszász modern hagyományt (T. S. Eliot, Yeats, Ezra Pound költészetét) felemlítve kérdezi a költőtől: „Ki érdekli a maiak közül a magyarokat, kiket fogadnak vagy fogadnának be integrálva a költészetükbe? Otthon élsz, jobban tudhatod nálam." Pilinszky válasza meglepőnek látszhat: „Németekkel kezdem, nem tudom, miért. Enzensberger, Paul Celan. Mind a kettő a húszas években született, mint én. Celant nagyon nagy költőnek tartom, s nálunk alig ismerik." Egy másik, szintén akkoriban készült beszélgetésben is hasonlóan fogalmaz: „Most utána mondok egy másik nevet: Paul Celan, akiről nem merem azt

mondani, hogy nagyobb költő, mint Rilke." Nos, Celan bizonyára éppen azért érinthette meg annyira Pilinszkyt, mert Celan költészetének alapját a csönd alternatívája: a hallgatás és az elhallgatás jelenti, Georg Michael Schultz legalábbis ebben látja e líra lényegi sajátosságát. A jelenségre hamar ráérez a magyar irodalomtörténet is: Celan és Pilinszky költészetének hasonlóságára Danyi Magdolna és (az ő nyomán) Wirth Imre hívta fel a figyelmet.

Az *Apokrif* filológiai szempontból is fontos része az életműnek, Pilinszky 1951 és 1955 között nem publikálhatott, elhallgattatása a *Csillag* 1956. júliusi megjelenésével szűnt meg. Ebben a számban jelent meg a vers *Egy KZ-láger falára* cikluscím alatt az *Impromtu, A szerelem sivataga és a Négysoros* „társaságában".

Ugyanakkor tudjuk azt is, hogy azok közé a költők közé tartozott, akik szigorú szerkesztők voltak, akik csak a válogatott verseiket írták meg: amikor megszerkesztette *Harmadnapon* című kötetét, versét közvetlenül a *Jelenések VIII. 7.* című után helyezte el. A jelzett 8. rész nem más, mint *A hetedik pecsét felbontása,* a hetedik vers pedig így szól: „Az első angyal azért trombitála és lőn jégeső és tűz vérrel elegy és vetteték a földre, és a földnek harmadrésze megége és az élőfáknak harmadrésze megége és minden zöldelő fű megége." A János evangélista könyvének e részét megjelölő Pilinszky-vers pedig így hangzik:

és lát az isten égő mennyeket
s a menny szinén madarak szárnya-röptét
és látja mint merűlnek mind alább
a tűzkorongon átkerülni gyöngék

és véges-végig mint a rézveres
olyan szinűt dirib-darabra törtet
hol nem találni mától egy kapást
a földet látja mégegyszer a földet

a pusztaságot és a zűrzavart
lovaskocsit keresve hol kigázol
de látja Isten nincsen arra mód
kitörni út remény e látomásból!

Ha így olvassuk, akkor az *Apokrif* nem más, mint az előző költemény folytatása, annak részletesebb kibontása, egy hamisított, nem valódi, nem hiteles (apokrif) *Jelenések könyvé*nek a részlete, egy, a költő által elképzelt apokalipszis látomása, leírása, a világ végső pusztulásának és a végítélet megelőlegezett formájának, a majdan bekövetkező és a már most elkezdődött pusztulásnak, a világ mai „nyomasztó súlyának" az összekapcsolása. A világ mai és jövendő sebei – véli a költő – nem mások, mint a Szent János evangélista könyvében megörökített látomásnak, a végső ítéletnek és világpusztulásnak az előképei. Ez ember- és történelemszemléletének egyik alaptétele. „Csakhogy

a *Jelenések VIII. 7.* ilyen módon másra is felhívja a figyelmet: a Nagy Lászlóra is jellemző hagyományozó teremtésre, amely bonyolult képletet ad ennek az apokrif apokalipszisnek. A *démonias* lehet múlt idejű, lehet jövő idejű, de legtöbbször jelen idejű. Az *apokaliptikus* viszont, természetéből fakadóan, mindig jövő idejű. Olyan befejezett jövőidejűség ez, amely, a jövő befejezettsége után, egy örök jelent előlegez, olyat, amelyben nincs már többé jelentése múltnak és jövőnek, s így tehát voltaképpen a jelennek sincs. Időtlen, időfölötti, örökkön való *állapot,* amelyben nincs többé történés, lényegi változás."

Az első rész jövőre vonatkoztatott ítélete a jelenből indult, időtlenítve, hiszen magyarázó jellegű („Mert"), ugyanakkor épp abban tér el leginkább az evangélista jövendölésének „szabályosságától", hogy nem különít el bűnösöket és erényeseket, azaz valami „szörnyűbbet és egyetemesebbet jelent be, mint a Biblia", mert bár a szöveg alapján gondolhatunk, természetesen, a költőnek akkor jelent vagy éppen közvetlen múltat jelentő időre: a koncentrációs és fogolytáborok látványára, a vers megírásának idejét jellemző személyi kultusz nyomasztó légkörére, sötét reménytelenségére, a „levegőtlen prés" szorítására vagy „a haragos ég infravörösében" felismerhetjük a hidrogénbomba fényének és hőjének pusztítását, azonban az életrajziság, az egyetemesítés és a mitikus stilizálás elemei egymásba fordulnak, „feloldódnak az élményi időhatárok, egymásra vetülnek a történeti múlt, az aktuális jelen és a mitikusan láttatott jövő dimenziói, eltűnnek az egyéni és a kollektív világ mezsgyéi, együtt él az egyszeri és az örök időbe vetítődő tragikum, ott komorlik a teljes emberi dráma, a lét személytelen fájdalma, amelynek reménytelenségét az isteni hatalom sem változtatja meg, a vallomás jelentéssugallata szerint."

Ezért az én olvasatom szerint itt még ennél is többről van szó, még a bibliainál is tragikusabb mozzanat tanúi lehetünk, hiszen a *Jelenések VIII. 7.* befejezése szerint az *Apokrif* világa megmenthetetlenül hull darabjaira: „de látja Isten nincsen arra mód / kitörni út remény e látomásból!" A vers, mely feltűnően nélkülöz minden központozást, a befejezésben egy felkiáltójelet kap, megengedve azt az értelmezést is, hogy itt olyan pusztulásról van szó, amellyel szemben maga Isten is tehetetlennek látszik, maga is abba a magányba záródik be, amelybe a lírai én is, így a vers dialogicitása nem a boldogtalan szerelem motívumait idézi meg, vagy ha mégis, akkor inkább az Isten iránti szeretetet – az amor sanctus-értelmében, hiszen amikor a költő a szeretetről beszél, az értelmezhető így:

Csak most az egyszer szólhatnék veled,
kit úgy szerettem. Év az évre,
de nem lankadtam mondani,
a már-már elfuló reményt,
hogy megjövök és megtalállak.
Torkomban lüktet közeled.
Riadt vagyok, mint egy vadállat.

Ha így olvassuk a verset, akkor a Pilinszky János-i végítéletben – Nagy László szemléletéhez hasonlóan – ketten kényszerülnek „szemlét" tartani a világ pusztulása fölött: Isten és a költő. Mindkettő nincstelen: az Ember is, akiről előbb egyes szám első személyben, majd harmadik személyben szól, de akkor is önmagáról: „Így indulok. Szemközt a pusztulással / egy ember lépked hangtalan. / Nincs semmije, árnyéka van." És nincstelen az Isten is, hiszen ha ő az, aki megszólal, akkor valójában – az ember szempontjából – szótalan: „Szavaidat, az emberi beszédet / én nem beszélem. ...Nem értem én az emberi beszédet, / és nem beszélem a te nyelvedet. / Hazátlanabb az én szavam a szónál! / Nincs is szavam."

Az egész versben tulajdonképpen a csönd, a dolgok, élőlények csöndje és leginkább Isten csöndje – szótalansága – döbbenti meg az olvasót, hiszen akárhogyan olvassuk is a verset, az bizonyosnak látszik, hogy az Isten itt „néma" marad. A vágyott jel nem érkezik meg. A lírai hős magára marad. A világ üresnek bizonyul, maga a hiányérzet lett az egyetlen létező. Ilyen módon a vers folyamatosan nemcsak az állandóságnak és fogalmi képrendszernek az egyik legjellemzőbb költeménye, hanem az ebben az állandóságban szüntelenül működő pillanatnyiság megszólaltatásának is. Ez az időtlenített pillanatnyiságban megmutatkozó személyessé tett hiánytudat hangzik fel a következő sorokban: Sehol se vagy. Mily üres a világ. / Egy kerti szék, egy kinnfeledt nyugágy. / Éles kövek közt árnyékom csörömpöl. / Fáradt vagyok. Kimeredek a földből.

Ez az Istent nélkülözni kényszerülésből fakadó magány is magyarázza, hogy a vers a második és harmadik részében panasszá válik, panasszá abban az értelemben, ahogy azt a költő magában a *Panasz* című vers kérdéssorozatában meg is fogalmazta: „Elevenen a csillagok alá, / az éjszakák sarában eltemetve, / hallod a némaságomat? ...Így hívogatlak szótalan: / az örök hallgatásból, / idegen egeid alól / valaha is kiásol? // Eljut hozzád a panaszom? / Hiába ostromollak? ...Számíthatok rád istenem?" Ez, a „szerelmek szerelme!"-kapcsolat más verseiben is eljut nem csak a panaszlás szintjére, mint az *Örökkön-örökké* lemondó gesztusában: „Várok, hogyha váratsz, megyek, ha terelsz, / maradék szemérmem némasága ez, / úgyse hallanád meg, hangot ha adok, / sűrű panaszommal jobb ha hallgatok" vagy mint a *Stigmá*ban, ahol Isten „csak néz, és meg sem ismer", de akár a megdöbbentő tagadás szintjére is, mint a szintén korai *Téli ég alatt* című apokrifben: „Akár a kő, olyan vagyok, /mindegy mi jön, csak jöjjön. / Oly engedelmes, jó leszek, / végig esem a földön. // Tovább nem ámítom magam, / nincsen ki megsegítsen, / nem vált meg semmi szenvedés, / nem véd meg semmi isten."

Azonban ahogy Nagy László, úgy Pilinszky apokalipszises-démonias versei sem csak a *Jelenések könyvé*nek apokrif folytatásai, de az evangéliumok apokrif megidézésére is példát jelentenek, ugyanis az ember magánya, magárahagyottsága Jézus szenvedésében formálódik meg, feltételezve a hitre találás szándékát, igényét és ígéretét.

Bakának sem sikerül megkerülnie a maga hiánytudatát, még a fentiekhez hasonló típusú verseiben is újra és újra meg kell szólítania az Istent, mint ahogy azt a *Három apokrif*ben is teszi *Mária Magdolna* nevében: „Kétezer esztendeje várok reád, Uram. / Hajamat ha kibontanám, immár a pokol fenekéig érne. / Ó, jaj, ha egyszer, mint harangkötelet, megrángatja a Sátán! / ... / Templomod küszöbén várok reád, Uram, és kétezer / esztendőm virradatain öt sebed pírja átszivárog."

Legutolsó kötetében, a *November angyalához* címűben egyrészt elköszön alteregóitól, legelébb is Yoricktól és Pehotnijtól *(Búcsú barátaimtól),* másrészt hihetetlen gyorsasággal és intenzitással váltogatja és sűríti-fordítja át egymásba álarcait, tudatosítva, hogy a lényeghez, az esszenciához még a kiválasztottság sem juttathatta el „hőseit": „Búcsúzom tőletek barátaim ti / Kik elfecsegve minden titkomat / Csak egyet nem mondhattatok ki / A legnagyobbat a Titoktalant." A betegség kínját-fájdalmát keserű-groteszk módon megszólaltató versek (különösen a *Háry*-ciklus és a *Yorick visszatér*-ciklus) mellett a művek többsége immár közvetlenül szólítja meg a Teremtőt, mint a *Gecsemáné* címűben (bár e közvetlenség azért itt sem nélkülöz egy maszkot, mégpedig a Krisztus-képzetét): „Látlak ahogy te engem sohasem / Mert mit is lát aki maga a Látás / S tudom nem múlhat tőlem e pohár / Kitéptem hát az angyalod kezéből / Magam hogy mégse úgy legyen ahogy Te / Akarod hanem ahogy én ahogy / Én akarom én akarom Uram". Nagy László korai versének, az *Adjon az Isten* zárósorának („Adjon úgy is, ha nem kérem") attitűdjét idézheti az olvasóban a címével ellentétben nem könyörgő, hanem inkább feltételeket szabva parancsoló *Zsoltár:* „Nem kérek tőled szívesen hiszen / tudod hogy nem szeretlek Istenem / Hagyj élni akkor tán meg is szeretlek / S hagyj élni engem akkor is ha nem". Ha semmi és senki sem segít, rákérdezhet a költői szó megtartó erejére, s mintha rá is találna: „Csak a szavak már nem maradt más / ... / jó volna lenni még talán de / mit is tegyek ha nem lehet / a szótáradba írj be s néha / lapozz föl engem és leszek" *(Csak a szavak).* Ez a vers bizonyos értelemben önidézet-önidézés is, amennyiben a gyűjteményes kötet, az *Égtájak célkeresztjén* záróversének két zárószakaszára látszik visszamutatni:

Talán te írod, Istenem,
a föld szinére versedet?
Hozzád fohászkodom – nekem
add meg, hogy benne rím legyek!

És hogyha rímnek engemet
elég tisztának nem találsz,
beérem azzal is – legyek
versedben asszonánc!

S mintha ez folytatódna, csak fordított előjellel az utolsó kötet egyik talán legszebb versében (abban, amely a ravatalánál is elhangzott Balogh József tolmácsolásában), az *Én itt vagyok* című̈ben, mintegy szintézisét is adva az idemutató hasonló típusú költeményeknek:

Kutattalak s nem leltem rád Uram
Most megpróbálom mégis kitalálni
Valaki vagy Te vagy csupán akármi
Sorvégre rímnek jól jöhetsz ugyan
De jobban élsz a vírusban s a rákban
Mint a tehozzád esdeklő imákban

Ez a vers valóban összegzésnek, számadásnak, számvetésnek mutatkozik, felidézi az élet dionysosi mozzanatait („hol voltál amikor kerestelek még / A borban asszony-ölben"), a (kelet-)európai („birodalmi") értelmiségi lét (hiábavaló) hiteit és csapdáit („álmok eszmék / Tömjénködében is csak önmagam / Találtam"), a jellegzetesen huszadik századi bűntelen bűnösség (bűnös bűntelenség) létmeghatározó tudatát, de még azt is ironizálva („nem voltál a bűnre mentség / S a büntetés sem") és felidézi a *szó*t, a kölcsönös posztulációt, ismét a maga hiábavalóságával: „egyetlen szavam / Se szólított meg Te se szólítottál / S azt sem hiszem már Te vagy aki voltál". A következő szegmentumban pedig a mitológiához fordul hasonlatért Europé, illetve Marsyas történetét idézve föl, mint akik az élet örömeit és fájdalmait hivatottak megtestesíteni a versben, mégpedig úgy, hogy maszkokról van szó itt is, de a szokástól eltérően nem kővémeredésükről (jóllehet, „a kővémeredés is olyasvalami, amely minden maszknak a sajátsága" – mondja Kerényi), hanem éppen ellenkezőleg: kőből való újraéledésükről: „Kint száll a köd és megmozdulnak a / Kőszobrok most egy képzelt őszi kertben". A Marsyas-történetet, a görög mitológiának az egyik talán legkegyetlenebb, legbrutálisabb történetét Apollodórosz *Bibliothéké*jében így olvashatjuk: „Olümposz fiát, Marszüászt is megölte Apollón. Marszüasz ugyanis zenei versenyre kélt Apollónnal, miután megtalálta azt a sípot, amelyet Athéné dobott el, mivel eltorzult tőle az ábrázata. Megállapodtak, hogy a győztes kénye-kedve szerint bánhat a vesztessel. Amint megkezdődött a verseny, Apollón megfordította kitheráját, és felszólította Marszüászt, hogy ő is cselekedjen hasonlóképp. Mivel Marszüasz nem tudott így játszani, Apollón lett a győztes: felakasztotta Marszüászt egy magas fenyőfára, majd lenyúzta bőrét, és így végzett vele." Jóllehet, Kerényi (jó kapcsolatban volt Weöres Sándorral) megszelídítette a jelenetet, szerinte az voltaképpen álarcos játékra utal, azaz amikor Apollón megnyúzza Marszüászt, akkor nem arra kell gondolni, hogy megöli, hanem arra, hogy csak lehúzza róla az álöltözékül felvett bozontos bundát, mégsem dionüszoszi játéknak vagyunk tanúi azoknak a műveiben, akiké közé Baka Istváné is illeszkedik. Feldolgozta ugyanis a történetet Radnóti Miklós

(*A félelmetes angyal,* 1943), Gellért Oszkár (*Marsyas,* 1946), Sarkadi Imre (*A szatír bőre,* 1947), Weöres Sándor (*Marsyas és Apollon,* 1964). Baka István verse mégis különleges helyet foglal el még e művek közt is, mert nála még előtte vagyunk az „eseményeknek": Europé csak készül Zeusszal a nászra, Marszüász mit sem sejt a jövőről és Apollon is csak képzeletében éli meg a jövőt:

Európa vonaglik a bika
Hátán Apollon nyila még tegezben
És mosolyogva gondol Marszüászra
Lenyúzott bőre kéjes-nyers szagára

A vers ezen a ponton fordul vissza a személyes (mégis általános) közegébe és az Isten-ember viszonylatba:

Kéjek s kínok között vezet az ember
Isten vagy emberek jelölte útja
Csodálod-e hogy amire befutja
Halálvággyal telik nem félelemmel
S akármit tesz ölelve bár vagy ölve
Visszazuhan a Káosz-anyaölbe

A befejezésben pedig visszatér a költő Istenhez: így lesz a vers egy – szinte az egész életművet e szempontból szimbolizáló – egyszerre istentagadó és istenkereső költői-emberi magatartásforma hordozójává. Immár a majdnem teljes versanyagot ismerve nem meglepő, hogy a tagadás fordul át zsoltáros hangba:

S ha megtagadlak azzal adnék létet
Neked hát nem tagadlak s végre véged

Megszabadultam tőled mégis árvád
Vagyok Uram ki várva várva vár rád.

Mert Baka István megharcolta a maga költői-emberi harcát az Úrral, s bizonyos, hogy hazatalált, bizonyos, hogy vártak rá.

Danyi Magdolna *(Novi Sad)*

Pilinszky János költészete és a keresztény hitvilág
(tanulmányvázlat)

0. 1. Pilinszky János költészete és a keresztény hitvilág összefüggéseinek vizsgálatakor fontosnak látok megkülönböztetni két megközelítési lehetőséget. Az egyik, általam szükségesnek tartott megközelítés Pilinszky János költészetére koncentrálna, s nem szembesítené azt Pilinszky meditatív prózai írásaival, pontosabban, amennyire ez lehetséges, elkerülné, hogy költészetét e meditatív prózai írásokban esetenként tételesen, s gyakran önértelmező szándékkal megfogalmazott gondolatokkal, meghatározásokkal értelmezze. Kivételt képez ebből a szempontból a *Nagyvárosi ikonok* verskötetben közölt két ars poetica értékű esszé, *A „teremtő képzelet" sorsa korunkban* és az *Ars poetica helyett,* melyeket semmiképpen nem kerülhetünk meg.

Ez az elválasztás nem jelenti azt, hogy nem tartom rendkívül fontosnak annak vizsgálatát, hogyan értelmezi Pilinszky meditatív prózai írásaiban a költészetet s a maga költői magatartását, s nem utolsó sorban a keresztény (katolikus) hittan igazságait. Úgy gondolom azonban, hogy költészetét, amennyire ez lehetséges, tudnunk kell önmagában, meditatív prózájától függetlenítve értelmezni, s különösen szükségesnek tartom ezt akkor, amikor költészete és a keresztény hitvilág összefüggéseit vizsgáljuk, minthogy nem egészen ugyanaz a magatartás érvényesül verseiben s meditatív prózai írásaiban.

0. 2. Előadásomban Pilinszky költészete keresztény szellemiségének a legáltalánosabb koordinátáit kívánom s tudom itt vázolni – a magam olvasói tapasztalatára s ugyanakkor a Pilinszky-szakirodalomra is hagyatkozva. Ez azt is jelenti, hogy Pilinszky költészetének, költői világának sok fontos mozzanatát figyelmen kívül hagyom, miáltal költészetének és a keresztény hitvilágnak az összefüggéseit is csak általánosságban tudhatom jellemezni.

E költői szemlélet, szellemiség vázlatos jellemzése mellett jelzem azt a kérdéskört, melyet vizsgálva Pilinszky János költői nyelvében árnyaltabban tudhatnánk jellemezni ezen összefüggéseket, s ez az *intertextualitás* kérdésköre.

1. 1. Pilinszky János költészetének és a keresztény hitvilágnak az összefüggéseit vizsgálva több *legitim* értelmezést lehetségesnek tartok.

1. 2. Pilinszky költészetét a *keresztény egzisztencializmus* kimagasló költői megvalósulásának tartom, amely több versében *a misztikus költészet modern lehetőségének*[1] a megvalósulása is. Hangsúlyoznám e jellemzésben a *modern lehetőség* meghatározást, jelezve ezzel, hogy korunkban nem látok

[1] Balassa Péter: *A látvány és a szavak* (A *Harmadnapon* – huszonöt év után). In: A látvány és a szavak Bp., 1987. 157.

teret a misztikus vagy/és teológiai eszmerendszer s a költészet, a költői gondolkodás problémátlan egybehangzására, s ezzel jeleztem azt is, hogy az *unio mistica,* az egyesülés az isteniben, a transzcendentálisban korunk hívő költője számára elérhetetlen marad. Megmarad *vágyakozás*nak, olyan *remény*nek, amely majd csak a halálon túli létben, az „újjászületésben" valósulhat meg, amikor „Mindenből csend lesz és közelség", ahogyan a *Végkifejlet* kötet *Nyitás* versében olvassuk. Amit a 20. század második felében alkotó *hívő* költő *érzékelhet,* megtapasztalhat s kifejezhet, az a *kegyelem* pillanatainak a megfogalmazása.

A magányt, az egyedüllétet, az önmagába zártságot, az Istentől való elhagyatottságot s az „egymás ellen fuldokolva kell élnünk-halnunk" léttapasztalatát *egyetemes* léttapasztalatként, léthelyzetként megélt hívő költőt hite, a keresztény hitvilág igazságaihoz, a jézusi törvényekhez való ragaszkodása legtávlatosabb evidenciaként már csak annak megfogalmazására képesítheti, alázata magasán, amit Pilinszky a köteteibe fel nem vett *Zsoltár* versében olvasunk: „S aki egy vánkosra borulva / nem érzi magát egyedül: / valóban nincsen egyedül."

Isten közelségének, létének érzékelése, magunkra hagyatottságunk, elhagyatottságunk feloldódása az érzékelésben az a *kegyelmi állapot,* ami minden valóban hívő ember tapasztalata lehet, s ha ezt a tapasztalatot *misztikus tapasztalat*nak lehet és kell neveznünk, úgy Pilinszkyt valóban a *modern misztikus líra* képviselőjének mondhatjuk.

1.3. Amikor Pilinszky János költészete és a keresztény hitvilág összefüggéseiről kísérlek meg néhány gondolatot megfogalmazni, mégis abból az önmeghatározásból indulok ki, miszerint, idézem őt: „katolikusnak vallom magamat és költőnek".[2] S ezzel párosítanám egy másik mondatát: „nem vagyok keresztény költő, de szeretnék az lenni".[3]

Úgy gondolom, nem tudhatjuk költői világképét szellemi mélységeiben s fontos részleteiben megérteni, ha nem hangsúlyozzuk a *disztinkciót,* amit Pilinszky idézett mondatai tartalmaznak.

1.4. Kabdebó Lóránt Pilinszky-tanulmányának *A harmadik napon átélt Passió* címet adta,[4] s tanulmányában meggyőzően fejti ki, miért látja Pilinszky költészetét a *harmadik,* e *legnehezebb* „napon", Krisztus halála és feltámadása előtti napon írott költészetnek, tehát azon a „napon" íródottnak, amikor a legnehezebb hinni, amikor ténnyé vált Krisztus megölettetése, Isten fiának, Jézus Királynak (ahogyan Celan nevezte őt) a halála, s akik – ahogyan ezt a *Szentírás*ból tudjuk – nem tudták őt igazán érteni, köztük Jézus legközelebbi tanítványai, s akik nem tudtak igazán hinni Jézus Istenségében,

[2] Török Endre (szerk.): *Beszélgetések Pilinszky Jánossal.* Bp., 1983. 39.

[3] Uo. 19.

[4] Kabdebó Lóránt: *A harmadik napon átélt Passió.* In: *Az Újhold költői.* Bp., 1971. 5–17.

azoknak a kétségek iszonyatát vagy épp hitük elvesztését, a teljes reménytelenséget kellett megélniök.

Ahhoz, hogy Kabdebó Lóránt *metaforikus* meghatározását értsük s elfogadjuk, történelmi és irodalomtörténeti összefüggéseiben kell vizsgálnunk Pilinszky költészetét.

1. 5. Az irodalomtörténeti összefüggésekre csak utalok itt. Mindannyiunk előtt ismert a 20. század első felében alkotó legjelentősebb költőinek *ambivalens* Isten-felfogása, a már a századfordulón kialakult filozofikus horderejű felismerés, mely a *mindenható Isten képét* a „tragikus Isten", a „tehetetlen Isten", a „közönyös Isten" képével váltotta fel. Isten – kisarkítva – az emberi világ fölötti *etikai elvvé* lett, eszmévé. Nem mondanak ennek ellent az istenkereső, Istenhez forduló költői magatartások, költészetünk úgynevezett „istenes versei", melyek természetesen nem tagadják Isten létét, ám melyek sokkal inkább a hinni akarás s maga a hit lehetőségeit s minőségét fogalmazzák meg, mintsem Isten *jelenvalóságát* az emberi világban.

Ady „hiszek hitetlenül Istenben" szemléleti magatartása és Babits kései költészetének katolikus hitvallása között igen nagy a különbség, ám ha időrendi sorrendben végigolvassuk Babits Mihálynak a keresztény hitvilág igazságait érintő, s magára az Istenre hivatkozó, őt evokáló verseit, azt figyelhetjük meg, hogyan jutott el a költő a hitetlenségtől, a teljes demisztifikációtól (pl. „Nincs jobb világ a másvilágnál, / a másvilágon nincs világ..." – *Sírvers*) a hinni tudásig, a hit különböző fokozatait mutatva fel: hogyan alakul át a „süket Isten" ellen való számonkérő lázongása a szenvedéseknek, az első világháború iszonyatainak kiszolgáltatva kényszerű hitté (pl. „tébolyunk céllá igazul: / mert így akarta azt az úr, / hogy ne legyünk többé" – *Bénára mint a megfagyott tag*), mely azonban nem semlegesíti az alapvető emberi-költői problémát, Isten jelenvalóságának a hiányát. „Mért van, ha nincs? Mért nincs, ha van? / Tagadjuk őt, talán fölébred!" *(Fortissimo)* Babits több versében tételes katolikus hitvallását is megfogalmazza, ám könyörgése („Uram, aki vagy, adj jelet magadról!" – *Vers, apostolokról*) meghallgatottságának, Isten jelenléte megtapasztalásának alig találjuk nyomát költészetében. A *Dániel éneke* lehetne ez a vers, amelyben azonban az egyes szám első személyű közlésmód („Mégis megemlékeztél rólam, Istenem...", „én meg alszom / ringatva, mint az Isten csecsemője") nem azonosítható a költői én-nel, csupán minősítheti őt a versben kifejezett – vágyott? tapasztalt? – lét- és lélekállapot. A költői szubjektum és Isten kapcsolatát, s Babits katolikus költői magatartását sokkal inkább jellemezhetik az utolsó versek közül való *Az elbocsátott vad* verssorai: „mert nem annak kell az imádság, / ki Istent megtalálta már".

Tudatosítanunk kell azonban azt is, hogy Isten hiányának ez az érzékelése mást jelent már, mint ahogy a *Fortissimo*-versben értelmezhettük. „Istent megtalálni" a szubjektum, a költői én legszemélyesebb problémája s célja lett: megtalálni a lelki békét az Isten-hitben, önmagára vonatkoztathatóvá tenni a *Dániel énekében* megfogalmazottakat, megélni a *kegyelem állapotát*.

Így értelmezve, Babits istenkereső versei valóban előzményei Pilinszky keresztény egzisztencialista s részben misztikus költészetének,[5] ahogyan erősíthették őt hitvalló költői magatartásában Rilke költészetének Isten-szemlélete s „a hit szükségességének és a kegyelem erejének megérzéseig vezető utat megfogalmazó kései Eliot-versek is.[6] (Az utalások Rilke és Eliot verseiben előforduló, teológiai értelemben is jelentéshez jutó kifejezésekre, vagy szó szerinti átvételük pontosan kimutathatóak; ezzel azonban az intertextualitás kérdéskörében foglalkozom.[7])

Tény, hogy hit és hitetlenség szellemi és lelki (érzelmi) problémája századunk költészetében elválaszthatatlan lett egymástól; nem tudni erről – lehetetlenné vált. Konkrét verselemzésekkel igazolhatnánk, hogy Pilinszky költészete is bizonyíték erre; utalok itt például a *Kihűlt világ* című versére.

Századunk egyik legnagyobb (magyar) költőjének, József Attilának a költészetében a hit és hitetlenség problémája feloldhatatlanná lesz. József Attila költészete köztudottan hatással volt a fiatal Pilinszky költészetére, ha nem is a maga Isten-szemlélete kialakításában, hanem az emberi lét természetéről való gondolkodásában. Pilinszky egzisztencializmusa táplálkozhatott József Attila „a semmi ágán ül szívem" tragikus szemléletéből is, mely szemlélet semmiképpen nem vonatkoztatható el az Isten hiányától szenvedő ember léttudatának minősítésétől, miként táplálkozhatott fiatalsága kortapasztalataiból is.

1.6. Áttérve a történelmi összefüggésekre, nemcsak a „beteljesült botrány", a KZ-slágerek valósága, hanem már fiatalkora fasizálódó Magyarországának a realitásai is alakíthatták egzisztencialista létszemléletét, ám az egzisztencializmus helyett ő már fiatalkori verseiben a keresztény egzisztencialista szemléletet képviselte, ha még nem is egészen úgy, ahogyan az *Ars poetica helyett* című esszében fejtegeti a költészet lehetőségeit, s megteszi a Camus és Dosztojevszkij közötti *értékbeli* különbséget, miszerint Dosztojevszkij nem egyszerűen felismerte és kifejezte az emberi lét abszurd jellegét, de alázattal vállalta a világ képtelenségeinek a súlyát. *Alázattal* vállalni a világ, létünk abszurditását s közben hinni Isten jelenvalóságának Pilinszky költészetében nem ellentmondás, ám nem is vigasz, és semmiképpen sem problémátlan. Ha komolyan átértjük, hogy az emberi lét, világ – Pilinszky költészetében drámai minőségeiben kifejezetten – *abszurd,* másrészt, hogy „Isten az Isten", ahogyan a *Költemény*ben írja, ez ellentmondás tragikus történelmi-emberi konstellációját a költői szemléletben az ember passiósorsának

---

[5] Szegedy-Maszák Mihály: *Radnóti Sándor: A szenvedő misztikus.* Irodalomtörténeti Közlemények, 1982/4. 499–502.

[6] Takács Ferenc: *Jegyzetek.* In: *T. S. Eliot versei.* Lyra Mundi, Bp., 1978. 243.

[7] Az összefüggések vizsgálatának szükségességére Kabdebó Lóránt hívta fel a figyelmet a római IV. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszus szekcióülésén elhangzott hozzászólásában.

a vállalása oldhatja csak fel, a remény az isteni kegyelemben való részesülésben s a majdani üdvözülésben.

Pilinszky prózai írásaiban közvetlenül megfogalmazza a maga *tapasztalati élményét* a II. világháború végén lebombázott Németországban, hogy *Isten elhagyta a világot*. A hívő költő számára ez olyan gondolati-érzéki tapasztalás, mely egész valójában rendíti meg, s költészetét, és külön a *Harmadnapon* kötet nagy antifasiszta verseit ez a *megrendültség* formálja. Pilinszky költészetében a *bűnössé vált létben* már nem a jó és a gonosz küzdelméről van szó, hanem arról, hogy a gonosz, a bűnösségre való hajlam kiiktathatatlan lett minden egyes ember létéből, emberi létünk teljes egészében determinálódott a bűn által. S ha fiatalkori versében még lázongva kérdezhette: „ha öröklétre születünk, / mért halunk meg hiába?" *(In Memoriam N. N.),* s a *személyiség jelentőségét* Istennel szembeállítva, tehát léthelyzete negatívumaiban is jellemezni tudta: „Tovább nem ámítom magam, / nincsen ki megsegítsen, / nem vált meg semmi szenvedés, / nem véd meg semmi isten." *(Téli ég alatt),* úgy átgondolva, megszenvedve és magára véve az emberi természetet s az emberi lét abszurditását a bűnössé vált létben, s az embernek és az emberi világnak Istentől való *etikailag jogszerű* elhagyatottságát, a hívő költő kérdésfeltevése is természetszerűen megváltozott, s én ezt a változást, igencsak leegyszerűsítve, a keresztény egzisztencialista gondolkodás próbatételeként úgy nevezném, mint állandó drámai erőfeszítést arra, hogy az ember újra megteremthesse a kapcsolatot, a „párbeszédet" Istennel, még ha léte a *passió* történetévé lett is, s ha a remény „felköltözött is a halálos magasba", ahogyan a Németh Lászlónak ajánlott négy sorában írja.

Radnóti Sándor jogosan állíthatta a *Szenvedő misztikus* című könyvében,[8] hogy Pilinszky az emberi történelmet *hanyatlástörténetként* fogta fel, ez a szemlélet azonban csak növelhette a fontosságát az önmagába elmerülő szellem drámai küzdelmének, amely Isten megszólíthatóságára, az isteni kegyelem újbóli kieszközlésére irányult.

1. 7. Amikor Pilinszky költészete és a keresztény hitvilág összefüggéseiről gondolkodunk, mindenképpen külön kell foglalkoznunk azzal, amit Jézus magatartása és szelleme jelentett – költészete tanúságaként – a számára. S ha elfogadjuk a metaforikus jellemzést, miszerint Pilinszky költészete ama bizonyos „harmadik napon" íródott, úgy hangsúlyoznunk kell azt is, hogy a költészetében kifejezhetővé lett hitvallás középpontjában nem egyszerűen Jézus szenvedéstörténete, hanem *Jézus feltámadásának az evidenciája* áll. Bizonyíték erre, több más verse mellett a *Harmadnapon* magasrendű költészete.

2. 1. Pilinszky költészete és a keresztény hitvilág összefüggéseit vizsgálva elemeznünk kellene, hogy ez az „apokrif" keresztény szemlélet hogyan, milyen nyelvi-gondolati/retorikai alakzatokban valósul meg. Jellemeznünk

---

[8] Radnóti Sándor: *A szenvedő misztikus (Misztika és líra összefüggése).* Bp., 1981. (Irodalomelméleti tanulmányok 7.)

kellene az *intertextualitás* minden formaalakzatát Pilinszky verseiben. Én itt csak felsorolom a legfontosabbnak látott alakzatokat.

2.2. A szó szerinti *idézet* Pilinszky verseiben igen ritkán fordul elő, szemantikailag azonban nagy horderejű; lásd például a *Harmadnapon* című vers utolsó sorának latin nyelvű idézetét.

2.3. A *parafrázis,* illetve a nem szó szerinti idézet; például „És mégis itt állt." a *Mégis* című versben (Mária Magdolna Jézus feltámadását bizonygató mondatának a parafrázisa), vagy a „Mert elhagyatnak akkor mindenek" verskezdő mondat az *Apokrif*ben, mely egyben

2.4. *stiláris parafrázisa* a Biblia nyelvének.

2.5. Az *apokrif fohász, zsoltár formaproblémái* szembeállítva az egyházi imával; például a *Zsoltár*-vers nem zsoltár annak kanonizált jellemzőit tekintve.

2.6. Az *ikon* költői-nyelvi jellemzői az ő értelmezésében s az egyes versekben külön vizsgálva.

2.7. Az *analógiás gondolkodás* igen sok versében szervező elvvé lesz, például híres *Négysorosa*ban a jézusi mártírhalálra való utalások. Külön említeném a *Parafrázis* című verset, amelyben az analógiás gondolkodás épp azt mutatja meg, hogyan változik meg a krisztusi önfeláldozás ténye s értéke az emberek közötti létben.

2.8. Az *epifánia* alakzata[9] az analógiás gondolkodással egyetemben, s részben belőle kifejlődve Pilinszky igen sok versében szervező elvvé lesz, s költői világképe alakulásában az analógiás gondolkodással együtt rendkívül fontos szerepet tölt be; ahogyan az evangéliumi tanítás lényeges történetei, például a jobb lator alakja s üdvözülése, vagy a tékozló fiú megtérése a bűnössé vált létet élő ember számára jelképes értékűvé, illetőleg általános érvényűvé lesznek.

2.9. Az evangéliumi tanítás fogalmainak, például „Isten báránya" vagy egyszerűen a „bárány" *emblematikus* használata több versében.

2.10. A keresztény hitvilág fogalmainak, „mennyország", „pokol" vagy „gyermek", „csecsemő", vagy „templom" *toposzként* való alkalmazása.

2.11. Az egyházi liturgiák fogalmainak *metaforikus* használata, például „Mise ez. Utolsó áldozás" a *Január* című versben.

2.12. Ahogyan a textextern elemek (más szövegek kifejezéseire rájátszó vagy azokat átvevő szó- illetve nyelvhasználat) szemantikailag hangsúlyos textintern elemekké, motívumokká[10] lesznek; például „senkiföldjén", „bűn", „bűnhődés" stb. kifejezések.

---

[9] Szegedy-Maszák Mihály hivatkozott írása; valamint I. Hendry: *Joyce's Epiphanies.* Sewanee Review, July 1946.

[10] Orosz Magdolna: *Bedeutungskonstitution und textexterne Elemente in Paul Celans Gedicht Tenebrae.* In: Jahrbuch der ungarischen Germanistik. ELTE Germanistisches Institut, Bp., 1992. 149–163.

2. 13. Az intertextualitás voltaképpen azt jelenti, hogy egy (költői) szöveg valamilyen módon visszautal egy másik szövegre, dialógust teremt vele. Az intertextualitás formaalakzatai tárgyalhatók az allúzió alakzataiként is, az allúziót vagy rájátszást én mégis külön alakzatként értelmezem mint az intertextualitás egy kötetlenebb nyelvi lehetőségét; pl. a megnevezetlen utalások Dosztojevszkij regényeinek egy-egy hittani vonatkozásban is jelentéshez jutó szituációjára, mint amilyen a kivégzés előtti pillanat többszöri felidézése; vagy Jézusnak a halála előtti kiáltását egy ellentétező állítással emlékezetbe idéző mondat a *Ravensbrücki passió* című versben: „A többi már, / a többi annyi volt csak, / elfelejtett kiáltani / mielőtt földre roskadt."

2. 14. Elemzésre vár, hogy Jézus alakjára és magatartására vonatkozó legkülönbözőbb utalások eredményeként kialakult-e Pilinszky költészetében egy univerzális analógia, melynek középpontját Jézus s a rávonatkozó jelentéselemek képezik. Jézust Jung a kereszténység kollektív archetípusának tartja. Át kellene gondolnunk, hogy tekinthetjük-e Jézust Pilinszky költészete, költői világa központi toposzának, megközelítőleg hasonló értelemben, ahogyan őt a keresztény dogmatika a világmindenség alapvető jelképeit szintetizáló fogalommá tette.

2. 15. A szimbolikus gondolkodás és az analógiás gondolkodás összefonódása Pilinszky több versében kimutatható; például az *Agonia Christiana*-versben vagy a Sztavrogin-versekben.

2. 16. Isten létének s az Istennel való párbeszéd lehetségessé válásának definitorikus költői kijelentései, a kegyelem állapotának érzéki megtapasztalásáról tett költői kijelentések – különösen költészete utolsó korszakában.

3. 0. Végül, külön kellene foglalkoznunk; azzal a rendkívül fontos, költészetfilozófiai horderejű kérdéssel, hogyan alakították Pilinszky keresztény egzisztencializmusa s misztikus hitvallásai poétikája egészét, melyet ő „evangéliumi esztétikának" nevezett, miközben – időrendi sorrendben elemezve verseit – e költői szemlélet alakulását, a bekövetkező változásokat is jellemezni tudnánk.

Berszán István *(Cluj-Napoca)*

Bibliai toposz, liturgikus látás és a szöveg agóniája Pilinszky János verseiben

Az európai kultúrát tipológiailag az különbözteti meg leginkább, hogy az összes nagykultúra közül a leggyorsabban *távolodik* önmagától. A középkor, reneszánsz, barokk, felvilágosodás, a modern és a posztmodern majdnem olyan messze esnek egymástól, mint megannyi különvált, öntörvényűen fejlődő kultúra. A távolodás nem a letétbe helyezett hagyomány elveszítését jelenti, hiszen az egymást felváltó korszakok mindig újra feldolgozzák az őket megelőzőek örökségét, hanem a saját kulturális alapoktól elszakadást. Európa végérvényesen maga mögött hagyta a *kereszténységet:* ami ma Európában keresztény, az vagy archívum vagy intézményi nosztalgia. A Rómában, Budapesten, Kolozsváron élő keresztények azért nem képeznek kivételt, mert őket már régóta nem tekintik *európainak,* s tán joggal, mert úgyszólván nem akarnak lépést tartani a történelemmel.

Minthogy alapjaitól elszakadt, ez a kultúra gátlástalanul haladta túl önmagát, és megszállta a világot: Észak-Amerikát mindenestül, a többi földrészt pedig elszórt, de egyre szaporodó és terjeszkedő foltokban. Behatolásakor az illető kultúrát is rögtön a saját sorsára juttatta, elidegenítve azt önnön gyökereitől. S a történelmi változás eszméje, illetve hatalmi ürügye révén ezt az *inváziót* a civilizáció – olykor tán sajnálatos, de magától értetődő – következményének tekintette.

Az önmagától távolodás hajtómotorját az *elhatárolásra, megkülönböztetésre, definíciókra* alapozó gondolkodásmódban, egyszóval a *tagolás diszkurzivitásában* látom. A kultúrának *tudományra, filozófiára és vallásra,* továbbá a tudománynak *diszciplínákra,* a vallásnak pedig *felekezetekre* osztása ugyanúgy ennek a gondolkodásnak a megnyilvánulása, mint *Arisztotelész szubsztanciát* és *accidenciát* elkülönítő kategóriatana, a *descartes-i racionalizmus,* a *kanti fenomenológia* vagy az úgynevezett *magához (vagy magáért) való észre* alapozó mai posztmetafizikus racionalitás-féleségek.[1]

Az eltávolodás éppenséggel nem meghatározhatatlan irányba történt, hanem a *nyelv* egyetemes paradigmájának önmagába záruló globalitása felé, majd pedig – a mindent *nyelvi funkciókra* korlátozó antropológiai redukción is túl – nemcsak magának az antropológiának, hanem vele együtt a mindenek alapjává lett *nyelvnek* is (inkább steril, mint) tiszta *különbségekké* vagy *differenciákká* redukált rendszeréhez. Jacques Derrida már egy diszkurzive meg-

[1] Vö. Pethő Bertalan: *Korunk filozófiája.* Bp., 1992., Posztmodern korszakváltás c. fejezet.

haladhatatlan *elemi kód* dekonstruktív kinyomozására tesz kísérletet az *írás (ecriture),* illetve *différance* filozófiájában.[2] A nyugati kultúra legújabbkori stációjának töretlen tovább differálódását jelzi, hogy az *elemi kód* egy másik lehetséges koncepcióját Richard Rorty Észak-Amerikában a *neopragmatista eszköz (tool)* kategória alapján dolgozza ki.[3] Abban viszont mindketten *európaiak,* hogy egy minden transzcendenst kizáró, immanens történetiség *eredet*-mentes megalapozását, vagyis egy alapjaitól elszakított történelem – minden metafizikai eszme kialakulását feltételező – zajlásának a *hogyanját* célozzák. Ez a posztmodern szellemiség még a *Dasein heideggeri egzisztencializmusától* is majdnem olyan messzire szakadt, mint egyik keleti nagykultúra a másiktól (mondjuk az *iszlám* a *buddhizmustól*). Nem lehet csodálkozni azon, hogy Michael Foucault nem a folytonosság, hanem a törésvonalak szerint veszi számba ezt a történelmet.[4] Módszere csak akkor válik problematikussá, amikor Európa kultúrtörténetén túlmenően, mintegy visszafele is kiterjeszti a vizsgálódást. Nézőpontjából ugyanis Krisztus *új szövetsége* – maga a *kereszténység* is – a *judaizmusból* történő kiszakadásként tűnik fel, mintha nem csak kultúránk és alapja, hanem ez az alap önmagában is megosztott, illetve *megosztás* lenne.

Kultúra és kereszténység Pilinszky számára nem kettő, a költő nem illik bele a *diszkurzív artikuláció* európai történetébe. Költészetében nincs jele semmilyen civilizatorikus vagy kulturális *progressziónk,* ő csak kétféle történést ismer: egy emberit – születéstől a halálig – és egy istenit – a teremtéstől a *végkifejletig.* Ez pedig nem európai szemlélet, hanem *biblikus látás.* Éppen ezért döntő, hogy Pilinszky verseit milyen megközelítésben vizsgáljuk: valamilyen tőle idegen szemléletmód átkódoló kimértségével, vagy pedig a versekben felnyitott látásban elmerülve. Az előbbi valószínűleg *tudományosabb,* az utóbbi viszont biztosan *irodalmibb,* nemcsak műfaját, hanem tárgyát illetően is.

A Pilinszky *lírai töprengéseivel* foglalkozó tanulmányok, beleértve az általam ismert legelmélyültebbet is,[5] valamit újra és újra elfelejtenek vagy kiiktatnak ennek a szemlélődésnek a természetére vonatkozóan: eredendő és *tényleges szakralitását.* Mert történetileg aktuális beállítódásukban eltávolodnak attól, ami a Pilinszky-vers kulcsa: a *keresztény ima misztériumától.* Az imádkozás *itt és most*-ja nem történeti esemény, miként a mű megírásának, illetve interpretatív befogadásának folyamata: másfelől pedig nem a gondolatok és formák *szöveggé* szerveződése. Az *ima-vers* úgy esik meg, mint a *misztikus szemlélődés: a titok nyilvánosságában.* Ez azt jelenti, hogy

---

[2] Jacques Derrida: *Margins of Philosophy.* Harvester Press, G. B. 1982. és Jaques Derrida: *Grammatológia.* Életünk–Magyar Műhely 1991.

[3] Richard Rorty: *Essays on Heidegger and Others.* Cambridge University Press, 1991.

[4] Michael Foucault: *A tudás archeológiája.* Pompeji 1992.

[5] Radnóti Sándor: *A szenvedő misztikus.* Bp., 1981.

hangosan megszólít valaki, akit nem látok. Ha hiszek neki és követem, „fokról-fokra" feltárulkozik. Felnyitja egy szememet, amellyel eddig nem láttam, de mégis rögtön olyan ismerős minden, mint hogyha mindig csak ezzel láttam volna. Aztán pedig: az önreflexióból kioldó *találkozások.* Az interpretátor számára a versbeli *itt és most* csak kulturális jelkép egy meghatározott történeti kontextusban. Az imádkozó költőnek/olvasónak viszont *liturgikus részvét, azaz részvétel.* Így leszünk Pilinszkyvel *francia fogollyá,* vesztőhelyre vezetett *fegyenccé* vagy keresztre feszített *latorrá. Esztétikai eucharisztia* – mondanám –, ha nem kellene tartanom protestáns és tudós „hitfeleim" felzúdulásától. Így hát azt mondom: *toposz, liturgikus látás, a szavak agóniája.*

Radnóti Sándor következetes, és sohasem vulgárisan marxista elemzésében a misztika – *szimbólumteremtés.* Olyan sajátos „formaeszmék" kialakítása, amelyeket immanens, történeti tapasztalatokra és szükségletekre, valamint – és talán még inkább – egy *katalogizálható ideológiára* lehet visszavezetni. A misztikus élmény ott – magát *istent* is beleértve – produkció: a hagyományból és a misztikus lelkéből sarjadzó-lelkedző *kulturális képződmény.* Pedig – s ezt Radnóti is így tartja – Pilinszky költészete nem tárgyiasult katolikus imádságok foglalata, sőt nem is hitre vágyó *istenkeresés.* Önnön, követésre felszólító esztétikája szerint (ami viszont már eltér a Radnótiétól) ez a líra a *misztikus ima* egyetemes (legfennebb ebben az értelemben *katolikus*) iskolája: kivezetés a kulturálisan konkretizált/konkretizálódó történetiség immanenciájából a *hit éjszakájába.* Olyan, mint egy órányi virrasztás *Gecsemánéban.* Az a Pilinszky-olvasat, amely mindezt figyelmen kívül hagyja, hasonlít az aktuális európai *Biblia*-olvasathoz: a *hitre felszólító hívást* kivéve mindent hallunk és megértünk a *Szentírásból:* az összes ideológiailag azonosítható szimbólumot, a történeti hivatkozásokat, különböző kultúrák filológiailag igazolható hatásait stb. Csakhogy közben – a *szekularizáció* folyamán és révén megizmosodó bölcs *interpretációinkat* művelvén – *Istentől* eltávolodunk. Igazából ettől vagyunk – nem is annyira marxisták, tudományosak, modernek vagy posztmodernek, hanem – *európaiak.*

Pilinszky lírája ebből az *európai szellemiségből* vezet ki: nemcsak azért, mert korszerűtlen, hanem mert *ahistorikus.* Misztikája nem bibliai képek motivikus-emblematikus beépítésében áll, hanem a *Szentírás* elveszített *toposzainak* liturgikus/költői feltárulásában. Ezeket a *toposzokat,* akárcsak *Istent,* kockázatos dolog *megnevezni* vagy *definiálni.* Megnevezéskor ugyanis valamit elkülönítünk a többi megnevezettől, a definícióban pedig az így elkülönítettet határoljuk körül a legközelebb eső, és már körülhatárolt (vagy ilyenként feltételezett) elkülönítettekkel. A *toposz* sohasem férhető hozzá definíció útján, hanem csak versbeli *tagolatlanságában.* Egyetlen globális látást felnyitó ikonicitása miatt még a Pilinszky-lírán belül sem tekinthető szerkezeti, tematikus vagy szimbolikus funkciójú *szövegegységnek.* Ugyanúgy elvétjük az irányt, ha a 'toposz' termikus etimológiai értelemben vett használatával kísérletezünk: *hely, közhely,* megkövült (egy közegben végérvényesen

elhelyezett) kód vagy *forma,* amely kiterjed a világirodalom egészére. *Archetípusnak,* akár a kollektív tudattalan, akár az elemi, antropológiailag determinált képzeleti struktúrák vonatkozásában – azok kódszerűsége miatt – szintén csak súlyos fenntartásokkal lenne nevezhető.[6] Megőrzöm tehát a 'toposz' megnevezést, de csak úgy, mintha egy hosszabb beszédszünet volna, amelyet további használatának alapján lehet csak – előadásom bírálható kifejtettségének mértéke szerint – kitölteni. Legjobb, hogyha a problematikus terminust egyszerre használom – vagy helyettesítem – azzal a szóval/kifejezéssel, amelynek *esztétikai felszólító funkciója* van az illető 'toposz' bibliai vagy versbeli megformáltságában.

Gecsemáné – ebben az értelemben az *éjszaka* bibliai *toposza.* Kötetben megjelenő verseiben Pilinszky egyetlen egyszer sem írja le ezt a – csak történeti, bibliai megformáltságát nem érintő vonatkozásban – *helynevet.* Nem a mindenképpen kétes megnevezés fontos, hanem az *éberség,* különösen *itt és most: Gecsemánéban,* ahol iszonyú szenvedés folyik, és azok, akikért ennek meg kell történnie, egészen el tudnak róla feledkezni: mind alusznak. Még akik máskor szemlehunyás nélkül áthalászták az éjszakákat[7] – *Péter, Jakab, János* –, ők is álomba kerülnek: „megnehezedtek vala az ő szemeik."[8] Olyan terheltség hatalma műveli ezt, amely ellen nem segít emberi erő.[9] A *hit ébersége* ezúttal elviselhetetlen. Itt *vért izzad, aki éber.*

Pilinszkyvel megadatott, hogy mégis éber maradjon, vagy legalábbis föl-föl ébredjen ezen az *éjszakán.*

Az *éberség* első döbbenete – egyik viszonylag korai versében – az addigi alvás *alvásként* megmutatkozása: „De akkor szűk ösvényre érsz és hirtelen megállsz, / mögötted hosszú csönd van és / némán előtted áll az, / kiért elhagytad mindened, / száműzetésbe mentél, / mert sorsodat ki fejtse meg, / ki az, ha ő se testvér? / Megállsz előtte meztelen / sebed kitárva, amelyet / a messzeségből melleden / nehéz hatalma ejtett. / És vársz, mint fáradt katonák, / hisz nincs már senkid itten. / Ő visszanéz az esten át, / csak néz és meg sem ismer."[10]

Ilyen *stigma* a toposz, *kitárt seb* – elhomályosult szemek előtt: *a titok nyilvánosságra. Én* vagyok az az *eltávolodott,* aki „az esten át" néz, de *nem*

---

[6] Vö. Cs. Gyímesi Éva: *Teremtett világ.* Bukarest 1983., A világ nyelvszerűsége című fejezet, 65–79.

[7] *Lukács evangéliuma.* 5. fejezet, 5. vers.

[8] *Máté evangéliuma.* 26. fejezet, 43. vers.

[9] „Monda pedig az Úr: Simon! Simon! Ímé a sátán kikért titeket, hogy megrostáljon, mint a búzát; de én imádkoztam érted, hogy el ne fogyatkozzék a te hited" (*Lukács evangéliuma.* 22. fejezet, 31–32. versek)

[10] *Stigma (Trapéz és korlát) Trapéz és korlát.* 14. in: Pilinszky János: *Összegyűjtött művei.* Versek. Bp., 1992. (A továbbiakban ennek a kiadásnak a lapszámai szerepelnek a jegyzetekben, a verscímeket pedig a megfelelő ciklus- és kötetcímmel együtt adom meg, ebben a sorrendben, kerek zárójellel elkülönítve.)

lát. Pilinszky költészete azonban azt műveli, hogy felismerjem a *stigmát,* getsemánéi álmomból a *hit rettenetes éjszakájára* ébreszt. Éjszaka ez a hit, mert még nem lett nyilvánvalóvá a *végkifejlet,* és rettenetes, mivel *itt és most* az ember és az egész teremtettség *passiójában* történő *liturgikus részvétel.*

De hogyan érkezhetek meg ide *európaiként,* aki a kulturálisan aktuális kategóriák és szimbólumok önmagába záruló, immanens rendszeréből startolok? Úgy, hogy a Pilinszky-vers lemeztelenít: kivetkőztet a történeti médiumok *jelmezeiből.* Amit *Radnóti* a misztikus líra *redukcionalizmusáról, neoprimitivitásáról* mond, valójában a *leborulás egyszerűsége,* ez a pont, ahol a megismerés nagy európai kalandjából származó bonyolult tudásunk meghajlik az ősi bizonyosságok előtt: „Valójában két szó mit ismerek, / bűn és imádság két szavát. / Az egyik hozzám tartozik. / A másik elhelyezhetetlen."[11]

Valaminek az *elhelyezése* olyan zárt közeget feltételez, amely mindazt magába foglalja, amihez az *elhelyezettet* viszonyítom. Az *immanencia* ezen a közegen múlik, azt jelenti, hogy a dolgoknak van strukturálisan és funkcionálisan kihatárolt *helyük.* Mihelyt nyilvánvalóvá lesz valaminek az *elhelyezhetetlensége,* az immanencia megtörik. A szimbólumok kódszerű, *európai* használata az immanens gondolkodás eme *botrányainak* kivédésére hivatott. Ami a dolgok és fogalmak zárt médiumában közvetlenül elhelyezhetetlen, azt kétes, logikai akrobatikával megpróbáljuk ugyanezen dolgok és fogalmak adottságának *modalitásaként* elhelyezni, még olyan áron is, hogy feladjuk a *létező ontológiai státusát.* Inkább mindent csupán *saját adottságának modalitásaként* tekintünk, csakhogy megőrizhessük a rá vonatkozó tudás immanenciáját. A *titok nyilvánosságaként* lelepleződő valamennyi *elhelyezhetetlen* elől visszakozunk egy kulturálisan/történetileg kifejlesztett *kód* önmagába záruló közegébe: *getsemánéi álmunk* belterjességébe.

Radnóti Sándor – minthogy a heilderbergi Lukács tanítványaként a megengedettnél talán mélyebben ártódik bele a Pilinszky-versbe – eléggé bizonytalanul hajtja végre ezt a manővert: „Pilinszky istene, úgy tűnik, orientációs értékfogalom képe, 'nem több' mint annak a tartásnak a 'hívása', az a rendezőelv, amely az élet feltételeinek tudatosításában, kendőzetlen elszenvedésében, a szerencsétlenségben, ebben a minimumban drámai módon összpontosítva értéket lát, autonóm választást, életet, szabadságot."[12] Radnóti éleselméjűsége természetesen gondoskodik arról, hogy az „úgy tűnik" tudományosan megalapozva, valójában: *álcázva* legyen. A misztikára jellemzőnek ítélt úgynevezett „nyitott szimbólum" kezeskedik ezért, amely nem zárja ki a többi lehetséges (immanens) értelmezés által javasolt interpretációkat sem. Csak egy valamit zár ki: *a titok nyilvánosságát,* illetve a benne gyökeredző *hitet.* Önalakító (történetesen lukácsista) *kulturális jelmezét* leginkább

[11] *Az ember itt (Fokról-fokra) Szálkák.* 105.
[12] Radnóti Sándor: *i. m.* 104–105.

az *idézőjelek* árulják el, a *kódszerűsítő modalitásnak* ezek a legtipikusabb megnyilvánulásai. Az kerül idézőjelbe, aminek nincs immanens helye: *isten* (közvetlen módon jelöletlenül) – azaz a *Pilinszky-modalitás* révén[13] –, a transzcendens *hívás* viszont jelölt formában is.

A költő nem játszik *modalitások jelmezében,* amikor leírja: „A másik [az imádság] elhelyezhetetlen". Nem tartozik ennek vagy annak a kulturális-vallási kódnak a közegébe, sem *hozzám, hozzád* vagy *hozzá* mint egy számomra, számodra vagy számára adott *történeti tapasztalat modalitása.* Az ima *hely-telen* hely: *senkiföldje.*

Ez a Pilinszky-kép egy újabb bibliai toposz költői megragadása. Az *Újszövetségben* sokszor olvasunk arról, hogy *Jézus* a hegy tetejére vagy a pusztába megy imádkozni. *Gecsemánéban* pedig azt mondja tanítványainak: „Üljetek le itt, míg elmegyek és *amott* imádkozom".[14] Később a magához vett három kiválasztott is elmarad („maradjatok itt és vigyázzatok énvelem. És *egy kissé előre menve,* arczra borúla könyörögvén"[15]). Az imádkozás sohasem egy *konkrét helyen* történik, hanem valahol *fent* a hegyen, *kint* a pusztában, *amott*: még az imádkozóval együtt vigyázókhoz képest is *kissé előbbre.* Ezt az *elhelyezhetetlen* helyet sohasem lehet belakni, az imában elháríthatatlanul ki kell vonulni az önnön közegében mindent elhelyező *lakozásból.* Amikor Pilinszky az európai nagyvárosban imádkozik, „Déli 12 óra // Lakhatatlan, kiáltják, lakhatatlan!"[16] S ebben az izzó és időtlen pillanatban az imádkozó maga is *elhelyezhetetlenné* meztelenül: a puszta kreatúra *nagyvárosi ikonjává.* „A Kreatúra könyörög, / leroskad, megadja magát. / A Kreatúra, Az-Ami / könyörög, mutatja magát."[17] Ez a – definiált minőségek megkülönböztető jelmeze nélküli – feltárulkozás nem helyezhető bele az európai kultúra, illetve tudás közegébe. „Az-Ami": *elhelyezhetetlen.*

Amikor a város lakályos, az *imádkozó* „megszökik"[18] belőle: „puszta és lakatlan égitesten" barangol, „csillagpuszták roppant és kietlen fönnsíkjain kallódva egyedül" vagy egy „kráter" tetején. Nem az vall Pilinszky *liturgikus költői látására,* ahogy a „gyermek" és a „szem" hagyományos, vagyis történetileg/kulturálisan elhelyezett szimbólumait feldolgozza, hanem ezeknek a szimbólumoknak az *elhelyezhetetlen* újratörténése. Ki tudná ezt a komplex költői látomást a jelképtárakból levezetni, hogyha Pilinszky nem írja meg a verset? Újra *a titok nyilvánossága:* hát nem ilyennek képzeltük mindig is egy csecsemő szemét!? Bár a versolvasás előtt természetesen nem tudtunk volna számot adni erről. Most viszont látjuk: bizonnyal *senkiföldje* ez, az érintetlen

---

[13] Lásd „Pilinszky istene"

[14] *Máté evangéliuma.* 26. fejezet, 36. vers.

[15] Uo. 38–39. versek.

[16] *Nagyvárosi ikonok (Nagyvárosi ikonok) Nagyvárosi ikonok.* 72.

[17] Uo.

[18] *Senkiföldjén (Senkiföldjén) Hamadnapon.* 39.

és feltérképezetlen tájak *kódmentes övezete,* és az úttalan (mert jelöletlen) utaké. A *csend* és a *csodálkozás* vidéke, ahol nem a történeti ember kódolja, ismeri meg, alakítja át és használja fel az elhelyezett és belakott világ nyersanyagait, hanem *a kreatúra találkozik a kreatúrával.*

Minden *találkozás* megbontja, illetve kiszorítja azt a – mégoly nélkülözhetetlen közvetítő funkciójában is mindig elválasztó – közeget, amelyben a találkozók elhelyeztettek. A találkozás *ki-találás* a médiumok immanenciájának diszkurzusoktól zajos *ketreceiből,* ahová *Európában* minden megismert elhelyeztetik.[19] A versbeli „kismadár úgy, mint *a szárazföldi emlősöket minden bizonnyal megelőző gerinces faj. Röppencs. Daloló szerkezet. A kalitka funkciója.* De a reggeleinket megzenésítő, vagy a szemünket elkápráztató „kismadárnak" *kreatúraként* éppúgy nincs immanens helye, miként az *imának.*

A *találkozásban* eltűnnek az elválasztó *idők* és *terek,* egyszerre megtalálom minden korok minden emberét és magamat. „Itt kérdheted majd bölcs skolasztikádat. / egy tű hegyén hány angyal férhet el? / Itt tenger sors egyetlen egy helyen, / és ezer év egyetlen idegen, / s ezer szíve egyetlen dobbanásnak".[20] Ahogy az *Egyetlen* előtt mindenki ugyanazzá lesz a *mi Atyánk* újszövetségi *toposzában.*

Versnek és *imának* ez a találkozása nem jelenti egyiknek a másikkal történő *helyettesítését.* Hogyan is lehetne *helyettesíteni* ugyanazzal ugyanazt? Sokkal inkább a megkülönböztető tagolás jelent *helyettesítést* a *toposz tagolatlanságának* vonatkozásában. Mert „Mi törjük el, repesztjük ketté, / mi egyedül és mi magunk / azt, ami egy és oszthatatlan. // Utána azután / egy hosszú-hosszú életen keresztül / próbáljuk vakon, süketen, hiába / összefércelni a világ / makulátlan és eredendő szövetét. // Gyermekkorunkban meg kellene halnunk, / tudásunk csúcsán, alázatunk magasán, / de tovább élünk foltozgatva és / toldozgatva a jóvátehetetlent. // Még jó, hogy elalhatunk közbe-közbe / és utoljára."[21]

Ez az alvás nem *getsemánébeli,* hiszen kioldoz az immanens médiumokból. Csak a *szó* ugyanaz: hamis azonosság. Mert a szavak között, még bizonyos hangzásbeli vagy jelentésbeli egybeesések esetén is: van különbség. Saussure fonémákra alapozott *bináris oppozíciókat* állapított meg. Derrida pedig ezeket az *eltéréseket* tette kizárólagossá: a *jel* többé nem attól az, hogy magán valamiképpen túlmutat, hanem pusztán azáltal, hogy más jelektől – egy adott rendszeren belül – különbözik. Az említett *différance* éppen ezt a

---

[19] „...ide is majd megjön a világ, / a zűrzavaros expedíció, / hozva házanépét és vagyonát, / a szutykos és a vad szomorúságot, / a szeretőit és a szenvedélyt, / mindazt, mi eddig is nyomorúság volt, / a semmiséget hozza mindenért! / Hoz kismadarat, ketrecben és majmot, / csodálkozhatsz a zajos menetben," (Senkiföldjén)

[20] Uo.

[21] *Egy életen keresztül (Minden időben) Szálkák.* 102.

folyton halasztódó, valamilyen eredeti egységre visszavezethetetlen elkülönböződést nevezi meg. Ha egy fogalmat meg akarunk érteni, mindig újabb és újabb fogalmakhoz jutunk, olyan *definíciókhoz,* amelyek egy végéreérhetetlen *retorizáltság* szerint elemzik, határolják el, *törik szét* a már megszámlálhatatlanul *széttörtet.*

A fogalmak, szavak között tehát különbség van. De „egy százlábú s egy flamingó között, / villanyszék és nászágy között, / egy pórus krátere meg egy / tündöklő homlok ragyogása közt: / semmi különbség. Különbség csak egy van, / ha azt mondják: »én jó vagyok« vagy – ami ritka – azt mondják: »te jó vagy«, de ez is olyan különbség csupán, / amire Isten azt mondja magában: / mindkettő ugyanaz."[22]

Az európaiak ma nem ismernek semmi *oszthatatlant,* számukra az oszthatatlan maga a *semmi,* esetleg *csend,* amit egy hamis azonosítás révén végső soron szintén *semminek* tekintenek. A hamisság ezúttal nem közvetlenül a szavak kódszerű használatából ered, hanem a nyelv közegének, illetve a beszéd médiumfunkciójának azt megalapozó koncepciójából. Mert a közvetítés/mediálás azonosító megkülönböztetést, egységnek álcázott elhatárolást jelent *kimondott* és *kimondhatatlan* között. Amennyiben csak a *kimondott,* a médiumban elhelyezhető: *valami,* úgy *kimondhatatlan* – szigorúan véve – nem létezik, az csak a kimondott *hiánya:* csend, semmi. Fosztóképzős (más nyelvekben fosztó-prefixumos) jelöltségében lehet csak *valami,* de ezáltal óhatatlanul *kimondottá* is lesz: *metafizikai spekulációvá.* A *hallgatás* tehát legfennebb a kimondás hiányaként jelölt valami lehet, vagy *zérómorféma, zérómondat, zérószöveg,* vagy pedig a *kimondottat* tagoló funkcionális *beszédszünet.* Ebben a felfogásban ugyanis *csend* és *fonéma* között csak intenzitásbeli a különbség, vagyis *semmi:* a *csend* maga is – nulla intenzitású – *fonéma.* A *kimondhatatlan* metafizikájának vagy *misztikájának* mint lehetséges spekulációnak pedig összes rejtélye nem más, mint ez a különbség: *semmi.*

A *tagolatlan* azonban – mint a diszkurzív kód lehetetlenje – nem az artikulálttól mint opponenstől megkülönböztető spekulatív logikai ítélet eredménye. Az *ítélet* mint a – tematikus rávonatkoztatásban elkülönítő, elhatároló – viszonyulás immanens játéka csak a *kognitív rendszerek* működési- vagy életfunkciója, amely csak az általa meghatározott gépi és emberi játszmák pragmatikus-operacionális aktusait gerjeszti. A *tagolatlan* – radikális kilépés ebből a diszkurzív mozgásból. Az *ima* és a *költészet hallgatása* nem hiány vagy szünet, mint az *ottlét* és *ott nem lét artikulációja,* hanem *halál:* a működési vagy életfunkciók révén kiiktathatatlan közeg/test elhagyása. Térből és időből *kimúlásként* bekövetkező para-antropológiai *exodus* – a bibliai *exodus-toposz* feltárulása.

---

[22] *Különbség (Kráter) Kráter.* 136.

Az *ószövetségi* elbeszélésben *Mózes – Jahvé* parancsára – Egyiptomból vezette ki a hébereket, előbb a pusztába, majd a megígért Kánaán határáig. Voltaképpen visszavezetés történt, hiszen hajdan – a néppé válást tekintve kezdetben – az ősatyák, *Ábrahám, Izsák és Jákob* bírták azt a földet.

Az exodus-toposz *újszövetségi* megformáltsága: a *hit.* Az Atya Krisztusban *kihívja* az övéit a világból a *mennyeknek országába,* a *láthatók* ideiglenességéből/időbeliségéből a *láthatatlanok* örökkévalóságába. *Mózes* csak útmutató volt, maga az *Út* kezdettől fogva *Krisztus.* Ezért hangozhat egybe az *Ábrahámnak* adott ószövetségi parancs az evangéliumi meghívással: *eredj ki a te földedből – jer és kövess engem.* A kivezetés/követés ezúttal is visszatalálás oda, ahonnan messzire szakadtunk: ahol *Isten* volt minden mindenekben. De, akárcsak Mózes, a hit sem jut tovább a *Nébó hegyénél.* Ahogy az Isten embere meghal a *Piszga* tetején, miközben közelről szemléli a tejjelmézzel folyó Kánaánt, melynek ígéretét egész életén keresztül a pusztában követte, ugyanúgy a *hit* is *halálba vezet.* Az ígért örökség elfoglalása – *a bevonulás* – már nem a hit, hanem a feltámadás csodája: *láthatatlan.* Jóllehet a hit mégis képes megragadni azt – a láthatók tapasztalatánál is erősebb bizonyosságban. *Mózesről* olvassuk az *Újszövetségben:* „erős szívű volt, mintha látta volna a láthatatlant."[23] A *láthatatlanságnak* ez a sötétsége a *hit éjszakája.* Ugyanakkor azonban *misztikus ima* is: elrejtettség a *láthatatlan Istenben,* aki a sötétségben is betölt mindeneket.

Az *exodus* – Pilinszky lírájának vonatkozásában is – az Istenért és az Istenben elvesztő hit *halálos* éjszakája: „Szellőivel, folyóival / oly messze még a virradat! / Felöltöm ingem és ruhám. / Begombolom halálomat."[24] A (be)láthatatlanból érkező és a (be)láthatatlanba vesző teremtéstörténeti, illetve eszkatológiai távlatok – *szellő, folyó, virradat* – itt és most a halálra szántak táborában megfogant bizonyosság: *egy KZ láger falára* írt ígéret. Nem megnyugtató vagy túlélési *ideológia,* hanem a hit elszánt kilépése a sötét *tagolatlanba:* salto mortale. Az öltözés aktusa itt *liturgikus* cselekedet: ahogy *Krisztus* magára öltötte az emberi halandóságot, úgy vesz részt most a beöltöző *Krisztus* halálában. De a sötétségbe elrejtő ruha egyszer levetendő. A *virradat* feltámadás-szimbólum, a *szellő* a megelevenítő léleknek, a *folyó* pedig az élet áradásának jelképe.

Az *ideológia* mindig eszmék védelme: mentség, apológia. A *hit* viszont kiszolgáltatja, végérvényesen menthetetlenné teszi önmagát, olyan mint a mindenre elszánt *ábrahámi* gesztusa: *érthetetlen* áldozat. Ezért nem lehetnek érvei vagy belátható evidenciái – a hit *ki-múlás* a megismerés teréből és időbeliségéből. „A tapasztalat, mint Kronosz / fölfalja fiait. / A valódi tudás / tapasztalatlan, mit se tud, / nem ismer, nem ismerhet semmit. // Így érez, így érezhet egyedül / örök békét, nyugalmat, amikor / a hóhér szalonnázik, s ő

[23] *Zsidókhoz írt levél.* 11. fejezet, 27. vers.
[24] *Agonia christiana (Egy KZ láger falára) Harmadnapon.* 54.

maga / gyanútlanul megérkezik, belép, / majd megfeszül, hátrahanyatlik, / s vérezni kezd egy nem létező térben, / amihez csak a mennyország hasonló."[25] Ez a *liturgikus agónia* – a *vesztőhelyre* vont *fegyenc* haldoklásában való részvétel – *elhelyezhetetlen ima,* amely kivezet a történetileg-egzisztenciálisan körülhatárolt médiumokból. Mert a *toposz,* akár a hit, a *tapasztalatok vesztőhelye:* kivezetés az artikulált ismeretek nélküli „tudás" *világosságába.* „Ilyenkor metsző élességgel látom a világot".[26] *Elég* egy *szálka* (egy Pilinszky-vers), „és ami van, hirtelenül kitárúl"[27]: föltetszenek előttünk az önnön tagolatlanságukon *átvérző kreatúrák.*

A *toposz* születésének vagy liturgikus újjászületésének ezt az elhelyezhetetlen pillanatát, az agónia éjszakájában elért *mélypont ünnepélyét,* Radnóti Sándor legtöbbször szimbólum értékű, *súlyos paradoxonokként* próbálja meg az európai tudomány közegében elhelyezni.

A *paradoxon* „két vagy több olyan ítélet viszonya, amelyek nem egyidejűleg, illetve nem ugyanabban a vonatkozásban állnak egymással ellentétben, tehát csak látszólagosan zárják ki egymást".[28] Ez a definíció egy *rendszerszerű* és egy *kontextuális* elhelyezettségre vezethető vissza. Az egyik az ellentétek vagy végletek általános logikai, illetve értékelméleti szembenállására vonatkozik, a másik pedig ezeknek a rendszerszerűen rögzített antinómiáknak a konkrét közegbe ágyazására. A kettő közti *átmediálás* az általában vett megnyilatkozás esetében is különböző lehetséges *transzformációkat* tesz lehetővé. A *paradoxon* képződésekor azonban olyan lehetetlen(nek látszó) transzformációval állunk szemben, amelyet csak üggyel-bajjal, más transzformációk kerülőútján tudunk az értelmezés során kikövetkeztetni. *Relacionális rövidzárlat* áll be, amely közvetlen (=első fokon mediált) összefüggés látszatát kelti a valójában többszörösen közvetett – és alternatív leképezési variációkat is megengedő – kapcsolatok helyén. Az így létrejövő feszültség maga is a paradoxon jelentésének részévé válik, különösen akkor, hogyha az intuitive *látszólagosnak* elfogadott ellentmondást nem sikerül maradéktalanul vagy kielégítően feloldani.

Hogyha például azt olvassuk: „A gyémántüres múzeum / közepében egy melltű lángol. / Lerombol és megörökít. / Hová jutunk e lángolásból?",[29] és ezt a költői képsort mint *paradoxon(oka)t* értelmezzük, verbális tájékozódásunkat alaposan próbára tevő transzformációs kísérleteknek nézünk elébe. Az egyes képi mozzanatok rendszerszerű és kontextuális elhelyezettségének átmediálásait kell nyomon követnünk valamilyen elfogadható feloldás/értelmezés céljából.

---

[25] *Tapasztalat (Tabernákulum) Végkifejlet.* 120.

[26] *Juttának (Monstrancia) Szálkák.* 89.

[27] *Elég (Felelet) Szálkák.* 112.

[28] *Idegen szavak szótára.* Szerk. Bakos Ferenc, Péntek János, Teiszler Pál. Bukarest, 1979.

[29] *Nagyvárosi ikonok.* (lásd 15. jegyzet).

A 'lerombol' és 'megörökít' reláció a jelenlegi kontextustól független rendszerszerűségében nem közvetlen (nem első fokon mediált) kapcsolat. A 'lerombol' valódi ellentéte a 'fölépít', a 'megörökít' antinómiája pedig az 'eltöröl'. Csak ezek révén teremtődik kizárólagossági reláció, minthogy a 'fölépít' viszonylag közeli szinonimája a 'megörökít'-nek, az 'eltöröl' pedig a 'lerombol'-nak. A versbeli kontextus azonban, minthogy a *lerombol* és *megörökít* egy *múzeumbeli* melltű *lángolására* vonatkozik, megsokszorozza a paradoxont. Az eddig önmagukban tekintett pólusok – szövegbeli elhelyezettségüknél fogva – külön-külön is paradoxálisakká válnak. Nem a *múzeum* látogatója az aktív megtekintő, ahogy várható lenne, hanem a látvány fejt ki nagyhatású aktivitást egyszerre két ellentétes irányban is. Intenzitásának többszörös fokozása nyilvánvaló: a középre helyezés kiállítottsága, az üresség és koncentrált kitöltöttség, valamint a *múzeumra* is átszármaztatott minőségnek („gyémánt-") a *lángolásban* önmagát meghaladó hiperkontrasztja – újabb paradoxon! –, erős feszültséget keltenek. Mármost ennek a felvázolt viszonyhálózatnak bármelyik explicit vagy implicit formában elkülöníthető relációja az összes többi vonatkozásában határozódik meg, és természetesen *n* számú lehetséges okfejtés következtében. A *múzeum* komplex képe tehát nyitott szimbólumként fölmutatott *nagyvárosi ikon.* Talán a lenyűgözően alakított térelosztásé, a civilizáció múzeumban megtestesülő történeti önreflexivitásáé vagy a hirtelen átalakulásoké.

Ha az utóbbinál maradunk, akkor az alap-paradoxon feloldása megkísérelhető az *egyidejűség látszatának* cáfolása révén. Akkor a lángolás legfennebb gyors egymásutánban *rombol le* és *örökít meg,* nem ugyanakkor. És ha időbeli különbség van a hatások között, akkor azok forrásai is különbözhetnek: nem egy, hanem több látványról van szó, csakhogy a szempont- vagy diszpozíció-váltás a nézőtől elidegenítve a megjelenített tárgyakra vetül, s ebből fakad paradox feszültség.

Hogyha azonban mégis egyidejű hatásról van szó, akkor valószínűleg *nem ugyanabban a vonatkozásban* ellentétesek a paradoxon ítéletei, s így valójában nem zárják ki egymást. Mert a 'lerombol' és 'megörökít' – az 'eltöröl' és 'fölépít' vonatkozásában – ellentmondásos ugyan, *lét-meghatározó* minőségükben viszont nagyon is szolidárisak. Változataik intenzitás-fokozó ismétlődésként is fölfoghatók az emberi jelenségek szuggesztív tárgyi lenyomatainak – a szerző szavával: a *jelenlétnek* – a szimbólumaiként.

De vajon Pilinszkynek ebben az ima-versében csakugyan egy *szimbolikus értékű paradoxonnal* állunk szemben?

Mint láttuk, a paradoxon – rendszerszerű (azaz bizonyos kódokra vonatkozó) és kontextuális (vagyis konkrét szövegben történő) elhelyezettségen alapul: lehetséges helyekre tagolt/tagoló közegeken. Pólusainak egymást kizáró ellentmondásossága éppen ennek a közegbeli elhelyezésnek mint artikulációnak az eredménye. A *szimbólum toposz-értékű megtörténése* viszont az olvasó kibillenése az elhelyezéseknek ebből a közegéből, az a pillanat,

amelyben *elhallgat* a végletek artikulációja. *Mélypont,* amelyben a lehetséges helyekkel körülhatárolt helyek dimenziói összefutnak. *Találkozásukkor* az összes hely ott van azon az egy ponton *tagolatlanul.* A paradoxon végletei elhelyezhetetlenülnek.

És mindez nem az olvasó kódok által vezérelt interpretációjában történik, hanem vele magával mint *múzeum-látogatóval.* Rajta esik meg, hogy *kitalál* saját értelmezői diszkurzusából a felnyitott látás bizonyosságába. Nem a rövidre zárt, ellentmondásos reláció kelt feszültséget, hanem saját *hallgatásom,* amely kiold elhelyező reflexeim tehetetlenségből, és interpretátorból *a toposz részesévé* avat. Nem is feszültség ez már, inkább *vonz(ód)ás:* az irodalmi olvasás – szövegből kivezető – *agóniája.*

Mert a *múzeum* – Pilinszky versében – *vesztőhely: lét-meghatározó* események színtere. Itt egy felnyíló látáson múlik *lenni vagy nem-lenni* esztétikai alternatívája. Bármelyik pillanatban minden megváltozhat, és egyben eltűnhet minden változás a *halálos időtlenülésben* („Lerombol és megörökít"). A szimbólum akkor történik meg, amikor a paradoxon átváltozik *tagolatlan analógiává.* Mindaz, ami a paradoxonban elhelyezett volt, illetve áthelyeztetett az előzetes kód rendszeréből valamely kontextuális transzformáció aktualitásába, az analógia tagolatlanságában *hely-telenül.* Találkozásuk nem hasonlósági reláció. Az ugyanis megőrzi a viszonyítás artikulált vagy mediális terét, az *analógia tere* viszont egyetlen *„nem létező",* dimenziótlan *pont,* „melyhez csak a mennyország hasonló".

Az *ikon vagy toposz* ennek a tagolatlan térnek a *misztikus vagy művészi* látlelete. A szótári rendszerben egymástól távol eső, a „vers" kontextusában pedig paradoxálisan elhelyezett szavak – *gyémánt, űr, múzeum, közép, egy, mell, tű, lángol* – egyetlen analógiává *szótlanulnak.* A megnevezéssel kulturálisan széttagolt, illetve az alany és tárgy megismerés-analitikájában elkülönített dolgok – ebben az analógiában bekövetkező *esztétikai haláluk* révén – találkoznak. A múzeum egy olyan *fénytér* felnyitása, amelyben a fókusz és a sugártölcsér végtelenbe táguló kráternyílása ugyanaz, a *gyémánt űr* vakító ragyogása és az izzó *közép* egymásba válik. Az *egy* tagolatlan pontszerűsége, a *mell* bordás kupolája és a *tű* láthatatlanba vesző hegye önnön fókuszukon át nyílnak ugyanabba a *lángolásba,* amely a sugártölcsér *gyémántüresség*ének csendjében is ott lobog. Mindegyik képelem az összes többi is egyszersmind, közvetítések, elágazások nélkül. Mint amikor szembe fordítunk egymással két tükröt, és egyikből a másikba nyíló terek végéreérhetetlen sorozata nyílik a *beláthatatlan derengésbe.*

Pilinszky költői látásában gyakran feltűnik ez a térszerkezet: hol a *kráter,* hol az *egyenes labirintus ikonjában.* A *szemlélődő imának* ez az optikája számára egybeesik a *költészettel.* A *fénytér* misztikus *csendje* nem a pályatörténeti hosszú hallgatásokkal, inkább a szavak, illetve a szöveg ima-versekbeli *agóniájával* függ össze. Pilinszky versei a tagolatlan analógiákon *átvérző* toposzok lírája: *liturgikus részvét egy végkifejlethez közeli világ-passióban.*

Juhász Erzsébet *(Novi Sad)*

Az áldozat eleme Pilinszky János költészetében

Amikor az áldozat elemének vizsgálatát választottam dolgozatom tárgyául, a keresztény szimbolikában szereplő bárányra gondoltam, mely többször ismétlődik szó szerint és áttételesen is Pilinszky költészetében. És eleve abból indultam ki, hogy e toposznak a bibliai jelentéssel, jelentésekkel való összefüggése csak úgy releváns, ha a Pilinszky-líra „szigorú határain belüli autonóm művészi teremtés eredményeképpen való újjászületésként" vizsgálom. Kétségtelen, hogy Radnóti Sándort idézve „Pilinszky istene (...) orientációs értékfogalom képe, »nem több«, mint annak a tartásnak a »hívása«, az a rendező elv, amely az élet föltételeinek tudatosításában, kendőzetlen elszenvedésében, a szerencsétlenségben, ebben a minimumban drámai módon összpontosítva értéket lát, autonóm választást, életet, szabadságot."[1]

Az áldozat elemének, illetőleg a bibliai Bárány-motívum Pilinszky költészetében való újjászületésének e költészet harmadik korszakában van meghatározó jelentősége. Ugyancsak Radnóti Sándor értelmezéséből indulok ki, amely szerint e költészet egységes volta a hangsúlyos, a katolikus/bibliai szimbolikához való viszony szerint azonban megkülönböztethető három korszak. Az első a *Trapéz és korlát,* valamint a *Harmadnapon* korai versei, a második a talán 1963-ig tartó korszak, s végül a harmadik, azaz az új (illetőleg utolsó), előbb a teljes elhallgatással fenyegető, utóbb felettébb termékeny periódus, amelyet a *Nagyvárosi ikonok* hasoncímű ciklusa, a *Szálkák* és a *Végkifejlet* versei képviselnek.[2] A fentiekből az is következik, hogy nem tudom elfogadni, hogy Pilinszky utolsó (egyesek szerint második) korszakának versei gyengébbek volnának, mint a *Harmadnapon*nal záruló versei, ahogyan ezt többen megítélik.[3]

Az első korszakban – Radnóti Sándor szerint – e költészetben megmutatkozó viszonylagos szubjektivitás már egy misztikus összefüggésben merül föl, hiszen a cél ezekben a korai versekben nem a személyiség *kidolgozása,* hanem csak *elhelyezése.* A második korszak meghatározó jellegzetessége az apokalipszis. A harmadik korszak – szerinte – az eszmei szerkezeten belül a békéhez közelít. Megbékéléshez és nem kibéküléshez. Pilinszky versei egyre

---

[1] Radnóti Sándor: *A szenvedő misztikus. (Misztika és líra összefüggése).* Bp., 1981. 104.

[2] Uo. 109.

[3] „Költői jelentőségét és nagyságát – úgy látjuk – elsősorban a meglepően termékeny kései szakasz előtt keletkezett versek alapozták meg kétségbevonhatatlanul. (...) A pálya egyik paradoxonjának tartjuk, hogy az alkotói kedv megélénkülésére utaló későbbi termékenység – ez ideig – nem hozott oly értelmű és szembetűnő emelkedést a költői életműben, amint várni lehetne." (Fülöp László: *Pilinszky János.)* Bp., 1977. 8.

egyszerűbbekké és egyre általánosabbakká válnak – állapítja meg Radnóti. E korszakban válik természetes nyelvvé, magától értetődően egyszerűvé, hogy *közös* szenvedésekről van szó. Az első és a második korszak szenvedő alaphangulatát itt a megszenvedettség, a fájdalom váltja föl. A magával ragadó szabatos látomás helyett itt a pontos leírásból visszafogottabb vízió kerekedik ki. Míg az elsőben isten neve s párnája a pusztulásnak, a másodikban alanya és tárgya, a harmadikban a pusztulás és születés föloldhatatlan párbeszédének részvevője, a megoldhatatlan és nem is megoldható talány eleme.[4]

Noha e korszakolást magam is hasonlóképpen vélem meghatározhatónak, úgy gondolom, a harmadik korszakot illetően a megbékélés fogalma nem egészen helytálló az utolsó vagy kései Pilinszky-líra legmélyebb jellegzetességeinek összefoglalására. Közelebb kerülünk hozzá, ha az eszkatologikus szemlélet eluralkodását és az apokaliptikusság visszavonulását emeljük ki vele kapcsolatban. Schein Gábort idézve: a *Nagyvárosi ikonok*tól kezdve e költészet szemléletét inkább a kereszt téríti magához, amit azonban éppen az idő és a halál krisztusi legyőzésének hite tesz lehetővé. Az apokaliptikusság ennek következtében visszaszorul a szövegekben, de azért mindvégig jelen lesz a '70-es évek lírájában is. A kereszt eszkatológiája ruházza fel a dolgokat a jelenlét olyannyira áhított bizonyosságával, ami egyben azt is jelenti, hogy maga a vers sem kerül kívül az időn, inkább keresztülhatol rajta, és megőrzi az emlékezetnek mindazt, amit az idő jelent. Ez a folyamat a '70-es évek költészetében, a *Szálkák*ban, a *Végkifejlet*ben és a *Kráter*ben fejlik ki, mind poétikailag, mind szemléletileg. A kötet- és cikluscímek is jelzik a passió jelen idejébe való belépés egzisztenciális igényét, ami kiállást jelent a világból és bebocsátást a vesztőhelyek világába – („Nekünk magunknak kell végül is / a présbe kényszerülnünk. Befejeznünk / a mondatot."[5]

A Bárány-motívum vagy általánosabban: az áldozat eleme szoros összefüggésben van a Pilinszky-lírában mindjobban eluralkodó eszkatologikus szemlélettel. És semmiképp sem függetleníthető a Simone Weil-i gondolattól: „Látni a szerencsétlenséget, és nem megfutamodni előle, nézni a szépséget, és nem közelíteni hozzá: ez a szép." Az alaphangot leütő vers ebből a szempontból az *Introitusz* (mely, mint tudjuk, a mise első, változó részét, rendszerint zsoltárrészletet jelent, a zenében viszont a zenés misék bevezető részét). Az első, ami szembeötlik, a vers direktsége, keménysége: „Ki nyitja meg a betett könyvet? / Ki szegi meg a töretlen időt? / Lapozza fel hajnaltól hajnalig / emelve és ledöntve lapjait?" Ezt a látszólagos direktséget, a fogalomnak abban az értelmében értem, hogy itt mintha nem érvényesülne, hogy a Pilinszky-költészet „a teológiai beszédmódot elkerülve és művészi szöveget alkotva, épp rejtettként maradhat fenn. Vagyis éppen a kinyilatkoztatottat

[4] Radnóti Sándor: *i. m.* 109–111.

[5] Schein Gábor: *Az eszkatologikus szemlélet uralmáról és az apokaliptikusság visszavonásáról Pilinszky lírájában.* Alföld, 1996/6., 80.

transzformálja kinyilatkoztathatatlanná, mely így nem a hit bizonyságának és tudásának, hanem a költői diszkurzusnak örökké lezáratlan témája lehet."[6] Ennek ellentmond, e látszólagos direktséget semmíti egyfelől, hogy a vers az utolsó versszakot kivéve csupa kérdőmondatokból áll. Másfelől viszont a benne érvényesülő sajátos kettősségből eredően, tudniillik hogy egyidejűleg érzékíti meg a jelen időbe való belépést és a kiállást is a világból. E direktség az eszkatologikus szemlélet és világlátás értelmezési horizontján fejthető fel. „Mert az eszkatológia nem előlegezett beszámoló az idők végén bekövetkezett eseményekről, hanem az ember előretekintése a megváltás eszménye által meghatározott üdvtörténeti szituációból az immár eszkatologikus módon meghatározott léthelyzet beteljesülésére".[7] E hatást fokozza az utolsó versszakban megadott válasz: „A bárány az, ki nem fél közülünk, egyedül ő, a bárány, kit megöltek. / Végigkocog az üvegtengeren / és trónra száll. És megnyitja a könyvet."

A bárány gazdag jelentésmezeje az, ami végül, az utolsó versszakban feltöri a vers látszólagos direktségét. Mindenekelőtt biblikus vonatkozásainak többértelműsége révén. Hiszen, tudjuk jól, a bárány egyfelől áldozati bárányt jelent az Újszövetségben, másfelől mint Isten Báránya, magát Krisztust. A vers egésze pontosan rímel a Jelenések egyes részleteivel: A bárány elveszi a hétpecsétes könyvet cím alatt olvashatjuk: „És eljöve és elvevé a könyvet, a négy lelkes állat és a huszonnégy vén leborula a Bárány előtt. És énekelének új éneket, mondván: Méltó vagy, hogy elvedd a könyvet és megnyisd annak pecséteit: mert megölettél és megváltottál minket Istennek a te véred által. (János jelenésekről, 5.) A Bárány tehát az Isten Báránya bibliai szimbólumát asszociálja a vers végén: másnap látá János Jézust őhozzá menni, és monda: Íme az Istennek ama báránya, aki elveszi a világ bűneit." (János írása szerint való szent evangélium, 29.) A bárány mint az áldozat elemének szimbóluma azonban ennél sokkal bonyolultabb asszociációkat hív elő az idézett versben. S itt fontos magának a költőnek a Bárány-értelmezését is idézni: „A húsvéti bárány elfogyasztásakor – írja Pilinszky – lehetetlen nem fölidéznünk Simone Weil gyönyörű gondolatát Jézus kettős szimbólumáról. A *pásztor* és a *bárány* szimbólumára gondolok. A pásztor: őrizője, gondozója, hűséges és szerető gazdája övéinek. A bárány: a testet öltött szelídség és engedelmesség, a szeplőtelen és ártatlan áldozat örök jelképe. A kettő közt azonban élt egy végső és föloldhatatlan ellentmondás: az, hogy a pásztor végül is leöli a bárányt, mit fölnevelt. Jézus egyszerre vállalva a két szimbólumot, áldozatos halálával örökre feloldja a két isteni jelképben rejlő ellentmondást. »Ki nagyobb: aki asztalnál ül, vagy aki fölszolgál? Ugye az asztalnál ülő? Én mégis úgy vagyok köztetek, mint a Szolga.« Mint első és mint az utolsó. Mint

[6] Eisemann György: *Angyalok a Pilinszky-lírában.* Pannonhalmi Szemle, 1995. II/4., 106.

[7] Schein Gábor: *i. m.* 72.

Pásztor és mint a Bárány. (...) Az utolsó vacsora az isteni »sűrítés« csodája. »Ez az én testem, melyet értetek adok.« Az isteni szeretet s ugyanakkor az ember »testi történetének« kielemezhetetlen mélységű és gazdagságú szavai ezek. Bennük egyszerre szólal meg, aki éhes, és aki enni ad. Aki búcsúzik, és aki örökre velünk marad ezentúl. Az, aki meghalt, és az, aki legyőzte a halált."[8] Ezt a kettős értelmezést támasztja alá a három részből álló *Van Gogh* című vers is, ahol a bárány áldozat, de egyúttal mesebeli farkas is, a kert alatt kullog és elragadja a bárányokat. (Elemzésére azonban itt nem áll módomban kitérni.)[9]

Mindezek fényében hogyan írható körül Pilinszky költészetének zárt szimbólumrendszerén, pontosabban költészete utolsó korszakának módosult szimbólumrendszerén belül a bárány ambivalens jelentése? Talán akkor jutunk valamelyest közelebb egy lehetséges értelmezéshez, ha a befejezettség, elvégeztetettség, az eszkaton életérzésére és tudására összpontosítjuk figyelmünket. Mert kétségtelenül a végkifejlet, a végső stáció „tudásának" jegyében fogantak ennek az utolsó korszaknak a versei. Abban az értelemben van itt szó tudásról, ahogy Bányai János írja a *Végkifejlet* című kötetről szólva: A *Tapasztalat* című versből idézi: „A valódi tudás / tapasztalatlan, mit sem tud, / nem ismer, nem ismerhet semmit." Majd így folytatja: „A megnevezés és a tapasztalatlan valódi tudás mint két egymást kizáró, ellentétes pólus kiegészíti egymást, megnyitja a semmi burkát, a között-lét világát, a mozdulatlan jelenlétet (...). A két ellentétes pólus megragadásával a költő a megnevezés, a »valódi tudás« birtokába jutott. Kemény munka előzte meg a tapasztalatok elutasítását, és sokszor évekig tartó hallgatás. De most, befúródva a nincsbe, beszorulva a semmi és az utánzat közé, megnyíltak a megnevezés kapui..."[10] Pilinszky pontosan azzal a kegyetlen következetességgel vállalja e tudást és életérzést, ahogy az a *Kis éjizene* című vers egyik részletéből olvasható ki:

Eresszetek be, itt vagyok,
nyissatok ajtót, megérkeztem.

nincs ajtó, mit megnyithatunk.
Nincs retesz, mi kirekesszen.

A tudatosság, illetőleg tisztánlátás kíméletlen következetességét pedig a *Pupilla* című versben megfogalmazott meghatározás érzékelteti mindennél árnyaltabban: „...embernek lenni annyi, mint poklokra csavart pupillával nézni."

---

[8] Pilinszky János: *Szög és olaj.* Bp., 1982. 235.

[9] Vö.: Schein Gábor idézett tanulmányának idevonatkozó részével.

[10] Bányai János: *A tiszta alkotás versei.* P. J.: *Végkifejlet.* Magyar Szó, Kilátó, 1974.

Egyetlen sűrített pontba összevontan zajlik itt minden. A tér és idő keresztjére való kifeszíttetés, ráveretés végérvényes. A jelen idő vitrinében égés az, ami tart, végeérhetetlenül. Az áldozat eleme legmesszebbre utalóan talán épp ennek tudomásulvétele és elviselése. S benne a tényleges részvétel nélküli teljes önátadás a „porladásnak" éppúgy, mint a „szárnyalásnak". Egyszóval az újra meg újra fölsebző szálkák konok és fegyelmezett elviselése, s e fölsebzettségben a boldogságtól ödémás élménysziláinkok iránti nyitottság következetes megőrzése. Abban az értelemben, ahogy a *Szög és olaj* „égi publicisztikájában" olvashatunk erről: „Hogy visszautasíthassuk a kétségbeesést, előbb meg kell tapasztalnunk, át kell szenvednünk (ilyen értelemben tehát lényeges érték, gondoljunk csak Jézus szavára: Uram, uram, miért hagytál el engem?) – de ugyanakkor az is kell, hogy a kétségbeesést túlszárnyaljuk. Vak és föltétel nélküli szeretettel (s ilyen értelemben véve: a kétségbeesés nem a legfőbb érték: Jézus is így fejezte be életét: kezedbe ajánlom lelkemet)."[11]

A végső fölsebzettségben a mindenre való nyitottság megőrzése, mint az áldozat eleme, mint a „porladás" és „szárnyalás" törékeny és tökéletes egyensúlya teremtődik meg. „Itt mindenből vers lesz. A költői alkotásnak az az időszaka ez, amikor már szinte mindegy, hogy miről beszél, amikor már bármerre fordul is, bármit vesz is kézbe – abból vers lesz (...) Csak a zöldposztós asztalt, a füvet, a szőlőlugast, tükröt, kemencét, meszelt padot kell megneveznie – bármit tehát, tárgyakat vagy viszonylatokat – s ebből vers lesz..."[12] A legtelítettebb vers a fentiek szempontjából minden bizonnyal *A mélypont ünnepélye.* A Bárány kettős szimbólumának jegyében fogant ez a vers is, noha egyetlen kimondott szó sem utal rá, csak persze egészének a hangvétele. A középső strófát idézem: Ki mer / csukott szemmel megállni / ama mélyponton / ott, ahol mindig akad egy utolsó legyintés / háztető /, gyönyörű arc, vagy akár / egyetlen kéz, fejbólintás, kézmozdulat?" Az áldozat elemének, Pásztor és Bárány kettős jelképének megfejthető jelentésszintje addig terjed, hogy kétségbeesni könnyebb, mint azt túlszárnyalni. Mint ahogy csak Pásztornak vagy csak Báránynak lenni is sokkalta könnyebb. Nem véletlen, hogy csupa kérdés a vers minden egyes mondata. Ezen a (mély)ponton már a végső nyitottságból és törékenységből következően nem fogalmazható meg egyetlen tétova állítás sem.

Hogy a Jézus alakjához fűződő kettős jelkép: a Pásztor és a Bárány mennyire meghatározó Pilinszky költészetének utolsó szakaszában, arra a múlhatatlan jelenidő, a jelenidő vitrinében égés összefoglaló érvényű utolsó verse szolgálhat még adalékul. A *Végkifejlet* című:

---

[11] Pilinszky János: *i. m.* 109.

[12] Bányai János: *i. m.*

Magam talán középre állok.
Talán este van. Talán alkonyat.
Egy bizonyos. Később jár.

Itt Jézus, avagy Isten Báránya nyelvi-poétikai síkon is mint a „jelentés vákuuma tűnik elő". „A befogadó tehát a kommunikáció lehetetlenségét tapasztalja e ponton – írja Eisemann György –: a szöveg olyan csöndjeként (ez esetben csak) magát a metaforát (is) mintegy »kiveti« a nyelvből, kiveti a »megértésből«, hogy a transzcendenssel, mint jelölhetetlennel, »nem-metafizikus« módon kapcsolatba hozhassa. A golgotai triptichonba való fölállás nyelvi-poétikai »evidenciája« tehát a költőileg kimondhatatlanba való hitnek a negatív »jele«, a kimondhatatlannak hiátusként való előtűnése nyomán."[13]

[13] Eisemann György: *i. m.* 104.

Tasi József *(Budapest)*

„Zárás és nyitás az utolsó fejezetre?"* Korszakváltás Pilinszky költészetében a hatvanas–hetvenes évek fordulóján

Törőcsik Marinak

Pilinszky János költészetében korszakváltás figyelhető meg a hatvanas–hetvenes évek fordulóján. A hatvanas években, *Harmadnapon* című kötete megjelenése (1959) után a költő majdnem elhallgatott. Jól emlékszem a döbbenetre, amikor egyetemi hallgatóként a Kortárs 1963. februári számában a *Nagyvárosi ikonok* című Pilinszky-verset olvastam. Ez már a költészet határa, hogyan juthat tovább a költő? Több mint hét évig kellett várnom a válaszra. Közben 1970-ben megjelent a *Nagyvárosi ikonok* címet viselő Pilinszky-kötet a költő régi és új verseivel. Utóbbiak száma tizenkettő – megírásukra majdnem ennyi év állt rendelkezésére.

Aztán, hogy ismét egy emlékemre hivatkozzam, 1971. október 1-jén interjút készítettem Pilinszky Jánossal. Épp aznap jelent meg az Élet és Irodalomban hét (!) új verse. Megígérte, felolvas néhányat. A néhányból huszonhat lett és tudom, ez az eset – a felolvasás – nem rendkívüli; Czigány Györgynek később új kötete valamennyi versét felolvasta! Harmadik kötete, az ötvennyolc új verset tartalmazó *Szálkák,* 1972 őszén–telén jelent meg. Tanulmányom azt vizsgálja, mi okozhatta Pilinszky költői megújulását és mi a véleménye magának a költőnek, illetve kortársainak e fordulatról. Az életműkiadás és az egyre gyarapodó Pilinszky-irodalom lehetővé tesz egy ilyen vizsgálatot. A készülő levelezéskötet bizonyára árnyalja, de talán jelenősen nem módosítja a költő korszakváltásáról jelenleg kialakítható képet.

Aki „keresztülment a falon"

Az *In memoriam Pilinszky* című emlékezésgyűjteményben érdekes vallomások olvashatók Pilinszky korszakváltásáról. Nemes Nagy Ágnes és Lator László egyaránt egyfajta felhígulásnak, nívócsökkenésnek látják Pilinszky költői megújulását.

Nemes Nagy három periódust különböztet meg költőtársánál. Az első a pályakezdéstől 1948-ig tart, a második, „a nagy, a költőileg legteljesebb" szakasz 1948-tól a hatvanas évek közepéig. Az ezt követő periódus eltér az első

* Pilinszky János Vattay Elemérnek. Székesfehérvár, 1976. nov. 9.

kettőtől: a költő életmódja s egyszersmind kisugárzása megváltozott. Szerinte a *Harmadnapon* című kötet Pilinszky pályájának legnagyobb teljesítménye. „Később nemigen voltak irodalmi társai. Inkább más művészeti ágakkal került kapcsolatba. Kívülről nézve ez a harmadik korszaka volt a legmozgalmasabb, leglátványosabb; sok-sok, nemegyszer világhírű tanú beszélhet róla. [...] A remetéből világutazó lett, az aszkétából társaságkereső, a mezítlábasból nemzetközi szalonok prófétai jelenlévője. [...] Szinte-szinte a legnagyobb világirodalmi változásokhoz merném hasonlítani Pilinszky átalakulását." Talán a legfájdalmasabb Nemes Nagy Ágnes számára, hogy gyökeresen megváltozott Pilinszky és az újholdasok kapcsolata: „Régi szellemi cellatársaitól, az újholdas csoporttól, de bármilyen régebbi szolidaritástól eltávozott." A költőnő ezt így minősíti: „Érdekes pszichológiai eset volt ez, mondhatnám a pálfordulás egy fajtája." Pilinszky fölfedezte a sikert. „Befutott a magyar ifjúság szívébe (majd további szívekbe), egy rendkívüli hiánycikket pótolva." A sikerrel szemben azonban örök gyermekként, védtelen maradt, „a visszacsatolásra már nem figyelt".

Ide kívánkozik ellenpontozásként a *Szálkák* egyik korai kritikusa, Tamás Gáspár Miklós véleménye: „a költő megújulásának, hirtelenül fakadt versíró kedvének, váratlan termékenységének magyarázatát az olvasók nagy rokonszenvében, magyarán a sikerben is merem keresni. [...] Ő ugyanis bárki másnál többet törődik azzal, hogy helyesen értsék, és a művészi megformálás tökélyében, végletes csiszoltságában, végső soron lecsupaszított egyszerűségében megmutatkozó szeretetet fölfogják és áldozatát ne értékeljék, de hasznosítsák."

Pilinszky „áldozatát", mint említettem, Nemes Nagy Ágneshez hasonlóan értékeli Lator László. Ő ugyan nem ítéli el költőtársa sikereit, bár rezignáltan véleményezi: „A világban való [újonnan szerzett] biztonsága átformálta alkatát és ez hatott az életművére is." Úgy véli, hogy „az igazi Pilinszky a megtépázott, az izzó, az arkangyalszerű Pilinszky volt, az *Apokrif,* a *Harbach* vagy *A szerelem sivataga* költője". Szerinte is a *Harmadnapon* a költői pálya csúcsa. „Az izzó szenvedély, amely líráját naggyá tette, a *Szálkák*tól kezdve nem érezhető, hanem inkább a filozófia és a teológia felé közelítő fogalmi közlésnek a jegyében fogantak ezek a művek, amelyek – teszi hozzá magyarázólag – rám kevésbé hatnak."

Még egy gondolat Lator Lászlótól: Nemes Nagy Ágnes és Sárközi Márta egyenrangú partnerei és vitatársai voltak Pilinszkynek; később inkább rajongói akadtak, akik „úgy ülték körül, mint Krisztust az apostolai". Nemes Nagy Ágnes sokáig azt hitte: a költő kirándul az „életbe". Később rá kellett jöjjön: az eltávozás végleges.

Ugyanezt érezte Kondor Béla, aki a hatvanas évek végéig barátja lehetett Pilinszkynek. Eltávolodásuknak Bodnár György szerint az volt az oka, hogy Pilinszky élete meglódult, „kijutott abból a szűk élethelyzetből, amiben a Rákosi-rendszerben volt, kinyílt előtte a világ..." Kondor mintegy lemaradt, s ezt – akár az előbb említettek – rossz néven vette utolsó éveiben.

Az érem másik oldala tárul föl Törőcsik Mari és Maár Gyula vallomásából. Utóbbi rosszindulatú megjegyzésnek tartja, hogy Pilinszky elszakadt volna az újholdasoktól. Az igazság, véli, „inkább az lehet, hogy János volt az igazán átütő, világirodalmi szinten is jelenségként élő költő". Törőcsik Mari ennél is határozottabban fogalmaz: „János keresztülment a falon. Nem levált róluk, hanem bizonyos értelemben túlnőtte ezt a kört. Igazán János tehetsége vívta ki azt, hogy az újholdasok tökéletesen sarokba szorított helyzetéből is állandóan fejlődjék. Ő soha nem volt provinciális helyzetben."

„a költő, ihletének apálya idején"

Az elmondottakból – az utolsó két véleményt leszámítva – az (is) következhetne, hogy Pilinszky a siker kedvéért felhígította költészetét. Lator László idézi is a korabeli gonosz pesti mondást: „Pilinszkynél a minőség átcsapott mennyiségbe." Szerintem ez korántsem így van. Pilinszkynél, majdnem teljes költői elnémulása után látszólag váratlanul következett egy új, termékeny időszak, a kontinuitást hangsúlyozó, de mégis más jellegű költeményekkel.

Nézzük, mint élte át a költő, mit érzett majdnem-elhallgatása idején: „Kevés szánalmasabb és tanácstalanabb lény van, mint a költő, ihletének apálya idején." – írja 1974 szeptemberében, tehát amikor már túljutott ezen a korszakon, bár – s mi utódok ezt is tudjuk – már készülődött újabb, ezúttal végleges költői elhallgatása.

Vallomását így folytatja: „Mintha a világból visszahúzódna az éltető elem: események, dolgok és emberek egyként értelmetlennek tűnnek a létezés gödrének fenekén. Nehéz órák és nehéz napok ezek. S ki tudja, talán egy évig, talán egy öröklétig tartanak?" Ugyane cikkében a reménység iskolájának nevezi a várakozás – mert ez a lényeg, a várakozás! – periódusát, s az ihletének újulását sóvárgó költőt a kapásra váró halászokhoz hasonlítja.

Pilinszky több helyen is vall arról, hogy költői – csaknem – elnémulásának oka a Simone Weil írásaival, filozófiájával, létértelmezésével való megismerkedése volt. 1963-ban, párizsi útján megszerezte Weil néhány kötetét. „Weil azért volt számomra vakító élmény – mondta Tóbiás Áronnak 1969. július 26-án –, mert ő egy sokkal nagyobb és nehezebb anyagban teremtett csodálatos világosságot. Egy ekkora teljesítmény is példa – engem csak elnémíthatott." Ugyanerről szól majdnem egy évtizeddel később, a Maár Gyulának 1978 októberében adott interjúban: „azt hiszem, hogy elnémulásomban, a mélyebb elnémulásomban nagyon nagy szerepe volt éppen Weillel való megismerkedésemnek. A legkevesebbet én 64 és 70 között írtam."

Azt hiszem, Simone Weil egyszerre bénító-felszabadító hatással volt a költőre. Pilinszky többször is hivatkozik Simone Weil szépség-definíciójára: „a szépség egy labirintus – olvassuk egy 1969-es interpretációjában. – Sokan

elindulnak benne. A legtöbben menet közben elfáradnak, de akinek ereje van, az eljut a labirintus közepébe. Ott Isten várja őt, elemészti és kiokádja. Akkor kijön a labirintusból, megáll a labirintus bejáratában, és az arra menőket szelíden befelé tessékeli."

Véleményem szerint – tudván, hogy Pilinszky költői elhallgatásának és megújulásának számos összetevője volt – a hatvanas években a költőt a labirintus közepén találjuk, akár Jónást a cet gyomrában. És – maradjunk az idézett meghatározásnál – csak miután Isten „kiokádta" őt, kezdődhetett új költői korszaka, áradhattak szinte parttalanul új költeményei – bocsátassék meg e profán hasonlat –, akár Münchausen befagyott trombitájának hangja, olvadás után...

„sakk-matt helyzetben vagyok"

Amikor – mint említettem – 1971. október 1-jén interjút készítettem Pilinszky Jánossal, éppen hét új verse jelent meg az aznapi, másnapra dátumozott irodalmi hetilapban.

– Mi az oka e permanens ihletnek? – kérdeztem. Válasza érdekes megkülönböztetést tesz korábbi, mondjuk a *Harmadnapon* kötet többek által egyedül értékesnek vélt és mostani, tehát 1971 őszén mintegy kiáradó új költői periódusa ihlet-háttere között. „Talán épp az, hangzott a válasz, hogy azelőtt, érdekes, én présben írtam, egy ilyen belső présben, bár azt a valamit, amit csiszolgatásnak neveznek, nem ismertem." Ehhez még hozzáfűzte: „Ha írtam, akkor mindig vadember módjára írtam."

Nem lenne érdektelen egyik vallási-filozófiai jegyzetét felidézni a „prést" váratlanul föloldó szabadulásról/szabadságról, de eltérítene tárgyunktól. Pilinszky az interjú során visszatért e fogalomkörre: „présben írtam, de talán túl nagy félelemmel, és egy kicsit módszerem volt, hogy szerettem magamat sakk-matt helyzetbe szorítani".

Tehát új fogalom bukkant fel, a *sakk-matt helyzet.* Ez egyik központi kategóriája Pilinszky költészetének, illetve saját költői módszeréről adott meghatározásainak. Természetesen különböző korszakaiban más-más jelentéssel ruházta föl e metaforát.

1965 októberében, Bőzsöny Ferencnek adott interjújában bukkan fel először a kategória mint „áldásos zavar", a hallgatásnak a költő által legszeretettebb formája, az erőgyűjtés ideje.

Londonban, 1967. augusztus 10-én Cs. Szabó László nyíltan rákérdez: „– Miért írsz olyan keveset?" A költő válaszában hitet tesz a terjedelemtől-mennyiségtől független művészi érték mellett, majd így folytatja: „Én úgy vagyok, hogy valamiképpen sakkpartinak érzem; akkor lépek, ha lépni kell."

1968 áprilisában Hornyik Miklósnak írja: „A művészetben egyedül a »megoldhatatlan«, a sakk-matt helyzet reményteljes." Tehát itt szinte minden mást befed a születő új alkotás szinonimájaként használt sakk-matt helyzet.

Egy év múlva, Kovács Júliának adott interjújában magát az alkotót azonosítja – no nem a sakk-matt helyzettel, de a játszmával: „Minden költő egy-egy sajátos vállalkozás, egy-egy sajátos sakkjátszma, ebbe nagyon nehéz beleszólni, szüksége van a saját atmoszférájának, a saját sorsának a szép, nyugodt megteremtésére." Azután személyesebb hangot üt meg: „Én nem építek életművet, akkor lépek, amikor úgy érzem, hogy ennek a lépésnek az én összefüggésemen belül értelme van. Tulajdonképpen egy-egy költő úgy marad meg bennünk, mint egy nagy sakkjátszmának az emléke."

Visszatérve az 1971-ben kapott interjúhoz, megkérdeztem, hogy mi a helyzet most 1971 őszén a sakk-matt helyzettel. „– Most én vagyok sakk-mattban – válaszolta Pilinszky –, anélkül, hogy sakk-matt helyzetbe hoztam volna magamat." Ehhez hozzáfűzte: „Egyrészt bizonyos megkönnyebbedés szorított ide, bizonyos szerencse, az életemnek bizonyos jobbra fordulása, másrészt ez a korral jelentkezik, amit azelőtt nem ismertem. Azelőtt úgy éreztem, hogy egy kicsit áldozata vagyok a koromnak. Újabban – és ez a korral jön meg – az az érzésem, hogy én sokkal rosszabb vagyok, mint mások." Lelkifurdalásai vannak, mondotta, olyan hibák miatt, melyeket mindenki elkövet, s amelyeken régebben könnyedén túltette magát. A konzekvenciát a kérdező vonta le:

„– Most nem annyira áldozatnak, mint inkább bűnösnek érzed magad?
– Pontosan."

„az ingyenes indíttatás"

A bemutatott interjúrészlet kulcsot ád a *Szálkák*-kötet verseihez. A költő életének „bizonyos jobbra fordulása": 1970 októberében, Poignyban egy költészeti szemináriumon Konrád György bemutatta Jutta Scherrer, német származású, Párizsban élő vallástörténésznek. Néhány évig Jutta lett Pilinszky szerelme, kapcsolatukról fényképek, több száz levél és nem utolsó sorban számos vers tanúskodik. A *Szálkák*-kötet második verse a *Juttának* címet viseli, itt olvassuk azt a mondatot, melyből a könyv címe ered: „Elalélok, / és a szálkák fölriasztanak." Áttételek nélkül vall kettejük kapcsolatáról az *Azt hiszem*ben, a „szeretet tériszonyá"-ról és „kicsinyes aggodalmá"-ról, a tér és idő által közéjük emelt „súlyos buckák"-ról, s összetartozásuk vibráló reményéről. (Kocsis Zoltán, aki egyaránt ismerte Juttát és Pilinszky utolsó szerelmét, Ingridet, érdekes párhuzamot von a két nő között: „Jutta Ingridhez képest egy rossz értelemben vett királynő volt vagy hercegnő, aki mellett Jancsi egy lakáj lehetett csak. Ingrid a párja volt Jancsinak.")

Pilinszky életének jobbra fordulásához tartozott még 1970-es, féléves nyugat-európai útja, melyhez Gabriel Marcel francia filozófus és író jóvoltából jutott. 1971 júliusában felszabadító hatással volt rá Robert Wilson Párizsban látott színműve, *Le regard du sourd* (A süket pillantása). Ennek következménye lett későbbi termékeny barátsága Sheryl Suttonnal; véleményem szerint utolsó évei drámái, opera-szövegkönyvei írásához is sok bátorítást kapott e sajátos totális színháztól. A *Szálkák*ban Robert Wilsonnak ajánlotta a *Kőfal és ünnepély*t, az előadás hatására írott *Bűn és bűnhődés*t később Sheryl Suttonnak dedikálta. Ide tartozik, hogy az eltelt mintegy nyolc év során Simone Weil kezdeti bénító hatása megszűnt, sőt ellenkezőjére változott.

Továbbá, Pilinszky – mint századunk oly sok nagy alkotója – Párizsban döbbent rá, hogy magyarnak, kelet-európainak született és a népművészet kell irányítsa költészetét. Párizsban részt vett egy ortodox húsvéti misén. Ez reveláló hatással volt rá. „Itt éreztem át [...] – vallja erről Czigány Györgynek –, hogy az a kultúra, ahol én felnőttem, és amit a magaménak érzek, és amit végtelenül szeretek, tulajdonképpen a kultúra istállója. Nálunk teljesen mást jelent az idő, nálunk jelen van még a népművészetnek az időtlen – Isten istállójára vagy a kultúra istállójára emlékeztető – atmoszférája, olyan értékekkel, a gyöngédségnek, a szépségnek, a tisztaságnak, mondjuk azt, a szolgálatnak olyan jegyeivel, amit többé már nem fogunk tudni megismételni." Pilinszky, bár sohase volt népi író, az ehhez való hűséget magára nézve kötelezőnek tartja. „Amikor a költészetem elérkezett egy bizonyos intellektuális zsákutca-félébe – folytatja –, amire egyesek azt mondták, hogy mallarméi zsákutca, akkor eltűnődve ezeken a dolgokon, megpróbáltam nagyon könnyű kézzel írni és rábízni magamat ennek a sokkal ősibb *és* tudatosabb kultúrának a sugallatára."

Ezekben az években a költő, akár a kései József Attila, szembesül gyermekkorával. Nemcsak a kései szerelem „gyermekké tettél" kárhozatos kegyelme révén, bár bizonyára az is belejátszik. Többször is hangsúlyozza, hogy a nyelvet agysérült nagynénjétől tanulta, a *Szálkák* verseiben megjelennek a fiatal prostituáltak, akikkel – egyik nagynénje zárda-nevelőintézetében – az édent vélte kisgyermekként megtalálni *(Monstrancia)*. Ez a visszakapcsolás az egyik oka költészete megváltozásának. Parancs Jánosnak mondja 1972. október 18-án: „azoknak az élete érdekel ma már igazán, akik nem tudnak önmagukban történelmet adni, akik nem tudnak kifejeződni – az emberiségnek ez a száraz, elhagyatott, erőtlen, majdnem nyelv nélküli rétege. Hát mondjuk ezért szeretem ezeket a prózaverseket, ha ezek azok, de ide engem semmiképp se egy pusztán esztétikai lázadás, vagy manifesztum, vagy meggondolás vezetett."

Összegezhetjük akár egy vagy két szóban Pilinszky új költői korszakának kiváltó okait: *kegyelem* és *ingyenes indíttatás*.

A kegyelem állapotáról köteteinek szerkesztője, Domokos Mátyás szavait idézem: Pilinszky a versírás során „kegyelmi állapotba került, de a kegyelmi állapot ténye és a leírás ténye nem esik mindig egybe. Pilinszkynél

sem mindig esett egybe. De itt van a *Szálkák*kal bekövetkezett változásnak a belső lényege: ő úgy érezte, hogy ott ez a kegyelmi állapot és a leírás állapota egybeesett. Ha elfogadjuk, hogy valami démon, vagy angyal, vagy múzsa súg a költőnek, akkor ő a *Szálkák* kötet anyagával tudta ezt a súgást papírra vetni. Korábban nem."

Pilinszky a költői gyakorlatról tartott előadást 1970 tavaszán, tehát még saját „ihletének apálya idején". Itt elengedhetetlen egy hosszabb idézet e nagyon fontos szövegből. A költői gyakorlat szerinte „távolról se az *adott* világ, vagy a *szerzett* ismeretek valamiféle poétikus műfordítása. Ellenkezőleg. Hasonlóan a teremtéshez, minden alkotás valamiképpen a semmiből ered, Isten alázatának a semmijéből. Ha konkrét élmény is a mozgatója, a költőnek az írás első várakozásában és mozdulatában mindent, még élményét is el kell felednie. Csak üresen várakozó lapra kerülhet valóságos szöveg. Csak az ilyen várakozás csendjében jelenhet meg az első, élményen túli, kreatív indíttatás. Ez sokszor egy szó, olykor egy kép megfejthetetlen és érthetetlen erejű ösztönzése, amiben azonban nem lehet nem bizakodnia, nem lehet nem hinnie a költőnek. A személyes *munka* egyedül ezután az *ingyenes indíttatás* után következhet."

Ugyanezt mondja 1974. május 12-én: „a nagy tettekben és fölismerésekben mindig túlteng az ingyenesség. [...] Egy közepes vagy rossz regényt irtóztató fáradság lehet megírni, mivel ez csakis önerőből lehetséges. De egy remekmű tulajdonképpen önmagát írja, s alkotójának – azt merném mondani – csak a ceruzát kell tartania hozzá." Pilinszky szerint az *ihlet* és *sugallat* voltaképpen az ingyenes indíttatás szinonimái.

„Szigeteket írok és közben ott a tenger"

E tanulmányban nem elemezni kívántam Pilinszky költészetét, csupán tetten érni őt a korszakváltás kegyelmi állapotában, az ingyenes indíttatás kellős közepén. Természetesen a művekről is szó esett, nem csupán írásuk okáról és körülményeiről. Véleményem szerint Pilinszky *Utószó* című verse nemcsak az *Apokrif*, de egyben költészete második korszakának is az utószava. Maga a *Nagyvárosi ikonok* ciklus a mind rövidebb versek, illetve/és a teljes elhallgatás felé vezet. De a ciklus időben is utolsó, 1968 és 1970 között írt darabjai *(A hóhér naplójából; Merre, hogyan?; Szent lator)* a harmadik korszak előhangjaként vagy akár nyitányaként is olvashatók. A *Merre, hogyan?*-ban a *Nagyvárosi ikonok* „örökvizes monstranciája" összetört szentségtartóként tér vissza, de – és ez a váltás biztos jele! – olyan töredék/törmelék ez, amelyben a tenger hömpölyög!

Pilinszky költői megújulásából a *Szálkák* (1972) mellett még két új kötetre – *Végkifejlet*, 1974 és *Kráter*, 1976 – futotta. A költő a hetvenes évek közepén elhallgatott. 1978-ban megismerkedett Ingrid Ficheux gitárművésszel, akivel két év múlva egyházi házasságot kötött. Már idéztem Kocsis

Zoltánt, aki szerint Ingrid volt az első nő a költő életében, aki minden szempontból illett hozzá. Ugyancsak Kocsis Zoltán figyelmeztetett, hogy Pilinszky, bár nem írt 1975 után verset, így Ingridhez sem, de *Válogatott művei* 1978-as kiadásában az 1948-as *Mire megjössz* című költeményét „utólag" *Ingridnek* ajánlotta.

Elképzelem, mi történhetett volna, ha Pilinszky nem hal meg viszonylag fiatalon. Ez esetben hallgatása évei után egy újabb lírai korszaka, költői megújulása is bekövetkezhetett volna! Talán prózaíró korszaka, mely engem tömörségével, présbeszorítottságával a *Harmadnapon* nagy verseire emlékeztet, szóval e korszak lezárulása ismét erőt adott volna a lírikusnak.

Talán.

E feltételezés nem egészen légből kapott. Pilinszky 1978. december 11-én így vallott Szilágyi János mikrofonja előtt: „amíg a tudós egyre többet akar tudni, az író újra és újra semmit se akar tudni. Tudniillik ez az az út, hogy újra, elsődlegesen tudja kitapintani azt, amiről ír [...], valószínűleg a hallgatásaim ezért vannak. Én szigeteket írok és közben ott a tenger, és hát legalábbis idáig nem várakoztam hiába, mindig megjelent ez az új sziget." Krassó Lászlónak 1980. június 16-án nyilatkozott. Hosszú ideig nem írt (verset), de nem bánja. Szerinte „Shakespeare esetében a legnyilvánvalóbb, hogy hirtelen a csúcson elnémul, és nincs tovább. [...] Majdnem úgy mondanám, hogy egy életműnek akkor van vége, ha fejünkre esik egy tégla. Ez történt Schuberttel, Mozarttal és ez történt József Attilával, és az életművüket egyáltalán nem érezzük befejezetlennek."

Még sokáig folytathatnám. Idézhetném például Lator Lászlót, aki szerint Pilinszky, aki „a hatvanas években megváltoztatta költészetét és egy modern, nyugat európai-nyelvet hozott létre, idővel ezt az új, fogalmi költészetét is felélte."

Magam inkább Pilinszkyvel tartok. A költő szigeteket írt. A *Szálkák – Végkifejlet – Kráter:* összefüggő szigetvilág. Aztán..., az élet (és a mű) véget ért a következő sziget elérése előtt.

Irodalom

Pilinszky János: *Összegyűjtött művei. Beszélgetések.* Szerkesztette, a szöveget gondozta, a mutatókat és a jegyzeteket készítette, az utószót írta Hafner Zoltán. Bp., 1994.

Pilinszky János: *Összegyűjtött művei. Tanulmányok, esszék, cikkek.* I–II. Szerkesztette, a szöveget gondozta, a mutatókat készítette és az utószót írta Hafner Zoltán. Bp., 1993.

Pilinszky János: *Összes versei.* Szerkesztette, a szöveget gondozta és az utószót írta Hafner Zoltán. Bp., 1996.

Pilinszky János: *Szálkák.* [Versek] Bp., 1972.

Pilinszky János: *Válogatott művei.* Szerkesztette Domokos Mátyás. Bp., 1978.

In memoriam Pilinszky. Összeállította és az interjúkat készítette Bogyay Katalin. Bp., 1989.

Ezüstkönyv 1969–1993. Tatabánya, 1994. (Új Forrás Könyvek 20.)

Tamás Gáspár Miklós: *A teória esélyei.* Bukarest, 1975.