

ETO: 809.451.1+894.511

YU ISSN 0350 2430

HUNGAROLÓGIAI KÖZLEMÉNYEK

**A MAGYAR TANSZÉK FOLYÓIRATA
1999. XXXI. évf. 3-4. sz. ÚJ FOLYAM V. évf. 3-4. sz.**

**ÜNNEPI SZÁM
BORI IMRE ÉS BÁNYAI JÁNOS
TISZTELETÉRE**

1999.

3-4.

ETO: 809.451.1+894.511

YU ISSN 0350 2430

HUNGAROLÓGIAI KÖZLEMÉNYEK

**A MAGYAR TANSZÉK FOLYÓIRATA
1999. XXXI. évf. 3-4. sz. ÚJ FOLYAM V. évf. 3-4. sz.**

**ÜNNEPI SZÁM
BORI IMRE ÉS BÁNYAI JÁNOS
TISZTELETÉRE**

1999.

3-4.

HUNGAROLÓGIAI KÖZLEMÉNYEK
HUNGAROLOŠKA SAOPŠTENJA
PAPERS OF HUNGARIEN STUDIES

Az Újvidéki Egyetem
Bölcsész tudományi Kara
Magyar Tanszékének folyóirata

Megjelenik évente négy szám.

Kiadja a Magyar Tanszék
A Szerb Köztársaság Tudományügyi
és Technológiai Minisztériuma, valamint
az Illyés Közalapítvány támogatásával.

Felelős szerkesztő: Bányai János,
főszerkesztő: Gerold László
szerkesztőbizottság: Bori Imre, Láncz Irén, Papp György
és Utasi Csaba

ETO-besorolás: Csáky S. Piroska

Szerkesztőség: BTK., Magyar Tanszék
21000 Újvidék/Novi Sad, Stevana Musića 24., tel.: (021) 58-673.
Műszaki előkészítés: Csernik Előd, tel.: (021) 23-506
VERZAL Nyomda, Újvidék, tel.: (021) 390-945
Készült 1999-ben 200 példányban

TARTALOM

TANULMÁNYOK

JUNG Károly: A vénlánycsábító katona balladája (A magyar népköltészet és az irodalom kapcsolataihoz a XVI. század második felében – a Pajkos ének példája)	9
GEROLD László: Arany János (Mutatvány egy irodalomtörténeti tankönyvből)	68
BENCE Erika: Babits Mihály tanulmányai a XIX. századi magyar irodalomról	85
FARAGÓ Kornélia: Térelvű motívumformálás (A térvizonyok nyelve II.)	110
HARKAI VASS Éva: Herbert Marcuse művészregény-története . .	122

KISEBB KÖZLEMÉNYEK

LÁNCZ Irén: Herczeg Ferenc novelláinak nyelvi sajátosságai	137
SZELI ISTVÁN: Herceg János értekező prózája	146
VIRÁG Zoltán: A szem erőpróbái és a tekintet üresedésrendje (Brasnyó István regényeiről)	153

SZEMLE

Egyed Emese: Kard és penna (BENCE Erika)	167
Nyilasy Balázs: Arany János (GEROLD László)	170
Foklor u Vojvodini (SILLING István)	176
Tószegi Zsuzsanna: Multimédia a könyvtárban (CSÁKY S. Piroska)	180

SADRŽAJ

STUDIJE

Karolj JUNG: Balada vojnika zavodnika usedelice (O vezi mađarske narodne poezije i književnosti u drugoj polovini XVI veka – na primeru »Mangupske pesme «)	9
Laslo GEROLD: Janoš Aranj (Prikaz iz udžbenika istorije književnosti)	68
Erika BENCE: Studije Mihalja Babiča o mađarskoj književnosti XIX veka	85
Kornelija FARAGO: Prostorni motivi (Jezik prostornih odnosa II.)	110
Eva HARKAI VAŠ: Istorija romana o umetnosti Markusa Herberta	122

KRAĆA SAOPŠTENJA

Iren LANC: Jezičke specifičnosti u novelama Ferenc Hercega . .	137
Ištvan SELI: Eseji i studije Janoša Hercega	146
Zoltan VIRAG: O romanima Ištvana Brašnjoa	153

PRIKAZI

Emeše Eđed: Mač i pero (Erika BENCE)	167
Balaž Njilaši: Janoš Aranj (Laslo GEROLD)	170
Folklor u Vojvodini (Ištvan ŠILING)	176
Žužana Tosegi: Multimedija u biblioteci (Piroška Š. ČAKI)	180

CONTENTS

STUDIES

JUNG, Károly: The Ballad of the Seducer of Old Maids (A contribution to links between Hungarian folk poetry and literature in the sixteenth century - On the Rouges' Song)	9
GEROLD, László: János Arany (A choice passage from a textbook on literary history)	68
BENCE, Erika: The Studies of Mihály Babits on 19th Century Hungarian Literature	85
FARAGÓ, Kornélia: Motif Formation and Spatial Precept (The language of spatial relations II)	110
HARKAI VASS, Éva: Der deutsche Künstlerroman by Herbert Marcuse	122

SHORTER STUDIES

LÁNCZ, Irén: Linguistic Features of Ferenc Herczeg's Short Stories	137
SZELI, István: János Herceg's Essays and Studies	146
VIRÁG, Zoltán: The novels of István Brasnyó	153

REVIEWS

Emese Egyed: Kard es penna (The Sword and the Quill) (BENCE, Erika)	167
Balázs Nyilasy: Arany János (János Arany)(GEROLD, László) . .	170
Folklor u Vojvodini (Folklore in Vojvodina) (SILLING, István) . .	176
Zsuzsanna Tószegi: Multimedia a könyvtárban (Multimedia in the Library) (CSÁKY S., Piroska)	180

KÖSZÖNTŐ (HELYETT)

Nem készült külön, erre az alkalomra felkért szerzők dolgozataiból összeállított jubileumi különszám, ahogy ismerve és tisztelve BORI Imre és BÁNYAI János professzor urak, kollégáink több évtizedes áldásos tanszéki munkásságát, illetve irodalmi és általában művelődési szerepüket, helyüket, tudományos és értelmiségi fajsúlyukat – természetesen illett volna. De az éppen készülő és a két jeles dátumhoz – Bori Imre 70. és Bányai János 60. születésnapjához – közeli időpontban megjelenő, történetesen éppen irodalmi számunkat a két ünnepeltnek ajánljuk a számban írásaikkal szereplő szerzők és mindannyiunk, munkatársak, tanítványok, tisztelők nevében.

Egyúttal jó egészséget, töretlen munkakedvet kívánunk mindkettőjüknek.

JUNG KÁROLY

A VÉNLÁNYCSÁBÍTÓ KATONA BALLADÁJA

(A magyar népköltészet és az irodalom kapcsolataihoz a XVI. század második felében – A **Pajkos ének** példája)

Közlésre elfogadva: 1999. IX. 13.

Negyven esztendővel ezelőtt, 1959-ben jelent meg az egy évvel korábban felfedezett Fanchali Jób-kódex magyar és szlovák szövegeinek kiadása.¹ A kézirat addig ismeretlen magyar verseket is tartalmaz², amelyek közül a kutatás érdeklődését a később XVI. századnak tartott **Pajkos ének** keltette fel azonnal.³ A verset azóta több olvasatban, változatban és tördelésben lehetett olvasni különböző kiadványokban⁴, egyes strófák és összefüggések jelentése azonban, a jelek szerint, napjainkra sem tisztázódott megnyugtatóan. Sőt: a kutatás ma is úgy látja, hogy a vers nem összefüggő egész, hanem „számos hosszabb-rövidebb ének egymásutánja, s ezeket a részeket csak a közös versforma, és a »pajkos« téma köti össze.”⁵ Az „első olvasásra homályosnak, zavarosnak tűnő”⁶ szöveg tehát „pajkos”, vagyis: trágár, parázna, lator tartalmú, s a kutatás feltevései szerint – legalábbis részleteiben – a XVI. század derekai magyar népköltészetre mehet vissza.⁷ Mint megállapították: „A régi magyar irodalomban szinte teljesen egyedülálló stílusa a népdalok legrégebbi rétegével rokon.”⁸

A **Pajkos ének** elemzésének és értelmezésének Klaniczay Tibor tanulmányai⁹ után Stoll Béla szentelt jelentős irodalomtörténeti, népköltészeti és részben művelődéstörténeti anyagot felhasználó tanulmányt¹⁰, amely részletes vizsgálattal kísérelte meg a szöveg megfejtését. Annak dacára, hogy az ének néhány helyének kapcsán egészen közeli, közeli vagy távoli paralelleket sikerült felmutatnia, mindez nem lehetett elegendő ahhoz, hogy a **Pajkos ének** kulcsát megjelje. (Felkutatott paralelljeinek egy részét a későbbiekben ez a tanulmány is kamatoztatni fogja.) Néhány megállapítását, amelyre e dolgozat a maga későbbi – egészen más közelítésmódú – elemzé-

se során utal vagy közvetlenül reflektál, mindenképpen idézni kell: „A Pajkos ének nem széténekelt, hanem összeénekelt forma, számos rövidebb ének kontaminációja útján keletkezett.”¹¹ Ezt a kontaminációt e tanulmány igazolni fogja. Az a megállapítása is jelentős, amelyben kimondja: „Az ének egésze egy szerzőnek nem tulajdonítható.”¹² Tehát: alapvető dolgozat a **Pajkos ének** vizsgálata szempontjából, annál is inkább, mert már fontos folklorisztikai szempontokat érvényesít, tiszteletre méltó népköltészeti példátartat mozgat, a teljes értelmezésig (az ének egészének megfejtéséig) azonban nem juthatott el. E dolgozat ismerete nélkül a következőkben bemutatandó megfejtésig magam sem juthattam volna el.

Stoll – eddigi ismereteim szerint – a **Pajkos énekről** legutóbb 1994-ben nyilatkozott, egy rövid utószó keretében, ám itt is a régi magyar irodalom páratlan emlékeként szólt róla, elég bő teret szánva rá.¹³ Sajnos, ezek a sorok is a jó három évtizeddel korábbi értelmezést, pontosabban a vers megfejtetlenségét visszhangozzák: jelesen azt, hogy a kutatás számára a szöveg továbbra sem nyílt meg. Stollnak az a megállapítása, hogy a **Pajkos ének** „fűzerszerűen összekötött kisebb lírai darabokból áll”¹⁴, majdnem pontos; azzal a megszorítással, hogy korántsem lírai darabokról van szó! Mint majd a későbbiekben szó lesz róla, bizonyos lírai minőségek valóban felbukkannak az ének strófáiban, ám a legjobb esetben is epiko-lírai jellegűnek kell tekinteni. Inkább az nyilvánvaló, amit Stoll áttekintő tanulmányában mond: „... a Pajkos ének a szájról szájra terjedő költészetnek, az írástalan kultúrának jellegzetes képviselője.”¹⁵

Hogy valóban a népköltézzel rokon, sőt onnan származó sorok, továbbá strófák sora is megőrződött a **Pajkos énekben**, s ezek végül is a magyar balladakincs eddig ismeretlen (pontosabban: észre sem vett) típusának rekonstrukcióját tették lehetővé, azt az alábbi vizsgálattal, elemzéssel és értelmezéssel lehet igazolni. Az ehhez vezető úton az első lépés – érdekes módon – éppen a **Pajkos ének** első strófájának értelmezése lesz, s ki fog derülni, hogy valószínűleg ennek a strófának végzetes félreértelmezése zárta el az utat az egész ének megértéséhez.

Az eddig ugyanis – úgy tűnik – túlságosan is könnyen „megértett” első strófa – másféle dekódolási eljárással – egészen más jelentést sugall, amely egyrészt pontosan beleillik a pajkosság fogalmába, másrészt pedig jelképisége a jóval későbbi magyar szerelmi népköltészet szimbolikájának kifejezetten korai (valószínűleg XVI. századi) megjelenését és a későbbi hasonló értelmezési kísérletek utólagos igazolását jelentheti.¹⁶ Lássuk azonban először e versrészleteket, hisz a más-más olvasat a más-más központosítást, virtuális jelentést volt hivatva alátámasztani. Az egyszerűnek tűnő jelentés(ek) azonban mégsem volt(ak) maradéktalanul megnyugtató(ak) a kutatás számára.

1. *Dudo feir dudo maid megh irik az zab,
ha az zab megh irik ketczer adok ened.*
2. *Oh aj [?] nekem neuem buidoso katona,
mert hol kit talaltam bizonial megh foktã.¹⁷*

Ugyanez a szövegrészlet Klaniczay Tibor olvasatában és mai (1961) központozásban így fest:

1. *Dudo, fejír Dudo, majd megírik az zab,
ha az zab megírik, kétszer adok enned.*
2. *Oh aj nekem nevem bujdoso katona,
mert hol kit találtam, bizonynyal megfogtam.¹⁸*

Stoll Béla olvasatában és központozásában (1984) – más értelmezést sugallva – más hangsúlyok is megjelennek:

1. *Dúdó, fejír; dúdó, majd megírik az zab,
Ha az zab megírik, kétszer adok enned.*
2. *Ohaj nekem nevem bujdoso katona,
Mert hol kit találtam, bizonynyal megfogtam.¹⁹*

De más tördelés is elképzelhető, miként arra ötlet fogalmazódott meg²⁰, hisz ezáltal a magyar hatszótagos ütemű népdalsorok korai változatai jelenhetnek meg előttünk:

1. *Dudó, fejír Dudó,
Majd megírik az zab,
Ha az zab megírik,
Kétszer adok enned.*
2. *Oh aj nekem nevem
Bujdosó katona,
Mert hol kit találtam,
Bizonynyal megfogtam.*

Ennek a „különös vers”²¹-nek alább vizsgálandó első strófájával kapcsolatban az alábbi értelmezések olvashatók. Klaniczay Tibor a „dudo” kifejezést a második közzétételkor lábjegyzetelte, „az énekes lovának neve”

értelmezéssel.²² Tanulmányának újraközlésekor (1961-ben) az értelmezésen nem változtatott, sőt: mivel az éneket nem eredeti ortográfiával, hanem modern átírásban adta, az első sorban másodsor is előforduló „dudo” kifejezést, akárcsak a sor elején, nagy kezdőbetűvel írta.²³ Nyilván azt hangsúlyozandó, hogy itt tulajdonnévről van szó. Egyébként a tanulmányban magában is említésre kerül „az énekes Dudo nevű lova”²⁴, arról azonban nem szól a szerző, hogy mire alapozza a kifejezés lónévvel való azonosítását. Feltételezhető azonban, hogy a strófában emlegetett zab, valamint a „kétszer adok enned” megfogalmazás, továbbá a későbbi versszakokban többször is emlegetett abrak alapján gondolhatott Klaniczay lóra vagy lónévre, de a lónévként értelmezett „dudo” jelzője, a „feir” (vagy: „fejír”) ugyancsak ezt az asszociációt támogathatta.

Stoll Béla a maga szövegek közlésekor ugyan elfogadja, hogy az első versszakban „valaki a lovát biztatja”²⁵, de magát a „dudo” kifejezést, melyet ő „dúdó”-ként ír, „bizonytalan jelentésű, talán valamilyen lovat szólítgató, megnyugtató szó”²⁶-ként értelmez. Hogy a strófában mégis lóról van szó, azt a szövegben egyébként minden kétséget kizáróan minősítő jelzőként szereplő „feir” szónak lóként, tehát főnévként való értelmezésével oldja meg. Akárcsak Klaniczay esetében, minden bizonnyal a zab, abrak, sőt a lónak magának emlegetése is azt a meggyőződést asszociálhatta Stollban, hogy az ének első strófájában is csak lóról lehet szó, még ha az konkrétan nem is emlődik benne. Mindenesetre Stoll Béla a „dúdó” kifejezést (a maga által használt hangalakban) nem tekinti lónévné.

Látható tehát, hogy az első strófa lehetséges értelmezésének a „dudo” kifejezés a kulcsa; ezt a kulcsot Klaniczay egyértelműen megtalálni vélte, Stoll azonban – úgy tűnik – nem osztotta elképzelését, annak ellenére, hogy az első strófa értelmezésében a lovat (más kifejezés alapján) oda értendőnek találta. Mivel – mint utaltam rá – a **Pajkos ének** egy részét mindenképpen XVI. századi népköltési alkotásnak tartják az eddigi értelmezők²⁷, a megoldást akkor lehetne egyértelműsíteni, ha a „dudo” kifejezés egykorú, vagy közel egykorú jelentése kapcsán fogódzókkal rendelkezünk. Sem Klaniczay, sem pedig Stoll esetében nincs utalás arra, hogy a „dudo” szó előfordulásának – vagy virtuális kortárs jelentésének – utánajártak volna.

A „dudo” szónak nincs köz- vagy irodalmi nyelvi jelentése, hisz akkor a megoldás önmagától kínálkozhatna.²⁸ A szótárakat, elsősorban a tájnyelveket és nyelvtörténeteket lapozgatva, alig lehet valamiféle fogódzót találni. Az RMG-ben nem található, az ÚMTSz azonban jegyzi. A dudó szónak lehet dudli (cucli) vagy dudva jelentése.²⁹ E jelentéseknek a **Pajkos ének** első strófájába való behelyettesítésével elfogadható értelmezés nem képzelhető el.

A TESz-ben lapozgatva a magyar „duda” szó virtuális korai előfordulásai kapcsán olvasható a következő adat: „1551: ? »Zwen Trumeter, ain *Dudo* und ain Schalmeyer« (német szövegben esetleg magyar szó.)”³⁰ Tehát: a duda szó a XVI. század derekán – német szövegben – esetleg „dudo” alakban fordulhatott elő. A „dudo” kifejezés – mint tudjuk – feltehetően azonos hangértékkel, a **Pajkos ének** első strófájában kétszer is előfordul. A „dudo” kifejezés „duda” értelmezése a **Pajkos ének** első strófájának esetében nem kínál megoldást; de mint látni fogjuk: csak első pillantásra. Mert egy valószínű másik értelmezés felé éppen ez az út vezet.

El lehet tehát gondolkozni azon, hogy duda („dudo”) kifejezés, napjainkban vagy a régiségben, rendelkezik-e (rendelkezett-e) egyéb jelentésekkel is, amelyek esetleg a hiányzó kulcsot kínálják a **Pajkos ének** első strófájának értelmezésében. A TESz *második jelentésként*, „becsmérlő kifejezésben” értelmezéssel közli az alábbi, XVI. végi, adatot: „1590.: »Ifjúságodban dolgot résteltél, mostan immáron igen agh *duda* löttél«.”³¹ Hogy a duda szó becsmérlő kifejezésben konkrétan mit jelenthetett, azt már ennek alapján is sejteni lehet. A későbbi adatok fényében azonban a dolog egyértelműen fog megvilágosodni.

Az EMSzT idéz egy XVII. század végi adatot, melyben a duda szó valószínűleg „tréfásan trágár vonatkozásban szerepel”. A nehezen értelmezhető szövegrészlet így hangzik: „Veres Borka Dudás Andrástól absolutiot kíván, mert defraudalta, elébb állot a dudával.”³² Sajnos, Szabó T. Attila ebben az idézetben a „duda” lehetséges jelentését nem adja meg.

E két adat alapján meg lehet jegyezni, hogy a *becsmérlő* és a *tréfásan trágár* jelentésben használt duda” kifejezés – anélkül hogy már most értelmeznék – nyilván tökéletesen beleillik a „pajkosság” jelentéskörébe, hisz annak trágár, lator, parázna vonatkozásait emeli ki a kérdés irodalma.

„A **Pajkos ének** a régi magyar költészetnek szinte egyedülálló, ritka emléke, a legrégebbi feljegyzett, hosszabb foklorisztikus alkotás.”³³ Varjas Bélának ez a megállapítása nyilván azt kell hogy jelentse, hogy az itt tárgyalt szöveg – vagy annak bizonyos részei – népköltési alkotásként értelmezhetőek. Ha ez így van, akkor a mai, a közelmúlti és a régebbi magyar népköltészet tartalmi, stilisztikai, nyelvi jegyeinek, jelképrendszerének elképzelhetően ott kell legyenek a nyomai ezen a korai népköltési alkotáson vagy egyes részein is. Itt most nem bocsátkozva bele abba a kérdésbe, hogy a **Pajkos ének** verselése mennyiben hordoz a magyar népköltészetre jellemző sajátosságokat, vizsgáljuk meg azt a kérdést, hogy népköltészetünk szimbolikájában a „duda” vagy „dudo” fölbukkan-e esetleg, s ha igen, akkor milyen jelentés tulajdonítható neki.

Bernáth Béla adatgyűjtése és elemzése – mint közismert – arra kívánták rádobbenteni az olvasót, illetve a magyar népköltészet vizsgálóját, hogy e

szövegek egy részének lehetséges felszíni rétege, elsődleges jelentése mögött megdöbbenő konzekvenciával működik egy rejtettebb mögöttes jelentésszint, pontosabban: egy teljes szimbólumrendszer, amely a magyar szerelmi népdalok jelentős hányadában a testi szerelem rejtett megfogalmazásának tekinthető.³⁴ Aki e jelképrendszer működését, a szimbólumok jelentést nem ismeri, e költszetet aligha értheti meg, nem veheti észre a testiség mindenütt való jelenlétének, sőt: tombolásának népköltészeti artikulációját. E szimbólumrendszer leírása, példákkal való illusztrálása azonban nem csupán Bernáth Béla nevéhez fűződik; valószínűleg tőle teljesen függetlenül (?) Vargyas Lajos, a magyar népdalkutatás egyik vezető egyénisége és mások is alapján véve azonos vagy hasonló megállapításokra jutottak.³⁵

Ha mindez így van, akkor – maradv a **Pajkos ének** első versszakának kulcsproblémájánál – a „duda” jelentésű „dudo” vajon előfordul-e a szerelmi népköltészetben, s milyen szimbolikus jelentés köthető hozzá? Bernáth Béla válasza egyértelmű: „A duda leggyakrabban a női nemi szerv fedőneve.”³⁶ Ezt példák sokaságával támasztja alá, s ha most ezt a jelentést helyettesítjük be a főntebb idézett XVI. és XVII. századi szótári adatba, akkor válhat igazán világossá a *becsmérlő* kifejezés és a *trágár* vonatkozás!

Az eddig elmondottak bizonyára kevésbé győzték meg a gyanakvó olvasót, hisz a **Pajkos ének** „feir dudo” jelzős szerkezete nem biztos, hogy – legalábbis első olvasásra – egyeztethető „a női nemi szerv” képzetével. Azonkívül még fel sem merült eddig a strófa többi eleme: a megérő zab, valamint a kétszer etetett „dudo”. Ezeknek értelmezéséről később, előbb azonban idézzünk itt egy párját ritkítóan fontos és részletes adatot, melyet Penavin Olga jegyzett fel a kórógyi (szlavóniai) magyarság körében, s nemcsak a kutatás, de Bernáth Béla sem kamatoztatta. Az idézendő szöveg értékelése szempontjából fontos, hogy a szlavóniai magyar nyelvszigetek (Kórógy, Haraszi, Szentlászló, Rétfalu) magyarsága egészen századunk derekáig kifejezetten archaikus nyelvallapotot őrzött meg, hisz a lakosság a honfoglalástól, de legalábbis a középkortól kontinuus volt egészen a legutóbbi szlavóniai háborús eseményekig. E magyar népesség hosszú évszázadok óta folyamatos elszigeteltsége következtében számos olyan nyelvi (és etnológiai) archaizmust konzervált, amely a magyar nyelvterület más részein már régen feledésbe merült.³⁷ Éppen ezért nem tekinthető meglepőnek, hogy olyan nyelvi elemek is felbukkanhatnak e magyarság szóhasználatában, amelyek esetleg már csak évszázadokkal ezelőtti (pl. XVI. századi) kéziratos szövegekből ismertek. Idézzük tehát Penavin Olga gyűjtéséből és leírásából az alábbi részletet:

„A nők védték magukat a naptól, ahogyan tudták. Egyébként is vigyáztak *szép fehér színűkre*, még babonás cselekményektől sem riadtak vissza. Húshagyó kedd reggelén napkelte előtt *meztelenül* kimentek az udvarra, fel-

kínálták *meztelen farukat* a barnító böjti szélnek, inkább azt barnítsa le, mint az arcukat. Közben ezt mondták: »*Büti szél, ne dudóm, büti szél, ne dudóm!*«³⁸ (A kiemelések mindenütt tőlem – J. K.)

Gyönyörű hiedelem-leíró szöveg, szinte elemzés után kiált, s nyilván már első pillantásra világos a néphit adatainak és működési mechanizmusának ismerői előtt, hogy a meztelenre vetkezett nők farának, „dudójának” böjti szélbe való „felkínálása” korántsem arcuk (?) szép fehér színének megőrzése okából történt.³⁹ De az elemzést más alkalomra hagyva, mindössze arra utalok csak ezen a helyen, hogy, mint Bálint Sándor írja: „A szél Kálmány hallomása szerint az eső komája. *A régi öregek a szelet kannak*, az esőt meg nősténynek tartották.”⁴⁰ (A kiemelés tőlem – J. K.) Nem véletlen tehát, hogy a kórógyi nők meztelen farát, vagyis *fehér „dudóját”* érte a *kannak tartott böjti szél*. A testiség tombolása tehát ebben a hiedelem-cselekményben (pontosabban: verbális formulával kísért mágikus akcióban) is éppen úgy tetten érhető, mint – ha csak a jelképiség szintjén is – a magyar szerelmi, erotikus vagy obszcén népdalok sokaságában.

Nos: a „büti szél, ne dudóm” (pontos jelentése: böjti szél, nesze [tessék] dudóm) verbális formulában a **Pajkos ének** első strófájában két ízben is olvasható „dudo” kifejezés ritka szép analógiája bukkan fel, mégpedig – mint láthattuk – nők meztelen farának jelentésében, s nem kétséges az sem, hogy a kórógyi szövegben a nők *fehér faráról* van szó, tehát itt is ugyanaz a „feir dudo” szerepel, mint XVI. századi énekünkben. Valószínűleg az sem tévedés, ha a kórógyi párhuzam fényében a „dudo” pontosabb hangalakját is „dudó” formában állapítjuk meg, tehát a Stoll Béla által „dúdó”-ként közölt olvasat ezzel nem támasztható alá, hacsak nem tételezünk fel egy „dúda” ejtésformát is.

Az eddigi elemzésnek fel lehetne róni azonban egy szépséghibát: ha Bernáth Béla szerint „a duda leggyakrabban női nemi szerv”⁴¹, akkor az hogyan egyeztethető össze a meztelen fehér far, tompor, tehát: a „feir dudo” első pillantásra mást sugalló konkrétumával? Úgy vélem, ellentmondásról nincs szó; a kórógyi nők ugyan fehér farukat kínálták fel a kan szélnek, ám más etnológiai adatok sokaságából tudjuk, hogy ebben az esetben is a *demonstratio genitaliae* jelenségéről van szó, s a verbális formula „ne(sze) dudóm” megfogalmazása valójában nem (csupán) a far, hanem az azt rejtő nemi szerv „felkínálását” jelenti.⁴²

Amennyiben az eddigi elemzés és bizonyítási eljárás helyes, akkor a **Pajkos ének** első strófájának kulcsszava, a feir „dudo”, meztelen női farnak, tompornak vagy ülepnek, illetve konkrétabban: női genitáliának értelmezendő, aminek az ének virtuális narrátora „ha az zab megh irik” kétszer fog enni adni. A „szerelem titkos nyelvén”, ahogy azt Bernáth Béla

megfogalmazta, ez nyilván azt jelenti, hogy kétszer fog majd vele közöszölni.⁴³ Gondolom, velem együtt az olvasó is tapasztalja, hogy a népköltési szöveg szimbolikájának köznapi nyelvre „fordítása” mily zavaró mértékben profanizálja az egyébként első pillantásra semleges tartalomra utaló strófát.

Az elemzésnek, vagyis énekünk első strófája értelmezésének, az eddigi elmondottakkal azonban koránt sincs még vége. Bár már az eddigiekben kifejtett értelmezés is sokkal jobban illeszkedik az elemzett ének trágár, parázna, lator, tehát: „pajkos” tartalmi jegyeihez, mint csak (a feltételezett) felszíni jelentéshez kötött „valaki a lovát biztatja” stb. értelmezés. Mint majd a további elemzés is rá fog mutatni, a lóbiztatás és a lónak való zab-ígérgetés valóban teljesen téves értelmezése a magyar népköltészet szerelmi szimbolikáján alapuló első strófának.

Hátra van még annak áttekintése, hogy a „maid megh irik az zab” miként függhet össze a „feir dudo”-val; köznapi jelentésben: a női genitáliával, illetőleg: a „ha az zab megh irik ketczer adok ened” 2. sorban a virtuális kettős ciotusnak miért a zab megérése után lesz bekövetkezése. Úgy tűnik, az elemzés eddigi menetének megfelelően itt is megnyugtató módon értelmezhető a szöveg.

Elsősorban arra kell választ találni, hogy a „zab” szónak a **Pajkos ének** első strófája kontextusában van-e szimbolikus jelentése, továbbá a „megh irik az zab” tartalmaz-e valamilyen jelentéstöbbletet. Kiindulásul idézzük egy népdal egyik strófáját:

*Kis pej lovam nem szereti a zabot.
Kocsmárosné árpájára rászokott.
Mert az árpa nem is olyan, mint a zab,
Igaz kislány nem is kell az magyarnak.⁴⁴*

Ha az elemző úgy tekinti, hogy az első három sor a magyar népköltészet szimbólum-rendszerének megfelelően fogalmazta meg a szerelmi gyakorlat szempontjait, akkor a záró, negyedik sor készen kínálja egyben az egyértelmű megoldását is a tartalomnak. Ezt Vargyas Lajos, akinek tanulmányából a példaszöveget idézem, így értelmezi: „A zab és árpa szembeállítás a lányt – talán szüzet – és a menyecskét jelenti.”⁴⁵ (A kiemelések tőlem – J. K.) Ugyanennek a népdalnak néhány további változatában a Vargyas által kikövetkeztetett jelentés további – egyértelmű – bizonyítékokkal gazdagodik:

*Kis pejlóvam nem eszi a zabot,
Angyalomnál az árpára kapott,*

*Mert az árpa jobb abrak, mint a zab –
Kedves rózsám maradhatsz magadnak!*⁴⁶

A következő változat konkrétabb jelentést sejtet:

*Kis pej lovam nem szereti a zabot,
Kis korában az árpára rá szokott,
A galambom szoktatta az árpára,
Engem pedig, engem pedig
Az ő édes csókjára.*⁴⁷

Ez a változat pedig kommentár nélkül is világos:

*Kis pejlovam, sej, haj, nem eszi már a zabot,
Mer má régen, sej, haj, az árpára rákapott.
Szép menyecske szoktatta jaz árpára,
Engem pedig, sej, haj, maga mellé az ágyra.*⁴⁸

A zab szimbolikus jelentését az alábbi példa bizonyítja:

*Mikor én küsléány vótam,
Zab-aratni járogattam,
Markot nem tudtam hajtani,
Szeretőt tudtam tartani.*⁴⁹

A kérdést Bernáth Béla is tárgyalja; alapjában véve azonos jelentésű jelképeket vél felfedezni az általa idézett magyar népdalrészletekben. Példái közül kettő:

*Búzám is van, mégis zabot kérnek,
Jobb a lánynak, mint a menyecskének.*⁵⁰

Valamint:

*Galambfalvi nagy hegy alatt,
Barna legény zabot arat.
Zabot arat, nem vadlencsét,
Lány szeret, nem menyecskét.*⁵¹

A kiemelések Bernáth Bélától származnak, mintegy jelezve az összefüggést a lány és a zab között. Ebben a szimbólumrendszerben tehát a zab lányt jelent.⁵²

A kérdés most az, hogy vajon ez az értelmezési lehetőség a **Pajkos ének** első strófájában eredményre vezethet-e. Úgy tűnik, igen, mint ahogy az előbbiekben a „feir dudo” jelzős szerkezet is értelmezhetőnek bizonyult. Tehát: a trágár, parázna, lator fogalmazásmód és mentalitás kontextusában az elemzett első strófa első sora mintegy leány(ok) felé irányuló fenyegetésnek (ígéretnek) fogható fel. Vagyis: lányok, fehér ülepű, tomporú lányok, majd felcseperedtek, s ha felcseperedtek – képzelhető el a második sor dekódolása – akkor a megérett zabot learatom, vagyis a dudónak kétszer adok enni, vulgo: kétszer megejtelek. (A népköltés szimbolikájának efféle „profánra fordítása” ezúttal is ízléstelennek, sőt: zavarónak tűnik; ám az értelmezés szempontjából elkerülhetetlen. Elkerülhetetlen azért, mert a látszólagos felszíni jelentés cáfolására másként nincs mód. Másrészt Vargyas és Bernáth is így jár el.)

Hogy a *kétszer adok enned* megfogalmazás egyértelműen (kettős) coitus jelentésű, s hogy az evés szerelmi népdalainak jelképrendszerében valóban a szerelmi egyesülést jelenti, azt az alábbi, a XIX. század első feléből származó népdalunk is bizonyítja:

*Oh be édes, oh be jó
A csongrádi mogyoró.
Abból bizony nem eszel,
Míg menyasszony nem leszel.
Akkor is csak úgy eszel,
Hogyha velem lefekszel.⁵³*

A mogyoró jelentése – ebben a kontextusban is – egyértelmű.

Ha az eddig előadott elemzés és értelmezés – a **Pajkos ének** első strófájának vonatkozásában – helyes, akkor azonnal felmerül a kérdés, hogy az ének egészével kapcsolatban jelenthet-e ez olyan többletet: tehát új felismerést, ami hozzásegítheti a kutatást a **Pajkos ének** jobb megértéséhez. Mint majd a későbbiekben valószínűsíthető lesz, az eddigiek alapvetőek. Előbb azonban ismertetni kell néhány népköltészeti és etnológiai adatot, amely a **Pajkos ének** egy másik strófájának értelmezését – a magyar népköltészet szimbolikájának szempontjából – minden kétséget kizáróan alátámasztja.

A **Pajkos ének** – kézirat szerinti – 21. strófája így hangzik eredeti helyesírásban:

*21. Banod biro banod hogi leanioddal halok
reguel inkap banod ha fazekat török.⁵⁴*

Klaniczay Tibor olvasata szerint:

21. *Bánod bíró, bánod, hogy leányoddal hálok,
regvel inkább bánod, ha fazekat török.*⁵⁵

Stoll Béla olvasata (átírása) szerint:

21. *Bánod, bíró, bánod, hogy lányoddal hálok,
Regvel inkább bánod, ha fazekat török.*⁵⁶

A strófa második sorához Klaniczay a következő lapalji jegyzetet fűzte: „A fazék-törés itt alighanem a gazda fazékban elrejtett (elásott) pénzének az elrablást jelenti.”⁵⁷ Az ének népköltészeti összefüggéseit tárgyaló dolgozatában Stoll Béla alapján véve majdnem helyesen – bár nem a magyar népköltészetből merített analógiák alapján – megállapítja, hogy „itt nem rablásról, hanem erőszakos paráznaságról van szó.”⁵⁸ A fazéktörést cseréptörésként megfogalmazó prózai analógia – erőszakos paráznaság jelentésben – kapcsán megjegyzi: „A fazéknak ilyen értelmű elterjedt szimbolikus jelentésével itt nem foglalkozhatunk.”⁵⁹ Tehát – mint mondtam – a fazék- és cseréptörés jelentését népköltési szövegekből vagy néprajzi leírásokból vett paralellel nem veti egybe.

Ilyenek pedig szép számban vannak, amelyek közül idézzünk először néhányat népköltési szövegek alapján.

*Eltörött a drótos fazék,
Majd megvernek engem azé.
Ha elvernek, úgy kell nékem,
Barna legény a kedvesem.*⁶⁰

Továbbá:

*Eltörött a sárga bögre,
Édesanyám megver érte.*⁶¹

És:

*Eltörött a sárga kis csésze,
Megver az édesanyád érte.*⁶²

A cseréptörés kérdésének a magyar folklórszövegekben Bernáth Béla külön fejezetet szentel könyvében.⁶³ A nála olvasható adatokat itt nem ismételve meg (az idézett három népdalrészlet kivételével), olyan további adatok következnek, amelyek nála nem olvashatóak.

A szüzesség elvesztésének következményeit, a megesett lány elhagyatottságát és bűját a magyar népdal szimbólumrendszere – többek között – az edénytörés motívumának felhasználásával fejezi ki. Az alább idézendő szövegben a „törött tál” jelenti a megbecstelenített szeretőt, magát az aktust pedig az elvágott pirosalma szimbolizálja. Ezt a népdalt egy 1850-ben született gombosi asszonytól jegyezték le 1939-ben, tehát majdnem kilencven éves korában:

*Në vágd el a piros almát, mëgrohad,
Në bánd, në bánd árva szivem, mëghasad!
Ha mëghasad számújjá le az éggel,
Mért tétted ezt egy igaz szeretőddel.*

*Törött tálnál messze röpül a madár,
Szivem gyöngye, de örökre elhagytál!
Úgy elhagytál, mind kismadár az ágot,
Mit a villám darabokra szétvágott.*

*Édésanyám sokat intett a jóra,
Mikor este készültem a fonyóba.
Nem hallgattam édésanyám szavára,
Belejestem az örökös nagy jászba.⁶⁴*

További népköltészeti példa, ezúttal Dél-Bánátból:

*Csütörtökön virradóra lémentem a kútra,
Letéttem a vidrémöt az útra.
Arra jött a vármegye hajdúja,
Belelépött, kilikatt a vidrémnek az ajja.*

*Kilikatt a vidrémnek az ajja,
Elhagyott a szeretóm, a barna.⁶⁵*

A csuportörés erotikus népi elbeszélésekben is felbukkan. Egy balmazújvárosi szövegben a tudatlan menyasszonyon – mintegy szívességből – huszár férja ki a mátkalyukat. A dicsekvő leányszónak azt feleli az anyja: „Egye meg a fene ezt a huncut jányt, *olyan csuprot tört el, amit nem lehet megcsinálni.*”⁶⁶ Elképzelhető, hogy ezt a motívumot más hasonló történetekben is meg lehetne lelni hosszabb adatgyűjtés után.

Az edénytörés konkrét szimbolikus akcióként számos szituációban dokumentálható a magyar néphagyományban. A magam kutatásai és gyűjtései

szerint ezt kizárólag lakodalommal kapcsolatos cselekmények kapcsán tapasztaltam.

Gomboson (Nyugat-Bácska, Jugoszlávia) amikor a lakodalmas menet, az esküvő után, odaér a lakodalmas házhoz: „Mielőtt odaérnek a nyitott kapuhoz, a kapu mellé van bujva egy öregasszony, tartja kezibe a köcsögöt, és amikor a menyasszony belép a kapun, eléje vágja, és darabokra törik. Azon köll neki körösztülmenni (a menyasszonynak – J. K.). Ez azért van, hogy jó fejő legyen a ménasszony.”⁶⁷ Ugyanez a mágikus cselekmény más megfogalmazásban: „A hamusfazékat régén a kapu sarkához vágják. Az egy tíztizenkét literes fazék vót hamuva. Én csak azt láttam, hogy nagyon füstöt.”⁶⁸ A lakodalmi vacsora legelején, miután elmondta a levesbeköszöntő verset, a vőfély — az egyébként üres, s erre a célra kiválasztott porcelántálat — elejti (pontosabban: odavágja), hogy összetörjön.⁶⁹ Végül: éjfél körül, a menyasszonytánc berekesztésekor, amikor az újember kiviszi a menyecskét a teremből, „bele szokott csapni a tányérba a nagy bankóval, hogy a tányér eltörjön.”⁷⁰

A kiházásítatlanul elhunyt fiatal halottakkal kapcsolatos temetkezési szokásokat vizsgálva, húsz évvel ezelőtt, kérdőíves kutatást végeztem a vajdasági magyarság körében. E vizsgálat eredményeként új fogalom: a kiházásítatlanok halotti koronája került bemutatásra terjedelmes tanulmány formájában.⁷¹ A kiházásítatlan fiatal halott temetése — e vizsgálatok szerint — a fiatal halott lakodalmának felel meg, amelynek során számos mozzanat a valódi lakodalom analógiája. A temetési menetben vitték a fiatal halott halotti koronáját is, amelyet tányérba helyeztek. A temetési szertartás során — a koporsó sírba eresztését követően — a tányért a koronával együtt úgy kellett a koporsó tetejéhez vágni, hogy az összetörjön. Egyetlen adat vált ismertté arról, hogy a tányért, amelyen a koronát a temetési menetben vitték, a temetésről távozva a temetőkapuban vágják a földhöz, hogy összetörjön.⁷² Megjegyzendő, hogy a tányértörés rítusa a vizsgált adategyüttesben már 1978–1979-ben sem volt általános: már akkor is hanyatlás fázisát mutatta.

Vizsgálatom természetesen a szokáscselekmény magyarázatára is kiterjedt. Válaszul mindössze néhány helyről érkeztek olyan magyarázatok, amelyek — a később kifejtendőkhöz viszonyítva — mindenképpen kései és utólagos elképzelésnek tűnnek, amikor már a rítus virtuális eredeti jelentése kihullott a közösség tudatából.

A megismert néhány értelmezés szerint a tányért azért kellett összetörni, hogy az elhunytat ne kövesse újabb fiatal halott, egy másik — invariáns — értelmezés szerint pedig a tányér összetörésének jelentése: az elhunyt fiatal elfogadja a kötelék megszakítását.⁷³ (A halotti koronát az elhunyt menyasszonya, illetőleg vőlegénye vitte, esetleg ezeket helyettesítő, ellentétes nemű, fiatal.) Ha a sírba (a koporsó tetejére) dobott tányér nem törött össze, ez

azt jelentette, hogy az elhunyt rövidesen maga után hívja az életben maradtakat is. Az adatközlők némelyike azt is tudni vélte, hogy nem egy olyan menyasszony, akinek nem sikerült a tányért a koporsó fedelén összetörnie, később a Tiszába vetette magát.⁷⁴

A mágikus edénytörés kérdésével korábban egy jugoszláv etnológus foglalkozott részletesen, adatgazdag tanulmány keretében.⁷⁵ A dolgozat az edénytörés rítusát a lakodalom, temetés, boszorkányüzés, új üzlethelyiség nyitása, felköszöntés és más szokások összefüggésében tárgyalja szinte kizárólag a délszláv néphagyományban. A halotti koronára és ezzel kapcsolatban a temetői mágikus edénytörésre vannak vajdasági szerb adatok, azonos értelmezésben, mint az ugyancsak vajdasági magyarság körében. Úgy tűnik azonban, hogy sokkal jelentősebbek, s az archaikus értelmezés szempontjából sokkal fontosabbak azok a délszláv adatok, amelyek az edénytörést (pohár, cserépedény, tányér) a lakodalommal, pontosabban: a menyasszonyfektetéssel összefüggésben mutatják be. Erre néhány példa: „A fiatal pár nászéjszakája után egy általában közeli rokon öregasszony tányért vág a földhöz annak a szobának az ajtaja előtt, ahol a fiatalok a nászéjszakát töltötték. Ha az éjszaka folyamán nem történt meg a defloráció, s az asszony a tányért összetörte, a menyasszony tiltakozik a művelet ellen, mivel ő nincs »eltörve«.”⁷⁶ Ugyancsak vajdasági szerb adat: „Amikor megtörténik a menyasszonyfektetés, a vőfélyek cserépedényt törnek össze az ajtóban, s elkiáltják magukat: »fiú« vagy »lány«. A menyasszony olyan nemű gyereket fog szülni, amilyent a vőfélyek kiáltottak.”⁷⁷ Továbbá: „Versecen, miután megtörtént a lakodalmi ajándékok bemutatása, a kötelező menyasszonytánc, egy-két órával a menyasszonyfektetés után összetörnek egy cserépedényt a fiatalok szobája előtt.”⁷⁸ Szerbiai adatok: „Rigómezőn még a XIX. század nyolcvanas éveiben is az volt a szokás, hogy a nászéjszaka után a vőlegény összetörte azt a korsót, amelyben vizet készítettek oda a fiatalok számára éjszakára. Úgymond annak jeleként törte össze, hogy a menyasszony lány volt.”⁷⁹ Valamint: „Prizren környékén, amikor a nászéjszaka előtt a vőlegény bemegy a menyasszonyhoz, az a szokás, hogy valamelyik közeli rokon (a násznagy vagy valaki más) összetör egy korsót a szoba előtt, ahol a fiatal pár a nászéjszakát fogja töltetni.”⁸⁰ A példákat tovább lehetne sorolni, de a következtetést már ezeknek alapján is le lehet vonni. Egy közelmúltban megjelent tanulmány, amely a menyasszonyfektetés kérdését tárgyalja a magyar néphagyományban, egyetlen lakodalmi mágikus edénytöréssel kapcsolatos adatot sem ismertet. Csupán egyetlen proverbiumra utal O. Nagy Gábor szólás- és közmondás-gyűjteményéből.⁸¹

Ami a bemutatott gombosi magyar és párhuzamos szerb adatok adatközlői és publikálói értelmezését illeti, mai szemmel nézve mind tévesnek bizonyulnak. A gombosi lakodalomban az egykor bizonyára gyakorolt meny-

asszonyfektetés, tehát a lakodalom éjszakája felé közeledve, „esküvőről hazamenet”, vagyis amikor már a hatóság és az egyház a fiatalokat házaspárrá nyilvánította, még az archaikus szokásrend bomlásának folyamatában is legalább *három mágikus edénytörő akció* dokumentálható; ezek közül időpontban az egykoron még feltehető menyasszony-fektetéshez legközelebb éppen a vőlegény (az újember) az, aki ugyancsak összetör egy edényt. (Tehát: 1. a lakodalmas ház kapuján belépve egy öregasszony; 2. a menyegzői vacsora legelején a vőfély; 3. a menyasszonytánc végén pedig a vőlegény tör össze egy edényt.) Ha tehát az orális és mágikus hagyomány jelképrendszerében az edény(ek)nek *vulva* jelentésük van⁸², az edénytörésnek pedig *szexuális aktus*, akkor nyilvánvaló, hogy a gombosi lakodalom szokásrendjében mindhárom ismertetett mágikus akció az egykoron még valószínűleg gyakorolt menyasszonyfektetés célját: a házasság elhálását, vagyis a deflorációt jelentette. Ha ehhez hozzávesszük, hogy a sorrendben első edénytörés a kapuban történt, ahol a menyasszony belépett (a kapu szimbolikus jelentése is: vulva), továbbá az egyik adat hamuval töltött fazekat emleget, amelyet összetörnek ugyanott (ez olyan fazekat jelenthet, amelyben már égett a tűz: a menyasszony fazeka már nem érintetlen, hisz már főztek benne⁸³), akkor megállapítható, hogy a szexuális életre vonatkozó szimbólumrendszer a gombosi lakodalom szertartásában éppen úgy működött, mint a népköltészetben, csak azt húsz évvel ezelőtt, a gombosi népszokásmonográfia írásakor, még nem tudtam értelmezni.

Ugyanezt – a minden valószínűség szerint nemzetközi – jelképiséget Milenko Filipović sem tudta értelmezni, annak dacára, hogy a tanulmányában olvasható pompás adatok (jóval több mint amennyit belőle idéztem!) szinte kínálják (sőt: kimondják) a megfejtést, legalábbis a lakodalom és a kiházásítatlanok temetése vonatkozásában.⁸⁴

Ezzel eljutottunk a vajdasági magyarság szokáshagyományában két évtizeddel ezelőtt még dokumentált kiházásítatlanok halotti koronája és a vele kapcsolatos tányértörés valószínű értelmezéséhez is. Ha ugyanis a kiházásítatlan (lány vagy legény) temetése, elnevezésében és sok vonatkozásában, lakodalommal analóg szokásrendjében: „a halott lakodalmá”, akkor a zárómozzanatkor (a sírbatételkor) végzett tányértörés is – per analogiam – szimbolikus deflorációként értelmezhető. Az invariánsként egyetlen példával illusztrálható motívum – hogy a tányért a temetésről távozva a temetőkapunban vágják a földhöz⁸⁵ – ugyancsak pontosan beleillik a rendszerbe, annak ellenére, hogy élő személy lakodalmakor az edénytörés a ház (a leendő otthon) kapuján való *belépéskor* történt, halott lakodalmakor pedig a temető (a végleges otthon) kapuján való *kilépéskor*. (Nem arról van-e itt szó, hogy az élők világának a halottak világa a fordítottja? Ezen el lehetne gondolkodni.)

A bemutatott és értelmezett magyar népköltési, továbbá magyar és öszszehasonlító (délszláv) etnológiai adatsort, azt hiszem, alátámasztja, amit főntebb írtam, hogy Stoll Béla *alapjában véve majdnem helyesen* értelmezte a **Pajkos ének** – kézirat szerinti — 21. strófájának „reguel inkap banod ha fazekat török” sorát. Az „erőszakos parázñaság jelentés”⁸⁶ azonban – mint a később kifejtendők fényében látható lesz – valószínűleg korrekcióra szorul; úgy találom ugyanis, hogy a **Pajkos énekben** is szüzesség elvételeéről van szó, nem pedig erőszakotételről, hisz a szöveg „leányhőse” maga kíván feleségül menni a katonához, tehát a virtuális elhalás esete forog fenn.

„A Pajkos ének... rokon tartalmú, azonos versformájú és stílusú énekek vagy versszakok alkalmi, egyszeri kombinációja. Ez a tény egymaga bizonyítja, hogy a közösségi vagy hagyományozott költészet legalsóbb, elsődlegesen a szóbeliség révén terjedő rétegéhez tartozik.”⁸⁷ Stoll Béla elképzelése azt az értelmezési szintet képviseli, amikor még lóbiztatás vagy lószóltgatás jelentésében kísérelték meg a **Pajkos ének** első strófájának dekódolását. Ez a fajta értelmezés valóban indokolni látszik „a különös vers”, illetve a „homályosnak, zavarosnak tűnő szöveg” megfogalmazásokat. Az ebben a dolgozatban kifejtett értelmezés azonban – úgy találom – nemcsak az első strófa kapcsán kínál valószínűleg biztos fogódzót, hanem a Pajkos ének teljes szövegét szinte kinyilatkoztatás-szerűen értelmezhetővé teszi: XVI. századi vagy XVII. század eleji ritka szép verses dokumentumunk négy különálló verses szöveget tartalmaz. Ezek közül hármát már eddig is azonosított a kutatás, a negyediket ebben a dolgozatban fogom rekonstruálni. Előbb azonban felfedem az indokokat, amelyek végül is ehhez a felismeréshez elvezettek.

A maga elemzésében Stoll Béla a kézirat szerinti 2. strófa „oh aj nekem neuem buidoso katona” sora kapcsán írja: „A Pajkos énekben ezen az egy soron kívül semmi sem utal a katonaságra: ellenséggel való harcról, fegyverekről, stb. egyáltalán nem esik szó, s ezért a katonaság nem fogható fel központi, az egész éneket meghatározó motívumként.”⁸⁸ Abban igaza van Stollnak, hogy a katonaság valóban nem meghatározó motívuma *az egész éneknek*, viszont a rekonstruált versbéli negyediknek igen! Valóban nincs szó sem harcról, sem fegyverekről, viszont a **Pajkos ének** egészében a „buidoso katona” mellett ott szerepel még (másik strófában) a „keuil katona”, valamint „az hadnagi”. Nos: legalább három strófában ott szerepel valami katona(i), tehát (ez volt a töprengésem egyik sarkalatos pontja) ezeket a strófákat valószínűleg valami összekötheti! Töprengésem másik sarkalatos pontja az volt, hogy a szöveg egészében három vers szépen elkülöníthető, tehát a megmaradó – homályosnak és zavarosnak definiált – strófacsoport is bizonyára hordozhat jelentést: ám valószínűleg nem abban a sorrendben, ahogy a kéziratban szerepel! Az sem elképzelhetetlen, hogy valaki – szinte

enigmaként – szándékosan keverte össze a strófákat, mintegy megoldandó feladatot róva fel a kései olvasónak!

A **Pajkos ének** első strófájának az előbbiekben előadott értelmezése arra utal, hogy esetünkben a lírai népdalok „természeti kezdőkép”-nek elkeresztelt, sokak által a szöveghez szervesen oda nem illő, igen szép, s főleg kifejezetten korai példája. Ha tehát a **Pajkos ének** strófaegyüttesében – s érdekes módon éppen a szöveg elején! – rábukkantam egy természeti kezdőképre, akkor nem lehetetlen, hogy a vers egésze tartalmazza a folytatást is! S mivel e természeti kezdőkép a népköltészeti szerelmi szimbolika ismeretében jól olvasható, valószínűleg a feltételezett rejtett szövegnek is szerelmi (erotikus vagy obszcén) tartalmúnak kell lennie. A **Pajkos ének**et sokszor újraolvasva már kezdtek is a strófák egymás után sorakozni! Felmerült az a kérdés is, hogy a „maradék” szövegállomány kínál-e esetleg valamilyen epikusan értelmezhető „verses történetet”, vagy pedig – ahogy az a lírai műfajcsoport esetében majdnem általános – a szerelem (vagy a testiség) témájának epikus elemeket nem tartalmazó, érzelmi (vagy trágár) kivételése. Már Stoll Béla is felfigyelt arra, s előtte Klaniczay, hogy a szövegben szép számban fordulnak elő ismétlődő alakzatok, stilisztikai kategóriák, amelyek a magyar népköltészetben különösen a népballadákra jellemzőek. Emellett majdnem az egész szövegre jellemzőek a párbeszéddek, amelyek ugyancsak a népballadák sajátjai. Mindebből következően ha nem is tisztán lírai, de legalább epiko-lírai negyedik vers meglétét gyanítottam a **Pajkos ének** szövegébe rejtve.

A felismeréshez vezető úton Klaniczay Tibor megállapítása adta a valódi támogatást; úgy találtam, hogy amit ő megsejtett, az a magam meglátásával egyesítve eredményre vezet. Idézem: „Énekünk, véleményem szerint, nagy jelentőségű a magyar népballadák genezisének szempontjából, mert voltaképpen egy születőben levő népballadának is lehetne tekinteni. Erre vall az ének számos olyan sora, motívuma is, mely a magyar folklórból szelvében ismeretes. A XVI. század énekmondók, deákok, prédikátorok által szerzett históriás énekeitől ez az erősen folklorisztikus jelleg élesen megkülönbözteti.”⁸⁹

S végül, ha a **Pajkos ének** néhány strófájában jól értelmezhetően dokumentálható a magyar népköltészet szerelmi szimbolikájának működése, akkor valóban, valamilyen okból kifolyólag, rejtett népdalszövegre lehet gyanakodni. Mindennek alapján a **Pajkos ének** szövegéből az alábbi – negyedik – ének rekonstrukciója vált lehetővé:

(A vénlánycsábító katona balladája)

1. (1.) *Dudó, fejír dudó, majd megírik az zab,
Ha az zab megírik, kétszer adok enned.*
2. (17.) *Nem kell neki túró, csak kell neki fűró,
Mert az örög leány gúnárnyakat kíván.*
3. (2.) *Oh, aj, nekem nevem bujdosó katona,
Mert hol kit találtam, bizonynal megfogtam.*
4. (18.) *Adj el, apa, adj el, kevés katonának,
Mert ha te el nem adsz, bizonynal megbánod.*
5. (19.) *Felrúgom pártámot, az hadnaggyal hállok,
Éjjel vele hállok, reggel hópíntz várok.*
6. (20.) *Társaim jók vótak, fára felhágattak,
Alattam levágták, s csaknem nyakam szakadt.*
7. (12.) *Ugyan jól esmírem, hogy hamar meghalok,
Mert valahun járok, mindenött tántorgok.*
8. (11.) *Az szegín anyádot Sajószentpéternél,
Úgy vetik az vízben, ugyan megloccsanna.*
9. (21.) *Bánod, biró, bánod, hogy lányoddal hállok,
Reggel inkább bánod, ha fazekat török.*
10. (22.) *Teperedett gazda, nyomorodott gazda,
Kikeletre kelvín, téged eb szolgáljon.*

A bemutatott rekonstrukció azt a strófaanyagot kísérelte meg – összefüggő egészként – más sorrendben összeállítani, ami a teljes szöveg (a **Pajkos ének**) három különálló versének leválasztása után rendelkezésre áll. A három különálló vers pedig – az eredeti kézirat szerint – az alábbi strófákat foglalja magába: 1. a „tolvaj dalolás” – tehát a rablóének – a szöveg 3–10. strófájából áll, jól értelmezhető tartalommal és jelentéssel; 2. a „kalauz legínek” éneke a 13–16. strófából áll, ugyancsak jót összefüggő tartalommal, bár nem biztos, hogy minden vonatkozásában értelmezni is tudjuk; 3. a harmadik vers „a kocsis éneke”, amely tartalma és jelentése szempontjára

ból is a legjobban értelmezhető. Az utóbbi rész értelmezéséhez Klaniczay Tibor adott fontos szempontokat a szövegben szereplő Drágfi Gáspárné személyének feltárásával, kimutatva, hogy XVI. század derekai valós személyről van szó.⁹⁰ Ez a vers **Pajkos ének** 23–27. strófájából áll. Ami ezeknek az énekeknek strófaállagán kívül esik, képezhetette a fentebb prezentált rekonstrukció alapjait, tehát a negyedik ének szöveganyagát. Nyomatékosan megjegyzendő, hogy ez a fennmaradt strófaállomány semmilyen vonatkozásában nem illik bele a fentebbi három énekbe⁹¹, bár némelyik strófa oly ravaszul áll az eredeti kézirat folyamatos szövegében, hogy első olvasásra megzavarhatja a kései olvasót. (Ezek a zavaró mozzanatok azonban a nyitó strófa dekódolásával kiküszöbölhetők.)

Stoll Béla dolgozatának egy másik megállapítása is fontos tanulságok levonására adhat alkalmat: „Az ének (a **Pajkos ének** — J. K.) egésze egy szerzőnek nem tulajdonítható, ez már kontaminált jellegének megállapításából is következik. De ettől függetlenül is nehéz lenne az énekszerzőt egy személyben katonának, rablónak, kocsisnak és hivatásos énekmondónak elképzelnünk.”⁹² Az egész szöveg vizsgálata arról győz meg bennünket, hogy Stoll még fel sem sorolta mindazokat a lehetséges szereplőket, akik a **Pajkos ének** szövegében megszólalnak: *katona*, *rabló*, *kocsis*, *énekmondó* valóban van, de rajtuk kívül megszólal még az *öreg lány*, és az *apja* is! Magam úgy látom, hogy a *rabló* a rablóének szövegében szólal meg, a *kocsis* a „kocsis éneke” főszereplője, a *katona* az általam kidolgozott rekonstrukció egyik szereplője (az *öreg lány* és az *apa* mellett), az *énekmondó* pedig valószínűleg egyikkel sem azonosítható; a **Pajkos énekben** mindössze két olyan hely van, ahonnan létezése feltételezhető: a kézirat szerinti 10. strófa végén („asztalhoz ölek egi eneket kezdik”), valamint a kéziratos szöveg legvégén („ez eneket szerzik...”), s ez a záróstrófa valami módon a históriásének-szerzők és dalnokok szokásos záró formulája, a hely (esetleg az időpont) megjelölésével. Mindezek alapján megkockáztatható, hogy a virtuális énekszerző voltaképpen mást nem tett, mint a négy éneket egyféle keretbe foglalta (egybeénekelte), így adta elő feltételezhető közönsége előtt, s ezt örökítette meg a kódexben a feljegyző. Hogy a feltételezett (egybeénekelte) szövegegyüttes valóban úgy hangozhatott-e el a közönség előtt, ahogy az utókorra maradt, tehát egy rekonstruálható rejtett szöveggel (az eddigi elemzők szerint romlott szöveggént), vagy pedig a negyedik ének szövege adta volna a megfejtendő talányt, az ebben a pillanatban nem dönthető el. Egy dolog azonban biztosnak látszik: az itt adott rekonstrukció megfejtene látszik a talányt, bár magam is vagyok annyira kritikus szemléletű, hogy olcsó megoldásoknak nem hinnék egykönnyen.

Hogy e dolgozatban felkínált elemzés, értelmezés és megoldás mégis valószínűsíthető, azt a fentebbi ballada-rekonstrukció szigorú elemzése igazol-

hatja vagy döntheti meg. Éppen ezért az alábbiakban minden lehetséges szempontból megvizsgálom a szöveget, amely a lehetséges balladai összefüggések miatt már címet is kapott: *A vénlánycsábító katona balladája*. Hiszem, hogy az alább következő elemzés nem egy olyan szempontot is felvet, amely az eddigi vizsgálatok során fel sem merült, ami – persze – annak következménye, hogy az elemzők nem mindenkor tartották szem előtt a komplex vizsgálat szempontjait.⁹³ Az itt következő elemzés során az egyes strófákra a rekonstruált énekszöveg új sorszámozása alapján hivatkozom. (Az előbbieken mindeütt jelöltem az egyes strófák helyét az eredeti kézirat szerint is.)

A rekonstrukció szerinti 1–3, strófa szinte tökéletesen kapcsolódik egymáshoz, jól értelmezhető jelképiséggel és tartalommal. Az első strófának e tanulmány elején előadott megfejtéséhez talán még annyi tehető hozzá, hogy a zab (zabszem) jelképi szinten női szeméremtestet (clitoris) is jelenthet, s ezzel e bevezető két sor jelentése még inkább kidomborodik. A második strófával kapcsolatban olvasható Stollnál (aki az elsőt tévesen értelmezte), hogy „a strófa 1. sorának nyilván trágár utalásai nem érthetők pontosan.”⁹⁴ Magam úgy találom, hogy az első strófa jelentésének megfejtése után a második strófa valóban trágár utalásai is pontosan értelmezhetővé válnak. A „Nem kelj nekj Turo, tsak kelj nekj furo” sorban a „Turo” szónak is szimbolikus jelentést lehet tulajdonítani, ami a magyar népköltészetben további példákkal támasztható alá. A legegyszerűsebb és legjobb példa erre egy erdélyi népdalszövegben figyelhető meg:

*Eme lédn túró árul,
Mégüsmerik a faráról,
A faráról, dörökáról,
Barna piross orcájáról.*

*Kövé lúdnak nagy a zúzza,
Küs kertembe törökbúza,
Eme lédn mind azt monda,
Velem együtt mégkapálja.*

*Velem bizon nem kapálja,
Ki mindég csak farát hányja.*⁹⁵

A magyar szerelmi népköltészet jelképrendszerének ismeretében az egész szöveg elemzés után kiált; ezen a helyen azonban csupán a benne előforduló *túró* szó fontos számunkra, mint a helyreállított (ballada)szöveg azonos jelentésű szavának analógiája. Hasonlóképpen jól értelmezhető kontextusban bukkan fel a *túró* szó az alábbi népdalban is:

*Csütörtökön este
Három legény leste,
Hogy a kis lány a szoknyáját
Pántlikába szegte.*

*Tej, túró, tejjel,
Fehér gatya, pendel,
Azért a kis barna lányért
Majd meghal az ember.⁹⁶*

Némileg áttételesebb formában, de ugyancsak jól értelmezhetően fordul elő a túró az alábbi népdalszövegben is:

*Nincs jobb étel a túróslepénynél,
Nincs szebb legény a kovácslegénynél;
Úgy is illik reá a csók,
Mint a szegletbe a pók.⁹⁷*

A bizonyítást tovább lehetne szaporítani azokkal a példákkal, amelyeket Bernáth Béla gyűjtött össze a túró kifejezés jelképi jelentésével kapcsolatban a magyar (és idegen) népköltészetben.⁹⁸ Ami pedig a túró jelentését illeti ebben a kontextusban, ahhoz idézhető Bernáth megállapítása: „A sajt, *mint minden tejtermék*, a női genetiáliában van, mint... a nemzetközi példákban is.”⁹⁹ Mivel a **Pajkos ének**ből rekonstruált ismeretlen balladatípus kódexbeli tíz strófája gyakorlatilag rímtelen, ami egyébként korántsem véletlen, az elemzett második strófában sem lehet rímről beszélni (belső rímről, amennyiben felező tizenkettesnek fogjuk fel a vers képletét, vagy sorvégi rímről, amennyiben a hatos tördelést fogadjuk el), mivel a túró–fúró virtuális rímpár nem verstani invenciónak, hanem a kontextusból következő tartalmi-jelentésbeli összefüggésnek fogható fel. A „fúró” ugyanis nemcsak a folklór erotikus szimbólumrendszerében, hanem köznyelvi szinten is ismert — fallosz jelentésben.¹⁰⁰ A túró–fúró összefüggő szimbólumpár egyébként nemcsak a **Pajkos ének**ben, hanem a XX. századi népköltészetben is dokumentálható:

*Kicsi róka, kicsi nyúl,
Néha az úr is hozzányúl.
Azért nyúltam hozzája,
Viszketett a rózsája.*

*Hideg málé tőrúval,
S nem bírunk a fűrúval,
Hideg málé tőrúval,
S nem bírunk a fűrúval.*¹⁰¹

A „gunar niak”-nak a szövegösszefüggésből kikövetkeztethető jelentésére Stoll Béla már utal, párhuzamot is ad¹⁰², de ugyanez egyéb – erotikus vagy obszcén népi prózából származó – analógiákkal is alátámasztható.¹⁰³ Ugyanez a motívum bukkan fel egyébként Pálóczi Horváth Ádám saját szerzésű trágár versében is:

*Nem kell nékem hosszú, vékony, se nem kell rövid, vastag,
Megelégszem akkorával, mint egy öreg gúnár-nyak;
Süket legyen bár, vagy vak,
Legyen csonka, bénna, vak,
Estve-reggel, szeget-szeggel, dupla legyen az abrak.*¹⁰⁴

Nem lehetetlen, sőt kifejezetten valószínű, hogy a „*Jobb egy lúdnycak száz tyúknyaknál*”¹⁰⁵ típusú nyelvtörő mondóka (MNK 2323J) mögöttes jelentése ugyancsak a fentebb tárgyalt jelképiség jegyében alakult ki¹⁰⁶, azzal, hogy felszíni jelentése folytán ma már a gyermekfolklór területére csúszott át, ami a folklóralkotások történeti funkció-módosulása ismeretében elméletileg egyáltalán nem zárható ki. Mint közismert, Róheim Géza – ugyancsak a gyermekfolklór területére átcusúszott alkotások esetében – a felszíni jelentés mögött sokkal archaikusabb etnológiai adatokat mutatott ki.¹⁰⁷

A természeti kezdőképpel indított, szinte egészében szimbolikus szinten megfogalmazott kezdést (1. strófa) további jelképi megfogalmazás követi (2. strófa, 1. sor), s mindet a köznapi jelentés szintjére szállítja le a 2. strófa 2. sora, mintegy a vénlányok szexuális nyomorának és kiszolgáltatottságának tényével húzva alá a korábban megfogalmazottakat. A 3. strófa pedig – lezárva a rekonstruált ballada első szövegegységét – mindezt a ravasz, egy zűrzavaros, zaklatott, erkölcsileg széthullott korban minden helyzetben magát feltalálni igyekvő bujdosó katona monológjaként tünteti fel, melyből kikövetkeztethető, hogy adódó helyzetben („mert hol kit talaltam bizonial megh fokt0”) egy-egy akcióról nem csupán eltöprengett, hanem azokat megvalósítani is igyekezett. Hogyha a „kit megh foktā” kapcsán mégis kétsége merülne fel az olvasónak, mintegy párhuzamként idézni lehet egy ugyancsak (bár XIX. század eleji) magányos (szegénylegény, bujdosó?) énekét:

*Nincsen nekem feleségem, se babám,
Nincs is nekem tiszta ingem, se gatyám,
Majd lesz nekem feleségem, babám is,
Majd lesz akkor tiszta ingem, gatyám is.*

*Kinek nincsen szeretője, babája,
Menjen ki a zöld erdőbe, magába,
Írja fel a falevélre bújába,
Hogy nincs neki tiszta inge, gatyája.*

*Arra mennek haza felé a lányok,
Szomorúan tekintessenek rájuk,
Majd megszanja a legszebbik közülök,
Ha pedig nem, fogjon egyet belőlök.¹⁰⁸*

Ha esetleg ellenvetésként felmerülne, hogy indokolt-e egy XVI. század végi, XVII. század eleji magyar ének párhuzamául kétszáz évvel későbbi magyar népdal szövegét felhozni, erre az lehetne a válasz, hogy igen. Hisz az alapszituáció majdnem azonos; másrészt e dolgozat bizonyítja, hogy a magyar szerelmi népköltészet jelképrendszere már e korai szövegekben is működött, harmadrészt pedig azt is tudjuk, hogy a kor (a XVI. század második fele) európai rangú magyar költője, Balassi Bálint sem aggályoskodott éppen, amikor egy nem éppen fiatal özvegyasszony kegyeit és vagyonát elnyerendő mindenhez folyamodott: levelezéséből kiolvasható, hogy mely eszközére (szervére) alapozta elsősorban vállalkozását, amely azonban végül mégsem járt sikerrel.¹⁰⁹ Tehát **A vénlánycsábító katona balladájának** első szövegszegmentuma (1—3. strófája) népköltési és művelődéstörténeti adatokkal is bizonyíthatóan ilyen (is) lehetett. (Arról nem is szólva, hogy a rekonstruált ballada egyik későbbi szövegegysége – strófája – kései népköltési változatokkal ugyancsak igazolható. Megjegyzendő azonban, hogy balladánk első szövegegységének szájhagyományozott – vagy egyéb – szövegszerű párhuzamait nem ismerjük.)

A rekonstruált ballada következő szövegegysége (a 4–5. strófa) ugyancsak minden kétséget kizáróan összefügg, s a férjhezmenni akaró (vén)lánynak (a bujdosó katona megfogalmazása szerint: „örög leanj”) apjához intézett követelését és fenyegetését fogalmazza meg. Az „Adgi el apa adgi el keul katonanak” jelentése kétségtől arra látszik utalni, hogy vénlány áldozatul esett az első három strófában már bemutatott bujdosó katona csábításának, s minden kétséget kizáróan férjhezmenetelben reménykedik. Az „adgi el” szintagma megismétlése nyilvánvalóan a nyomatékosítás szándékával szerepel a szövegben, de már itt utalnunk kell arra, hogy a hasonló is-

métléseknek (a rekonstruált szövegben további ilyenek vannak!) a későbbi (XIX. századi) magyar klasszikus népballadakincsben számos párhuzama mutatható ki! Az „adgi el” megfogalmazás a közelmúltban (és jószerével napjainkban is) élő „eladó lány” jelentésének ismeretében mindenképpen egy tervezett (vagy a vénlány által elképzelt) házasságra utal. Ezt egyébként XIX. század eleji, székelyföldi népköltési párhuzammal is igazolni lehet:

*Ne küldj rózsám, a vásárba,
Sok eladó van ott nyárba,
Ha engem is annak néznek,
Hátha tőled eligéznék?*¹¹⁰

Ebben a szövegrészletben egyébként a leányvásár fogalma is felbukkan, de ezzel a kérdéssel ezen a helyen nem szükséges foglalkozni. Az 5. strófában elmondott fenyegetés is egyértelmű és érthető: ha az apa mégse adná hozzá a lányt a „keuil katona”-hoz¹¹¹, a vénlány lánysága feladását és az elkurvulást helyezi kilátásba. Ehhez a szövegszegmentumhoz sem ismerünk sem kortárs, sem pedig későbbi párhuzamokat, bár Stoll Béla a maga elemzésében, úgy tűnik: viszonylag közeli szövegeket sorol fel.¹¹² Ezek azonban semmiképpen sem variánsai a 4–5. strófáknak. Az 5. strófa 1. sorában említett „hadnagi” személye úgy értelmezhető, hogy nem azonos a csábító „keuil katona”-val, hanem másik csábító lehet, annál is inkább, mert a hadnagy viszonylag magas katonai rangot jelentett a korban. Ez a feltételezett másik csábító a vénlánynak házasságot nem, csupán pénzt ígért pártája felrúgása esetére.

Balladánk következő szegmentuma (6–7. strófa) első pillantásra problematikusnak tűnhet, azonban valószínűleg csak első olvasásra. Úgy értelmezem ugyanis, hogy az eddigiekben megszólaló csábító *bujdosó katona* (1–3. strófa: monológ), valamint az elcsábított *vénlány* (4–5. strófa: az apa megszólítása, hozzá intézett követelés és fenyegetés) után ebben a szövegegyiségben (valamint az utána következő 8. strófában) éppen a vénlány által megszólított *apa* szólal meg, mintegy valós (vagy színlelt?) balesetére hivatkozik, közeli halálát emlegeti, ami nyilván úgy értelmezhető, hogy lányát férjhezadni nem akarva, kibúvót keres az atyai áldás megadása alól, felesége nem lévén, lánya szolgálatára (kiszolgáló, cseléd?) tart igényt.¹¹³ Ezt az értelmezést támaszthatja alá a 8. strófa is, amely a **Pajkos ének** szövegében egészében teljesen értelmetlen és szervesetlen szövegegyiség, balladánkban viszont értelmet nyer, mégpedig úgy, ha a szövegből kikövetkeztetett apának lányához intézett szavaiként (válaszaként) fogjuk fel.

A kikövetkeztetett ballada 8. (az eredeti kéziratban 11.) strófája látszott a leginkább oda nem illőnek (vagy inkább: értelmezhetőnek) a **Pajkos ének**

eddig vizsgálói számára. Klaniczay Tibor még úgy vélte: „A nyilván összefüggéseiből kiragadott 11. és 12. strófával kapcsolatban megkockáztatnám a feltevést, hogy eredetileg az ének első versszaka után következtek, s ez esetben az énekes Dudo nevű lovának az anyját dobták Sajószentpéternél a vízbe.”¹¹⁴ (Kommentár ide nem szükséges; ennek az elképzelésnek eredete a **Pajkos ének** első strófájának téves értelmezésére vezethető vissza.) Stoll Béla értelmezése is igen érdekes. Ő többféle kapcsolódásának lehetőségét veti fel a Pajkos ének szövege egészében. Ezek egyike szerint nem éppen illedelmes célzás lehet valakinek az anyjára, esetleg a gazdára, aki nem akart ingyen abrakot adni (a tolvaj) lovának, de mindennél valószínűbbnek tartja, hogy „ez a versszak a többtől teljesen független és az énekes az őt körülálló hallgatóság egyik tagjához intézte a derű fokozása céljából.”¹¹⁵ Azt is hozzászólja, hogy ez a fajta „elviselhetetlenül durva tréfálkozás a szülők haláláról akkoriban megengedhető volt...”¹¹⁶ A balladarekonstrukció fényében ezek az elképzelések tévesnek tekinthetők; ezzel szemben viszont elgondolkodtató az az adat, amelyre Stollt Pirmát Antal figyelmeztette az érintett strófa kapcsán. Ezek szerint a XVI–XVII. században gyakran büntették vízbedobással a parázna nőket.¹¹⁷

Amennyiben ez a büntetés valóban adatokkal bizonyítható¹¹⁸, akkor a 8. strófa virtuális jelentése pontosan belesimul abba az értelmezésbe, amelyet az eddigiekben kifejtettem. Az apa ugyanis – nyilván átlátva a bujdosó katonára csábító szándékán – balesetére és közeli elmúlására hivatkozik konkrét válasz helyett, s mindezt megtoldja még azzal is, hogy a feleségét (vagyis a vénlány anyját) nagy loccsanással (?) vízbe vetették, a Pirmát Antal által felkutatott kortárs paralellek szerint nyilván azért, mert paráznság esete forgott fenn. Következőleg: a vénlányra is ilyen sors vár, ha beváltja az 5. strófában kilátásba helyezett fenyegetését. Ennek az értelmezésnek van azonban két szépséghibája: először az, hogy a vízbevetés gyakorlatáról ebben az esetben nem világos, hogy próba-e vagy szankció. Az sem egészen világos, hogy mi a pontos jelentése (vagy az egész strófa jelentéséhez képest van-e jelentéstöbblete) az „udgian megh lotsanna” szövegrésznek.¹¹⁹

Az egész értelmezési hipotézis azonban azonnal kérdésessé válhat, ha tudjuk, hogy a vízbevetés – vagyis a vízpróba – a **Pajkos ének** feljegyzésének idején is nagyban gyakorolt boszorkányüldözések során általánosan ismert első próbatétel volt valaki boszorkányságának megállapításakor. A periratok számos ilyen esetről számolnak be. A próba lényege a következő: „A vízpróba a következőképpen történt: a gyanúsítottat megkötözve mélyebb vízbe dobták. Ha elmerült, mint igazoltat, kihúzták és megnekeült. Ha a vízben fennmaradt, bűnösnek bizonyult. Az úriszék általában csupán a vízpróba alapján nem hozott halálos ítéletet, csak ha a vízpróba eredménye és a tanúvallomások megfeleltek egymásnak.”¹²⁰ Ebben az esetben nem vi-

lágos, hogy a 8. strófának milyen értelmezése lenne lehetséges, ha boszorkányság esete forogna fenn az anya esetében.

A rekonstruált balladaszöveg záró szegmentuma két strófát (9–10.) foglal magába. Mindkettőben a katona szól, mindkét strófában az apához fordul. A fazéktörés kérdése főntebb már tisztázódott, s defloráció jelentésben értelmeztem, a „bán” ige kapcsán még annyi jegyzendő meg, hogy a jelzett korban „sajnál”, „rossz néven vesz” vagy „kárt szenved” jelentések is tapadnak hozzá. Bizonytalannak nekünk is így kell értelmeznünk. A katona tehát – a férjhez menni kívánó vénlánnyal egyetértésben – az atyai áldás és házasság nélküli elhalás rémét villantja fel az ellenszegülő apával szemben. Ebből pedig az következik, hogy erőszakról vagy durva megbecstelenítésről a szövegben szó sincs, a fazéktörés jelképisége tehát így nem értelmezhető.

A 10. strófa 1. sora jól kötődik a 6–7. strófa jelentéséhez, s a 2. sorral együtt voltaképpen a „kevél katona” és az általa elcsábított vénlány győzelmét van hivatva kinyilatkoztatni az apával kialakult konfliktusban. A helyreállított balladaszöveg utolsó sora („Kikeletre kelvén téged eb szolgáljon”) különösen fontos az egész balladai történet befejezettségének megállapítása szempontjából, meg azért is, mert az apa–vénlány családi konfliktus lényegét fedi fel: azt jelesen, hogy a szerencsétlenül járt özvegy (?) férfit lánya látta el (szolgáltatta ki?), tehát nyilván ez lehetett az oka vénlányságának, s az apa ezért nem akarta hozzáadni a csábító katonához.¹²¹ (Hogy a katona szándéka – morális szempontból – hogy ítéltető meg, ezt a balladaszöveg 1–3. strófája alapján már korábban megállapíthattam.)

Itt jegyzendő meg, hogy a régi kéziratos énekköltészet szövegeinek valamennyire is helyes értelmezhetősége szempontjából alapvetően fontos a jó olvasat. Mint e tanulmány elején már említettem, a helyreállított ballada 10. strófájának 2. sor (a **Pajkos ének** szövegében a 22. strófa 2. sora) napjainkban is két változatban olvasható; az eltérés mindössze egy szónyi, ám ez a szó alapvetően fontos a helyes értelmezés szempontjából! (A Klaniczayra visszavezethető változat: „Kikeletre kelvén téged *es* szolgáljon”¹²², Stoll olvasta: „Kikeletre kelvén téged *eb* szolgáljon”.¹²³ Az utóbbi a helyes.) Nos, a helyes olvasat teszi lehetővé a balladai történet valószínű megértését, vagyis azt, hogy a vénlány végre kiszabadul(hat) zsarnok apja karmai közül, nem kell majd tovább kiszolgáltatnia.

A helyes olvasat dacára sem problémamentes azonban a 2. sor jelentése. Nem biztos ugyanis, hogy a „kikeletre kelvén” csupán „tavaszra” vagy „tavasz eljövetelekor” jelentésben dekódolható, valószínűleg úgy, hogy „tavaszra majd megköttetik a frigy, tehát a zsarnok, nyomorodott apát akkor már eb szolgálja tovább”. Kikelet szavunk XVI. századi lehetséges jelentései után nyomozva a TESz-ben a fenti jelentés mellett felbukkan egy másik lehetséges jelentés is. A Gyöngyösi Szótártöredék ugyanis a „kü kelet” szó

jelentését (1560) a *braceum* és a *vadum* deák szavakkal adja vissza.¹²⁴ E szavak a kikelet mellett *gázló*, *sekély víz*, *lábóló hely* jelentésben fordulnak elő a XVI–XVIII. század klasszikus latin–magyar (és többnyelvű) szótáraiban. Mindössze a Finály Henrik-féle latin–magyar szótár (1884) utal az átvitt értelem lehetőségére is a *vadum* szó kapcsán: eszerint – meghatározott kontextusban – a szónak (tehát a magyar *kikelet* szónak is) elképzelhető a „veszélyen kívül lenni”, „túl lenni a veszedelmen”, „kimenekedni a bajból” jelentése is.

Négyszáz esztendő után a mai kutató csak töprenghet azon, vajon a rekonstruált ballada utolsó sorában a „kikeletre kelvín” azt jelenti-e vajon, amit a fentiekben kikövetkeztettem, vagy pedig – szem előtt tartva a XVI. század derekai adatokat megőrkítő gyöngyösi kézirat lehetséges sugallatát – az sem lehetetlen, hogy az erkölcsileg feslett, a vénlányt érdekből elcsábító kevély katona szavai a bajból, veszedelemből való kilábolásra, kimenekedésre utalnak, vagyis talán arra, hogy a vénlánycsábító szituáció a bujdosó katona számára sem lehetett minden vonatkozásában veszélytelen, hisz az apa zsarnokságával korántsem egy feddhetetlen morális tekintély állt szemben, hanem a kisszerű, haszonleső, erkölcstelen, zavarosban halászó katona, aki könnyen átejtette a behálózott (vén)lányokat, s utána kereket oldott.¹²⁵ Talán ez a jelentés is odaképzelhető az utolsó sor kikövetkeztetett konnotációja mellé.

A vénlánycsábító katona balladája címmel rekonstruált XVI. századi versünk eddigi strófáit elemezve azt kellett megállapítani, hogy közeli népköltési variánsait nem sikerült kimutatni, Stoll Béla alapos vizsgálata is csupán tartalmilag megközelítő, távoli kapcsolatokra utalhatott.¹²⁶ Ezzel szemben a 9. strófának (a kézirat szerint: 21.) nem kevés XIX. és XX. századi változata bukkan fel népköltési gyűjteményekben! Ezek közül Stoll számosat említ vagy idéz¹²⁷, a sorozatot két további variánssal sikerült kiegészítenem.¹²⁸ E változatok ismeretében rekonstruált balladánk egyik sebezhetőnek vélt pontja eliminálható. Felmerülhetett volna ugyanis, hogy a csábító katona a 9. strófában *bíróhoz* szól, a 10.-ben pedig *gazdához*, egyazon (rekonstruált) szövegen belül. Bár a két megnevezés egymást nem zárja ki, elképzelhető, hogy a szöveget (a **Pajkos ének**) írásban megőrkítő Fanchali Jób János így hallhatta egy énekmondótól, vagy így olvashatta kézíratos formában, s talán az apa kilétének (rangjának, társadalmi státusának) kétféle megfogalmazása is arra utalhat, hogy a **Pajkos ének** szövegébe rejtett népballada már Fanchali forrásában is elfelejtődött vagy elhalványodott, vagy a kétféle megfogalmazás is a **Pajkos ének** egészének talányosságát volt hivatva fokozni. A Stoll Béla és a magam által felderített kései strófaváltozatokban nemcsak *bíró* és *gazda* jelenik meg olyan személyként, akihez a kevély katona (balladaszövegünkben) vagy meg nem nevezett férfi (a változatokban)

szól, hanem *paraszt* és *asszony* is.¹²⁹ A *bíró* és a *gazda* gyakori szereplője XIX. századi népköltészetünknek, tehát ugyanezeknek XVI—XVII. századi szövegekben való felbukkanása arra utalhat, hogy a **Pajkos ének** – legalábbis részleteiben – egyik legkorábbi feljegyzésű magyar népköltési alkotásunknak nevezhető!

A kikövetkeztetett ballada 9. strófájához felkutatott párhuzamok közül Stoll Béla egyiket nem tanulmánya főszövegében, hanem a jegyzetekben közli, „eltérő”, tehát különösebb jelentőséggel nem bíró, változatként. Ezzel szemben úgy találom, hogy éppen ez a változat az egyik alapvetően fontos bizonyítéka a helyreállított ismeretlen XVI. századi magyar népballada egykori meglétének. Kár, hogy a szöveget Stoll nem vetette egybe a **Pajkos ének** 18. (a rekonstruált balladaszöveg 4.) strófájával, mert világossá vált volna a fontos és egyértelmű összefüggés: Lássuk a XX. század eleji, nyitri népdalfeljegyzést:

*Bánod, gazda, bánod
Hogy házadhoz járok,
Add el a lányodat,
Nem járok házadhoz.*

*Lányod el nem adod,
Holtig hozzád járok,
Kerteden átjárok,
Ott is rést csinálók.*¹³⁰

Már első pillantásra is szembetűnő, hogy a kikövetkeztetett népballada 9. strófájának ez a kétstrófás változata a lehető legközvetlenebbül kapcsolódik a 4. versszakhoz: abban az elcsábított, tehát férjhezmenni akaró, vénlány követeli apjától, hogy adja férjhez a kevély katonához (a szövegben: adja el), ebben a kései népdalváltozatban pedig a kevély katona követeli ugyanezt. (A változat más strófák közé szervesen illeszkedve maradt ránk, tehát a követelést artikuláló férfi személye ott definiálatlan.) Ha tehát e kétstrófás változatot helyettesítenénk be *A vénlánycsábító katona balladájának* szövegében a 9. strófa helyébe, a ballada-rekonstrukció még egyértelműbb lenne: az elcsábított vénlány – és maga a csábítója is – ugyanazokkal a követelésekkel és fenyegetésekkel bombázza az atyai áldást megadni nem akaró zsarnok apát! Megcáfолhatatlan tehát, hogy ez a két strófa a rekonstruált ballada egyik részletének szövegszerűen fennmaradt kései változata.

Az imént mondottaknak azonban nemcsak az elsődleges szövegjelentés szintjén állapíthatóak meg kétségbevonhatatlan bizonyítékai. A rekonstrukció 9. strófájában felbukkanó fazéktörés kapcsán a fentebbiekben igen rész-

letes népköltési és etnológiai faktográfia alapján bizonyítottam be, hogy a kevély katona az atyai áldás megtagadását – a vénlánnyal egyetértésben – a szüzesség elvételével kívánja szankcionálni. (Mint láttuk: a rekonstrukció 5. strófájában a vénlány egyenesen az elkurvulást helyezi kilátásba, ha az apja férjhez nem adja a kevély katonához.) Mint világossá vált, a fazéktörés motívuma a deflorálást jelképi szinten fogalmazza meg.

Ha tehát bizonyítható mindaz, amit eddig elmondtam, a ballada 9. strófája XX. századi (bővebb) változatának ugyancsak a deflorációt kell megfogalmaznia – a népdalszimbolika eszközeivel. Anélkül, hogy ezen a helyen újramonddam mindazt, amit az irodalom tud a defloráció szimbolikus nyelvi megfogalmazásának konkrét példáiról a magyar szerelmi népköltészet szövegeiben, csak azt említem meg, hogy a „Kerteden átjárok, ott is rést csinálok” jelképi szinten pontosan megfelel a fazéktörés szimbolikus jelentésének.¹³¹ A jelentés tehát megdöbbenően azonos, persze csak azok számára megdöbbenően, akik a népdalszimbolika működésével kapcsolatban fenntartásokkal élnek.

A ballada 9. strófájának háromszoros terjedelmű variánsára magam bukkantam egy XIX. század eleji gyűjtésben.¹³² Igen szép és kifejezetten közeli párhuzamról van szó, amely egyébként egy sereg problémát is felvet, elsősorban azt, hogy népköltési alkotásaink egy részét, különösen a régieket, évszázadok múlva értelmezhetjük-e minden vonatkozásában. Erdélyi János szerint a szöveg nyitrai és erdélyi eredetű.¹³³ Versformája – akárcsak a fentebb idézett változaté – újabb talányt jelent: vajon a Fanchali Jób-kódex **Pajkos énekének** az eddigi közlésekben mindenütt felező tizenkettesként – tehát kétsoros strófákként – értelmezett formája a későbbi évszázadok során hatszótagos sorokká és négysoros strófákká alakult-e át (erre utal egyébként Varjas Béla tördelési javaslata¹³⁴), vagy pedig ez a forma csupán a gyűjtők (lejegyzők) esetleg a közzétévők (ebben az esetben Erdélyi János) elképzeléseit tükrözi. E verstani kérdések vizsgálata azonban nem tartozik e dolgozat kereteibe. Lássuk tehát a nyitrai/erdélyi változatot:

*Bánod gazda, bánod,
Hogy lányodhoz járok,
De még jobban bánod,
Hogy lányoddal hálok.*

*Házadhoz sem járok,
Lányoddal sem hálok,
Mégis a gátadon
Ollyan rést csinálok,*

*Nem terem annyi nád,
Kivel becsinálnád,
Nincs is annyi pénzed,
Kivel kiváltanád.*¹³⁵

Ennek közeli variánsa egy Stoll által idézett Pozsony megyei népdal-
szöveg:

*Bánod, gazda, bánod, hogy jányodhoz járok,
Hej de még jobban bánod, ha kerteden járok.*

*Mert a kertkapudon olyan rést csinálok,
Hej nincsen annyi nádod, mivel becsinálok.*¹³⁶

Még egy közeli változat Győr megyéből:

*Bánod, paraszt, bánod,
Ha kerteden járok,
Sej, de még jobban bánod,
Ha lányoddal hállok!*

*Ha kerteden járok,
Olyan rést csinálok,
Sej, nincsen annyi nádod,
Mivel becsináljad!*¹³⁷

Ez a három változat is kétségtől mentesen népköltési alkotás, s mivel értelmezé-
sükhöz – kikövetkeztetett balladánk 9. strófájához elsőül idézett variánshoz
hasonlóan – a köznyelvi jelentésszint nem kínál megnyugtató értelmezést,
minden bizonnyal ezúttal is a magyar szerelmi (erotikus) népköltészet jel-
képrendszere irányába kell elindulni, akárcsak balladánk több strófája és az
elsőül idézett változat esetében.

Az utóbbi három változat esetében is csábítónak tűnik arra gondolni,
hogy ezek is, vagy ezeknek a változatoknak évszázadokkal korábbi virtu-
ális szövegelőzményei is, kikövetkeztetett balladánk szájhagyományban
fennmaradt, részben átalakult, megkopott, esetleg más körülmények kö-
zött aktualizált szövegrészeit őrizték volna meg. Mivel ezeknek mindegyi-
ke bővebb, mint **A vénlánycsábító katona balladájának** 9. strófája, arra
lehet gondolni, hogy a ballada egyes korai változatai a **Pajkos ének** szö-
vegében fennmaradt variánsnál terjedelmesebbek lehettek. Hogy az idé-
zett változatok nem csupán az elsődleges jelentés szintjén kapcsolódnak a

9. strófához, s ezen keresztül az egész rekonstruált balladához, hanem a szimbolikus jelentés szintjén is, azt az elsőül idézett változat esetében már láthattuk, a többről pedig a most következő elemzés fogja kimutatni. Annyi jegyzendő még meg mind a négy idézett változat kapcsán, hogy olvasásuk után tagadhatatlanul hiányérzet marad az olvasóban: mintha hiányozna belőlük a megfogalmazott fenyegetés(ek) motivációja! Ez a motiváció pedig – mint a rekonstruált ballada elemzéséből kitetszik – éppen magában a balladai történetben rejlik. Egyebek mellett tehát ez is egyik bizonyítéka annak, hogy idézett XIX–XX. századi népdalszövegeink minden bizonnyal balladánk szó hagyományban fennmaradt kései részleteit reprezentálják.

Hogy balladánk 9. strófája és a mellé párhuzamul idézett első változat miként értelmezhető a szimbolikus jelentés szintjén, azt főntebb láthattuk: a *fazéktörés* és a *kertben járás*, valamint a *kerten való résccsinálás* egyértelműen szexuális aktusként fogható fel. A magyar szerelmi népköltészet szimbólum-rendszerében járatlan olvasó előtt ez a jelentésszint oly jól rejtett, hogy könnyen meg is tévesztheti az ilyen jellegű szövegek elemzése és értelmezése során. Sok tekintetben vonatkozik ez a **Pajkos ének**et vizsgáló eddigi irodalomra is. Elemzett strófáknak van azonban egészen egyértelmű, a köznap – drasztikus – jelentés szintjére lesüllyedt változata is:

*Nappal vele járok, éjjel vele halok,
Derekaljas ágyban purdikot csinállok.*¹³⁸

A Stoll Béla és a magam által felkutatott többi változatban azonban kitűnően működik e jelrendszer, oly annyira, hogy a ballada 9. strófájához elsőül idézett változat egyértelműen megfejthető jelképiségéhez képest a másik három idézett változat további értelmezendő többletjelentést csillant meg. Ezek azonban ugyancsak jól értelmezhetőnek bizonyulnak.

Hogy a kertben járás és a kerten (vagy kertkapun) való résccsinálás a magyar népköltészet szerelmi szimbolikájában egyik legelterjedtebb jelképi megfogalmazása a testi szerelemnek, arról már szó volt. Idézett négy parallellünk közül háromban ez olvasható. Első pillantásra problematikusnak tűnhet, hogy az Erdélyi János gyűjteményéből idézett változatban a „Mert a kertkapudon olyan rést csinállok” megfogalmazás helyett a „Mégis a gátadon olyan rést csinállok” sor olvasható. Ennek alapján arra kell gondolni, hogy a „gát” a „kert”-hez hasonlóan valószínűleg ugyancsak „női szeméremtest” jelentésben funkcionálhat e jelképrendszerben. Erre utalást a kérdéskör irodalmában nem leltem, de mindenképpen valószínűtlennek tűnik, hogy valamely adatközlő egyéni invenciója lenne. Adatgyűjtéseim során felbukkant két adat, ami azt látszik támogatni, hogy a gát ugyancsak feltűn-

hetett a magyar szerelmi népköltészet jelképrendszerében „női szemérem-
test” jelentésben. Íme a példák:

*Kidőtt a p̃ap g̃attỹa,
m̃ökkő t̃amog̃atnyi,
a p̃ap sz̃ákācsñéjat
m̃ökkölly l̃atog̃atnyi.*¹³⁹

Köznyelvi szintre lefordítva:

*Kidőlt a pap gátja,
Meg kell támogatni,
A pap szakácsnéját
Meg kell látogatni.*

Egy közismert népdalszöveg múlt század eleji változatában ugyancsak felbukkan a gát, mégpedig az előző példához hasonlatosan teljesen egyértelmű jelentéssel:

*Én vagyok a halászlegény
Én állok a gát közepén;
Én fogom az arany halat,
A szép selyem k... alatt.*¹⁴⁰

Valószínű, hogy Erdélyinek (vagy gyűjtőjének) azért kellett kipontoznia a nyilvánvalóan *kötőd*, *kötényed* vagy *katrincád* jelentésű szót, mert a felsejlő szövegjelentés bizonyára már így is irritálhatta a múlt század derekai közízlést. E szövegnek kitűnő változatai ismertek, a népdalszimbolika irodalma több helyütt is foglalkozik vele (e „gátas” változatot nem idézik!), s a hal jelképi jelentése (= vulva) ugyancsak tárgyalást nyer.¹⁴¹ Mivel a hal jelentésének kérdése e rekonstruált magyar népballada szövegének és részletei párhuzamainak szempontjából érdektelen, ezzel külön nem foglalkozom ezen a helyen. Érintett három népdalparaellünk az eddig tárgyaltakon kívül további értelmezni valót is tartalmaz.

Bár ugyanennek a szimbólumrendszernek szerves része a fanszörzet (pubes) jelentésű *nád*, a „Hej, nincsen annyi nádod, mivel becsinálod”, különösképpen pedig a „Nem terem annyi nád, kivel becsinálád” – mármint a kerten, kertkapun, illetve a gáton csinált rést – sorok pontos értelmezése nem gond nélküli. Valószínű azonban, hogy az elvesztett ártatlanság (szüzesség) esetleges eltitkolása vagy elkendőzése nyer ezekben a sorokban szimbolikus megfogalmazást. A nád fentebb adott értelmezéséhez közlök

egy ugyancsak múlt század derekai, gyönyörű Nagybecskerek környéki népdalszöveget:

*Gyöngé nád, gyöngé nád,
Ha megfogom a szoknyád!
Ha megfogom a szoknyádat,
Megcsókolom az orcádat,
Gyöngé nád, gyöngé nád!*¹⁴²

Hasonlóképpen jó párhuzamnak vehető az alábbi népdalszöveg is, bár ez sem problémamentes:

*Vörös sapka, selyem sujtás,
Jerünk a lányokhoz, pajtás!
Este, este, még sincs este,
Maga hitt meg a menyecske.*

*Járok hozzá minden este,
Nem veti senki szememre,
Csirke csipog a nád alatt,
Megfogjuk a garád alatt!*¹⁴³

S végül a nád jelképi értelmezéséhez idézni lehet az egyik legismertebb magyar népdalt, s annak egyik párhuzamát, mintegy a fentebb mondottak jobb alátámasztása céljából:

*Ég a gunyhó, ropog a nád,
Szorítsd hozzád ezt a barnát!
Még a barnát szorongatod,
Addig a szökét elszalasztod.*¹⁴⁴

A párhuzam mintegy értelmezi az előbbit:

*A menyecske maga mondja:
Ég a csűrje, nem tagadja.
Ki elolítja, annak adja,
Ha én oltom, nekem adja.*¹⁴⁵

Rekonstruált népballadánk 9. strófájának kései, népköltési változatait vizsgálva értelmeznünk kell az idézett háromstrófás variáns utolsó strófájának jelentését is. Újra idézzük itt balladánk felező tizenketteseinek modorában:

*Házadhoz sem járok, lányoddal sem hálók,
Mégis a gátadon olyan rést csinálók,*

*Nem terem annyi nád, kivel becsinálnád,
Nincs is annyi pénzed, kivel kiváltanád.*¹⁴⁶

Ha továbbra is tartható az a hipotézis, hogy ez a két strófa (illetve mind a három) századokkal korábban része lehetett rekonstruált népballadánknak (vagy valamely bővebb változatának), akkor annak kontextusából, vagyis balladai cselekményéből akár értelmezni is lehetne e változat problematikus utolsó sorát. Ha ugyanis a balladaszöveg 5. strófája („Felrúgom pártámat, az hadnaggyal hálók,/Éjjel vele hálók, regvel hópízt várok”) fenyegetésként világosan az elkurvulást helyezi kilátásba az apa előtt, feltehetően valamely nyilvánosházban, akkor nem lehetetlen, hogy a XIX. századi változat utolsó sora arra utalhat: az apa onnan esetleg (majd) kiválthatná, ha lenne elég pénze. Egy biztos: párhuzamul idézett háromstrófás variánsunk önmagában véve nehezen, vagy szinte alig érthető, különösen nem az elsődleges szövegjelentés szintjén, **A vénlánycsábító katona balladájának** kontextusában, illetőleg annak részeként azonban majdhogynem biztosra vehető jelentése következtethető ki. Ez is arra utal, hogy valahonnan kihullott, kikopott, kiragadott, nyilván éppen rekonstruált népballadánk valamely korábbi (vagy kortárs, de feljegyzésben ránk nem maradt) változatának része lehetett.¹⁴⁷ Szóhasználatának bizonyos régisége is elég korai eredete mellett szólhat.

A paralellekkel kapcsolatos további hipotézisek helyett el kell még gondolkodni azon, hogy rekonstruált énekünk a magyar népköltészet műfaji rendszerében melyik kategóriába sorolható, illetőleg: besorolható-e egyáltalán. Már itt leírható – s a tanulmány előző részeiben történt már rá utalás –, hogy a vénlánycsábító katona balladája a tágan értelmezett népballada-fogalom szinte minden kritériumának eleget tesz, tehát biztonsággal minősíthető egyik legkorábbi (ha nem éppen a legkorábbi) kortárs lejegyzésben fennmaradt népballadánknak.¹⁴⁸ E kijelentés súlyával – természetesen – magam is tisztában vagyok; úgy találom azonban, hogy az eddigiekben nyújtott terjedelmes elemzés, valamint az alábbiakban következő műfaji vizsgálat elegendő alapot nyújt a fenti kijelentéshez.

Az eddigiekben már idézhettem Klaniczay Tibor jó megérzésre valló sorait a **Pajkos ének** egészének balladás jellegzetességeiről. Néhány további mondata is ide kívánczik: „Mai műfaji kategóriáink szerint leginkább a ballada elnevezés illenék rá. Erre utalnak a benne megbúvó párbeszédék és az ének erősen szaggatott, homályos volta.”¹⁴⁹ Mindezt a **Pajkos ének** egészére vonatkoztatta, ezért utalhatott összefüggéstelenségre, szövegromlásra, a szájhagyományban való torzulásra is. A **Pajkos ének** szövegéből rekonst-

ruált énekünk azonban, megállapításainak egy részét meghaladva, már nem csupán virtuális balladakezdemény („születőben lévő népballada”¹⁵⁰), amely „nagy jelentőségű a magyar népballadák genezisének szempontjából”¹⁵¹, hanem maga a XVI. század végi magyar népköltészet fennmaradt darabja!

A magyar balladaműfaj meghatározásának számos nehézsége van, ennek ellenére nem egy kutatóknál olvashatóak ilyen definíció-kísérletek. Mindezeknek áttekintésére azonban e helyen nincs szükség, mivel ilyen vizsgálat már folyt.¹⁵² Fel kell használni azonban a dolgozat megjelenése után publikus elképzeléseket, mert ezek tekinthetők a kérdéskör legutóbbi megközelítései-nek. Mivel azonban ebben a tanulmányban számos helyen hivatkoztam Erdélyi Jánosra és korszakos jelentőségű népdalkiadványára, illetve a belőle merített szövegekre, talán – kiindulásul – érdemes az ő elképzeléseit is szem előtt tartani, hisz másfél évszázaddal ezelőtti, tudománytörténetileg is méltánylandó, meghatározásról van szó. „A népi életnek némi költői oldala felől megemlítem, hogy az, mit a szépműtan eredetileg ért a ballada szó alatt, népkönnél teljesen feltalálható. A ballada ugyan is eredetileg táncnótát jelent, az olasz ballare (táncol) szó után, onnan ballet és bál is vették származásukat. *Alatta jelenleg rövidebb elbeszélő verses költemény értetik*, s ez nálunk a mai nap is megvan.”¹⁵³ (A kiemelés tőlem – J. K.) Mint majd látható lesz, Erdélyi rövid jellemzése, ha nem is minden vonatkozásában, de alapjában véve jól érzékelteti a ballada alaptulajdonságait.

Az akadémiai magyar néprajzi kézikönyvben Vargyas Lajos adott jó évtizeddel ezelőtt meghatározást a balladáról: „A ballada énekelt strófákban előadott rövid, tömör történet, többnyire egyetlen fő jelenetre koncentrálva, amely emberi összeütközéseket ad elő, a szereplőket lélektani helyzetekben, drámai jelenetekben ábrázolja, lehetőleg párbeszédekkel és monológokkal.”¹⁵⁴ Kríza Ildikó részletes leírás keretében szól a ballada jellemzőiről, ezt a későbbiekben felhasználom, tehát rövid, tömör definíciót nem ad, de megjegyzi: „Ez az összetett műfaj lényegében epikai-lírai alkotások egy csoportja.”¹⁵⁵ Legutóbb Faragó József állította össze a magyar népballadák reprezentatív antológiáját, s ennek utószavában – maga nem adva meghatározást – mások véleménye mellett egy német kutató (Brednich) balladameghatározást idézi.¹⁵⁶ Brednich négy lényeges ismertetőjegy alapján beszél a balladáról: „(1) A ballada énekelt dal (lírai elem). (2) A ballada cselekményt tartalmazó dal (epikai elem). (3) A ballada olyan dal, amelyben a cselekmény különböző jeleneteken át egy csúcspont vagy konfliktus felé fejlődik (drámai elem). (4) A ballada túlnyomórészt a szóbeli hagyományban él, és megjelenési formájában nyelvi, valamint zenei törvények érvényesülnek (a hagyományozás eleme).”¹⁵⁷ Úgy gondolom, az ismertetett meghatározások alapján szemügyre lehet venni a kikövetkeztetett balladát, hogy valóban balladának minősül-e jellemzői alapján.

Erdélyi elképzeléseivel egybevetve elmondható róla, hogy valóban rövidebb elbeszélő költemény. Vargyas definíciójának is szinte minden tekintetben megfelel: énekelt strófákként tudunk róla, hisz nemcsak a teljes **Pajkos ének**, hanem a belőle rekonstruált ballada is strófikus, továbbá utalás van a szövegben (az eredeti kézirat 10. strófájának 2. sorában) arra, hogy az egész szöveg bizonyára énekelve volt. Monológok, párbeszédek szintúgy jellemzik, mint az, hogy tömör történet, amely emberi konfliktusokat fogalmaz meg, s a párbeszédekben megnyilatkozó jelenetek valóban drámaiak. A brednichi körülírás ugyancsak vonatkoztatható balladánkra: 1. A lírai elem egyrészt az énekelt formában, másrészt a későbbi magyar lírai népköltészet jelentős hányadában is kimutathatóan működő jelképrendszer jól értelmezhető jelenlétében azonosítható. 2. Az epikai elem a szövegben jól azonosítható cselekmény (balladai történet) formájában állapítható meg. 3. A drámai elem ugyancsak releváns: a cselekmény jeleneteken (párbeszédeken) keresztül fejlődik az apa–lány ellentétén keresztül az apa–katona konfliktus kiteljesedése felé, bár elképzelhető, hogy az apa–katona konfliktus nyelvi (balladai) artikulációja egy (vagy több) virtuálisan hosszabb változatban ennél gazdagabb is lehetett, mint arról fentebb már szóltam. 4. A hagyományozódás eleme egészében nem bizonyítható, mivel a magyar népköltészet (s benne a népballadák) nagyon kései (XIX. századi) feljegyzése az orális hagyományból az általam rekonstruált balladaszöveg (voltaképpen ismeretlen típus) változatait nem hozta felszínre. Ez a tény azonban korántsem zárja ki kikövetkeztetett énekünk ballada voltát, hisz egyetlen klasszikus népballadánknak sem ismerjük korai, XVI. századi feljegyzett változatát! Éppen ezért tartható **A vénlánycsábító katona balladája** – minden valószínűség szerint – a legkorábbi feljegyzett népballadánknak, amelynek azonban legalább egy strófája (rekonstrukciómban a 9., az eredeti kéziratban a 21.) számos, a XIX. század első felében is lejegyzett változatba élt tovább, s mint fentebb utalhattam rá, az Erdélyi közölte változat három strófája tulajdonképpen minden nehézség nélkül beilleszthető lenne szövegünkbe! De nemcsak az! S az is biztos, hogy virtuális értelmezése (értelmezésük) is csak az általam kikövetkeztetett ballada cselekményének menete alapján lenne megoldható. Stoll Béla **Pajkos ének**-elemzése során pedig látható volt, hogy – ha nem is szövegszerűen – néhány közelebbi vagy távolabbi szöveganalógiával mindenképpen számolni lehet.

Hátra van még, hogy rekonstruált balladaszövegünket egybevegyük a Kríza Ildikó által megfogalmazott ballada-jellemzőkkel. Az már az eddigi terjedelmes elemzés és a fentebb mondottak alapján is világos, hogy e ballada epiko-lírai jellemzőkkel bír. Hőse (hősei) valóban egyszerű emberek, s nem tagadható, hogy „a társadalmi elvárások, normák megszegése miatti összeütközések ábrázolása jellemzi”⁷¹⁵⁸, mint a balladát általában – Kríza Il-

dikó szerint. Ha Kríza szerint „a családi élet bonyodalmai, családon belüli konfliktusok adnak keretet a társadalmi ellentétek megvilágítására”¹⁵⁹ a balladán belül, akkor ez nem kis mértékben szövegünkre is vonatkozik, s az is fontos, hogy „nálunk elsősorban a családi-szerelmi témájú balladák állnak e költészeti ág középpontjában.”¹⁶⁰ Szövegünkre ugyancsak jellemző a „sok esetben hiátusokat könnyedén átlépő gyors pergésű elbeszélő stílus”¹⁶¹, valamint: a „jelenetek gyakori változása, amit a párbeszéddek még inkább fokoznak, egyre inkább a mezítelen lényegre korlátozódnak.”¹⁶² Továbbá: „Kihull belőle mindaz, amit úgy éreztek az énekesek, a ballada előadói, hogy mellőzhető.”¹⁶³

Kríza Ildikónak éppen e legutóbbi megállapítása lehet fontos a később mondandók miatt, amelyhez még az alábbi fontos megállapítás tartozik: „Még költői szépségű részletek és mozzanatok is kiestek. Tudjuk, *ha eléggé szerves egységet alkottak, dalként éltek tovább*, vagy ha nem, nyomtalanul eltűnhettek.”¹⁶⁴ (A kiemelés tőlem – J. K.) Nos, Kríza Ildikó e megállapítását példával nem illusztrálja, úgy találom azonban, hogy a ballada-rekonstrukció 9. strófájának a **Népdalok és mondák**-ban közölt háromstrófás változata¹⁶⁵, valamint a Kodály-gyűjtötte 1906-os változat¹⁶⁶ szinte hiánytalanul ezt a népköltészeti folyamatot bizonyíthatja. Erről egyébként főtebb többször volt már szó, bár nem minden tekintetben érhető, hogy az említett változatok (és a többi) miként élhettek népdalként tovább, hisz sem ma, sem pedig közlésükkor – úgy vélem – szövegösszefüggésük nem lehetett egyértelműen meghatározható. Mindenesetre jelen voltak a néphagyományban, a gyűjtők feljegyezték őket, gyűjteményekben megjelentek, s mint a maga helyén szó volt róla, mindkét változat a magyar szerelmi népköltészet jelképrendszerének ismeretében dekódolható, s talán mégis ez lehetett az oka, hogy lírai népdalszöveggként (egy epiko-lírai, balladai szövegösszefüggésből kihullva) még a XIX. század elején, sőt a XX. század legelején is fennmaradtak a néphagyományban.

A magyar balladaköltészetben általánossá váló strófikus szerkezet – mint már főtebb utaltam rá – kikövetkeztetett szövegünkre is jellemző, az azonban továbbra is vizsgálendő kérdés, hogy a **Pajkos ének** egésze, s a szövegéből rekonstruált ballada strófái kétsoros – felező tizenkettesben megfogalmazott –, vagy pedig négysoros, hatszótagos tagolású szövegegységnek tekintendők-e. Mint már szó volt róla, mindkét tagolásnak vannak hívei a **Pajkos ének** eddigi vizsgálói között, ami annál is inkább elképzelhető, hisz a Fanchali Jóh-kódex szövegírója (a II. kéz)¹⁶⁷ a kor szokásaihoz igazodva – így volt ez kéziratos énekeskönyvekben, de nyomtatott művekben is – az egyes strófák szövegét egyvégtében, folyamatosan írta le.

A stílári eszközök közül rímhasználatról legfeljebb csak alkalmyszerűen lehet szó balladánkban, a betűrím alkalmazása viszont több esetben meg-

figyelhető. Az ismétlés változatos alkalmazása viszont kifejezetten jellemző szövegünkre, s mint az előzőekben láthattuk, Klaniczay Tibort nem kis mértékben éppen ez a stilisztikai jellegzetesség sarkallhatta arra, hogy – ha óvatos megfogalmazásban is – de balladakezdeményt sejtсен meg a **Pajkos ének** szövegében.¹⁶⁸ Hogy a lírai, epikai és drámai elemek (eszközök) milyen mértékben ötvöződnek eggyé balladánkban, ez külön elemzés tárgyát képezhetné.

Nyelvi szintjét vizsgálva szövegünknek felmerülhet a kérdés, hogy „pajkos”, tehát: parázna, lator, netalán trágár megfogalmazásának kell-e tekintenünk. Úgy tűnik, nem, annak ellenére, hogy a benne megfogalmazott történet morális szempontból igen problematikus, bár az is tudható, hogy olyan kornak a szemléletét, mindennapi gyakorlatát tükrözi, amely a késő reneszánszban nem volt ritkaságnak tekinthető. Utaltam már rá fõntebb, hogy a kor európai mértékkel mérve is magyar költőóriása, Balassi Bálint sem aggályoskodott, amikor egy özvegyasszony kegyeit (de főleg: vagyonát) ugyanazoknak az eszközöknek a bevetésével remélte elnyerni, mint balladánk kevély katonája.¹⁶⁹ A különbség csupán annyi, hogy ez Balassinak végül is nem sikerült, bujdosó katonáknak viszont – a szöveg tanúsága szerint: igen, ezzel gerjesztve a családi konfliktust, ami végül is a ballada drámai elemét jelenti.

S mindezt balladánk milyen nyelvi eszközökkel valósítja meg? Elmondható, hogy a balladai gyakorlat adekvát eszközeivel, főleg a magyar lírai népköltészetben működő szimbólumrendszer jelképi nyelvén – tehát nem trágár nyelvi eszközökkel, nem az obszcenitás szintjén –, mégpedig oly eredményesen és oly jól elrejtve, hogy a **Pajkos ének** eddigi vizsgálói számára az ének szövegében rejtőző balladát is észrevétlenné tette.

A tanulmány végén nem lehet nem szólni arról a kérdésről, amely a lehetséges kritika kezében minden valószínűség szerint alapvető fegyverként fog majd alkalmazásra kerülni. Arról van szó, hogy a magyar lírai népköltészetben működő jelképrendszer tényének elismerése korántsem általános a magyar folklorisztikában.¹⁷⁰ A folkloristák nagyobb része általában kifejezett gyanakvással tekint népdalkincsünk egy részének ilyen módon való értelmezhetőségére. Nem lehetetlen, hogy ennek okát – legalább is részben – a kissé lenézett és lesajnált néhai Bernáth Béla (amatőrökre jellemző) sokszor túllihegett kizárólagosságában, helyenkénti filológiai felületességében, s mindent a testi szerelem kérdésére való levezethetőségében kell keresni.¹⁷¹

Mindennek ellenére – ebben biztos vagyok – a **Pajkos ének** titkát e jelképrendszer működésének ismeretében lehetett megfejtetni, hisz ha nem így lenne, régi magyar irodalmunk e reprezentatív darabját az elmúlt negyven esztendő során alkalma lett volna más eszközökkel és közelítésmódokkal értelmeznie az irodalomtörténetnek. Dolgozatomban tehát egy

sokak által kétségbevonott módszer vizsgázott. Mégpedig – azt hiszem – eredményesen. S hadd tegyem hozzá: fokloristaként a legnagyobb örömmre.

Jegyzetek

- 1 MIŠIANIK, Ján–ECKHARDT Sándor–KLANICZAY Tibor 1959. A kódex tartalmának részletes leírása: KLANICZAY Tibor 1959b., valamint: STOLL Béla 1963, 25–26.
- 2 Ezek megjelentek – a Pajkos ének szövegének kivételével – RMKT XVII. század, No. 3. A versek sorszáma: 4., 6., 14., 16., 17., 18., 19., 20., 21., 22., 24., 25. Stoll Béla jegyzeteivel. A 14. számú ének elemzésének monográfiányi terjedelmű tanulmányorozatot szentelt Voigt Vilmos, mint alcíme mondja: „Szempontok lírai népdalszövegeink kialakulásának és alkotásmódjának vizsgálatához”. Lásd: VOIGT Vilmos 1969, VOIGT Vilmos 1970 és VOIGT Vilmos 1981. A kérdéskör áttekintése más szempontból: VOIGT Vilmos 1979. A tanulmányokban kifejtett elképzelések polémiát váltottak ki a magyar strófikus líra kialakulásának kérdése kapcsán. Ennek áttekintése és elképzeléseinek legutóbbi összegezése: VOIGT Vilmos 1992. „Egy hosszú, le nem zárt vitában” – mint írja női álnéven publikált legutóbbi tanulmányában – „strófikus lírai szerelmi népdalaink eredetét ma is ugyanúgy látom, mint évtizedekkel ezelőtt.” Vö. VÍG Vilma 1999, 105.
- 3 Vö. KLANICZAY Tibor 1959, KLANICZAY Tibor 1959a, KLANICZAY Tibor 1961 és STOLL Béla 1962
- 4 Klaniczay Tibor betűhív olvasatainak közlése: KLANICZAY Tibor 1959, 248–249., MIŠIANIK, Ján–ECKHARDT Sándor–KLANICZAY Tibor 1959, 119–201. Első mai helyesírású közlése: KLANICZAY Tibor 1961, 54–56. Stoll Béla néhány olvasati pontatlanságot – de nem mindet! – javít: STOLL Béla 1962, 180., 1. jegyzet. További közlések: VARJAS Béla vál. 1979, 621–523. (Klaniczay mai helyesírású közlése alapján, de figyelembe véve Stoll javításait.) Továbbá: STOLL Béla vál. 1984, 7–9., saját javításaival közli a Klaniczay-féle mai helyesírású szöveget, van azonban egy újabb olvasati pontosítása, amelyre nem utal: a 22. strófa 2. sorában a Klaniczay-féle olvasat „téged *es* szolgáljon” szövegrészlete helyett a „téged *eb* szolgáljon változatot adja. (A hasonmás ismeretében – Vö. MIŠIANIK, Ján–ECKHARDT Sándor–KLANICZAY Tibor 1959. mellékletében – ez a javítás indokolt, s a szövegjelentés megfejtése miatt is alapvető.) Továbbá: STOLL Béla vál. 1994, 64–66., azonos az előbbi közléssel. Valamint: TARNAI Andor főszerk. 1996, 326–327. Ez a szövegközlés a Klaniczay-féle mai helyesírású változatot adja, nyilván azért, mert ez a szöveggyűjtemény harmadik kiadású edíciója a korábbi kettőnek, bár nem világos, hogy a Stoll-féle javításokat miért nem vették figyelembe. (Az első két kiadást nem láttam.) További problémák forrása lehet az ének kézirat szerinti 11. strófájának olvasata. Ennek második sora eredeti ortográfia szerint: „vgi vetik az vízben vdgian megh lotsanna”. Az egész versszak mai átírásban: „Az szegin anyádot Sajószentpéternil/úgy vetik az vízben *ugyan megloccsana*.” (A kiemelés tőlem – J. K.) Az olvasat és a mai átírás is Klaniczay Tiboré, ezek olvashatók a fentebb felsorolt négy szövegkiadásban. A Klaniczay olvasati pontatlanságait javító Stoll Béla (az adat fentebb) nem utal arra, hogy az említett strófa 2. sorával kapcsolatban kifogásai lennének, ennek dacára saját szövegközléseiben (lásd fentebb a további három szövegközlést, ezek egyike Varjas Béláé) a Klaniczay-féle olvasattól eltérően az alábbi szöveget adja: „Az szegin anyádot Sajószentpéternil/Úgy vetik az vízben, *ugyan megloccsana*”. (A kiemelés tőlem – J. K.) Az eredeti kézirat hasonmásába (helyét lásd fentebb) betekintve Klaniczay ol-

vasata a helyes. A két szövegek között *nyelvileg* alapvető különbség van, ami a virtuális értelmezés szempontjából egyáltalán nem lényegtelen. Ezzel kapcsolatban lásd a 119. jegyzetben írtakat is. A Pajkos ének esetleges további szövegekkel való nincs tudomásom. Mindez azt mutatja, hogy STOLL Béla 1962 óta ez az alapvetően fontos régi magyar irodalmi versünk nem keltette fel sem az irodalomtörténészek, sem pedig a folkloristák érdeklődését.

5 STOLL Béla vál. 1984, 227.

5 Uo.

7 Vö. KLANICZAY Tibor 1959a, 202., ugyanaz: KLANICZAY Tibor 1961, 58. és STOLL Béla vál. 1984, 227.

8 STOLL Béla vál. 1984, 227.

9 Felsorolva a 3. jegyzetben.

10. Vö. STOLL Béla 1962.

11 STOLL Béla 1962, 181.

12 STOLL Béla 1962, 191.

13 STOLL Béla vál. 1994, 294–295.

14 STOLL Béla vál. 1994, 294.

15 STOLL Béla 1962, 191.

16 A „népdal-szimbolikának nevezhető irányzat” (Vö. VOIGT Vilmos 1969, 245., 17. jegyzet) recepciója az eltelt húsz esztendő során, a kezdeti negatív megítélés után – úgy tűnik – napjainkban módosulni látszik: nem utasítható már el minden tekintetben. (Az 1969-ig ismeretes magyar előzményeket is felsorolja a maga elutasító véleménye kapcsán: VOIGT Vilmos 1969, ugyanott, sőt véleménye – a jelek szerint – ma sem változott.) Egyik legutóbbi dolgozatában – női álnevet használva – az alábbiakat írja: „Hogy a legérdekesebb (és legfontosabb) témára térjek, lírai dalaink, sőt éppenséggel szerelmi dalaink esetében nyilván a leglényegesebb kérdés annak megállapítása lenne: nők vagy férfiak szövegei-e ezek? *E téren nem is az eddigi véleményekben szándék szerint oly szárnyaló (sajnos a gyakorlatban inkább vergődő) jelképfajta fantáziára lenne szükségünk, hanem tényekre és ezek értelmezésére.*” Vö. VÍG Vilma 1999, 105. (A kiemelések tőlem – J. K.) A megítélés mai, nagyon óvatos módosulását jelzi: KATONA Imre 1998) Ma már az a megállapítás, hogy: „Ezt a felfogást a szakfolklorisztika nem csupán elvetette, hanem általában fantazmagóriának tartotta...” (VOIGT Vilmos 1969, uo.) nem tartható. Voigt tanulmánya nem adja meg az irányzatot elvető dolgozatok könyvészetét. Arra lehet gondolni azonban, a „szakfolklorisztika” képviselői körébe mégsem elsősorban az a Vargha Gyula tartozik, aki Vikár Béla valóban alapvető megfigyeléseket tartalmazó dolgozatait már az első közlésekkor (1905 és 1906), majd még negyed évszázad múlva is (!) szükségesnek tartotta elutasítani, illetőleg elhatárolódni tőle. (Vikár elképzeléseit lásd: VIKÁR Béla 1905, jegyzetek, valamint: VIKÁR Béla 1906. Vargha Gyula véleménye: VIKÁR Béla 1905, Vargha bevezetése, valamint: VARGHA Gyula é. n., a válogatás és a bevezető szöveg – filológiai adatokból kikövetkeztethetően – 1927–1929 között jelent meg.) Az irányzat korai és későbbi képviselőivel kapcsolatban lásd a 35. jegyzet adatait. Megjegyzendőnek tartom, hogy a magyar lírai népköltészet szimbólumrendszerének (egykor) működő valósága, az ezt bizonyító szövegpéldák sokasága, valamint a kérdéskörrel kapcsolatos releváns irodalom jelentette számomra az egyik kiinduló pontot, melynek alapján a Pajkos énekkel kapcsolatos vizsgálódásaim elkezdődtek. Meggyőződésem, hogy a régi magyar irodalomnak és a XVI. század végi magyar népköltészetnek ez a reprezentatív darabja – részleteiben legalábbis – egyrészt e működő jelrendszer szenzációsan korai példája és bizonyítéka, másrészt pedig – mint e dolgozat egésze szemléltetheti – ez az egyetlen lehetséges irány, amelyből a Pajkos ének megkö-

zélíthető, illetőleg: értelmezhető. Mint az irodalom mutatja: az eddigi vizsgálatok és elemzések e vers titkainak megfjtésére nem voltak alkalmasak, annak ellenére, hogy Klaniczay Tibor tanulmányaiban ott olvashatóak a lehetséges megközelítés csírái. Stoll Béla pedig néhány vonatkozásban hozzá is járult a lehetséges megoldáshoz. (Elsősorban STOLL Béla 1962, felhasznált megállapításairól a fsszövegben.) Úgy találom továbbá, hogy a Pajkos ének megfjtésének dolgozatomban leírt megoldása annak a törekvésnek jegyében (is) született, amelyet Voigt Vilmos így összegezett: „... most inkább folklorisztánk kezdenek végre érdeklődni irodalomtörténeti kérdések iránt. Most tehát onnan kellene az együttműködést erősíteni.” Vö. VOIGT Vilmos 1992, 553., 42. jegyzet.

17 KLANICZAY Tibor 1959a, 199.

18 KLANICZAY Tibor 1961, 54.

19 STOLL Béla vál. 1984, 7.

20 Vö. VARJAS Béla 1964, 410–411.

21 KLANICZAY Tibor 1961, 54.

22 KLANICZAY Tibor 1959a, 199.

23 KLANICZAY Tibor 1961, 54.

24 KLANICZAY Tibor 1961, 57.

25 STOLL Béla vál., 1984, 227.

26 STOLL Béla vál., 1984, 235.

27 Lásd a 7. jegyzetben adott irodalmat.

28 Valószínűleg nem csupán a hangzásbeli hasonlóság köti össze az alábbi idézendő XVIII. századi (Amade László) és XX. századi (Darvasi László) szépirodalmi adatokat a Pajkos ének „dudo” kifejezésével. Amade versében a „Dudi Duduskám” az imádott nő becézéseként fordul elő. Nem érdektelen, hogy a verset, melyben az idézet előfordul, a XIX. század derekán népdalként közölték. Elképzelhető, hogy Amade versében a folklorizmus jegyében szűrődött be, a dudó–dudi–dudus változatsornak megfelelően, a becéző szókapcsolat, ami nem lehetett idegen korának és a XIX. századnak népköltészetében, ily módon aztán az egész költemény folklorizálódhatott, s került bele Erdélyi János gyűjteményébe. Erdélyi nem vette észre Amade szerzőségét, néhány évtizeddel később azonban Abafi Lajos már jelezte az összefüggést. (Erdélyi tanulmányának modern újrakiadása természetesen ismeri a népdalként közölt költemény szerzőjét, erre utal is, és közli Abafi közleményének adatait. A szöveg gondozója Katona Imre. Vö. DÖMÖTÖR Tekla–KATONA Imre–VOIGT Vilmos 1978, 116., a 126/a jegyzetben.) Megjegyzendő, hogy Amade eredeti költeménye és a folklorizálódott változat között terjedelmi és tartalmi különbségek vannak.

1. *Édes Dudi Duduskám*
Szép Babuka Babuskám,
Alakom, angyalkám,
Szép rabom, madárkám!

2. *Édes dudu, duduskám,*
Szép babukám, babuskám,
Alakom, angyalkám,
Pintyőke madárkám!

Az eredeti szépirodalmi alkotás (1.): Amade László–FALAUDI Ferenc 1996, 95–96. A folklorizálódott változat (2.): ERDÉLYI János 1846, 9–10. No 8. Napjaink magyar prózájának reprezentatív alkotójánál, Darvasi Lászlónál a „dodózó” kifejezés ugyanabban szöveg-összefüggésben bukkan fel, amelyben a későbbiek során a Pajkos ének „dudo” kifejezését értelmezni fogom: „A krónikás lassított, s maga elé engedte azt a nőt, s aztán addig és úgy vizsgálta a dodózó, ringatózó, olykor feleselő, máskor meg gúnyosan pöf-feszkedő női tomport, ahogyan neki tetszett.” (A kiemelések tőlem, J. K.) Vö. SZÍV Ernő: Női has, köldök, depresszió. Élet és Irodalom, 1997. május 30., 22. Telefonos érdek-

lődő kérdéseimre az író nem tudott választ adni arra, hogy honnan vette a „dodózó” kifejezést. „Lehet, hogy magam találtam ki” – mondta. Attól tartok azonban, hogy mégsem erről lehet szó.

29 Új Magyar Tájszótár I. A–D. Budapest, 1979, 1028.

30 A Magyar Nyelv Történeti-etimológiai Szótára I. A–Gy. Budapest, 1967, 681.

31 Uo.

32 Erdélyi Magyar Szótörténeti Tár II. Cs–Elsz. Bukarest, 1978, 479. A szövegrészlet érthetőbb „fordítása”: Veres Borka Dudás Andrástól elválasztást kíván, mert [az] rászedte [ki-játszotta], elébb állott a dudával. Döntés: elválasztatik, a Dudás pedig házasodási tilalomban tartatik. Sajnos, ezzel a szöveg nem vált érthetőbbé.

33 VARJAS Béla 1964, 410.

34 Elsősorban: BERNÁTH Béla 1986, de fontosak előmunkálatként publikált tanulmányai is: BERNÁTH Béla 1981, BERNÁTH Béla 1982, BERNÁTH Béla 1982a, BERNÁTH Béla 1984, BERNÁTH Béla 1987. Valószínűleg ennél több publikációja is megjelent e tárgykörből, de bibliográfiai összezés hiányában ezekről nincs tudomásom. Hogy már a BERNÁTH Béla 1981 előtt is több ilyen dolgozata megjelent, erre utal: HOPPÁL Mihály 1981, 9., még vagy féltucat dolgozatot említ, de nem sorolja fel őket.

35 A magyar népköltészet szimbolikájával kapcsolatos első fontos megfigyeléseket Vikár Bélához köti a kutatás. Az MNGY VI. kötetének jegyzetei között olvashatók ilyen megfigyelések. (Vö. VIKÁR Béla 1905) utána „A magyar népköltészettről” című fontos tanulmányában szól a kérdésről részletesen. (Vö. VIKÁR Béla 1906). A következő állomásként Lükő Gábor kissé kapkodva megírt könyvét szokás emlegetni, amely később inspiratív műnek számított a kutatók számára. (Vö. LÜKŐ Gábor 1942) hasonló kiadása, hibajavítóval és utószóval: Pécs, 1987. Vargyas Lajos a nyolcvanas években publikálta vonatkozó dolgozatait, ezek közül két szövege szinte teljesen azonos fogalmazású (elenyésző eltéréssel), népdalpéldáinak filológiai adatait nem adja meg, s előzményként mindössze Lükő Gáborra hivatkozik. (Vö. VARGYAS Lajos 1984 és VARGYAS Lajos 1987) Ugyanennek a szövegnek lényegesen meg nem változtatott variánsa olvasható az akadémiai magyar néprajzi kézikönyv megfelelő fejezetében is. A népdalpéldák vagy részletek forrását itt megadja a szerző. Lükő Gábor előmunkálatait leszámítva ebben a változatban sem történik hivatkozás semmiféle vonatkozó irodalomra. (Vö. VARGYAS Lajos 1988) Bernáth Bélával és Vargyassal gyakorlatilag egyidőben publikálja első vonatkozó tanulmányát Hoppál Mihály is, s ő teszi lehetővé Bernáth Bélának, hogy folklórkiadványban tegye közzé egyik fontos tanulmányát. (Lásd: BERNÁTH Béla 1981, Hoppáltól: HOPPÁL Mihály 1981) Elképzeléseit könyvében foglalta össze: HOPPÁL Mihály 1990. Ugyancsak ő tette közzé (Szepes Erikával együtt) a Balatonalmádiban tartott fontos konferencia (Erősz a folklórban, 1992) két testvérkötetét, amely úttörő vállalkozásnak számított a kérdéskör magyar kutatásában. (Vö. HOPPÁL Mihály–SZEPEs Erika szerk. 1987, a testvérkötet címe: „A szerelem kertjében”, ugyanakkor.) A (testi) szerelem magyar paraszti hagyományait összegező úttörően fontos könyvében Vajda Mária külön fejezetet szentel – „Hol a világ közepe?” Erotikus jelképek a folklórban címen – a kérdéskörnek. A fentebb említett alapvető irodalom egy részének ismeretében és hallatlanul gazdag gyűjtött anyagának alapján fontos adatokkal támasztja alá és gazdagítja – többek között – a magyar népköltészet erotikus jelképrendszerének ismeretét. Idézett irodalma is fontos. (Vö. VAJDA Mária 1988, 14–23.) Az erotikus magyar népmesék gyűjtésében és közzétételében úttörő szerepet vállaló Burány Béla egyik könyvében (BURÁNY Béla 1990) a bevezetőben, maga is kísérletet tesz a szöveganyag jelképi

funkciójú motívumainak értelmezésére, ugyancsak a fentebb érintett irodalom egy részének ismeretében. Szöveganyaga azonban ennél jóval több kiaknázható adatot tartalmaz, ezek egy részét magam is felhasználtam a Pajkos ének elemzése kapcsán. A „népdal-szimbolikai irányzat” eredményeinek kétségbevonásával kapcsolatban lásd a 16. jegyzet adatait, a megítélés módosulásával kapcsolatban a számbavehető irodalom túlnyomó részének mellőzésével, lásd: KATON Imre 1998. (A felsorolt irodalom nem teljes.)

- 36 BERNÁTH Béla 1986, 131. számos adattal a régiségben. További adat a XIX. század legelejéről:

*Dudi melle dudorodik, hajja rózsa hajja haj!
Csöcsi, fara domborodik, hajja rózsa hajja haj!
Van itt, Józsi, hajja haj! mind duda, mind derekalj,
Hajja rózsa, tubarózsa, hajja rózsa hajja haj!*

Forrás: PÁLÓCZI HORVÁTH Ádám 1979, 276. A derékaljat női testként értelmezi: BERNÁTH Béla 1984, 70. A 138. jegyzethez tartozó versben a „derekaljas ág” ugyan csak ilyen jelentésben fogható fel.

- 37 A szlavóniai magyarságról készült legutóbbi összefoglalása: PENAVIN Olga 1998. A szlavóniai magyarság folklórjáról, ezen belül népköltészetéről, továbbá nyelvéről, valamint anyagi kultúrájáról írott cikkei, tanulmányai felsorolva az alábbi Penavin-bibliográfiában: PENAVIN Olga 1983, 321–323. Valamint: Csapó Julianna: Adatok Penavin Olga bibliográfiájához. In: Penavin Olga tiszteletére. Különnyomat a Hungarológiai Közlemények (Újvidék) 1996. évi 4. számából: 101–135.
- 38 PENAVIN Olga 1981, 61. Ugyanezt a hiedelem-leíró szöveget – némileg bővebb hiedelem-elemekkel – később közzétette egy kórogyi származású amatőr helytörténész és néprajzkutató, Bencze Sándor is. Mivel ezen a helyen a vizsgált kérdés szempontjából kizárólag a szövegben előforduló *dudó* kifejezés érdekel, a hiedelem helyi beágyazottságával, nyelvi vonatkozásaival stb. nem foglalkozom. A szöveg egészét az először közzétevő Penavin Olga azonos módon értelmezi, ami érthető is, hisz valószínűleg az ő feljegyzései alapján (pontosabban: annak felhasználásával) került bele a kórogyi monográfiába is. (Bencze Sándornak Penavin Olga a kötetben külön köszönetet mond az átengedett gyűjtésekért, adatokért.) Ami mégis többletnek számít e rövid cikkben, az az, hogy a gyűjtő a *Büti szél, ne dudóm!* mágikus szöveget értelmezi: „vagyis: Büti szél, itt az ülepem (ne = itt van, vedd el; *dudóm* = ülepem).” BENCZE Sándor 1986 Penavin Olga a *dudó* kifejezést nem értelmezi, sőt szlavóniai (kórogyi) szótárába sem vette fel. Ami annál is inkább talányos, mivel a kórogyi néphagyomány leírásaiban, a lakodalmi rítus leírásaiban, újra felbukkan. A vonatkozó részlet: „Vacsora alatt, ha a vendégek közül elkiáltotta valaki magát: *Sem fűró, sem kalapács, Puci dudó!*, akkor a menyasszonynak ugrania kellett, és meg kellett apolnia (csókolni) a vőlegényt, azután azt, aki pénzt vetett az előtte álló üres tányérba.” PENAVIN Olga 1981, 143. Mindez közvetlenül a menyasszonytánc előtt történt. Garay Ákos 1911-ben végzett kórogyi gyűjtései alapján ugyancsak utal a szokásra, de abban a „puci, dudó” nem szerepel: „Hiába mondta a lakodalmas nép »Sem fűró, sem kalapács!«, mire a fiataloknak »apolkoznok« (csókolódzni) kellett volna.” GARAY Ákos 1911, 72. (Első közlése: Néprajzi Értésítő 1911, 221–248.) A fiatalokon a fiatal pár értendő, a kontextus pedig egy „babonás” szituáció, amikor a vőlegény már a lakodalom délutánján haza akarta küldeni a menyasszonyt, mivel maga rontás alatt volt. Ugyancsak Garaynál olvasható, hogy amikor a fiatal pár (az esketési szertartás után) hazaért a lakodalmas házhoz, a hi-

edelem-cselekmények között szerepelt a következő is: „Innen bevezetik őket a szobába, de csak az ajtó mögé; ott egy padra tesznek egy fűrőt meg egy sarlót; leterítik egy zsákkal. Erre ráültetik őket. A sarló azt jelenti, hogy az asszony jó arató, jó marokszedő legyen. De a fűrőről nem mondják meg, mit jelent. Ez a vőlegénynek szól. Itt ülnek a fiatalok, itt is vacsoráznak.” GARAY Ákos 1911, 67. (A kiemelések tőlem – J. K.) Századelős gyűjtésről és közlésről lévén szó, talán érthető, hogy a kórógyiak nem magyarázták meg a fűró jelentését, s azt a gyűjtő nem is firtatta. Bár az a mondat, hogy „ez a vőlegénynek szól” elárulhatja az akcióban artikulálódó célzást. Az sem érdektelen, hogy ha egybevetjük Garay adatát Penavin Olgáéval, azt kell megállapítani, hogy a zsákkal letakart fűrőn és sarlón jó hosszan üldögélő fiatalok közül a menyasszonynak kellett időnként felugrania s megcsókolnia a vőlegényt és azt a vendéget, aki pénzt vett a tányérba és elkialtotta a „*Sem fűró, sem kalapács, Puci dudó!*” szöveget. (Penavin Olga leírásából hiányzik a fűróra- és sarlóraültetés, valamint a rajtuk való üldögélés mozzanata, Garaynál viszont a mondott szövegben nem szerepel a „Puci, dudó”.) Egyáltalán nem valószínű, hogy a „puci, dudó” századforduló utáni fejlemény lenne, az viszont igen, hogy vagy nem mondták el Garaynak a kórógyiak kényes jelentése miatt, mint ahogy a rítus során a maga tárgyi valóságában használt szerszám: a fűró jelentését nem magyarázták meg neki. Az viszont valószínű, hogy jó fél évszázad múlva, amikor Penavin Olga kórógyi gyűjtései folytak, a fűróra- és sarlóraültetés szokása már nem divott, vagy kifejezetten erotikus konnotációja miatt nem mondták el a gyűjtőnek. Az persze nem elképzelhetetlen, hogy a lakodalomban a fiatalok még akkor is ott üldögéltek a megnevezett szerszámokon, de ez egyrészt nem volt látható, másrészt pedig – mint mondtam – az idegent (egy nőt) nem avatták be a titokba. A két leírás és a két szöveg összevetése egy sereg problémát vet fel, ami értelmezésre vár. Ha ugyanis a zsák alá tett szerszámok közül a fűrőt egyértelműen fallikus jelentésben fogjuk fel, akkor érthető, hogy a „vőlegénynek szóló” üzenete az elkövetkezendő menyasszony-fektetésre, illetőleg elhálásra, valamint az azt követő házassáetre utal. (Lásd ezzel kapcsolatban a 100. jegyzet adatát is.) A sarló jelentésével kapcsolatban megfogalmazott magyarázat szépen hangzik, ám annak a kontextusnak kapcsán, amit a lakodalom jelent, s különösen jelentett a régiségben, amikor az egész szertartás a testiségre, erotikára, szexualitásra utal (hiedelem-cselekmények, lakodalmi kurjantások, részben a találós kérdések, a lakodalmi dalok, a lakodalmi ételek, lakodalmi kalácsok és sütemények, stb.) kifejezetten diszparát értelmezésnek tekinthető. Hogy a fűró fallikus jelkép, közvetve tehát a férfiprincípium jelzésére szolgál, az a jelölt (fallosz) és a jel (fűró) közötti hasonlóság alapján ikonikus jellegű, vagyis a jeleknek ahhoz a csoportjához tartozik, amely a szimbolikus gondolkodást elfelejtő közösségben legegyszerűbben értelmezhető. Ezzel szemben a kórógyi lakodalmi rituális szerszám(ok)raülés másik jelfunkciójú tárgya: a sarló nem ikonikus (jel)funkcióban értelmezhető, éppen ezért virtuális jelképisége a jel-jelölt összefüggésben csak áttételesebben érthető meg. A sarló a tárgyalt kontextusban indexicitása folytán hordoz szimbolikus jelentést: a sarló lunáris jelkép, mint általában a meghajlított szerszámok, a launáris jelképek egyben női jelképek, hisz a holdfázisok összefüggése a női életfunkciókkal ősidők óta közismertek. Ha tehát a századeleji Kórógyon a két jelfunkciójú tárgy közül a fűró (ikonicitása folytán) a férfiprincípiumot jelentette, a sarló ezzel szemben (indexicitása folytán) a női princípiumot. A hagyományos népelet archaikus szemlélete nyilatkozik meg tehát ebben a rítuscselekményben is, a két tárgy nem véletlenül került – fontos szituációban – egymás mellé. Mindebből – mint fentebb láthattuk – a kórógyiak a „vőlegénynek szóló” fűró jelentését nem mondták meg a gyűjtő Garaynak, nyilván erotikus funkciója miatt, ám nyilván a gyűjtő és a közösség számára is világos volt jelentése, ezzel szemben a sar-

lóval kapcsolatos jelentés értelmezése kifejezetten másodlagos: a jelölt (a nő) és a jelölő (sarló) közötti indexikus összefüggést már nem ismerték, de abból kiindulva, hogy a sarló női munkaeszköz, utaltak a jó arató és jó marokszedő asszonyi tevékenység előmozdítására. Hogy egy ikonikus jel még pontosan értelmezhető, az indexikus jel azonban már nem, azt húzza alá, hogy Kórógy századeleji magyar közösségében a hagyományos jelrendszer széthullott, s a kórógyiak már csak részben tudtak vele mit kezdeni. Az eddig elmondottak alapján a tárgyalt kórógyi lakodalmi felkiáltás („Sem fűrő, sem kalapács, Puci dudó!”) fűrő szava (fallosz jelentésben) értelmezhető, hasonlóképpen a kalapács szó is fallosz jelentésű (az ikonicitás folytán; vö. BERNÁTH Béla 1986, 162.), a „puci dudó” szókapcsolat értelmezése azonban elég problematikus. A *pucil* szót Penavin Olga bevette szlavóniai (kórógyi) tájszótárába, *csókol* jelentésben, de ez a kontextusból különben is egyértelmű. Marad a kulcsszó: a *dudó*. Penavin Olga pucér asszonyszereplője esetében *farként* értelmeződik, Bencze Sándornál (a valósághoz kissé közelebb) *ülepként*, jómagam pedig (lásd a főszöveget) *női genitáliaként* értelmezem. Láthattuk, hogy a *dudó* a *duda* (tájnyelvi?) változata, ez pedig – becsmérlő kifejezésben ugyan –, de öreg *nőt* („aggh *duda*”) is jelenthetett a XVI. század végén. Azt kell ennek jelentenie, hogy a *dudó* Kórógyon a női genitália mellett a *nőt magát* is jelölhette? Sajnos, Penavin Olga nem értelmezi adatát. Ha ugyanis nem így lenne, akkor a lakodalmi felkiáltás csak így lenne értelmezhető: Sem ilyen fallosz, sem olyan fallosz, csókolj, vulva! Ha viszont a *dudó*–*nő* jelentést is akceptáljuk, akkor a felkiáltás valószínű jelentése: Sem ilyen fallosz, sem olyan fallosz, csókolj, asszony! (Lásd ezzel kapcsolatban a 28. jegyzet adatát is; Amade László versének „Édes Dudi, Duduskám” becéző megszólítása valószínűleg *kedves nőm, asszonyom* jelentésű, nem pedig vulvára való kettős utalás – amennyiben a *duda*–*dudó*–*dudi*–*dudus* változatsor elfogadható. Nincs róla tudomásom, hogy Amade verssorát bárki bármiképpen értelmezte volna. A kérdés kapcsán Négyesynek sem volt elképzelése. Vö. ADAME László 1892, 497–498.) A kérdés valószínűleg további elemzést kívánna, amennyiben igazoló vagy cáfoló adatok bukkannának fel.

39 Erre már korábban is utalhattam, és idéztem ugyanazt a kórógyi szöveget: JUNG Károly 1992, 241.

40 BÁLINT Sándor 1979, 456. A szél himneműségét nemzetközi összehasonlító példák és a magyar népköltészet adatai alapján – Bálint Sándortól teljesen függetlenül – részletesen tárgyalja: BERNÁTH Béla 1981, 42–45.

41 Lásd a 36. jegyzet adatait.

42 Ezzel kapcsolatban lásd: JUNG Károly 1992a, valamint kiegészítések ugyanott: 241–242. A meztelenség kérdéséről magyar és idegen anyagon: RÓHEIM Géza 1925, 54–58., valamint: SZENDREY Ákos 1930.

43 Lásd az 53. jegyzetet és a hozzá tartozó szövegrészt.

44 VARGYAS Lajos 1984, 320.

45 Uo.

46 VIKÁR Béla szerk. 1907, I., 182.

47 ENDRÓDI Sándor szerk. 1906, 112.

48 KISS Lajos 1982, 185. No. 236.

49 KRIZA János 1975, 227. No. 432.

50 BERNÁTH Béla 1986, 55.

51 Uo.

52 Uo.

53 ERDÉLYI János 1848, 184. No. 332.

54 MIŠIANIK, Ján–ECKHARDT Sándor–KLANICZAY Tibor 1959, 201.

- 55 KLANICZAY Tibor 1961, 56.
- 56 STOLL Béla szerk. 1984, 8.
- 57 KLANICZAY Tibor 1959a, 201.
- 58 STOLL Béla 1962, 185.
- 59 Uo., 11. jegyzet.
- 60 BERNÁTH Béla 1986, 158.
- 61 BERNÁTH Béla 1986, 114.
- 62 Uo.
- 63 BERNÁTH Béla 1986, 156–164. Bernáth idézi a Pajkos ének eredeti ortográfiájú 21. strófáját, mint a cseréptörés korai irodalmi példáját. Ebből következően ismerte az egész szöveget (a MIŠIANIK, Ján–ECKHARDT Sándor–KLANICZAY Tibor 1959. kiadást hivatkozva, elég titokzatosan), benne a zabos részleteket és a gúnáryakat, ennek ellenére később nem hivatkozva. Gondolom: a kulcsszó: a *dudó* megfajthatatlansága miatt. S elfogadva Klaniczay Tibor és Stoll Béla elképzeléseit.
- 64 KISS Lajos 1982, 150. No. 189.
- 65 KISS Lajos–BODOR Anikó 1984, 243. No. 216. További változatait Bernáth több helyütt is idézi; ezek: LÜKŐ Gábor 1942, 150., BERNÁTH Béla 1981, 19., BERNÁTH Béla 1982a, 104. Tehát mindegyikben más edény (= vulva) fordul elő: *rocska, sajtár, vödör*.
- 66 VAJDA Mária 1988, 117. (A mátkalyuk c. szövegben.) Ugyanennek a történetnek Temerinbe lokalizált változatában a szüzesség elvételét más edény említésével fogalmazza meg az adatközlő: „Ara mászkát éppen a vőlegény. – Hát édősanyám! Mé bántja mán az én mátkámát no?! – Hát hunnē bántanám, mikó abbú a hat findzsábú éggyet összetört, amit a születésitű örözgeték neki! – Sosē bántsa azé! Maj vészék én másikot!” Vö. BURÁNY Béla 1988, 93.
- 67 JUNG Károly 1978, 117. Parallelleket nem találtam.
- 68 JUNG Károly 1978, 117. Párhuzama volt.
- 69 JUNG Károly 1978, 180.
- 70 JUNG Károly 1978, 113. Ha a tányér nem tört volna össze, akkor a földhöz szokták csapni. Másutt úgy csapták a pénzzel együtt a menyasszony kötényébe, hogy minél több darabra törjön. (Ugyanott: 253., 109. jegyzet.)
- 71 JUNG Károly 1992b. Először megjelent 1980-ban, az anyaggyűjtést 1978–1979-ben végeztem.
- 72 JUNG Károly 1992b, 55. Magyarcsernyei adat.
- 73 JUNG Károly 1992b, 63.
- 74 Uo.
- 75 FILIPOVIĆ, Milenko 1950.
- 76 FILIPOVIĆ, Milenko 1950, 112–113.
- 77 FILIPOVIĆ, Milenko 1950, 113.
- 78 Uo.
- 79 FILIPOVIĆ, Milenko 1950, 115.
- 80 Uo.
- 81 VAJDA Mária 1998, 341. Az „eltörött a kisbögre” szólásról van szó (és egy változatáról), melyet O. Nagy Gábor így értelmez: (lány) házasságon kívül elvesztette a szüzességét.
- 82 A 65. jegyzetben felsorolt adatok mellett meg lehet említeni a következő példákat is:

*Ó be parányi kis csupor!
Be parányi tűznél felforr;*

*Ez a parányi szerelem,
Be hamar elmúlik velem.*

(ERDÉLYI János 1847, 189. No 363.)

*Utczu, rajta, vén fazék,
Fel tudsz-e fortyanni még?*

(ENDRŐDI Sándor szerk. 1906, 217.)

*Tejes fazék, fatányér,
Majd meghalok a lányér!*

(ENDRŐDI Sándor szerk. 1906, 219.)

*Kicsi csupor hamar forr,
A vén asszony puskaapor.*

(ENDRŐDI Sándor szerk. 1906, 219.)

Egy erotikus népi elbeszélésben, a leányzó, miután penis erectust idézett elő jövőendőbelijénél, a következőket mondja: „Nem is köllöt öt perc, oszt megnyőt a duplájára. Csak úgy nyíllik a rózsája néki! Hát még mikó az én cserepembe ültessük!” Vö. BURÁNY Béla 1990, 154.

83 BERNÁTH Béla 1986, 159.

84 A lakodalmi edénytörés számos adatát ismerteti nemzetközi etnológiai irodalom alapján, azonos értelmezéssel: RÓHEIM Géza 1918, 213–216. Szép adatot idéz Bernáth Béla Réső Ensel Sándor népszokás-gyűjteményéből: „A Komárom megyei Szentpéteren (amikor a menyasszonyért mennek – J. K.) a násznagy háromszor kopogtat, akkor belülről három fazék vágatik az ajtóhoz, mintegy hasonlatul a menyasszony leánykora végének.” BERNÁTH Béla 1986, 158. (Ugyanitt további adatok is.) a legfrissebb irodalomban olyan lakodalommal kapcsolatos edénytörési adatok is ismertek, amelyeknek jelentése más – legalábbis az adatközlők értelmezése szerint. Ezekben az adatokban feleségül nem vett egykori szerető (lány) – átokformula kíséretében – üres „cserépfazakat”, „fekete fazakat” vagy „káposztásfazakat” vágott a földhöz a lakodalmass menet előtt (vagy a lakodalmass kocsi kerekéhez), melyben az őt elhagyó (vagy megcsaló) vőlegény haladt. Vö. BALÁZS Lajos 1994, 205–206. Nagyon valószínű, hogy ezek az adatok egy felbomlott jelképrendszer reprezentánsai, az akcióhoz kötött jelentések pedig sokadlagosak. A lakodalmi szimbolikus edénytörés kérdésköre feldolgozatlan a magyar folklorisztikában. Hogy azonban a Gomboson megfigyelt lakodalmi edénytörő akciók nem tekinthetők elszigetelt reliktumoknak, azt az ismertett magyar (és nemzetközi) paralellek bizonyíthatják. Néhány újabb lakodalmi leírásban is előfordul az edénytörés, a régebbi irodalomban is számos példa található. Az értelmezés (nem mindig van) eléggé változatos. A témát nagyobb anyag áttekintésével mindenképpen fel kellene dolgozni.

85 Lásd a 72. jegyzet anyagát.

86 Lásd az 58. jegyzet adatát.

87 STOLL Béla 1962, 181.

88 STOLL Béla 1962, 183.

89 KLANICZAY Tibor 1961, 60–61.

- 90 KLANICZAY Tibor 1961 57–58.
- 91 Már Stoll Béla is megállapította, hogy a Pajkos ének néhány strófája – a 18–19. és a 21. – „semmilyen módon nem hozható kapcsolatba az ének többi részével.” STOLL Béla 1962, 180. Hogy e három strófánál többet is nem talált oda nem illőnek a Pajkos ének kontextusában, az nyilván az egyes strófák jelentésének félreértéséből fakad(hat).
- 92 STOLL Béla 1992, 191.
- 93 A magam – elsősorban folklorisztikai indíttatású – vizsgálatai során kifejezetten szem előtt tartottam a negyven esztendővel ezelőtt megfogalmazottakat: „További igen részletes kutatás és vizsgálódás szükséges azonban még ahhoz, hogy pontosan ki tudjuk jelölni az ének helyét régi költészetünk történetében. *Elengedhetetlen ehhez a folklór-összefüggések feltárása...*” KLANICZAY Tibor 1961, 63. (A kiemelés tőlem – J. K.)
- 94 STOLL Béla 1962, 184.
- 95 KRIZA János 1975, 197. No. 366. (Az No. 335. ugyanaz, némi nyelvjárási eltéréssel.)
- 96 ENDRŐDI Sándor szerk. 1906, 31. No. 43. A népdal számos változatban közismert. Obszcén változatában az „Azért a kis barna lányért” sor helyett az „Azért a kis bűdös lükért” is hallható. További változatai: „Bullás Miska az ajtódon”, BERNÁTH Béla 1984, 73., és: „Azé a kis bolondságé”, BERNÁTH Béla 1984, 74. (Az ajtó jelentése: vulva.)
- 97 ENDRŐDI Sándor szerk. 1906, 281. No. 197.
- 98 Vö. BERNÁTH Béla 1986. Nem külön fejezetben, de az index alapján visszakereshető példák.
- 99 BERNÁTH Béla 1986, 272. Továbbá: „A fenti tejtermékeket [lásd a 96. jegyzetben felsorolt népdalokban: tej, túró, tejfel] a tejesevényeknek is nevezett női genitáliák tartalmazzák.” BERNÁTH Béla 1984, 73. A tejesevény = vulva összefüggéssel kapcsolatban példa: ENDRŐDI Sándor szerk. 1906, 219., idézve a 82. jegyzetben. További edények felsorolása (köztük tejesevény is) a 65. jegyzetben.
- 100 BERNÁTH Béla 1986, 213. Lásd még a 38. jegyzetben felsorolt adatokat és értelmezést is.
- 101 MNT III/B Lakodalmom, No. 311., 299. Gyűjtve 1953-ban Moldvában és Bukovinában. Az első strófa második felének változata, közölve ugyanott: „Azért nyúlt ő hozzája, / Viszketett a pinája.” A vulva jelentésű szó kipontozva, de egyértelmű jelzéssel. A második strófa közölve: BERNÁTH Béla 1986, 142. (Köznyelviesítve.) Bernáth Amade László verseként jelzi, nyilván tévesen. Magam Amade könyveiben nem találtam.
- 102 STOLL Béla 1962, 184.
- 103 A Pé Anna című szövegben, amely a vulva (pina) nevének eredetét regéli el Keresztelő Szent János személye köré kerekített állatszereplős eredetmondában: „akkor kinyújtotta nagy nyakát a gúnár, oszt azt mondta (Pé Annának – J. K.) – adjon Isten a te szádba olyan hosszú, nagy kolbászt, mint az én nyakam.” VAJDA Mária 1988, 115. Ugyanennek a típusnak másik változatában a vulva (pina) eredeti neve Vadhúsocska volt, de a három vándorló társ valamilyen oknál fogva megátkozta: „Hát így lett aztán a Vadhusocskának Pina a neve. Olyan szörös lett, mint a Macska, olyan taraja lett neki, mint a Kakasnak, meg olyan jár bele, mint a Liba nyaka...” BURÁNY Béla 1990, 133. Lúdnyak további erotikus kontextusban: BERNÁTH Béla 1984, 76.
- 104 PÁLÓCZI HORVÁTH Ádám 1979, 305. No. 200.
- 105 Gyermekkori mondóka emléke Gombosról (Bácska).
- 106 A változatok áttekintése: KOVÁCS Ágnes–BENEDEK Katalin 1990, MNK 2323 J.
- 107 RÓHEIM Géza 1912.
- 108 ERDÉLYI János 1848, 42–43. No. 89.
- 109 „Ha az Isten karácsonyig éltet, azt gondolom, hogy [nagy úr leszek], ha egyébként nem

is, [farkam után]. De ha én uram és igaz atyámfia vagy [ne szóljon] kegyelmed [senki-nek semit].” BALASSI Bálint 1951, 369. (A kiemelés tőlem – J. K.) A szögletes zárójelben olvasható feloldott részeket Balassi titkosírással írta barátjának, Kapi Sándornak 1588 májusában. A levélrészlet tartalmára utal: KLANICZAY Tibor 1960, 228–229. Hasonlóképpen fontos kortörténeti, erkölcstörténeti adatok elevenítik fel a XVI. század vége és a XVII. század eleje közállapotait, hatalmaskodásait egy szétzilált országban, annak a tanulmánynak alapján, amely a kódex egyik másolója és Névadója, Fanchali Jób János életét, gátlástalan vagyonszerzését mutatja be. Lásd: GROSZ Artur 1960. Ugyancsak érdekes, színes panorámája olvasható a korszak világának: BAGYARY Simon 1907.

110 ERDÉLYI János 1848, 66. No 141.

111 A „*keuil katona*” szintagma felbukkanása a Pajkos ének szövegében, tehát egyben A vénlánycsábító katona balladájában is, egyik kiemelkedően jelentős argumentum a rekonstruált énekszöveg ballada volta mellett. A *kevény katona* ugyanis a magyar klasszikus balladákban kimutatott *állandó jelzők* (epitheton ornans) egyik jellemző példája. (Vö. FARAGÓ József szerk. 1995, 230.) Hogy az összefüggés még érdekesebb legyen, a *kevény katona* alakja XIX. századi balladakincstünkben ugyancsak csábító szerepben fordul elő! Ennek példái a *Hűség próbája* balladatípusban olvashatóak, azzal a különbséggel, hogy ezekben a változatokban a csábítás visszautasításra talál, a jegyesét hét esztendeje visszaváró „szegény árva leány” részéről.

*Ihon nevedekék egy aranyalmafa,
Körülfolyta tövét gyenge gyopárvirág,
Alatta üldögél szegény árva leány,
Köti koszorúját siratozza magát:*

*– Sem apám, sem anyám, sem gondom-viselő. –
Az ajtón hallgatja egy kevény katona.
– Ne sírj, ne keseregi, szegény árva leány,
Leszek apád s anyád, mint gondod-viselő.*

*– Nekem bizony ne légy, te kevény katona,
Mert nekem is vagyom jegyösöm, gyűrűsöm,
Kiért én elvártam hét szép esztendeig,
Hét szép esztendeig, teljes harmadnapig.*

(FARAGÓ József szerk. 1995, 29. No. 18.)

További példák, melyekben a *kevény katona*, a csábító, felbukkan: VIKÁR Béla 1907. II. 15–16. (Ihon nevedekék), valamint: VARGYAS Lajos 1976. II., 379–380., No. 102. és 103. Természetesen további változatok is vannak.

112 STOLL Béla 1962, 184–185.

113 Az a feltevés, hogy az apa színlelt balesetének lehetősége is fennáll, nem véletlen. A csábító *kevény katona* ugyanis – Balasséhoz hasonlóan – korántsem csak a dudó etetése (hogy az első strófa jelképiségével fogalmazzak) miatt csábította el a vénlányt. A kontextusból félreérthetetlenül kikövetkeztethető ugyanis, hogy nyilván a lányt illető juss, tehát vagyon (vagy birtokrész) is tárgya lehetett aspirációinak. Az apai áldás megtagadása pedig éppen ennek a számításnak áthúzását jelenti. Ez a kor törvénykönyve, a Tripartitum vonatkozó rendelkezéseivel jól alátámasztható: „Akik tehát tőled és feleségedtől szület-

nek, míg szárnyra nem kelnek, hatalmad alatt állnak.” – mondja az 51. cím 2. paragrafusa. A szárnyrakelés pedig – lányok esetében – „ezeknek jegyváltása, és menyegzői szertartása, vagy a házasság elhálása következtében szokott megtörténni.” – mondja ki a Hármaskönyv ugyanezen címének 1. paragrafusa. Nos: az elcsábított vénlány (és majd látható lesz e tanulmány főszövegének további részében: a kevély katona is) mindenféle fenyegetéssel arra akarja rákényszeríteni az apát, hogy „adja el”, tehát adja férjhez a bujdosó katonához – ami jegyváltást, lakodalmat és a házasság elhálását jelenti –, s ezzel elhárulván a jogi akadályok, a gátlástalan férj megkaparinthassa a vénlány jussát is. Mint ha balladánk szövege a Tripartitum szellemében fogalmazódott volna meg! A vénlány fenyegetése, hogy elkurvul, ha férjhez nem adják, a csábító katona fenyegetése, hogy a lány szüzességének elvételével megszégyeníti az apát, nyilván olyan súllyal bírt, hogy az apának ezen el kellett gondolkoznia. Az idézetek helye: WERBŐCZI István 1894, 89. Mind ebből következik, hogy rekonstruált balladánk nemcsak irodalomtörténeti, művelődéstörténeti, folklorisztikai és verstani szempontból ágyazódik bele a kor kontextusába, hanem a kor joggyakorlata szempontjából is. Ez is példa lehet arra, hogy komplex közelítésmóddal sokkal több esély van a makacsul ellenszegülő szövegek értelmezésére. (De más értelmezés is elképzelhető: Lásd a 119. jegyzetben ismertetett vonatkozásokat és bizonyító jogi eseteket.)

114 KLANICZAY Tibor 1961, 57.

115 STOLL Béla 1962, 184.

116 Uo.

117 Pirnát Antal figyelmeztetésére utal: STOLL Béla 1962, 183. Az említett jogtörténeti mű vonatkozó helye: ECKHART Ferenc 1954, 142–143.

118 A hivatkozott műben nem olvasható a „gyakran”. A Szerző ezt írja: „... vízbefojtás is előfordult parázna nőkkel szemben.” ECKHART Ferenc 1954, 142. (A kiemelés tőlem – J. K.)

119 A strófával kapcsolatos olvasati problémákról már szó volt a 4. jegyzetben. Mivel a „megloccsan” szó pontos jelentésével kapcsolatban nem rendelkezünk fogódzókkal, az alábbiakban virtuális jelentés alapján teszek kísérletet a strófa értelmezésére. Mivel – mint utaltam rá a 4. jegyzetben – a Stoll-féle olvasattal szemben (a hasonmás alapján) a Klaniczay-féle olvasat a valószínű, a kérdéses verssor: „Úgy vetik az vízben, ugyan megloccsanna” mai értelmezésben valószínűleg így hangozhatna: [szegény anyádat Sajószentpéternél] oly módon vetették a vízbe, hogy kitudódjon: vajon megloccsan-e. A később részletezendő egykorú művelődéstörténeti párhuzamok alapján talán azt kell értenünk ezen, hogy *elmerül-e*, vagy *vízbefullad-e*. (Ha a Stoll-féle olvasat mentén indulnánk el akkor az „ugyan megloccsana” szóalak alapján a verssor talán ezt a jelentést sugallná: [szegény anyádat Sajószentpéternél] oly módon dobták a vízbe, hogy nagyon megloccsant. Ami talán a *gyorsan*, *hirtelen*, *nagyon elmerült* mai értelmezést tenné lehetővé.) A Klaniczay-féle olvasat valószínűsége mellett azonban mindez – ebben a pillanatban – hipotetikus szintű. A kor úriszéki perirataiban tallózva ugyan közeli, de más értelmezése is elképzelhető balladánk 8. (a Pajkos ének eredeti számozása szerinti 11.) strófájának. Felmerülhet ugyanis a vénlány anyjának kerítő szerepe. Nem lehetetlen, hogy a valószínűleg zsarnok természetű, de nyomorodott apa helyzetét kihasználva, az anya valamiképpen férjhezadni igyekezett a vénlányt, s erre a kevély katona személye, s nyilván ékesszólása, alkalmat adhatott – volna. Ha a balladánkból kikövetkeztetett balladai eseménytörténet fonalán haladunk, itt arról lehet szó, hogy az apa – aki a vénlány jussát, tehát az őt illető vagyონrészt, kezéből kiadni nem akarván – tévkenyen hozzájárulhatott feleségének kerítőként való elítéléséhez, s ezt fogalmazza meg vízbevetésként a tárgyalt strófa. Vízbevetéssel (pontosabban: zsákbavarrással és vízbe-

fojtással) a XVI–XVIII. században a kerítőket büntették, amit sok irodalmi adat támaszt alá. Például: „Mint parázna kerítő zsákban bujtatván *vettesék vízben*.” (A kiemelés tőlem – J. K.) Vö. ECKHART Ferenc 1954, 143. Az adat Ung megyei, 1637-ből. Szinte azonos fogalmazású másik ítélet: „... az anyja pedig, mint kurvakerítő zsákban bujtatván *vettesék vízben*.” Vö. VARGA Endre szerk. 1958. 726. (Az idézet mai helyesírással, a kiemelés tőlem – J. K.) Az adat Gömör megyei, ugyancsak 1637-ből. A perirat szövege előtti mai tartalmi összefoglalásban egyértelműen vízbefojtásnak minősítik az ítéletet. Ugyanez a büntetés volt járatos száz évvel korábban is; a Valkó megyei Újlak város statútuma (1525-ből) a kerítő öregasszonyokat, ha a vád bizonyítást nyert „élve meg kell kötözni, és sodró víz habjaiba dobni.” Vö. HEGEDŰS Antal ford. 1983, 131. Buda város Jogkönyve (a XV. század dereka) azonos módon büntette a kerítőket: a gyermeküket erkölcstelenségre szoktató anyákat „a nők középkori kivégzésének megfelelően zsákba kötve a Dunába dobták.” Valamint: „Azt is a vízbe fullasztották, aki ilyen erkölcstelenségre a házát megnyitotta.” Vö. RELKOVIC Néma 1905, 215. Ugyancsak utal Buda statútumára, s további hasonló példákat idéz a vízbefojtásra: MAGYARY-KOSSA Gyula 1929, 209. és 219. Nem érdektelen, hogy a rekonstruált ballada nyelvi megfogalmazása („úgy vetik az vízben”) szinte azonos az ítéletek megfogalmazásával („vettesék vízben”). A perirati megfogalmazások Ung és Gömör megyeiek, a Pajkos ének lejegyzője pedig Liptó megyei – tehát mindhárom adat felvidéki. Igaz, a jóval későbbi (nincs pontos évszám) Küküllő megyei határozat is azonos nyelvi alakot ad: „vettesék a vízben.” (Vö. MAGYARY-KOSSA Gyula, *uo.*) A vízbevetés büntető szankciója tehát egyértelműen vízbefojtást, vagyis kivégzést jelentett, nincs tehát okunk feltételezni, hogy rekonstruált balladánk szövegében másról lenne szó. Mindemellert az „ugyan megloccsanna” szókapcsolat pontos értelmezése még várat magára.

120 GÁL Farkas 1984, 120.

121 Lásd a 113. jegyzetben mondottakat is!

122 A felsorolást lásd a 4. jegyzetben.

123 Ezeknek felsorolása ugyanott.

124 A Magyar Nyelv Történeti-etimológiai Szótára II. H–Ö. Budapest, 1970, 487. A Melich János közzétette művet (Budapest, 1898) nem sikerült kézbevennem.

125 A 119. jegyzetben mondottak mellett meggondolandók azok az adatok is, melyeket Magyary-Kossa ismertet. Bocskay fejedelem 1606-ból származó hadi regulái fővesztéssel büntették az erőszaktevőket: „az kik erővel szüzeket törnek, asszonyállatokat erővel, akarattjuk nélkül rontanak, fejekkel érik meg!” MAGYARY-KOSSA Gyula 1929, 204. Bocskay fejedelem hadi reguláinak részletes ismertetése: BAGYARY Simon 1907, 145–148. Magyary-Kossa Gyula további (kortárs) katonai rendeleteket ismertet, amelyeknek mindegyike halálbüntetést helyez kilátásba a nők megerőszkolása esetére. A „szüzeket törnek” megfogalmazáson ugyancsak el lehetne gondolkodni a *fazéktörés* = *defloráció* összefüggések fényében. A kevély katonának is volt tehát mitől tartania, ha fenyegetését beváltja az apával szemben.

126 Lásd a 112. jegyzetben idézett helyet.

127 STOLL Béla 1962, 186–187.

128 ERDÉLYI János 1846, 74. No. 112. és KISS Lajos–BODOR Anikó 1984, 326. No. 307.

129 STOLL Béla 1962, 186.

130 MNT II. 300. Kodály gyűjtése, 1906. Idézi: STOLL Béla 1962, a 13. jegyzetben.

131 A megszámlálhatatlan bizonyító népköltési példa közül egy a XIX. század első feléből:

*Elmenj innen, ne fűtyöréssz,
Kis kertemben ne törd a rést,
Mert hiába töröd a rést,
Engem ugyan te el nem vész.*

(ERDÉLYI János 1848, 46. No. 97.)

- 132 ERDÉLYI János 1846, 74. No. 112.
133 ERDÉLYI János 1847. A kötetvégi Függelékben. (Lapszámozatlan.)
134 VARJAS Béla 1964, 410.
135 Forrása a 132. jegyzetben.
136 MTA I. Oszt. Közl. 13(1958) 243. Idézi: STOLL Béla 1962, 186–187., tévesen a 14.
(1957) évfolyamot jelölve meg.
137 MNT III/A., 903. Idézi STOLL Béla 1962.
138 Idézi: STOLL Béla 1962, 186. Lásd a 36. jegyzetben írtakat is.
139 PUTZ Éva 1943, 56. No. 3.
140 ERDÉLYI János 1848, 145–146. No. 254.
141 Vö. HOPPÁL Mihály 1990, 38–47. és BERNÁTH Béla 1981, 55–58.
142 ERDÉLYI János 1847, 190. No. 366. Kittűnő, hasonló változat:

*Hajlik a gyenge nád,
Hajtsd hozzám az orcád,
Nem félek én attól,
Szapora csókodtól.*

(KRIZA János 1975, 242. No. 467.)

- 143 ENDRŐDI Sándor szerk. 1906, 249. No. 72. Vö. BERNÁTH Béla 1981, 47–48.
144 VIKÁR Béla 1906. xxxiv.
145 ENDRŐDI Sándor szerk. 1906, 253. No. 12.
146 ERDÉLYI János 1846, 74. No. 112.
147 E tanulmány későbbi részében, balladaelméleti kérdések kapcsán, a kifejtett hipotézis igazolást nyer.
148 Egy helyütt az olvasható, hogy „balladáink első hitelesíthető nyomai a 17. század legvégéről állnak rendelkezésre...” Vö. VOIGT Vilmos szerk. 1998, 167. Konkrét, feljegyzett balladaszövegünk azonban – eddig – a XVIII. század végéről származik. Vö. STOLL Béla 1962a.
149 KLANICZAY Tibor 1961, 60.
150 Uo.
151 Uo.
152 vö. VOIGT Vilmos 1983.
153 ERDÉLYI János 1847a, 478. A tanulmány modern kiadása: DÖMÖTÖR Tekla–KATONA Imre–VOIGT Vilmos 1978, 54–142. Benne az idézet: 141. Uo. eligazító bevezetés: 52–53. A tanulmány apparátusa javítva és bővítve.
154 VARGYAS Lajos 1988a, 280.
155 KRÍZA Ildikó 1991, 18.
156 FARAGÓ József szerk. 1995.
157 FARAGÓ József szerk. 1995, 228–229.

- 159 Uo.
 160 Uo.
 161 Uo.
 162 Uo.
 163 Uo.
 164 Uo.
 165 ERDÉLYI János 1846, 74. No. 112.
 166 MNT II. 300.
 167 KLANICZAY Tibor 1959b, 20.
 168 Vö. KLANICZAY Tibor 1961.
 169 Lásd a 109. jegyzetben felsorolt adatokat.
 170 E kérdés kapcsán lásd a 16. és a 35. jegyzetben mondottakat. Megjegyzendő azonban, hogy *A magyar folklór* című egyetemi tankönyv frissen megjelent új kiadása (VOIGT Vilmos szerk. 1998) mintha jelezné már az elutasító szemlélet módosulását. Egyik szerzője – Katona Imre – a takonkönyv előző kiadásában közölt fejezetéhez képest ma már mintha nem képviselne minden tekintetben elutasító álláspontot a népköltészeti szimbolika kérdésében. Sajnos, csak Vargyas Lajos nevét említi meg a kérdéskör kutatói közül, másról nem vesz tudomást, ezért – úgy tűnik – egy ideig még várni kell, míg a magyar lírai népköltészet (és a népballada) elemzésében és értelmezésében ez a szempontrendszer is helyet kaphat. Szeretném remélni, hogy tanulmányom is jelent majd némi haladást az elutasító szemlélet módosulása felé vezető úton. Katona fejezete: KATONA Imre 1998, megemlítve a jelzett két jegyzetben is.
- 171 Bernáth összefoglaló könyvéről (BERNÁTH Béla 1986) ismereteim szerint öt ismertetés jelent meg. Ezek közül az etnográfus írása alapján véve elutasító – elismeri az adatgazdagságot, de eredményeit egyoldalúnak és hamisnak tartja. Mivel nem szakfolyóiratban látott napvilágot, az ismertetés részletkérdéseket nem taglal. Úgy tűnik, hogy maga sem vette eléggé komolyan a könyvet. (Vö. VIGA Gyula 1987) Nyelvész recenzius véleménye szerint ugyancsak felületes és elkapkodott műről van szó, amelyben rengeteg a hiba és a tévedés. Adatgazdagságát méltatja, de legfeljebb virtuálisan hasznos forrásnak nevezi, amelyet csak kellő kritikával szabad használni. (Vö. HORVÁTH László 1987) A másik nyelvész sokkal komolyabb apparátussal elemzi a könyvet, de a tudományos szempontok fényében az ő mérlegén is könnyűnek bizonyul. Az adatgazdagságot elismeri, de a belőlük levont következtetések java részét légből kapottnak találja. Kár, hogy többet nem vett észre benne. (Vö. PAPP György 1987) Hernádi zornaliztikus ismertetése (egy másik könyvvel együtt) alapján véve elismerő, az egyetemes néprajz tágabb kontextusát is szem előtt tartva méltatja a mű úttörő voltát. (Vö. HERNÁDI Miklós 1987) A kor vezető napilapjában megjelent hírlapi ismertetés sok fenntartással szól a könyvről, egy másik művel együtt ismerteti, de néhány érdemét elismeri, főleg a népdalküszöb, vagyis a kezdőkép kapcsán. (Vö. KOVÁCS Sándor Iván 1987) Tehát – végül is – a „szakfolklorisztika” véleményét nem tudjuk a műről. Kár, hogy a hivatalos magyar néprajz tulajdonképpen tudomást sem vett a műről! Úgy tűnik, a könyv megjelenése óta eltelt kis híján másfél évtized után már mindenki elfelejtette Bernáth Bélát és művét is. Attól tartok azonban, hogy dolgozatainak (azt sem tudjuk hány és hol jelent meg!) és könyvének igazi méltatása, értékeinek méltánylása, előbbutóbb el fog jönni. Mert a humorizálás szintjén – ahogy méltatói közül néhányan tették – még a tévedésekkel, hibákkal terhes fontos munkákat sem lehet csak úgy elintézni.

AMADE László

1892 *Várkonyi báró Amade László versei*. Összegejtötte, bevezette és jegyzetekkel kiérte: Négyesy László. Budapest

AMADE László–FALUDI Ferenc

1996 *Amade László és Faludi Ferenc versei*. Válogatta és az utószót írta Mezei Márta. Budapest (A Magyar Költészet Kincsestára, 42.)

BAGYARY Simon

1907 *A magyar művelődés a XVI–XVII. században*. Szamosközy István történelmi maradványai alapján. Esztergom

BALASSI Bálint

1951 *Balassi Bálint összes művei I.* Összeállította: Eckhardt Sándor. Budapest

1955 *Balassi Bálint összes művei II.* Összeállította: Eckhardt Sándor. Budapest

BALÁZS Lajos

1994 *Az én első tisztességes napom*. Párválasztás és lakodalom Csikszentdomokoson. Bukarest

BÁLINT Sándor

1979 *A szögédi nemzet*. A szegedi nagytáj néplete III. MFMÉ 1978/79-2. Szeged

BENCZE Sándor

1986 Búti szél ne dudó!... *Magyar Képes Újság* (Eszék), 35 (1986) No. 7.17.

BERNÁTH Béla

1981 A magyar népköltés szerelmi szimbolikája. EMN 9., 16–83. Budapest

1982 „Versenyfutás az ára”. *Világosság* 23 (1982) No. 12., 790–793.

1982a Szerelmeink. *Új Írás*, 22 (1982) No. 12., 100–113.

1984 Népköltészetünk úgynevezett szimbolikájáról. *Forrás*, 16 (1984) No. 10., 69–78.

1986 *A szerelem titkos nyelvén*. Erotikus szólások és egyéb folklórszövegek magyarázata. Budapest

1987 A szerelem képes nyelvéről. A favágásról és a szerelemfákról. In: HOPPÁL Mihály–SZEPES Erika szerk., 1987, 40–63. és 272–287., Budapest

BÓTA László

1970 A népballada elméletéhez. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 74 (1970) 657–661.

1971 A népballada elméletéhez II. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 75 (1971) 467–475.

1976 Ki volt a „nagy hegyi tolvaj?” *Kortárs*, 20 (1976) 1798–1807.

BURÁNY Béla

1988 *Piros a tromf*. 77 erotikus vajdasági magyar népmese. Budapest

1990 *A legkisebb királylány kívánsága*. 88 vajdasági erotikus és obszcén népmese. Budapest

DÖMÖTÖR Tekla–KATONA Imre–VOIGT Vilmos

1978 *Folklorisztikai tudománytörténet I.* (1840–1900). Budapest

ECKHART Ferenc

1954 *A földesúri büntetőbíráskodás a 16–17. században*. Budapest

ENDRÓDI Sándor szerk.

1906 *Magyar népdalok*. (Magyar Remekírók. A magyar irodalom főművei 54.) Budapest

ERDÉLYI János

1846 *Népdalok és mondák I.* Magyar Népköltési Gyűjtemény. Pesten

1847 *Népdalok és mondák II.* Magyar Népköltési Gyűjtemény. Pesten

1847a Népdalköltészetünkéről. In: ERDÉLYI János 1847, 373–478. Pesten

1848 *Népdalok és mondák III.* Magyar Népköltési Gyűjtemény. Pesten

FARAGÓ József szerk.

1995 *Népköltészet*. Válogatta, szerkesztette és az utószót írta Faragó József. (A Magyar Költészet Kincsestára, 35.) Budapest

FILIPOVIĆ, Milenko

1950 Mađijsko razbijanje sudova. *Naučni zbornik MS. Serija društvenih nauka 1.* (Novi Sad), 110–127.

GÁL Farkas

1984 *Az úriszék előtt*. Budapest

GARAY Ákos

1911 Szlavóniai régi magyar faluk. In: Penavin Olga szerk. *Szlavóniai hétköznapiak*. Újvidék, 1973, 53–84.

GROSZ Artur

1960 Jób János, Balassi drámájának megmentője. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 64 (1960), 223–227.

HARGITTAY Emil vál.

1983 *Hatvanhat csúfos gajd*. XVI–XVII. századi magyar csúfolók és gúnyversek. (Magyar Hírmondó sorozat) Budapest

HEGEDŰS Antal ford.

1983 *Népelet és jogalkotás a középkori Újlakon*. Fordítás és apparátus: Hegedűs Antal. Újvidék

HERNÁDI Miklós

1987 „Nézzük, mi van a pendelybe!” (BERNÁTH Béla 1986 ismertetése) *Élet és Irodalom*, 31 (1987) No. 28., 11.

HOPPÁL Mihály

1981 Jelképek és jelentések. EMN 9., 1981:7–14. Budapest

1990 *Tulipán és szív*. Szerelmi jelképek a magyar népművészetben. Debrecen

HOPPÁL Mihály–SZEPES Erika szerk.

1987 *Erősz a folklórban*. Erotikus jelképek a néphagyományban. Budapest

HORVÁTH László

1988 Bernáth Béla: A szerelem titkos nyelvén. *Magyar Nyelv*, 84 (1988), 235–237.

JUNG Károly

1978 *Az emberélet fordulói*. Gombosi népszokások. Újvidék

1992 *Köznapiak és legendák*. Tanulmányok a népi kultúra köréből. Újvidék

1992a Folklóradatok egy középkori pillérfő értelmezéséhez. In: JUNG Károly 1992, 104–121.

1992b A kiházásítatlanok halotti koronája. In: JUNG Károly 1992, 45–69.

KATONA Imre

1994 Népköltészet és irodalom. In: *Fejezetek a népköltészet köréből*. Néprajz egyetemi hallgatóknak 17. Debrecen, 53–59.

1998 Képes kifejezések. In: VOIGT Vilmos szerk. 1998, 612–614., Budapest

KISS Lajos

1982 *Gombos és Doroszló népzeneje*. A Jugoszláviai Magyar Népzene Tára 1. Újvidék

KISS Lajos–BODOR Anikó

1984 *Az alduinai székhelyek népdalai*. A Jugoszláviai Magyar Népzene Tára 2. Újvidék

KLANICZAY Tibor

1959 A Fanchali Jób-kódex. *MTA I. OSZT. Közl.* 14 (1959) 243–249.

1959a Pajkos ének. In: MIŠIANIK, Ján–ECKHARDT Sándor–KLANICZAY Tibor 1959, 199–207.

1959b A kódex ismertetése és kialakulásának története. [A Fanchali Jób-kódex.] In:

- MIŠIANIK, Ján–ECKHARDT Sándor–KLANICZAY Tibor 1959, 10–32.
 1960 A szerelem költője. In: *Reneszánsz és barokk*. Budapest, 1961, 183–295.
 1961 A Pajkos ének. In: *Reneszánsz és barokk*. Budapest, 1961, 54–63.
- KOVÁCS Ágnes–BENEDEK Katalin
 1990 *A magyar formulamesék katalógusa*. Magyar Népmese-katalógus 9., Budapest
- KOVÁCS Sándor Iván
 1987 BERNÁTH Béla 1986 ismertetése. *Népszabadság* (Budapest) 1987. július 14., 7.
- KRÍZA Ildikó
 1991 A balladáról általában. In: *A magyar népballada*. Fejezetek a balladakutatásból. Debrecen, 1991, 18–43.
- KRIZA János
 1975 *Vadrózsák*. Gondozta: Faragó József. Budapest
- KÜLLŐS Imola
 1969 A magyar népköltészet lírai dalműfajai és a kéziratos énekköltészet. *Népi Kultúra – Népi Társadalom II–III*. 235–245., Budapest
- LÚKÓ Gábor
 1942 *A magyar lélek formái*. Budapest
- MAGYARY-KOSSA Gyula
 1929 A magyarországi prostitúció múltjából. In: *Magyar orvosi emlékek I*. Budapest, 1929, 189–224.
- MIŠIANIK, Ján–ECKHARDT Sándor–KLANICZAY Tibor
 1959 *Balassi Bálint szép magyar komédiája. A Fanchali Jób-kódex magyar és szlovák versei*. Budapest (Irodalomtörténeti Füzetek 25.)
- ORTUTAY Gyula–KRÍZA Ildikó
 1968 *Magyar népballadák*. Budapest
- PÁLÓCZI HORVÁTH Ádám
 1979 *Énekes poézis*. Válogatás. Válogatta: Katona Tamás. Szakmailag ellenőrizte, az utószót és a szövegekre vonatkozó jegyzeteket írta: Küllős Imola. A zenei részt gondozta stb.: Domokos Mária. Budapest
- PAPP György
 1987 A szerelem freudi nyelvén. (BERNÁTH Béla 1986 ismertetése) *Híd* (Újvidék), 51 (1987), 705–709.
- PENAVIN Olga
 1981 *A nagycsaládszervezet Szlavóniában (Kórógyon)*. Újvidék
 1983 *Néprajzi tanulmányok*. Újvidék
 1998 A szlavóniai magyarságról. *Ethnographia*, 109 (1998), 1–6.
- PUTZ Éva
 1943 *A kolonyi légzi*. Pozsony
- RELKOVIĆ Neda
 1905 *Buda város jogkönyve*. Budapest
- RÓHEIM Géza
 1912 Sámánkodó gyógyítás nyoma egy gyermekversben. *Ethnographia*, 33 (1912) 360–362.
 1918 Psychoanalysis és ethnologia II. *Ethnographia*, 29 (1918), 206–232.
 1925 *Magyar néphit és népszokások*. Budapest
- STOLL Béla
 1958 Közlési költészet – népköltészet. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 62 (1958), 170–176.
 1962 A Pajkos ének és a népköltészet. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 66 (1962),

- 180–192.
- 1962a Két népballada-változat 1782-ből és 1809-ből. *Néprajzi Közlemények*, 7 (1962), 62–66.
- 1963 *A magyar kéziratos énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája* (1565–1840). Budapest
- STOLL Béla vál.
- 1984 *Pajkos énekek*. Válogatta, a szövegeket gondozta és a jegyzeteket írta: Stoll Béla. Budapest (Magyar Ritkaságok sorozat)
- 1994 *XVI. századi költőkből*. Válogatta és az utószót írta: Stoll Béla. Budapest (A Magyar Költészet Kincsestára 20.)
- SZENDREY Ákos
- 1930 Meztelenség a magyar néphitben. *Népünk és Nyelvünk*. (Szeged) 2 (1930), 129–133.
- TARNAI Andor főszerk.
- 1996 *Szöveggyűjtemény a régi magyar irodalom történetéhez*. Reneszánsz kor. Budapest
- VAJDA Mária
- 1988 *Hol a világ közepe?* Paraszttvalomások a szerelemről. Kecskemét
- 1998 A régi lakodalmak egyik fontos mozzanatáról: a menyasszonyfektetésről. *A Déri Múzeum Évkönyve* (1995–1996) Debrecen, 1998, 311–350.
- VARGA Endre szerk.
- 1958 *Úriszék. XVI–XVII. századi perszövegek*. Budapest
- VARGHA Gyula
- é. n. A magyar népdal. In: *Magyar népdalok Vargha Gyula bevezetésével*. Budapest, é. n. (Élő Könyvek. Magyar Klasszikusok, 39.)
- VARGYAS Lajos
- 1976 *A magyar népballada és Európa I–II*. Budapest
- 1984 Szerelmi-erotikus szimbolika a népköltészetben. In: *Keleti hagyomány – nyugati kultúra*. Budapest, 1984, 308–330.
- 1987 Szerelmi-erotikus szimbolika a magyar népköltészetben. In: HOPPÁL Mihály–SZEPES Erika szerk. 1987, 20–39.
- 1988 Lírai népköltészet. In: VARGYAS Lajos főszerk. 1988, 427–565.
- 1988a Népballada. In: VARGYAS Lajos főszerk. 1988, 278–371.
- VARGYAS Lajos főszerk.
- 1988 *Magyar népköltészet*. Magyar Néprajz V. Folklor 1. Budapest
- VARJAS Béla
- 1964 Hegedős-énekek. In: Klaniczay Tibor szerk.: *A magyar irodalom története 1600-ig*. Budapest, 1964, 409–411.
- VARJAS Béla vál.
- 1979 *Balassi Bálint és a 16. század költői I*. Válogatta, szerkesztette, a szövegeket gondozta és a jegyzeteket írta Varjas Béla. Budapest (Magyar Remekírók sorozat)
- VÍG Vilma
- 1999 Miért nem tudunk (sok esetben) semmit sem a magyar női folklórról? In: Küllös Imola szerk. *Hagyományos női szerepek*. Nők a populáris kultúrában és a folklórban. Budapest, 1999, 103–110.
- VIGA Gyula
- 1987 A hetyegés ködlő hegyén. (BERNÁTH Béla 1986 ismertetése.) *Napjaink*, 26 (1987), No. 10., 35.
- VIKÁR Béla

- 1905 *Somogy megye népköltése*. Vargha Gyula előszavával. MNGY VI. Budapest
- 1906 A magyar népköltésről. In: VIKÁR Béla szerk. 1907, V-XXXVIII.
- VIKÁR Béla szerk.
- 1907 *A magyar népköltés remekei I-II*. Budapest (Remekírók Képes Könyvtára sorozat)
- VOIGT Vilmos
- 1969 „A szerelem kertjében”. Szempontok lírai népdalszövegeink kialakulásának és alkotásmódjának vizsgálatához I. *Ethnographia*, 80 (1969), 235–275.
- 1970 „A szerelem kertjében” II. *Ethnographia*, 81 (1970), 1–27.
- 1979 Én kimenék kiskertembe... In: Komlós Tibor szerk.: *A régi magyar vers*. Budapest, 1979, 201–213.
- 1981 „A szerelem kertjében” III. *Ethnographia*, 92 (1981), 513–530.
- 1983 Van-e társadalmi konfliktus a népballadában? *MTA I. OSZT. KÖZL.*, 32 (1980), 3–4., 381–392.
- 1992 Volt-e strófikus líra 1603 előtt? *Irodalomtörténeti Közlemények*, 96 (1992), 542–553.
- VOIGT Vilmos szerk.
- 1998 *A magyar folklór*. Budapest
- WERBÓCZY István
- 1894 *Hármaskönyve*. Fordította: Kolosvári Sándor és Óvári Kelemen. Budapest

THE BALLAD OF THE SEDUCER OF OLD MAIDS

On links between Hungarian folk-poetry and literature in the second part of the nineteenth century - On The Rouges' song

The Rouges' Song, a piece of narrative verse noted down in 1606 and discovered in a manuscript (later named as **Fanchali Jóh codex**) in Vienna in 1958, was first published in 1959. Later literature dates its origin back to the middle or the second part of the sixteenth century. Content and prosodic elements of this piece of writing with distinctly epic features rank it among the earliest works of Hungarian literature of folkloric character: it exhibits, at least fragmentarily, characteristic features of folk poetry. As to its narrative it has remained an enigma: it is considered to be composed of several individual songs, each with a different content of its own with one verse seemingly out of place, and so, the analysts considered it to be a late, hackneyed and corrupt, incomplete piece of writing. The author of the paper, having done a thorough and detailed analysis by seeking out and presenting an array of parallels from folklore, has put forward the hypothesis that the song was composed in terms of folklore symbolism and as such should be decoded on the same basis. In other words, by decoding the symbols in the extraneous verses one can reach the conclusion that the Rouges' Song is a complex song consisting of yet another individual song, and it is likely to have been performed by a minstrel. The analysis of the hidden erotic and obscene content realized on a symbolic level has lead the author to

ic and obscene content realized on a symbolic level has lead the author to reveal and reconstruct an unknown sixteenth century Hungarian folk ballad from the extraneous verses, thus refuting the argument for the corrupt piece of text. The author buttresses the existence of this reconstructed ballad by presenting comparative data in linguistic , literary, and cultural history, ethnology, folklore and legal history. His argumentation indirectly confutes those who reject the existence and functioning of symbolism in Hungarian folklore, and at the same time it demonstrates, on a concrete example, the analytical method in research. He succeeded in finding several nineteenth century versions of one of the verses of the reconstructed ballad. Since the author has put forward a completely new view with regard to one of the most important relics in verse of old Hungarian literature and folk literature, this paper may give rise to polemic among researchers interested in the subject.

GEROLD LÁSZLÓ

ARANY JÁNOS

(Mutatvány egy irodalomtörténeti tankönyvből)

Közlésre elfogadva: 1999. VIII. 23.

„Soha nem találkoztam még költővel, akivel a nyelvvel ily csodát művelt volna. Nála nyelv és érzés, eszköz és cél, szándék és kifejezés döbbenetesen egy. Valahányszor egy szót használ, az más színt, árnyalatot kap, mint a közbeszédben, valami varázst, mely addig nem volt benne, erőt vagy bájat, zengést vagy selypítést, vagyis eltolja a költői-képzetes sík felé, s ez az a boszorkányság, mely minden irodalmi alkotás mélységes lényege, titkos mivolta. Ő maga a magyar nyelv” – írja költészetének lényegét, titkát kutatva Kösztolányi Dezső.

Élete. 1817-ben született Nagyszalontán idős szülők gyermekeként. A betűtetést és a könyv szeretetét kiskorától kezdve otthon tanulja, majd a helyi iskola diákja s ugyanitt segédtanító. Beiratkozik (1833-ban) a debreceni kollégiumba, beáll vándorszínésznek, a színészetből gyorsan kiábrándulva visszatér Szalontára, itt tanító, másodjegyző. A szabadságharcban, bár nemzetőrként jelen van Arad ostrománál, aktívan nem vesz részt. Tagja a **Nép Barátja** c. néplap szerkesztőségének. Amikor a kormány Debrecenbe költözik, hivatalnok a belügyminisztériumban, Világos után rövid ideig bujdosik. 1851-ben előbb nevelő Geszten a Tisza családnál, majd tanár a nagykorösi gimnáziumban. 1858-ban az Akadémia tagja. Pestre 1860-ban költözik, a Kisfaludy Társaság igazgatója. 1860 és 1865 között szerkeszti a **Szépirodalmi Figyelő**, majd a **Koszorú** c. folyóiratot. 1865-től az Akadémia titkára, majd főtítkára, 1877-ben nyugdíjba vonul, 1882. október 22-én hal meg Pesten.

Munkássága. Korán megismerkedik a könyvek világával, melyektől Szalontára való visszaköltözésekor sem szakad el, de arra, hogy író legyen csak félve, alig mer gondolni. Amikor megházasodik (1840), fölteszi magában: „nem olvasni többet, hanem élni hivatalomnak, családomnak, lenni közönséges ember, mint más”, s néhány évig állja is szavát, de barátja, Szilágyi

István kiváló olvasmányokkal (görögök, Shakespeare) látja el. Ennek hatására, ahogy önéletrajzában írja, ismét beleesik „az olvasás ragályába” anélkül, hogy írásra gondolna, jöllehet „nehéz volt ellenállni a kísértésnek”. Előbb csak önmaga számára ír a megyei élet visszaságairól „minden előleges terv nélkül”, majd amikor a Kisfaludy Társaság 1845-ben pályázatot hirdet vígeposzra, Arany, mert „csiklandozza” a pályadíjul kitűzött 25 arany, s szeretne volna tudni, „hogyan érez az ember, ha irodalmi téren jutalmat kap”, sebtiben befejezi **Az elveszett alkotmányt**. Megnyeri a pályázatot, ami után „most már” megállapodnia nem lehetett. Következik az újabb pályázat (1846). Megírja a **Toldit**, s visszavonhatatlanul megindul az írói pályán. A megemelt díj mellett elnyeri Petőfi barátságát (levélváltásuk verses adalékait az **Arany Jánoshoz**: „TOLDI írójához elküldöm lelkemet / Meleg kézfogásra, forró ölelésre!...”, illetve a **Válasz Petőfinek**: „Zavarva lelkem, mint a bomlott cimbalom; / Örül a szívem és mégis sajog belé, / Hányja veti a hab: mért e n a g y jutalom? / *Petőfit* barátul mégsem érdemele” – kezdetű költemények), és kijelöli írói programját, azt az irányt, melyet költőként követni kíván: „olyan nyelvet akarék megkísérteni, mely az irodalmi és népies nyelv közt, mintegy közepet tartson – erős legyen, de ne cikornyás, oly nyelvet, mely szélesebb olvasókörrrel bírhasson, mint csupán a művelt közönség, így akarván egy részről a költészeti nyelvnek nagyobb népszerűséget szerezni, más részt a népet egy fokkal magasabb olvasmányhoz juttatni”. Ennek a felfogásnak az eredménye a **Toldi** s az utána írt elbeszélő költemények (**Rózsa és Ibolya**, **Murány ostroma**, **Toldi estéje**), melyeket ő a népköltői feladat bizonyítékának tekint: „a népköltő feladata nem az – írja egy levelében –, hogy elvegyüljön a durva nép közt..., hanem az, hogy tanulja meg a legfensőbb költői szépségeket is a népnek élvezhető alakban adni elő”. Erre az egyszerűséget és a költői szépséget egyesítő Homérosz-művekben lát példát.

Következik 1848–49, amikor életműve néhány alkalmi vers (**Nemzetőrdal**, **Egy életünk, egy halálunk**; **A legszebb virág**; **Lóra...!**; **Mit csinálunk?**; **Haj, ne hátra, haj, előre**; **Beállottam: Rásüt az esthajnal**; **Van-e olyan...**; **Nyalka huszár**) mellett alig gazdagodik, bár ír nagyarányú víziós költeményt (**A rodostói temető**), helyzetdal-monológot (**Álom-váló**), balladát (**Rákócziné**), szatírárt (**Eldorádó**, **János pap országa**), politikai verset (**A rablelkek**), töredékben maradt népies elbeszélő költeményt (**A betyár**). Ezt a válságos tíz év 1849 és 1860 között, amikor a körülmények hatására módosul Arany pályája. A „csüggedés kora” jött, írja **Összes költeményei** Előszavában (1867) a Világos utáni időszakra emlékezve. „Hajtott a munkaöszön, de nem találtam irányomat”. A **Toldival** indult verses epikát nem folytatja, hangulatához „illőbb tárgyat” keres, belefog a **Bolond Istók** c. önéletrajzi költeménybe gondolva, hogy egyszerre lehet

személyes, amire pillanatnyi lelkiállapota ösztönzi, és megmaradhat epikusnak a múltba menekülve. Nincs ereje befejezni a költeményt, talán mert a mű humoros hangját idegennek találja. Nevetni szeretne, de sírnia kell, inkább abbahagyja, mint a **Furkó Tamással** teszi. A csüggedés nemhogy csökken, hanem egyre eluralkodik rajta, erejéből csupán kisebb költeményekre futja. Lírai költő lesz („hajlamom, irányom, munkaösztönöm dacára, szubjektív költő, egyes lírai sóhajokba tördelve szét fájó lelkemet”). De tegyük hozzá, jelentős lírai verseket eredményez ez a pályamódosulás, amelyben az epikához való ragaszkodást a körösi balladák – közöttük legtöbb a történelmi tárgyú –, illetve a kétszeri nekifutásra is töredékben maradt Toldi-történet, a **Daliás idők** (1849–53, 1853–54) – amelyet majd élete végén, 1879-ben folytat s hoz tető alá –, valamint a vágyott-tervezett hun eposztrilógia jelentik. Ez utóbbi töredék maradt, lévén hogy a **Csaba-trilógiának** elgondolt nagy műből csak a **Buda halála** (1863) készül el, a második rész (**Ildikó**) teljesen megíratlan, a harmadik (**Csaba királyfi**) pedig kétszeri próbálkozás után is (1853, 1855–56) befejezetlen maradt.

Az ötvenes években Arany bizonyos mértékig szükségszerűen módosít 1848-ig tartó költői eszményén, melynek középpontjában a történetiséget és az irodalmi népiességet egyesítő **Toldi** áll. A szabadságharc utáni évtized költészete az álom-való kettősségének függvényében indul, formálódik. Az álom-való ellentét már az 1848 elején írt **Télben** c. versében feltűnik. Itt a való „sivatag élete”, az álom pedig az „örökzöld tavaszról” szóló költszet. Az 1848 végén keletkezett **Álom-valóban** a szabadságharc sorsá felett aggodva kíván a „Gyötrelmes valóból szebb álomra kelni!” Az álmot szeretné a való helyében valóságnak tudni. Világos utáni első versében (**Ha álom ez élet...**) pedig azt kéri, hogy a való bár álom lenne, melyből jól esne felébredni. Ezt követő versében (**A lantos**) Arany szinte kiegyenlíti az álmot és a költszetet: álmként idézi a kort, melyben a költő (nem függetlenül Arany Petőfi-képétől, -emlékétől!) lantja erejével diadalmaskodott, boldogságot varázsolt. Ezzel állítja szembe a vers írásának idejét, a valót, melyben a költő bujdosni kényszerül. Nem kell csodálkoznia azon, hogy eljut a költszet feleslegességét kimondó kétségbeesésig (**Letészem a lantot**, 1850. márc. 19.) Ennek alapja a világ kilátástalansága, melyből olyannyira menekülni szeretne, hogy még verset sem írma („Kit érdekelné már a dal”), holott számára a költszetet jelképező lant az élettel azonos. (Élete vége felé, a **Mindvégig** c. versben vall erről: „A lantot, a lantot / Szorítsd kebledhez / Ha jó a halál...”). Csakhogy a kor valósága nem kedvez a költőnek, kívált ha – mint Arany János – a költszetet a költő és közönsége szoros összetartozásaként értelmezi. Ezért foglalkoztatja a Bach-korszak nehéz napjaiban van-e még közönsége a költőnek, vannak-e, kik meghallják a költő szavát (**Ősszel**, 1850). Ugyanakkor bántja, hogy burjánzik a silány, üres, hazug

versírás. Rengeteg a fűzfapoéta, akik azt hiszik, hogy néhány szép szóból, esetlen hasonlatból s epigon népieskedésből vers lesz (**Poétai recept**, 1853), hogy minden kocsmai rigmusfaragó költő. Ahogy a való pusztá utánzása, ne mondjuk másolása, ugyanúgy a szóvirágokkal feldíszített nyelv sem „meríti ki a költészet fogalmát”, írja egy kritikájában, ha hiányzik a versből a költői szó átlényegítő ereje, amit ő eszményítésnek nevez, gondolva, mind a nélkülözhetetlen gondolatra, az eszmére, mind pedig arra a képességre, mely a látszatot valónak fogadtatja el. Erről **Vojtina ars poétikája** (1861) c. tanító költeményében így ír: „Győzz meg, hogy ami látszik, az való: / Akkor neved költő lesz, nem csaló... // Nem a való hát: annak égi mása / Lesz, amitől függ az ének varázsa: / E hűtlen hívség, mely szebbít, nagyít – / Súlykot bizony, nem egyszer elhajít: / Ez alkonyisugár, mely az árnyakat, / E köd, mely nőteti a tárgyakat; / E fénytörődés átlátszó habon, / E *zöld*, esős lég egy május-napon; / Ez önmagánál szebb, dicsőbb természet: / Egyszóval... a költészet”.

Arany János munkásságában egyfelől a lírai verseket, másfelől pedig a balladákat hozó Világos utáni évtizedet a hallgatás évei követik. A Nagykörről Pestre költözött költőt elborítják a hivatali teendők. Tompa Mihálynak írja: „Jegyzőség, professzorság, szerkesztés, titkárság – mind egész embert kíván; napról napra elfoglal, nyűgöz, bosszant, lelket öl. Mi marad aztán poétáskodni?” Nem sok, kivált mert a hivatali elfoglaltság mellett magánemberi tragédia is sújtja (leánya 1866-ban meghal). Az is, ez is nyomós ok arra, hogy szinte elhallgasson a költő (leányára emlékező egyik töredékére jegyzi fel: „Nagyon fáj! nem megy!”). Mindezt tetézi, hogy folyóiratszerkesztőként (**Szépirodalmi Figyelő**, **Koszorú**) munkatársak hiányában kritikát, tanulmányt ír. Tanulmányt ír a **Bánk bánról**, **Zrínyi és Tasso** címmel elkészül első jelentős összehasonlító irodalomtörténeti tanulmányunk. Foglalkoztatja az ősi magyar epikus hagyomány kérdése. Ez utóbbi eredménye **Naiv eposzunk** c. tanulmánya és a **Buda halála** (1863) c. hun eposztrilógiának tervezett vállalkozás első része. De ekkor fordít Shakespare-t (**Szentivánéji álom**, **János király**, **Hamlet**) és készül el a teljes Arisztophanész-fordítás.

Arany alkotókedve akkor tér vissza, amikor lemond hivataláról, s a körülmények nem gátolják többé. Ekkor írja **Őszikék** címmel ismert lírai verseit, visszatér a balladákhoz, s befejezi a Toldi-trilógiát. Többszöri nekifutás után a **Toldi szerelme** (1879) címmel megírja a történet középső részét.

A gazdag, sokműfajú opus talán legismertebb műve a Kisfaludy Társaság pályázatára („Készíttessék költői beszély, versben, melynek hőse valamely a nép ajkán élő történeti személy, például Mátyás király, Toldi Miklós, Kádár vitéz stb. Forma és szellem népies legyen.”) küldött és ott díjazott **Toldi**, melynek megírására Aranyt éppen úgy ösztönözte az, hogy Szalonta

és környéke egykor Toldi-birtok volt, a csonka torony a Toldi-vár maradványa s a néphagyományban még élt Toldi Miklós emléke, mint az, hogy próbára tegye költői felfogását, mely szerint az irodalmi mű mindenki számára érthető legyen, szóljon mindenkire, párosuljon benne „az egyszerűség a költői szépséggel”, s egyszerre legyen általános és nemzeti. És nyilván nem mellékes körülmény, hogy Arany ismeri Ilosvai Selymes Péter Toldiról írt XVI. századi históriáját, melyből műve minden részletéhez mottót választ.

A hagyományra épülő, de a költői képzeletnek is bőségesen helyet adó téma egyesíti a romantika két időszakának felfogását, elvárását. Egyfelől a nemzet szép emlékü múltjából vett történelmet idézi meg: Toldi létező személy volt, ki hősként él az emlékezetben, nemcsak a történelmiben, hanem a népképzeletiben is (malomkövet vet, pusztá kézzel győzi le a farkasokat, megfékezi a bikát, legyőzi a cseh vitézt), másfelől életformája (birtokos, ki cselédjeivel együtt dolgozik), közvetlensége (anyjához, Bence szolgájához való viszonya tanúsítja), nyíltsága, önzetlensége folytán a „nemzeti összefogás megtestesítője”-ként (Németh G. Béla) a magyar reformkor romantikus vágyképebe is maradéktalanul beleillik. Történeti és népi hős, aki Arany s a 40-es évek hősideáljaként összeköti a múltat és a jelent. A **Toldi** romantikus, pontosabban tipikusan magyar romantikus idill arról a világról, „amely nincs, de kellene hogy legyen”, mert „volt is egykor”. A költő lelkeben és hitében tovább él, vallja Arany-tanulmányában Németh G. Béla, majd megmagyarázza, mire gondol: „belső valóság, látomás”. Ezt igazolják az **Előhang** kezdősorai: „Mint ha pásztortűz ég őszi éjszakákon, / Messziről lobogva tenger pusztaságon: / Toldi Miklós képe úgy lobog fel nékem / Majd kilenc-tíz emberöltő régiségben. / Rémlik, mintha látnám természetes növést... / Hallanám dübörgő hangjait szavának...”, amelyek akár Vörösmarty eposzainak idézett vizionáló felütéseit is eszünkbe juttathatják. De a romantika kedvelte látomás lehetőséget ad Arany-nak arra is, hogy felhasználja a mese, a monda, a mítosz világának elemeit, megoldásait, motívumait. Ezek a mesékre jellemző páros jellegű blokkok, olyan mesehősök, mint a „roppant erejű hős” és „a férfi Hamupipőke” alakjának vegyítése Toldiban, az ikermítoszok a hármas próbatétel, a táltosszerep stb.

Műfaja szerint a **Toldi** népi elbeszélő költemény, „az első hat ének tartalmazza Miklós bujdosását, a második hat ének a diadalmas harcot, amelyben visszaszerzi becsületét, és meghódítja a király kegyét” (Szörényi László). Nyelve, stílusa annak ellenére egységes, hogy mindkettő többféle rétegből merít, hol a történetmondás higgadtságát, hol a képes beszéd leheletfinom líraiságát érezzük, de csodáljuk a hasonlatok, a szóképek lélektani hibátlanságát s költői szépségét, kifejezéseinek változatosságát, népi jellegű szólásait.

A **Toldi** sikere kötelezi Aranyt a folytatásra, de ehhez már sem Ilosvainál, sem másutt alig marad forrásanyaga, hiányzik az Arany számára

annyira szükséges epikai hitelnek mondott alap. Nyilván ezzel magyarázható, hogy a **Toldi estéje** (1847) kevésbé elbeszélő, inkább lírai jellegű, „Eposz formájú elégia” (Németh G. Béla).

Arany még a **Toldi** legelején említi Miklós elvágódását („Mintha más mezőkre vágyna e határol”), ami a mű végén, miután legyőzi a cseh vitézt, s Lajos király az udvarába fogadja, be is következik. De Toldi számára idegen a királyi udvar, otthagyja, visszatér Nagyfaluba, s készül a halálra. Épp sírját ássa, amikor megérkezik a király követe a kéréssel, jöjjön Budára, győzze le az olasz vitézt. Toldi a kérésnek eleget tesz, de nemcsak a fogadtatás és az ünneplés más – akkor lelkes volt, most ironikus –, hanem Toldi gyilkosságba is keveredik, megöl hármat az öt csúfoló apródok közül. Miközben Toldit indulata emésztí el, a király halált mond fejére, teljesen feleslegesen, mert mikor budai házába megérkezik az elfogató parancs, Toldinak már jártányi ereje sincs. Üzennek a királyért, ki Toldihoz siet. A haldokló Toldi arra kéri a királyt, legyen gondja az ő Bence szolgájára, és úgy szeresse a magyart, hogy ne faragja le „Erejét, formáját, durva kergét róla”, mert a „simább”-nál „Nehezebb eltörni a faragatlan fát”. A király válasza pedig a következő: „Hajt az idő gyorsan – rendes útján eljár – / ha felülünk, felvesz, ha maradunk, nem vár; / Változik a világ: gyengül, ami erős, / És erős lesz, ami gyenge volt azelőtt. // (...) Más öltöbéli nép, más ivadék nő fel, / Aki ésszel hódít, nem testi erővel”. Lajos király megérti az idő szavát, Toldi viszont nem, felette elmúlt az idő. Kettejük vitája azonban összetettebb kérdés, semhogy leegyszerűsíthetnének a haladó és maradi szemlélet harcára. A Toldi védelmezte nemzeti hagyományt nem lehet eleve elutasítani, ahogy az udvar olaszos (reneszánsz) fényét – amin Arany talán saját korának polgárosodását érti – sem kell feltétel nélkül elfogadni, kívált, ha melőzi az alapvető emberi értékeket. (A probléma visszaül a **Bánk bánra**!)

Már Petőfi, ki ismerte a **Toldi** mellett a **Toldi estéjét** is, kérte Aranyt, „ha már a fejét és a lábát megírtad, kötelességed a derekát is megcsinálni”, csak-hogy hiányzanak az Arany számára fontos fogódzók, de a Toldi-téma trilógiává formálásában egyéb gátló körülmények is felmerültek. Arany maga írja, hogy nincs kellő lelki nyugalma hosszabb lélegzetű mű írásához, betegség gyötri, leánya meghalt, s különben is azzal zárta az első részt, hogy Toldi „Szívét nem bántá még nyila szerelemnek; / Nem is lőn asszonnyal tartós barátsága, / Azután sem lépett soha házasságra”. Hőse férfikoráról pedig nem írhat anélkül, hogy szerelemről, netán házasságról ne szóljon. Ennek ellenére kétszer is nekivág a hiányzó középső résznek, de nem fejezi be, holt, amint a cím – **Daliás idők** – jelzi, érzi, merre kell indulnia. Úgy látja, hogy a kalandok a lovagi élet (Toldit az első rész végén felveszik a királyi seregbe) kínálják a folytatás lehetőségét, jöllehet arról sem kell megfedkezni, hogy a pusztá regényesség nem Arany világa. Ahogy írja: „az eposzt

mondára, a nép tudatában élő mondára szeretem alapítani, a légből kapott eposzok iránt ellenszenvvel viseltetem, hiányozván azokból az, mit én eposzi hitelnek nevezek”.

Azután a 70-es évek közepén mégis folytatja s szünetekkel 1879-ben befejezi a 12 énekből álló **Toldi szerelme** című középső részt, melyben Toldi jóvátehetetlen bűnéről (társa nevében, Tar Lőrinc helyett vív meg álruhában Piroskáért, akiért, későn bár, szerelemre lobban) és megérdemelt bűnhődéséről, vezekléséről ír, többek között Nagy Lajos nápolyi hadjáratáról, melynek Toldi álruhás résztvevője (ide építi be a **Zács Klára** c. balladát). A műben a romantika regényessége és a modern próza lélekrajza keveredik, minek alapján több méltatója felemásnak ítéli. Más vélemény szerint viszont „**A Toldi szerelme** a világirodalom nagy eposzaihoz hasonlóan enciklopédikus mű. Magába foglalja mindazt a költői ’tudást’, amelyet Arany pályája végén jónak látott közölni születésről, ifjúságról, férfikorról, öregedésről és halálról, szerelem és erkölcs ellentmondásairól, családról, közösségről, hitről, múlttól és jövőről. Verses formája ellenére igazából egy lényegi rokona emelhető ki a XIX. század világirodalmából, s ez a **Pármai kolostor**” (Szörényi László). Vagyis: tekinthető akár regénynek is, amint a Stendhal-műre történő utalás jelzi.

A nagyidai cigányok (1851) c. vígeposz alapja egy anekdota (1556-ban Nagyida várát jobb híján a nem éppen hősiesnek tudott cigányok védelmére bízták, akik sikerrel ellenálltak az ostromnak, de amikor az osztrákok elvonultak, utánuk kiabálták, szerencsájük, hogy elfogyott a védők puskapora, amire azok visszafordultak, a várat lerombolták, a cigányokat pedig lenyakazták). Arany nyilván depresszióját legyőzendő dolgozza fel a történetet. Bánatát humorral próbálja feledtetni, de a dicsőségről álmodó Csóri vajdában az álmot és a valóságot felcserélő magatartás karikatúráját is megrajzolta, mintegy komikus oldaláról mutatva meg így az őt ekkortájt foglalkoztató álom-való kapcsolatot. Ám mivel a cigánytörténet, bár semmi részlet-megfelelés nincs közöttük, nemzetkarakterológiai (realitás iránti érzéketlenség, hűsködés, torzszalkodás) tekintetben összefüggésbe hozható a szabadságharccal, Aranyt heves támadások érik, holott ő nem gúnyolódni akart, csak elkeseredését fejezte ki. Úgy tett, mint az egyszeri szőlősgazda, aki „Látván, hogy szőlejét a jég veri”, dorongot ragad, sírva segít a viharnek, s „így kiált ’én uram isten! / Csak rajta! hadd lám: mire megyünk ketten’”, ahogy húsz évvel később a **Bolond Istók** c. önéletrajzában a vígeposz körüli bonyodalmakról, félreértésekről ír.

A pályáját epikusként kezdő költőt a népi eposz megteremtésének gondolata mellett (Petőfitől kérdezi, lehetne-e „népi szellemben és nyelven” eposzt írni) a nemzeti epikai hagyomány kérdése is foglalkoztatja, „volt-e nekünk valaha ős eredeti eposzunk?”, mint másoknak. Erről írja **Naiv epo-**

szunk (1860) c. tanulmányát, melyben arra a következtetésre jut, hogy volt, kellett hogy legyen eposzi hagyományunk, de ez elveszett, elfelejtődött, ezért kell az utókornak ezt valamiképpen pótolnia.

Elképzelése szerint a trilógia (elfogadva a krónikák hirdette hun–magyar rokonságot) a honfoglalás előzményeit tartalmazná, s Csaba királyfi, Etele (= Attila) legkisebb fia magyarjainak honalapításával végződne. Kiindulópontul a **Buda halálában** ábrázolt testvérvizsályt választja. Buda, a hunok vezére ősi szokás szerint megosztja hatalmát Etelevel („Légy te, öcsém a *kard*; én leszek a *pálca*”), nem gondolván, hogy ezzel saját s egyben népe sorsát pecsételi meg. „Ezzel Buda is, Attila is oly szerepet vesz magára, mely lényükhöz nem vág: az egyik túl gyenge, a másik túl erős az osztott hatalomhoz. S elpusztulnak mind a ketten, övéikkel együtt. Előbb Buda Attila kezétől, majd Attila – ezt a trilógia többi része ábrázolta volna – a bűn következtében” (Németh G. Béla). Mindketten jóvátehetetlenül vétkeznek. Buda azzal, hogy megosztja az oszthatatlan hatalmat, Etele azzal, hogy amikor Buda ellophatja tőle az Isten-küldötte kardot, nem tud felindultságán úrrá lenni. Megöli bátyját, holott Isten a hunok sorsát ahhoz a feltételhez kötötte, képes lesz-e királyuk önmagát legyőzni.

És bár Arany hősi eposzt akart írni, az anyag bizonyos részletei ellenálltak az írói szándéknak. Azok az epizódok, melyekben az intrikus Detre, a legyőzött szászok vezetője, illetve a feleségek, Gyöngyvér és Ildikó szerepelnek, inkább regénybe, mint hősi epikába illenek. Így lett a szerző megjelölése szerint a **Buda halála** „hún-rege” (rege: „inkább a líra, mint az eposz felé közelít”), holott csak a csodaszarvasról szóló 6. ének tekinthető a naiv krónikás hangot megütő, utánzó műben regének. Különben az Isten kardját említő részlet mellett ez a magyarok eredetéről szóló ének mondani hagyományon alapul, míg a többi epizód a világirodalom nagy eposzaival tart rokonságot. Arany műve a szereplők és a helyzetek (a feleségek konfliktusa, a vadászat, a követség, Detre ármánykodása, Buda vergődése) kifinomult lélektani ábrázolása alapján inkább regényként olvasható. Ahogy Németh G. Béla írja: „Arany nagyszerű lélektani regényt préselt hatalmas művészi fegyelemmel és mindentudással egy archaikus, emelkedetten korszerűtlen formába”,

Hogy Arany a **Buda halálában** modern regényírói eszközökkel él, az a regényműfaj korszerűsége és térhódítása mellett az 50-es évek lírai verseinek, illetve balladáinak lélekábrázolásával is összefüggésbe hozható.

„Jött a csüggedés kora” – írja az évtized a derekán. Az epikus hajlamú költő a körülmények hatására lírikus lesz, de az életműről készült munkákban alig esik szó Arany lírai költészetéről. A költők, elsősorban a Nyugat-nemzedék tagjai (Babits, Kosztolányi) fedezik fel Arany líráját, mely írási irodalomtörténészeink új nemzedékei már megkülönböztetett érdeklődést

tanúsítanak, figyelmeztetve ezáltal e lírai vonulat jelentőségére, helyére az opusban és a magyar költészet történetében. A lírikus Arany megismerése s kellő méltatása tekintetében úttörő vállalkozás **Az el nem ért bizonyosság** (1972) c. verselemzéseket tartalmazó kötet, melynek előszavában így érvel a szerkesztő: Arany „világosan fölismerte, költészetének, korszakának új szakaszt kell bevezetnie mind a romantikus, mind pedig a Petőfi-féle népies alkotásmóddal szemben, ha esztétikai értéket akar teremteni. Megfigyelte, mint olvadnak korszakában össze a lírán belüli hagyományos műformák és hangnemek. Belátta, a dal addigi magyar változatai Petőfi költészetében elnyerték teljességüket. Megértette, az óda és az elégia korábbi tiszta alakzatában többé már nem áll meg; át kell hatnia a kettőnek egymást, elegico-ódai változatot teremtve. (...) Észrevette, a lírai vers epikus váza és kerete, amit addig a magyar lírában főleg az életkép kölcsönzött, metaforikus szintre emelést, szcenikává, utalássá tömörítést kíván meg” (Németh G. Béla)

Arany lírája tehát, bár kényszer hívja életre, nem jelentéktelen epizód sem a költő, sem költészetünk szempontjából. Annak ellenére, hogy ezekben a versekben Arany legszemélyesebb gondjait fogalmazza meg, művei nemcsak az egyén, hanem a kor életérzéséről is tanúskodnak. Ő teremti meg líránkban az európai költészettel (Baudelaire, Mallarmé) párhuzamos modern létösszegző filozófiai költeményt.

Az évtized már említett versei mellett külön kell foglalkozni néhány jelentős költeménnyel, illetve versbokkal. Elsőnek az **Évek, ti még jövendő évek** (1850) c. kérdő, vitázó, számonkérő verset kell említeni, amely azonban a feltett kérdésekre semmiféle választ nem ad, nem adhat, hiszen olyasmire kérdez, amire nincs válasz: mit hoz a jövő? A versben Arany az öregedés tüneteit sorolja fel, hogy indokolja az illúzióvesztést. Bár a vers vége a tehetetlenségről szóló vallomás, mégsem beletörődésről van szó, hanem lelki tusáról. Erre a címmé emelt kezdősor utal. A sor öt szava közül négy az időre vonatkozik. A vers hangneme a megszólítás („Évek, ti még...”)

szerint ódai, ugyanakkor viszont az elmúlás, a bizonytalanság miatti kétségbeesés elégikus színezetet ad a költő kételyének. A bizonytalanság variációsora jelenik meg a **Reményemben** (1850), mely a kikötni képtelen, tengeren vergődő sajka motívumát használja fel úgy, hogy a rév biztonsága helyett a bizonytalant választja („Lelkem a tenger hajója, / Retteg újabb kikötőtül”).

A korszak egyik legtöbb figyelmet kiváltó verse a **Kertben** (1851), amely egyesíti a leírást és a reflexiót. Az életképként induló vers („Kertészkedem melán, nyugodtan, / Gyümölcsfáim közt bíbelek”) a szomszédban történtek (egy fiatal nő halála) láttán vált át a magányról, a közönyről, sőt a halálról való gondolkodásra („Közönyös a világ... az élet / Egy összezsúfolt táncterem... // Közönyös a világ... az ember / Önző, falékony húsdarab, /

Mikép a hernyó, telhetetlen, / Mindég előre mász s – harap”). A leíró versek lépegető modorát követi a létösszegző elégiának mondott **Mint egy alélt vándor** (1852), melyben az életút felén megálló vándor tekint, hátra s előre, a múltra s jövőre, „mielőtt e rögzös pályát tovább” futná. A múlt (friss virág, termő fa) ígéretes volt, de ki a jövő felé törekedett, nem élvezhette a jelent („... a holnap mindig elrabolta a mát”). Most már, ha a nyugalmat nem is érezné, „örömet” megpihenne, de futni „kénytelen még”, holott pihenni óhajt „mindegy hol, miképen: / Akár célhoz érve... / Akár összerogyva”.

Az évtized ismétlődő motívuma az önjellemző számvetés, ahogy a **Viszszatekintés** (1852), illetve a nyugtalanságot példázó szüntelen vándorlás, ahogy **Az örök zsidó** (1860) c. vers már címével is utal rá. Az előbbiben arra keres feleletet, hogyan bánt az élet során a kínálókozó lehetőségekkel. Szerpkereső vers, melyet a reménytelenség utal („Álmaim is voltak, voltak... / Óh, én ifju álmaim! / Rég eltűntek, szétfoszoltak, / Mint köd a szél szárnya-in. / Az az ábránd – elenyészett; / Az a légvár – füstgomoly; / Az a remény, az az érzet, / Az a világ – nincs sehol!”), és a határozatlanság súlyosbít („Nem valék erős meghalni, / Mikor halmom lehetett; / Nem vagyok erős hurcolni / E rámszakadt élete”). E verssel együtt említhetjük a néhány évvel később írt **A lejtőn** (1857), mint „olyan létállapot kifejezésé”-t, melyet „a kilátástalanság, az egzisztenciális kifosztottság jellemez. A beszélő nem lát jövőt maga előtt, s számára egyetlen lehetőség adott: az élet sztoikus elviselése” (Szegedy-Maszák Mihály). A vers drámaiságát azzal érzékelteti a költő, hogy miközben az időben előre halad, versszakonként szól a múlttól, a jelenről, majd a jövőről. Életének mozgásiránya lefelé haladó, „lejtős”. Az opus ismert vándorversében, **Az örök zsidó**ban két mondat kapcsol össze: A Bibliából vett, örök bolyongásra ítélt Ahasvérus történetét (a kereszt súlyától megroggyanó Krisztust ütleggel „biztató” férfi sorsa az idők végeztéig tartó vándorlás) és a görög mitológiából vett, örök éhségre és szomjúságra ítélt Tantalosz történetét. A két monda egymásba játsása Arany leleménye s nyilván azért történik, hogy saját üzőttségérzését erőteljesebbé tegye. Ehhez talált rá a szereppel való azonosulást („Szegény zsidó... Szegény szívem”) talán a legteljesebben kifejező formára, a drámai monológra, amely, mint minden monológ, kétarcú, végsőkéig személyes és éberén figyel a külvilág jelzéseire. Tökéletes tükre a Szalontáról Nagykőrösre került s onnan Pestre készülő s a kor politikájától is szenvedő Arany lelkiállapotának, hangulatának, mai értelmezői szerint pedig a költő modernségének bizonyítéka.

A romantika felfedezte s népszerűsítette szintetikus műfaj, a ballada („tragédia dalban elbeszélve”) a század közepén már divatjamúlt, Arany azonban, felfedezi és felvirágoztatja. Számára a ballada egyszerre jelenti a keresett epikusszerepre való rátalálást és rejtett lírai, lélekábrázoló hajlamának kiélését. Életműve mindhárom szakaszában ír balladákat. Kezdetben, az

1846–51 közötti szalontai, a műfajjal ismerkedő korszakában a forma tömörsége és az emberi sorsok, a tragikus életepizódok ábrázolásának lehetősége vonzza (**A varró leányok, Szóke Panni, Rákócziné, A honvéd özvegye, Ráchel siralma**). A nagykőrösi évtizedben – ekkor írja a legtöbb balladát – nyilván a nagyobb terjedelmű epikus műveket helyettesítik, pótolják a balladák, melyek között legtöbb a történeti tárgyú (**Török Bálint, V. László, Mátyás anyja, Zács Klára, Szondi két apródja, A walesi bárdok** stb.), illetve bennük látja a költő a lélek titkait, az erkölcsi helytállást vizsgáló, önelemző lírai versek műfajváltozatait (**A hamis tanú, Ágnes asszony**). A pálya zárószakaszában, 1877-től elmaradnak a történeti és helyetük feltűnnek a (nagy)városi tárgyú balladák (**Híd-avatás, Párviadal**), nyilván nem függetlenül attól, hogy az idős Aranyban nosztalgiként jelentkezik a múlt, a vidék. Az **Őszikék** balladáit viszont közül néhányban (**Tengeri-hántás, Vörös Rébék, Az ünneprontók, Tetemrehívás, A képmutogató**) a népi hiedelemvilág motívumait használja fel.

Hogy Arany számára mennyire fontos a művészi forma, a kompozíció (nála, vallja, „*főleg a compositióban van a poesis*”), azt elsősorban virtuóz szerkesztésű balladáit tanúsíthatják. Ahány ballada, annyi kompozíciós megoldás, mintegy igazolva azt a költői elfogást, mely szerint „nem annyira a cselekvény teszi (a ballada) lényegét, mint az *előadás*”, vagyis a költői megformálás. A műfaj összetettsége („az eposzi tartalom lírai alakban jelenik meg”) folytán valóban kihívást jelent a költőnek, mivel egyensúlyba kell hozni az epikai, lírai és drámai elemeket. Hogy ennek minél jobban megfeleljen, Arany a műfaji sajátosságokat tanulmányozva arra a felismerésre jut, hogy a ballada lényege szerint „nem a *tényeket*, hanem a tények *hatását* az érzelem-világra, nem a szomorú történetet, hanem annak tragicumát fejezi ki”. Bár a történet a kiindulópont, a mag, amelyből a ballada kihajt, „járulékaiból, mint idő, hely, környezet” (= körülmény) csupán a legfontosabbat kell felhasználni, „amennyi *múlhatatlanul* szükséges, csupán annyit a testből, mennyi a *lélek* feltüntetésére okvetlen megkívántatik”. A tényeknél, a történetnél fontosabbak azok a lelki összetevők, melyek az élmény kiváltóiként hatást gyakorolnak az olvasóra.

Az a bizonyos nélkülözhetetlen „mag” olykor nem több egy adatról, életrajzi télynél (Petőfi özvegye férjhez megy), egy hírnél (a bebörtönzött hazafiak szenvedései a királyi pár Magyarországra látogat), egy felidézett emlékképnél (a csendes örült parasztasszony), és máris működésbe lép a költői képzelet s megszületik **A honvéd özvegye, a Török Bálint, A walesi bárdok, az Ágnes asszony** stb. Az objektív valóságmagot költői szubjektivitás formálja műalkotássá. Művenként, de inkább koronként azonban más-más jellegű szubjektivitásról van szó. Arany munkásságában a „nagykőrösi és a kései balladák szubjektivitása között (...) óriási a különbség” (Imre László).

Az **Őszikék** két ismert „parasztballadáját”, a **Vörös Rékéket** és a **Tengerihántást** „külső indíttatások” (népdaltöredék, régen hallott elbeszélés emléke) segítették életre, míg az 50-es évek történelmi balladái (**Zács Klára**, **Szondi két apródja**) „egyéni és közösségi fájdalmat, akaratot” (Imre László) fejeznek ki. A Bach-korszakban Arany a korhoz és saját lelkiállapotához hasonlítja a balladákat. „Az Arany egyéniségében gyökerező tragikus életérzés a leginkább neki megfelelő műfajt találta meg a balladában, mert belé áramoltatta szinte teljes személyiségét, lelkiismerete rémlátásait és érzelmi bizonyosságát (**Szondi két apródja**), s ugyanakkor mindez művészi távolítással, objektiválva állott elő, alig viselvén magán a szubjektivitás külső nyomait. Éltető nedveket, líraiságot, hőt nyert így a ballada, s mégis megőrizhette tárgyiaságát” (Imre László).

Az 50-es évek „sóhajoknak” nevezett lírai verseivel párhuzamosan születnek a zsarnokság ellenes balladák, melyeknek tárgyát Lajos király, a Hunyadiak, illetve a török hódoltság koráról szóló történelmi munkákból veszi. A sort a Hunyadi-balladakörhöz tartozó **V. László** (1853) kezdi. A történelmi eseményre (V. László miután megöli Hunyadi Lászlót, túszként magával viszi ennek öccsét, Mátyást, majd árulás áldozata lesz) épülő ballada erkölcsi vétekről, lelkiismereti problémáról szól. A király bár esküvel biztosította a Hunyadi fiúk életét, Lászlót megöletti, s ezért bűnhődnie kell. Látomásos kínozzák, halálfélelme van, menekül, csakhogy önmaga, lelkiismerete elől nem menekülhet. Ezt a kettősséget, a menekülést és a lelkiismeret-furdalást Arany bravúros párhuzamos szerkesztéssel fejezi ki. A páratlan versszakok a dühöngő vihar képét, a páros strófák pedig László király rémlátomásait idézik elénk. A **Toldi szerelme** betétdalaként is ismert **Zács Klára** (1855) tárgya a királyi önkény. A félig történelemre, félig mesére visszavezethető balladát (Erzsébet királyné, mert öccse, Kázmér, a királyné segítségével elcsábítja Zács Klárát, s ennek apja a királyi családon elégtételt kíván venni; a királyné bosszúból kiirtatja az egész Zács nemzetséget) Arany a krónikás művek időlogikája szerint párbeszédes részekre tagolva építi fel (nem véletlen, hogy a mű értelmezői ötfelvonásos drámának vélik). S bár a költő híven követi a felhasznált forrást, a ballada utolsó, 23. versszakában, igaz, csak látszólag, kilép a műből. Miután a királyné bosszúból kiirtatja a merénylő egész családját („Mutató ujjamét / Szép hajadon lányát; / Nagy ujjamért legény fia / Borzasztó halálát; // A más kettőért / Veje, lánya végét; / Piros vérem hullásáért / Minden nemzetségét!”), a költő mintegy kommentálva a történetet, így fejezi be a balladát: „Rossz időket érünk, / Rossz csillagok járnak: / Isten ója nagy csapástól / Mi magyar hazánkat!”, s e sorokat, kivált az utolsó versszak első két sorát, a kortárs olvasók minden bizonnyal fölöttébb időszerűnek érezhették. Hasonló áthallásra kell gondolni a török-kort idéző **Szondi két apródja** (1856) esetében. Itt az **V. László**ban hasz-

nált kétszólamúság tér vissza, azzal a különbséggel, hogy a helyszínek párhuzamosságát időbeli párhuzam váltja fel. Két idősik fut egymás mellett, egymással perlekedve, az „egyik az ostrom ideje, Szondi helytállása, a megadás elutasítása, a végső harc, a halál, a temetés. A másik a temetés estéjén játszódik: Ali küldönce próbálja a fiúkat eltántorítani” (Szörényi László). Az apródok hűsége azonban kikezdehetetlen, a két dalnok nem hajlandó dicsőíteni a hódítót, sőt a halált is vállalva átkozza őt. A ballada a költők erkölcsi helytállását dicséri, akárcsak **A walesi bárdok** (1857), mely azt az eseményt dolgozza fel, mikor „I. Eduard angol király Wales meghódítása (1277) után, ötszáz walesi bárdot végeztetett ki, hogy nemzetök dicső múltját zöngve, a fiakat föl ne gerjeszthessék az angol járom lerázására”. S bár a vers elemzői kiemelik, hogy nem indokolt magyar megfelelést keresni, életrajzi tény: Arany elutasítja, hogy I. Ferenc Józsefet 1857. évi budai látogatásakor verssel köszöntse. Arany ezt követően írja a balladát, melyben nemcsak a bárdok halálmegvető bátorságát dicsőíti („Ötszáz, bizony, dalolva ment / Lángsírba velszi bárd: / De egy se bírta mondani / Hogy: éljen Eduárd”), hanem a fokozódó ellenállással együtt a királyban növekvő lelkiismeretfurdalást is érzékelteti.

Balladái cselekményét Arany szereti a lélek színterein játszani, lelki egyensúly elhatalmasodó megbomlásának folyamatát legteltesebben nem történelmi alakjaiban, hanem a szeretőjével szövetkező, férjgyilkossá lett parasztasszony tragédiájában ábrázolja (**Ágnes asszony**, 1853). Ezt a lélektani folyamatot Arany a bűn és a bűnhődés útján haladva mutatja be következetesen, szakszerű pontossággal: a gyilkosság után a bűnjelet eltüntetni kívánó lepedőmosástól. A tárgyalóteremben elhatalmasodó elmebajon s a megértő ítéleten át a lepedőjét élete végéig megszállottan mosó nő látványáig vezeti a ballada belső, lelki cselekményét.

Míg a nagykorúsi balladákban csak időnként találni folklorisztikus elemeket, addig az **Őszikék** balladái közül néhány kifejezetten ilyen elemekre épül. A **Tengeri-hántásban** (1877) Arany az elcsábított s elhagyott lány tragédiáját azzal a nép körében élő hiedelemmel kapcsolja össze, mely szerint a „Mezőn háló emberek sokszor vélnek magasan a légben felettök áthúzó-dó kísérteties zenét hallani”, ponyván repülő zenészeket látni. Ennek a magasból jövő hívó hangnak engedelmeskedik a lány haláláról értesülő és emiatti bűnösségében megzavarodó csábító, mikor felmászik a toronyra s onnan a mélybe szédül. A **Vörös Rébék** (1877) alapja hogy a néphit azonosítja a gonosz kerítőt és a varjúvá változó boszorkányt, aki – ahogy a megcsalt férjből a kerítő vénasszony gyilkosává lett Pörge Dani sorsa bizonyítja – így is, úgy is kárt okoz. Rébi néni közreműködésével lesz hűtlen Dani felesége, majd halála után varjúvá válva Dani vesztét okozza. A **Tetemrehívás** alapjául az a népi hiedelem szolgál, hogy a sebből felbuzog a vér, ha a gyilkos

megjelenik. A **Híd-avatás** nem függetleníthető a víznek tulajdonított varázserőtől, illetve attól a hiedelemtől, hogy éjféltkor a vízbe haltak szellemei megjelennek a víz felett, s kísértettáncukkal (haláltánc!) magukkal ragadják az öngyilkosjelölteket. A **képmutogató**ban a modern ember babonája: az asztaltáncoltatás a központi esemény. Az **ünneprontók** cselekménye pedig a középkorból ismert babonával kapcsolatos, mely szerint az ünnepet zavaró mulatozók büntetése, hogy nem tudják abbahagyni a táncot.

Az életmű vizsgálói, méltatói szinte egyhangúlag vallják, hogy Arany költészetének csúcsa a balladák. És ha ez igaz, s miért ne lenne, hiszen (bár ez nem mindig a legmegbízhatóbb mérce) a szakemberekkel egyetértésben az olvasók is (a **Toldi** mellett) ezeket fogadták a legnagyobb lelkesedéssel, akkor Arany költői rangját csak növeli, ha tudjuk, hogy balladáit mennyire banális történetek. Erre az **Őszikék** balladáit kapcsán Barta János hívja fel figyelmünket: „Egy pásztorlegény elcsábít és elhagy egy parasztlányt; a parasztember megöli felesége csábítóját és haramiává züllik; a mindenét elvesztett fiú a Dunába öli magát”, hogy utána bebizonyítsa „hogyan lehet a banális, önmagában jelentéktelen motívumot magas művészetté fejleszteni”. De ő ezekből s hasonló köznapit és semmi történetekből remekműveket formált.

Arany legtöbb balladája történelmi, társadalmi körülmények, illetve egyéni, főleg erkölcsi vétek kiváltotta tragédia. Szereplői a végzet, illetve – ha tárgyát a népi hiedelemvilágból veszi – emberfeletti hatalmak eszközeiként, játékszereiként kiszolgáltatottak. A balladáknak külön dimenziót ad a tudat mélyvilágának ábrázolása, a tudattalan, az ösztönlét működtetése, s a megbomlott lelkvilág hiteles rajza. A balladákra, mint afféle sűrített tragédiákra, kivételes tömörség jellemző, ami kihagyásos, utalásos történetmondással, párhuzamos cselekményvezetéssel vagy két történet egymásba játszásával (történet a történetben) érhető el, és mindez különös sejtelmességet kölcsönöz nekik. Stílusuk a témától függően változik, hol népies, hol archaizáló, gyakran használt retorikai eszköz a mondat-, a gondolat- és a történetpárhuzam. Annak a felfogásnak, hogy (utalva a műfaj ősfarmájára) a ballada értékét növeli dalolhatósága, Arany bravúros rímtechnikával és változatos, az eseményeket követő, kifejező ritmikával kíván megfelelni. Többször, jogosan elhangzó dicséret, hogy „a balladák Arany legjobban szerkesztett költeményei” (Imre László), amit alátámaszt, hogy nincs két teljesen egyformán szerkesztett Arany-ballada. Szerkesztés tekintetében mégis legbravúrosabb az **V. László**, a **Szondi két apródja**, de mindenekelőtt a **Tengerihántás**. Ennek a 14 hatsoros versszakból álló műnek első, második és utolsó strófája a keret. Az elsőben a költő szólal meg, a címnek megfelelően leírja a helyszínt (éjszakába nyúló kukoricafosztás), ahol majd a balladába foglalt történet elhangzik. A 2. versszakban a költőtől a szót észrevétlenül

átveszi a mesélő. Ő 11 szakaszon át előadja Tuba Ferkó és Dalos Eszti tragikus szerelmi történetét, és azzal végzi a mesét, hogy látszólag mellékesen megemlíti a repülő muzsikussal kapcsolatos hiedelmet, legfeljebb annak magyarázataként, mi csábította a hűtlen csábítót a toronyra. Valójában azonban egyszerre óva inti a fiatalokat, és a csúcsra futtatva az elbeszélés során már sugallt borzongást. A ballada legbravúrosabb megoldása a versszakok 5. sorába rejtett mesélői megjegyzés (pl. „Hüvös éj lesz, fogas a szél”, „Kuvikol már, az ebanya!”), „Ne aludj, hé! vele álmodsz”), amely épp úgy vonatkozik a körülményekre, mint ahogy kapcsolatban van az előadott történettel, kommentárként is, előrejelzésként is kötődik az elhangzottakhoz, s előkészíti a folytatást. Nem utolsósorban pedig alkalom arra, hogy megszólaljon a közös hallgatásra szánt műfajban nélkülözhetetlen énekmondó, mesélő. De elemezhetnénk a ballada szóhasználatát, akusztikáját, hangzásbeli gazdagságát, színskáláját, természetképét stb.

Az **Őszikék**ként ismert költeményeit Arany a Gyulai Páltól kapott kapcsos könyvbe jegyzi be 1877 közepétől 1880 végéig, zömmel a Margitszigeten, ahol nyugdíjas napjait tölti. A város zajától távol eső szigettől a kívánt „*független* nyugalmat”, a lezárható kapcsos könyvtől pedig gondolatai, érzelmei titkának megőrzését reméli. Mindkét lehetőség ismét felbuzogtatja benne a versírás iránti, majd egy évtizedig elfojtott vágyat. „Hivatali 'szabadságom' kezdetével (...) arra gondolatra jöttem – írja 1877 októberében Gyulainak –, hogy unalmas időm rövidítése, egyszersmind a helyzetemből folyó, leverő gondok (egészsége, látása romlott) enyhítése végett ötleteimet, jól-rosszul versbe foglaljam, s így magamnak egy kis szellemi komóciót szerezzek”. Így születnek a csupán kedvtelésből, magánhasználatra írt **Őszikék** gyűjtőcím alá sorolt versek. A cím késő, őszi termésre utal: „e néven virágok / Vannak ősszel, és – csibék”. Az őszi csibék nem különösek, de megjárja annak, „Ki olyanra éhezik”, az őszi virágok, bár gyorsan hervadásra vannak ítélve, pedig „a deres fű / Hantját szépen színezi”.

Jellegzetes Arany-költemények, „csak hangkörük más”. Szép **Őszikék**-méltatásában Péterfy Jenő írja: ezek a versek, „úgy fakadtak, mint mikor a sóhaj kél, vagy a szellő mozdulatára az őszi levél csörög”. Bennük „nem is a költőt kell keresnünk (...), hanem az embert, az öregedő embert, kiben az elmúlás gondolata kísért, melyet hol fájós érzéssel, hol megadó humorral dédelget, becéz, s a maga mulattatására, pillanatnyi könnyebbülésére, megénekel”. („Mi vagyok én? Senki Pál, / Egy fájó gép, mely pipál”).

Magának ír – magáról. Az **Epilógus**ban elkészíti élete mérlegét. („Az életet már megjártam. / Többnyire csak gyalog jártam, / Gyalog bizon... / Legfőlebb, ha onnibuszon // (...) Nem azt adott, amit vártam: / Néha többet, / Kérve, kellve kevesebbet // (...) Mily temérdek munka várt még!... / Mily kevés, amit beválték...”) A halál gondolata foglalkoztatja, amikor a porba

hullott, vergődő, saját sorsát idéző zöld lepkét (**A lepke látja**. Az öreg muzsikussal (**Tamburás öregúr**) és pincérrel (**Öreg pincér**) találkozáskor alakjukba magát képzelve rajzolja meg arcképüket. A **Vásárban** fiatalságának szalontai emlékképeit idézi fel benne, a lakodalmas népet szállító dunai ladik pedig játékos **Népdalt** csal elő belőle. Az új nemzedéknek nyújtja át figyelemztetésésként önvizsgáló önvádból levont tapasztalait a **Régi panaszb**an. A sohasem felejtett költőtárs, Petőfi elvesztésére gondol a **Harminc év múlva** c. versben. Petőfi hiányát megkönnyíti annak tudata, hogy Petőfi öröksége „mint egy közös *eszme*” tovább él „Firól-fira”. A **Honnan és hová?** címűben a lélek halhatatlanságán elmélkedik, s közben felöltik benne, vajon rá mint költőre milyen sors vár, elfelejtik-e.

A két utóbbit akár a költészettel kapcsolatos versbokrba is sorolhatnánk, azon költemények közé, melyekben Arany vagy némi öniróniával (**Naturam furca expellas...**, **Meddő órán**, **Végpont**, **Még egy** stb.), vagy az újféle költészet képviselőivel vitatkozva (**Kozmpolita költészet**, „**A tölgyek alatt**”) a költői nyelv jogait védi (**Aisthesis – Megérzés**), illetve utolsó erejével is a költészet fontosságát s hozzá való ragaszkodását hirdeti (**Mindvégig**). Ezt a korszak ars poeticájaként említik. Tudja, hogy megváltoztak a körülmények, mások az elvárások, más a közönség, következésképpen a költői szerep, a költő magatartása is más, mint volt. Tart a nyilvánosságtól, ugyanakkor viszont tudja, hogy a költőnek elsősorban önmagát kell vállalnia: „Van hallgatód? nincsen? / Te mondd, ahogy isten / Adta mondanod, / Bár pusztá kopáron – Mit tücsöké nyáron – / Vész is ki dalod”.

S bár Arany a rá mindig is jellemző, önmagát leértékelő, szerénységgel, kétellyel tekint a verseire, az **Őszikék** között, a már tárgyalt öregkori balladák mellett, több jelentős, a költő korából következően, hangvétele szerint elégikus, s egyszersmind létösszegző költemény található, „az igénytelenség örve alatt nagy versek születnek” (Barta János). És ezek között nemcsak a már említettekre vagy a kapcsos könyvet záró utolsó vallomásra (**En philosophe**) kell gondolni, hanem az olyan töredékekre, forgácsokra, „mondacsokra” is, ahogy Arany János nevezte őket, mint a halála esztendejében írt **Sejtelem** című négysorosa („Életem hatvanhatodik évében’ / Köt engem a jó isten kévébe, / Betakarít régi rakott csűrbe, / Vet helyemre más gabonát cserbe”), melyben (Kosztolányi szerint, ki az **Őszikéket** az első modern magyar verseskötetnek tartja), mint „a csöpp ékszertartóban benne van egyénisége és költészete”.

JÁNOS ARANY

János Arany (1817-1882) was a prominent figure of the nineteenth century Hungarian literature. In his creative period which lasted for over thirty

years he enriched Hungarian literature with great works such as the **Toldi-trillógia** (Toldi trilogy), **Buda halála** (Buda's Death), folk and historical ballads, lyric elegies after the suppression of the Hungarian revolution and poems written in an atmosphere of summing up and taking farewell during the poet's last few years. The study of János Arany's oeuvre enables a simultaneous study of Hungarian literary tradition and modern trends in Hungarian poetry. Consequently, it is of great significance how much our secondary school pupils learn about Arany's works and to what extent they get to know his rich oeuvre. This paper presents an intensive study on the works of János Arany written in the light of the most recent literary interpretation.

BENCE ERIKA

BABITS MIHÁLY TANULMÁNYAI A XIX. SZÁZADI MAGYAR IRODALOMRÓL*

Közlésre elfogadva: 1999. VIII. 23.

Babits Mihály nem írt összefoglaló magyar irodalomtörténetet. Történeti és elméleti tárgyú dolgozataival azonban jelentős hatást gyakorolt a magyar irodalomtörténet-írás két világháború között kibontakozó tendenciáira. Tanulmányainak, esszéinek összessége egy virtuális¹ szintézis kereteit jelentik. Eszméinek és elveinek kifejezett irányadó szerepéről a két „nyugatos” irodalomtörténet², Szerb Antal³ és Schöpfung Aladár⁴ munkája esetében beszélhetünk. (Egyes értékelések szerint⁵ a két szintézis evidensen a Babits irányította *Nyugat* irodalomtörténetét jelenti, mint ahogy ezzel párhuzamosan a *Szép Szó* is létrehozta a maga hasonló jellegű tanulmányait, rendszerező munkáit⁶.)

Babits Mihály irodalomtörténeti munkássága Szerb Antal szintézise révén is érinti vizsgálataink tárgyát, a XIX. századi magyar irodalom XX. századi értelmezéseit és értékeléseit. Szerb szintézisének egyes szempontjai (európaiság, intellektuális és urbánus karakter)⁷ valamint fejezetei (a Berzsenyi-, a Vörösmarty-, az Arany- és a Petőfi-értelmezés⁸) számos összefüggést mutat Babits elv- és fogalomrendszerével. Figyelmünk homlokterében az utóbbi szerző több évtizedes munkásságának az 1910-es éveket felölelő szakasza áll. Ezekben az években láttak napvilágot azok a tanulmányok – *Petőfi és Arany* (1910), *Az ifjú Vörösmarty* (1911), *A férfi Vörösmarty* (1911)⁹ –, amelyek legjelentősebb XIX. századi tárgyú dolgozatai közé tartoznak. Ezekhez elvi és fogalmi szinten két másik, *Az irodalom halottjai* (1910) és a *Magyar irodalom* (1913)¹⁰ kapcsolódik, keletkezési időpontjuk tekintetében közrefogják az előbbieket. *Az irodalom halottjai* az írói karakterrajzok illetve opus-értelmezések módszertani bevezetője, míg a *Magyar irodalom* egy meg nem írt – virtuális, illetve mások

* Részlet a szerző magiszteri dolgozatából

által létrehozott (Szerbről, Schöpflinről van szó) – magyar irodalomtörténeti rendszerezés elvi alapvetése, kulcsfogalmainak kijelölése, a szintézis vázlata. Jelleget tekintve Horváth János **Irodalmunk fejlődésének fő mozzanatai**¹¹ (1908) és **Magyar irodalomismeret**¹² (1922) című tanulmányaihoz mérhető.

A magyar irodalomtörténet-írás század első felére eső törekvései szempontjából Babits irodalomtörténeti munkásságának a 30-as éveket jelentő szakasza is fontos. 1934-ben jelenik meg **Az európai irodalomtörténet**¹³ című kötete, míg 1939-ben **Pajzzsal és dárdával**¹⁴ című írása. Világirodalmi olvasónapló az első; bevezető fejezete fogalomtisztázó, elvi szempontokat tartalmazó, kiemelkedő fontosságú szöveg. Az Európáság szempontjának érvényesítése, illetve a világirodalmi érték meghatározása révén az akkori irodalomtörténeti kutatások aktuális szempontjaira gyakorolt hatást. A **Pajzzsal és dárdával** vitairat, Németh László **Kisebbségben**¹⁵ című (1939) tanulmányára reagál.

(Az említett tanulmányok mellett még a **Ma, holnap, irodalom** [1916], **A veszedelmes világnézet** [1917], **A kettészakadt irodalom** [1927], **Az írástudók árulása** [1928], az **Ezüstkor** [1930], a **Szellemtörténet** [1931], a **Bevezetés az európai irodalom történetéhez**¹⁶ [1934] című írásokra hagyatkozunk. Természetesen Babits vizsgált, illetve forrásanyagként alkalmazott tanulmányai csak irodalomtörténeti munkásságának egészében értelmezhetők.)

Az irodalom halottjai

A Komjáthy-könyv¹⁷ kritikájaként íródott 1910-es tanulmányt Babits 1916-ban, **Irodalmi problémák**¹⁸ című kötetének szerkesztésekor felülbírálja. Bírálatának lényege, hogy a hat évvel korábban írt dolgozatban túlbecsülte a vizsgált költői opust és az összehasonlítás, illetve rokonítás példái-ként alkalmazott másik két alkotó, Péterfy Jenő és Dömötör János munkásságát. A módosítás lényegénél azonban fontosabb magyarázata: „Ma már nyilván látom ezt; mégis újra közlöm itt e tanulmányokat. Mert magamnak sem az esztétikai megítélés volt bennük a fontos, hanem az irodalom-pszichológiai probléma, amelyet fölvetnek.”¹⁹ Figyelmünket az irodalom-pszichológia mint problémamegjelölés kelti fel elsősorban.

Már a háromrészes alaptanulmányból (egy-egy része foglalkozik Komjáthy, Péterfy illetve Dömötör munkásságával) kitűnik, hogy a megbírált könyv csak ürügy az általánosabb érdekű probléma felvetéséhez. A lelki fejlődésrajz problémája ugyanis egyszerre elméleti és történeti kérdés. Elméleti, mert az értelmezés és megértés elveit, eljárásait érinti (tehát hermeneutikai), ugyanakkor történeti, mert új kulcsfogalmakat, módszertani elveket épít az irodalomtörténet-írás rendszerébe (tehát recepciótörténeti dilemma).

A „belső életrajz”²⁰-ot, a műközpontú elemzést helyezi előtérbe a kritika területén, míg a lelki tényezők fejlődésére figyelő irodalomtörténeti szintézis fogalmát honosítja meg a másik területen.

„A megértést csak a szeretet adhatja; a megértés csak ész műve lehet, lehangzott szereteté”²¹ – hangzik a vizsgált tanulmány első fontosabb módszertani megállapítása. Tehát az interpretáció műveletét elsősorban intellektuális tevékenységnek tekinti. A benyomások, megérzések helyett az összegező megállapítások, az összefüggések felfedezésének, feltérképezésének és értelmezésének fontosságát hangsúlyozza. A bírált Komjáthy-könyv hiányosságaként is épp az intellektuális megközelítésmódok helyetti enthuziazmust és a föléle fakadó dagályosságot jelöli meg.

„Komjáthy élete a legérdekesebb tanulmányok egyike lenne egy lélektan-érdeklődésű kutatónak”²² – hangzik a második lényeges módszertani utalás, amellyel a pszichológiai megközelítésmódot jelöli meg mint az irodalomvizsgálat egyik lehetséges és hatékony módszerét. Felfogása értelmében a költői portré domináns jegyeit nem a konkrét (tehát külső) életrajzi adatok jelentik, hanem a művek, amelyekből gondolatokat, érzéseket, fejlődésjegyeket, folyamatokat rekonstruálhatunk.

„Művésznél mindig a műveit kellene életrajzának alapjául venni”²³ – állapítja meg a továbbiakban és épp Komjáthy költészete mutatkozik a legmegfelelőbb példának ahhoz, hogy bizonyítsa, az élettől elvonatkoztatott költészet is teljesebb és lényegretörőbb költői jellemrajz alapja lehet mint a külsőként megnevezett élettények. Egy ilyen típusú vizsgálat esetében ugyanis csak elenyésző értékű az életrajz a „belső élet”²⁴-tel szemben. Komjáthy példáján illusztrálva: „Nem volt költő, aki annyira kizárólag a verseiben élt volna, akinek a külső világ annyira semmit sem számított volna, mint neki... Lelke közvetlenül és fenntartás nélkül beleömlhetett a versekbe, melyek profán szemek elé nem voltak kerülendők. De épp azért, „mert teljesen verseiben élt, e versekben nem a külső világot, nem a külső életét találjuk, hanem a *belső életét*...”²⁵ A költői génusz csak ez úton, a belső élet vizsgálata, a művekben szublimálódó élmények, érzések, gondolatok és törekvések értelmezésének útján közelíthető meg. Ez a módszer az irodalomvizsgálat Babits által legfőbbnek tartott eljárása. Legismertebb és legértékesebb XIX. századi tárgyú tanulmányai²⁶ a módszer alkalmazásának mintadarabjai. Kétrészes Vörösmarty-tanulmánya²⁷ a költő belső jellemfejlődését követő, annak jelenségeit a művek elemzése révén értelmező munka.

A pszichológiai illetve a belső jellemrajznak nevezett irodalomvizsgálati módszer kulcsmomentuma az intellektus. Az intellektuális szerep Babits értelmezésében költői magatartást jelent; valósághoz való viszonyt elsősorban. Jelentésmezéjéhez a tudatos alkotás-, illetve individuális látásmód és a

kettőt fejlesztő elzárkózás magatartásmódja tartozik. Az intellektuális alkotói magatartást külső világtól elvont költészettel, tudatos befeléfordulással és vállalt magánnyal azonosító Babits intellektuális költészetté illetve alkotói-értelmezői látásmóddá minősíti Komjáthy, Péterfy és az általa említett Dömötör János életművét, intellektuel vezérköltőnek tekinti Aranyt, e magatartás alapján magyarázza Vörösmarty végső pesszimizmusba torkolló lelki összeomlását, de e felfogás értelmében állapítja meg Petőfi szerepját-szó²⁸ és „benyomás-költő”²⁹ mibenlétét. Tanulmányainak kulcsszavai (intellektuális és esztétikai elzárkózás, tudós és morális lelkiismeret, elvont filozofikus eszmékért való rajongás, intellektuális szerelem, tudatosság és ösztönösség, nemzeti és európai karakter) egy virtuális magyar irodalomtörténet vezérelvei; Szerb Antal irodalomtörténetében dominánssá válnak. A módszerről érkező bevezetőjében³⁰ Szerb ugyanis az irodalomtörténet-írás nélkülözhetetlen segédtudományának nevezi a lélektant, de szintézisének vezérelvei is Babits irodalomeszményével összefüggő momentumok, mint amilyen az európai és a magyar irodalom kölcsön- illetve együttthatása, az intellektuális karakter, az urbánus jelleg.

Petőfi és Arany

A XIX. századi témájú dolgozatok sorát megnyitó Komjáthy-tanulmány után a **Petőfi és Arany** (1910) című is rendelkezik ürügyként szolgáló előhívó-létrehozó alappal: Hartmann János **Petőfi-tanulmányok**³¹ című könyvének bírálataként látott napvilágot. A kritikai szándék azonban – különösen eredeti megjelenési helyétől³² elvonatkoztatva, kötetbe³³ rendezetten – elvész az irodalomtörténeti problematika, az általa „Arany–Petőfi-kontroversziá”-nak nevezett jelenség vizsgálata mellett. Híven módszertani elveihez, a Petőfi–Arany-jelenségben a történeti és esztétikai kérdések mellett olyan irodalompszichológiai érdeket ismer fel, amelynek mélyreható elemzése és értékelése a két költő magyar irodalom egészében elfoglalt helyét módosíthatja. Babits irodalomtörténeti esszéinek, tanulmányainak – a század első felében kibontakozó szintéziskísérletekre³⁴ gyakorolt hatása, illetve a velük történő összeütközése (a **Szép Szó** képviselte szemléletre gondolhatunk itt elsősorban³⁵) mellett – ez az újraértékelő és a korszak irodalmi gondolkodásmódjának illetve törekvéseinek hagyományt kereső szándék jelenti legfőbb értékét. A Petőfi–Arany-ellentét nála fejlődéstörténeti, illetve pszichológiai kérdésekben szublimálódik. A két XIX. századi költő közül miért lehet előképe az egyik s miért nem a másik a XX. századi modern, intellektuális költészetet teremtő-művelő, dekadens költő alakjának? A téma-megjelölést és a módszertani szempontok megfogalmazását az a lélektani mozzanatokra épülő induktív bizonyító eljárását követi, melynek alapján meghozhatja ítéletét: Arany János nyárspolgár álarcában ténykedő, hallatlan-

nul intelligens, tudatos és moden költő, míg vele szemben Petőfi zseni-álarcot hordozó, nyárspolgár benyomás-költő.

A korabeli Petőfi- illetve Arany-recepciót illetően két olyan végletes álláspontot említ, amelyeknek szempontjait – saját pszichológiai vizsgálati módszerével szemben – elveti. Az egyik csoport, ahova „Ady túlzóbb követői”³⁶ tartoznak, az Arany-féle költészetet nem tekinti költészetnek, s mindenféle művészi, illetve objektív értéket figyelmen kívül hagyva, Petőfi regényes életrajzából, idealisztikus forradalmi politikájából teremt magának költő-ideált és költészeti értékmintát. A másik végletes elveket valló csoportba a pozitivista tudósok tartoznak, akik „a naiv Petőfire tekintenek bizonyos kicsinyléssel s a művész Aranyt valami arisztokratikus magasságba helyezik”³⁷; mindemellett az adatgyűjtésen kívül alig tesznek valamit a lényegbelátó értelmezés és értékelés területén.

A Petőfi-kép. Elemzésének kiinduló motívuma – s ebben egyetért a bírált könyv szerzőjével – Petőfi jellemének összetettsége, antagonisztikus vonásokat sűrítő jellegzetessége. A jellemében felfedezett ellentét a korlátalan forradalmiságot és a korlátozott erkölcsösséget Petőfi egészséges lelkületével magyarázza, innen látja levezethetőnek. Véleménye szerint a nyárspolgári magatartás velejárója, hogy „a fiatalság kitombolja magát”³⁸, majd „kitűnő férj és apa”³⁹ legyen, akit a legkiáltóbb forradalmi szerepekbe „lázaz véralkatú neje ingerel bele”⁴⁰. Babits ugyanakkor nemcsak politikai forradalmiságot, hanem költészetit, művészetit is felfedez Petőfi életművében, amelyet azonban elhatárol a XX. századi dekadens költői forradalmiságtól, sőt, annak ellentétét véli felismerni benne. A XIX. századi költő szociális világnézete korlátolt és naiv, erkölcsi világlátása az uralkodó erkölcsi alapokon nyugszik, de esztétikai ízlése sem kevésbé korlátolt; kora vezető társadalmi rétegének ízlésével azonosítható. (Ezek a vélemények egyébként határozott elemei a Horváth János-i⁴¹ illetve Szerb Antal-i⁴² Petőfi-értelmezésnek is.)

Erről az egy tőről, Petőfi határtalanul nyílt és egészséges kedélyéből fakad költői magatartásának és szerepvállalásának minden más jellemzője is: őszintesége(1), válságkorszakának átmenetisége(2), szerelmi költészete(3), hazafisága(4), demokratikus és anarchikus világnézete(5), tájleíró költészete(6).

1. Az őszinteség az egészséges lelkületű ember legtipikusabb vonása, hiszen lelkének nincsenek fájó pontjai, amelyeket elhallgat, amelyekről nem szeret beszélni.

2. A **Felhők** korának világgyűlölete csak átmeneti jellegzetesség költészetében, hiszen *volt oka reá* (Babits kiemelése), s ennek megszűntével az érzés is továtűnik: „Íme, az egészséges lélek. Röviden kifejezve: erős, de nem mély érzése a világnak...”⁴³

3. Az elmondottakhoz szerelmi költészete is példát szolgáltat. A világfi szerepével való kacérkodást, az ifjúkori szerelmek és csalódások felszínes-ségét követően, szerelmi ihletettséggű költészetének a családi idill-festés lesz a végkifejlete. (Ennek szerepjátszó illetve hamis voltát Szerb Antal⁴⁴ szociológiai tényekkel, Petőfi származásával magyarázza.)

4. Babits elfogadja Hartmann János érvelését, miszerint Petőfi „véresszájú forradalmi magatartása”⁴⁵ családi érzelmeiből és a szülőföld iránti nyárspolgári szeretetből következik. „A nyárspolgár ragaszkodása a földhöz, amelyen született s a fajhoz, amelyből született – a családi érzelmeknek mintegy kitágulása – egészséges büszkeség és harci kedv: ezek teszik Petőfi hazafiságának alapját.”⁴⁶

5. Petőfi hazafisága demokratikus és anarchikus világnézetű tágul. A jelen embere, a múlt iránti érzék és vátsi előrelátás nélkül. „... korának eszméit úgy érti, mint egy szegénysorsú egészséges nyárspolgár s az akaratőrös, egészséges kedély büszkesége és korlátlan harci kedve jellemzik őt.”⁴⁷ Vagy (ismét Babitsot idézve): „Az olyan embernek, aki csak a jelenben él és akinek a múltból nincs tartalékkincse, szükségesek a benyomások; s az olyan, ha költő, a benyomások költője.”⁴⁸ (Nem érdektelen összevetni Babits véleményét Szerb Antal témára vonatkozó gondolataival. Szerinte Petőfi ismert szabadságkultusza a Respublika⁴⁹ gondolatában nyer földi keretet és királygyűlöletében válik konkrét indulattá. Ugyanakkor a köztársaság eszméje idegen a magyar politikai személettől, ezért – Szerb egyik legkonkrétabb megjegyzése ez a forradalomról és Kossuth személyéről – „a szabadságharc történetének legmegrendítőbb mozzanata éppen az, mennyire igyekszik a magyarság az utolsó percig is megőrizni lojalitását, mígnem a bácsi udvar konok butasága, a szláv ellenérdek és Kossuth megszállott pátosza minden kibékülést lehetetlenné tesz.”⁵⁰ Petőfi költészete ezen a ponton lép ki az osztályfegyelem kereteiből, s a kor nemesi költészetének legszélsőbb határlehetőségeit éri el ún. jobbágyverseiben. Ám amikor a nép jogairól beszél, szavait a nemességhez intézi, hiszen Petőfi olyan költő, aki „nem-nép” és verseit a „nem-nép”⁵¹ számára írja. „Nem szövetkezik a néppel a nemesség ellen. Nem is volna értelme, érzi jól – ő inkább a nemességhez tartozik és a nemességet még ő sem hagyhatja cserben, nem árulhatja el.”⁵² Úgy gondolom, az elmondottak és az idézetek alátámasztják véleményünket, miszerint Szerb Petőfi-értelmezése teljes mértékben Babits **Petőfi és Arany** című (esszé)tanulmányán alapul.)⁵³

6. Petőfi egyedülálló leíró költészetét benyomás-költő mivolta teremti meg. E költeményei Babits értékelése szerint „a magyar költészet legmagasabb szintjein állanak.”⁵⁴ Nem nagy művész, mondja ki ítéletét, s ez alatt a benyomások nyers megjelenési formáját, az alakítás, azaz a művészi meg-

formálás hiányát érti Petőfi költészetében. Ugyanakkor megállapítja, hogy e tükröző módszer „csodálatosan tiszta és éles képeket ad.”⁵⁵ Vagyis: „Az ő egészséges, egyszerű lelkén, mint az ablaküvegen át majdan egészen természetes színekben látjuk a világot, nem ad mindennek külön fényt és színt, mint az abnormis nagy művészek, mint Arany.”⁵⁶

Ugyanilyen tételszerű részleteit ragadhatjuk ki a tanulmánynak arra vonatkozóan, hogy a XX. század modern költői miért nem azonosulhatnak Petőfivel mint ideállal, mint ahogy költészetében sem ismerheti fel törekvéseik előtörténetét.

1. „Petőfi forradalmiságában semmi sincs a dekadensek forradalmiságából; sőt annak éppen ellentéte. (...) Szét kell tehát rombolnunk azok ábrándjait, akik Petőfiben a mai forradalmárvölgyök rokonát akarnák látni: ilyesmiről szó sem lehet oly költőnél, aki maga a megtestesült egészség.”⁵⁷ (Egészséges és optimista lélek, nem jellemzője a kétely, a gyötrődés, a dekadens elvágyódás.)

2. „Íme, ismét az örökké szembenálló két szellemirány s azt hiszem, nem lenne nehéz kiválasztani, melyik közülök a modernebb, a sebhedt modern lélek költészete. Arany határtalanul modernebb Petőfinél. Petőfi határtalanul egészségesebb.”⁵⁸ (Az értékelés világos: a modern költőtől távol áll Petőfi „ősemlő őszintesége és kíméletlensége”⁵⁹, inkább a sebzett lelkű Aranyt érzi rokonának.)

3. „Petőfi a legszerencsésebb költő.”⁶⁰ (Semmi köze a gyötrődő, elátkozott, szerencsétlen, visszatérő képzetekkel küszködő XX. századi lelkiület-hez.)

4. „... Petőfinek a múlthoz kevés érzéke van..., az éppen olyan dolog, mint ahogy, láttuk, saját élete múltjához is kevés érzéke van: a múlt sebei gyorsan tűnnek nála; Petőfi a jelen pillanat költője. Viszont Aranyt, amint a saját múltja folyton üldözi, úgy üldözi örökké fájának múltja is: az ő költészete valóban az egész múlt eredője.”⁶¹ (Ismét egy olyan vonás, amely eltávolítja Petőfit a saját és nemzetük sorsa által determinált XX. századi dekadensek költészetétől.)

5. „Mint egészséges lélek, élni és hatni akart, benyomásokat kapni és továbbadni; semmi sem volt benne a nagy magánosok lelkéből.”⁶² (A megállapítás sarkított. Babits, aki – miként már volt szó róla – az intellektuális költészetet az elzárkózó, pesszimista, magányos lélek elvont eszméjéért rajongó, tudatos művészi alkotómunkájával azonosítja, itt végképp leszámol Petőfivel mint költői előképpel.)

Az Arany-kép. Arany János portréja Babits tanulmányában a már bemutatott, lélektanilag alátámasztott, kész Petőfi-portré fényében, annak ellentétéként alakul. Elemzését konkrét megállapítással kezdi: „... az ellentét Petőfi és Arany között tényleg megvan; de lényegesen más az, mint ahogy akár

az ortodoxok, akár a modernek képzelik. Arany a beteges, abnormis zseni és Petőfi az egészséges nyárspolgár.”⁶³ Ugyanilyen pontos megjelölés vonatkozik a módszerre: „Ha csak életviszonyaikat vesszük tekintetbe és nem iparkodunk pszichológiájukba behatolni, teljesen külsőségek után indulunk és téves eredményre jutunk.”⁶⁴ A jellemrajz korábbi induktív folyamata az Arany-portré megrajzolásakor deduktívbe megy át. A lényeg már ismert, csak lélektani bizonyítása hiányzik.

Miként Petőfi mélyen XIX. századi, a modernek számára anakronisztikus költő mivoltát lélektani mozzanatokkal bizonyította, ugyanígy és részben ugyanezen momentumok vizsgálatával támasztja alá Arany „hallatlanul modern”⁶⁵ jelenségeként történő értelmezését. A költő jellemének legfontosabb lelki összetevői: előkelő szenzibilitása(1), a múlt iránti rendkívüli érzéke(2), egyéni látásmódja(3), zárkózottsága(4) és hármas összetevőjű lelkiismeretessége(5).

1. A külvilág mély benyomásokat hagy lelkületén. E hatást múlthatatlan sebként regisztrálja, a jelenségeket feldolgozza, érleli bensőjében, „tovább fáj a lélekben”⁶⁶, ezáltal egyénisége és költészete folyton gazdagodik a világgal és a múlttal.

2. Amíg a demokrata Petőfi a jelen költője, addig az arisztokratikusan érzékeny Arany a múlt költészetének tudatos folytatója; költészete a magyar lélek kifejezője és eredője.

3. Egyénisége és látásmódja sajátos: a múlt vet rá különös fényt. Képzeletéhez alkalmazkodva kifejezőmódja is bonyolultan művészi (szemben Petőfi egyszerűségével). Babits Riedlt⁶⁷ idézi: „Arany költészete egész világ, melynek megvan a maga emberfaja, a maga növényzete és állatvilága, szóval sajátos természetrajza és éghajlata.”⁶⁸

4. A sérült és szenzitív lélek – mint Arany – nem lehet nyílt és őszinte, tehát nem is objektív. Elzárkózik a vallomás, menekül a valóság elől. A menekülés lehetőségét a múlt jelenti számára. Az ember lelke – Babits felfogása értelmében – múlt és jelen ötvözete. A múlt világa azért lehet a menekülés útja, mert „sebei kevésbé fájnak s a képzelet, amely a múlt sebeit kombinálja, eltereli a figyelmet jelen fájóbb sebeitől.”⁶⁹

5. A „tudományos lelkiismeret”⁷⁰ fogalma Babits Péterfy-portréjának is lényegi momentuma. Esetében ez olyan magatartást és művészi hozzáállást jelent, mely szerint „az élet szomorúságaiban is a szépet: a tragikumot keresi.”⁷¹ A tudományos lelkiismeret és a magába zárkózó lélek összeegyeztetéseként: a külső világot a belső szépség törvényei szerint fogja fel. „Akármerre nézünk Péterfy világában, mindenütt megtaláljuk e tudományos lelkiismeretet, mely mindenáron önmaga ellenére önlelkét kínozza, a külső világra függeszti tekintetét s mely aztán a tragikus esztétikai felfogásban békül meg.”⁷²

Arany világában a lelkiismeret bonyolultabb kérdés, három alakban jelentkeznek: realitás (a), erkölcsi (b) és tudós (c) lelkiismeret formájában.

a) Nagy különbség áll fenn Petőfi és Arany költői realizmusa között. Petőfinél ez önkéntelen, magától értetődő, Aranynál tudatos, rendkívüli szenzibilitásával, képzeleti- és szókézségével függ össze, mely lehetővé teszi számára a legrejtettebb és legfinomabb dolgok láttatását és kifejezését. „... külön fejezetet érdemelne a lelkiismeretesség, amellyel az általa látott valósághoz aggodalmasan ragaszkodik”⁷³ – jegyzi meg Babits.

b) Mély szakadék feszül a két költő erkölcsi magatartása között is. A nyárspolgár Petőfi erkölcsös, mert „egyszerű és nincs mit elhallgatnia; őszinte, mint ahogy az üveg is átlátszó.”⁷⁴ A Hamlet-lelkű Arany számára az őszinteség keserves lelkiismeretesség; lelkiismeretfurdalástól való félelmet, múlthoz való ragaszkodást és erkölcsi következetességet jelent: „minden legkisebb ellentét múlt és jelen közt új seb és örök lelkiismeretfurdalás”⁷⁵. Babits Weininger⁷⁶ osztrák filozófusra hivatkozva „erkölcsi emlékezet”⁷⁷-nek nevezi ezt a fajta lelkiismeretet és a zseni legmélyebb tulajdonságának tartja. Ezen a ponton írónak le Babits közismert kedélyborzoló mondatai: „Petőfi nyárspolgár a zseni álarcában. Arany zseni a nyárspolgár álarcában.”⁷⁸

c) Arany lelkiismeretessége az esztétikai teljességet célozza meg, ezért a végtelenségig gondos alkotó, aki épp ezért számos töredéket és kiadatlan művet hagy maga után. (Mindez ellentétes Petőfi alkotói hozzáállásával, aki gyorsan és könnyen dolgozik, jelentéktelen dolgokról is ír sokszor jelentéktelen verseket.) Az esztétikai megformálás kérdését tudományos kérdésnek fogja fel, prózai dolgozataiban tárgyalja, illetve **Vojtinájában** teremti meg művészi kifejezését. „Aranyban mint irodalomtörténészben az esztétikai ízlés és tudás egyesül a múlt iránti nagy érzékkel”⁷⁹ – olvashatjuk a vizsgált tanulmányban.

„... az agyonsebzett lelkű dekadens költészete fátyolos: szimbolikus vagy (művészien) impasszibilis, szemérmes és l’ art-pour-l’ artos. S ilyen volta-képp az Arany Jánosé is”⁸⁰ – avatja e mondatokkal Babits Mihály, a Nyugat körül kialakult költészeti irány vezéregyénisége (Szerb Antal irodalomtörténetében az entellektüel költőzseni ideál-képe), a XIX. században ténykedő Arany Jánost saját és rokon lelkületű illetve beállítottságú kortársai elődjévé, az első igazi, XX. századi értelemben vett modern, entellektüel költő példájává.

Babits Mihály **Petőfi és Arany** című tanulmánya tulajdonképpen nem az, nem olyan, mint amiért elhíresült a magyar irodalomtörténet-írás berkeiben és a magyar irodalom egészében. Babits nem elsőbbségi sorrendet állapít meg a két költő között, nem arról van szó, hogy Arany költészetét művészebbnek és értékeesebbnek ítéli meg Petőfinél. Mi több, épp e dolgo-

zatban világít rá Petőfi költészetének értékbeli csúcspontjaira (leíró költészet) és állapítja meg a lehető leghatározottabban világirodalmi jelentőségét. Babits, aki a XX. századi irodalmat teljes mértékben a XIX. századtól kapott örökségnek fogja fel, hagyományteremtő egyéniséget, előképet és -történetet keres a XIX. század költészetében, saját és a köréhez tartozó írók törekvéseihez. S ezt – lélektani szempontok alapján – Aranyban és költészetében fedezi fel a másféle lelkületű és beállítottságú Petőfivel szemben.

Az ifjú és a férfi Vörösmarty

Németh László⁸¹, Lukács György⁸² és Waldapfel József⁸³ Babits Vörösmarty-tanulmányaiban önarcképet lát.

„... ez a tanulmány, mint vélemény, nem megtámadhatatlan. A különös fényű csillag, akinek ő Vörösmartyt mutatta, a kaotikus képzetgazdagságának az önuralom kérge alatt összesűrűsödő csillaga, amely pompája teljében robban szét, nem inkább tulajdon költészetének drámája-e s talán poétai sorának jós előre látása?” (Németh László)⁸⁴

„Mint Széchenyinnél, Babits itt azonosítja e kétségbeesés egyes kiragadott megnyilvánulásait saját sötét pesszimizmusával a jelent illetőleg és – éppúgy, mint ott – teljesen eltekint Vörösmarty állásfoglalásának és hangulatának konkrét történelmi gyökereitől. A költői kifejezés mód egyes hangulati reflexeit fenntartás nélkül azonosítja saját élményeivel.” (Lukács György)⁸⁵

„Bármely erősen élénk mindnyájunkban ez az új arckép titokzatosabb, gyötrődőbb, lázasabb vonásai, azt hiszem, egy kis részlet alaposabb vizsgálata minden Babits-rajongót is meg fog győzni arról, hogy ez a kép nemcsak legalább annyira stilizált, egyoldalú, mint Gyulaie – csak más irányban –, hanem egyenesen akaratlan rágalmozás is.” (Waldapfel József)⁸⁶

Lackó András 1975-ös **Babits és Vörösmarty**⁸⁷ című tanulmányában épp Babits lélektani szempontú elemző módszerére hivatkozva cáfolja a Vörösmarty-portréra mint stilizált önarcképre vonatkozó elképzeléseket. Babits ugyanis nem külső adatok, tények, netán a saját költői gyakorlatával analógiát mutató jelenségek alapján teremti meg a maga Vörösmarty-portróját, hanem a lelki fejlődés kibontásával, az életmű pszichológiai természetrajza alapján. A stilizált önarcképfestés szándéka pedig nem belső megközelítésmód, nem a XIX. századi költő lelki fejlődéséből következő jelenség. („... ne magyarázzunk bele Vörösmartyba semmit...”⁸⁸ – jegyzi meg figyelmeztetésképp maga Babits.) Ugyanakkor – s ez már Szerb Antal⁸⁹ szintéziséből levonható következtetés – a költő Vörösmarty és a költő Babits portréja nem is fedheti egymást. Hiszen a XX. századi költő, bár rendelkezik a kiábrándult zseni vonásaival, de az ösztönök, a spontán belső érzések, a kételyek és a képzelet fölött a forma és műgond segítségével akaratot te-

vő, tehát tudatos, intellektuális költő, míg Vörösmarty elbukik a harcban; az ösztön és intellektus kettősebből az előbbi javára billen a mérleg.

Az önarckép analógiás módszerrel történő kialakítása helyett más szándék vezeti Babitsot: mindenekelőtt a XIX. századi irodalom fejlődésének, a Berzsenyitől a **Nyugat** irodalmához vezető szellemi ívnek lélektani alapon nyugvó, tehát újszerű megrajzolása. A teremtő elődként, spontán „forrásként” megnevezett Berzsenyi után Petőfi, Vörösmarty és Arany költészete jelenti az általa elképzelt fejlődésvonal markáns pontjait, ahol az „eltávo-lódó” (tehát az elképzelt szellemi fejlődés karakterétől eltérő, belőle – már halála okán is – kilépő) Petőfi és a közvetlen elődként megnyilatkozó Arany között Vörösmarty jelenti az átmenetet: az ösztönös és az intellektuális zse-ni határlehetőségét.

A Vörösmarty-portré megrajzolásához Gyulai Pál⁹⁰ monográfiája képe-zi az ellenpéldát. Babits ugyanis végtelenül szerénynek érzi a pozitivista módszerekkel dolgozó tudós eszköztárát. Munkáját inkább kor- és miliő-rajznak tartja, ahol a költő alakja kívülről szemlélt; Gyulai „nem mert Vö-rösmarty lelkének mélyrétegeibe lehatolni”⁹¹. Babits – az epikust illetve a drámaíró-t előtérbe helyező gyakorlattal szemben – a lírikus Vörösmarty személyét vizsgálja elsősorban, mert ezt tartja a költő legművészibb és legnagyobb értékeket létrehozó területének. A lelki fejlődés vizsgálatának magyarázó elvéül egy lelki tény-t jelöl meg: a „nehéz nagy lélek tehetetlen-ségé”-t⁹². Ez a tehetetlenség-jegy a lírikus személyében több összetevőjű: a „nagy költővé válás”⁹³ indukáló momentumától a széttobbanó intellek-tus jelenségéig terjed. Az „ifjú Vörösmarty” lelki tehetetlenségét a fel-adat-témákhoz való ragaszkodás, illetve visszatérés jelenti, az a tény, hogy a(z) („abnormis”⁹⁴) gazdag és lázadó lélek a munkában találja meg korlá-tait: a **Salamon**-témában, a **Zalán futása** írásában. A korlátok közé szorí-tott lélek lázadása – például a „**Zalán** rengeteg pazarságú képsorozata”⁹⁵ – jelenti Vörösmarty nagy költővé válásának kezdetét. Az ifjú Vörös-mar-tyra ez a kettősség, a lázadó képzetek és feladatmunka folytonos párhuzam-j jellemző. „Ami ... a kifejezés technikáját, a sorok megcsinálását illeti, Vörösmarty már a **Zalán**ban kész mesterként lép elénk. (...) Mást kellett Vörösmartynak megtanulnia: a gondolatok bizonyos összefogását, ... a lá-zadó képzetek művészettel való megfékezését...”⁹⁶ – olvashatjuk a tanul-mányban.

Az a csúcspont, ahova az „egészséges fiatalember” költészete fölér, klasszikus nyugodtságú verseket jelent, amelyek alatt tragikus filozófia lap-pang. A művészi harmóniával megfékezett belső tragikus életérzés eredmé-nyezi egyrészt a férfi Vörösmarty olyan remekléseit mint a **Csongor és Tünde**, valamint az epigrammák, másrészt ennek a nyugalomnak a felbom-lása lesz a „második” és a „harmadik” Vörösmarty remekeinek (mint példá-

ul a nagy ódák) alapja, de a költő egyensúlyvesztésének, lelki összeomlásának eredményezője is.

A második Vörösmarty-tanulmány⁹⁷, amelynek **Az ifjú Vörösmarty** csak elvi, fogalomtisztázó bevezetése volt, konkrét megállapítással, a XIX. illetve a XX. századi költőszerep összevetésével veszi kezdetét. Babits itt határozottan kimondja, hogy a beteg, kiábrándult zseni mint költő, a múlt század divatja volt, a jelen költőjének a harmonikus-derűs életérzés és az egészség kell legyen a karakterjegye. Vörösmartyról megállapítja, miszerint nem született betegnek, de a „túlságos erő”⁹⁸ benne a betegség forrása (mint ahogy a „túlságos élvezet fájdalom”⁹⁹). Költészete szempontjából ez a lelki tény pozitívum, személyisége viszont összeroppan alatta. Vörösmarty az intelligencia segítségével, a filozófia és a művészet által próbál védekezni, lelki egyensúlyát megteremteni. A tudatosan megteremtett egyensúly azonban föl-fölbomlik, majd ismét visszatér nyugalmába. Babits a körforgás történetét, az ösztönös és az intellektuális, a spontán és a tudatos költő-én párharcat rajzolja meg tanulmányában. A költő összetett lelki fejlődésének megvannak a maga mély- illetve csúcspontot jelentő állomásai: az *epigrammák*, amelyek Vörösmarty költészetének ünnepeit jelentik; a **Csongor és Tünde**, amelyben a pesszimizmus életfilozófiája nyer formát, még ha a mesedráma – műfaji jellegzetességeiből kifolyólag – nem is ér szerencsétlen véget; *szerelmi lírája*, illetve a szerelemérzés, amely tragikus alaphangú, mégis többször jelent pozitív életfilozófia-lehetőséget a költő számára (pl. a „Szerelem az Éjben”¹⁰⁰ gondolata alapján); az *unalom világnézetének* dominánsá válása költészetében; **A vén cigány** költője. A férfi Vörösmarty heroikus küzdelme tehát az epigrammák formájában kifejeződő klasszikus nyugalom magaslatát jelenti, ahonnan azonban – Babits megállapítása – „lelálni a lejtőre”¹⁰¹. A **Csongor és Tündénél** – Csongor céltalan illetve hiábavaló bolyongásai, az Éj monológjának megsemmisítő üzenete és a Vándorok másodszeri megjelenése után – nem volna pesszimisztikusabb költeménye a magyar irodalomnak, ha a mesedráma törvényei szerint nem következne be váratlan szerencsés fordulat a műben. A dráma tanulsága szerint az enyészettel, a mindent elnyelő Éjjel szemben a szerelem jelentheti az egyetlen esélyt. A **Csongor** után keletkeznek Vörösmarty szerelmi költészetének remekei, ám a pozitívnak tűnő fordulat a lelki életben csak időleges, hiszen a költő számára a „késő vágy”¹⁰² momentuma újabb tragikumot jelent. „Nem a Csokonai játékos, szentimentális szerelme ez, nem is a Petőfi naiv, akadályt nem ismerő szerelme. Vörösmarty nagyon is ismeri az akadályt és éppen a veszély ingerli, mint aki tűzzel játszik”¹⁰³ – állapítja meg Babits. Felbillenő lelki nyugalomát a költő ismét munkával szeretné helyrehozni; a hazafias költemények időszaka ez. Ám a kísérlet sikertelen. A szenvedélyesség és „óriás”¹⁰⁴ látószögűvé váló költészet, az egyensúlyát veszített költő alkot-

ta egyedei nyelv, már a végső lelki összeomlás kezdeti állomásai, amit a nihilista világnézet (pl. az **Emberek** „Nincs remény”-refrénje közvetlen megnyilvánulása ennek), majd azt az elhallgató, megrendült idegzetű, de némely pillanatokban a legszebb magyar verseket megteremtő költő arca, jelensége követi. Az **Előszót** és **A vén cigányt** Babits a harmadik, tehát az örült Vörösmarty alkotásainak tekinti. Egy „fölfelé beteg”¹⁰⁵ költészet alakulás- és egy saját lelki gazdagságába omló, kisiklott intellektuális költő karakterrajza az, amit a két Vörösmarty-tanulmány elénk tár. Épp ezért nem lehet az „ész primátusát az értelemellenes ösztönerők”¹⁰⁶ felett egész életművével reprezentáló Babitsnak, sem a köréhez tartozó, a Nyugat önszemléletét történeti és teoretikus alkotásaikkal képviselő ún. esszéíró nemzedéknek szellemi elődje a páratlan remekműveket létrehozó, de széthulló intellektusú Vörösmarty. A XX. századi európai szellemiségű, intellektuál és kiegyensúlyozott költő-ideál legfeljebb az „egészséges fiatalember”, tehát az ifjú Vörösmarty portréjával hozható – törekvéseinek néhány vetületét tekintve – összefüggésbe. Gondolunk itt elsősorban a hazafias szempontokat észérvek alapján előtérbe helyező fiatal költőre, vagy a túl- illetve továbbélés filozófiáját mesedramájában latolgató, töprengő, kiábrándult, de kiutat kereső alkotóra. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint a **Nyugat** szellemi tartományaihoz tartozó, annak önszemléletét formába öntő Szerb Antal irodalomtörténete, amelyben a Vörösmarty-esszé teljes egészében Babits szempontjaira épül, amelynek a Babits-értelmezés jelenti a fejlődéstendenciákat összefogó középpontját, s ahol a Mester portréja mint „a szellemi dolgok, az elitkultúra jelképe” nyer megvilágítást. Vizsgálataink alapján egyetérthetünk Poszler György véleményével, miszerint Babits „nemcsak centruma és összegezője, hanem kiindulópontja is a Szerb irodalomtörténetében felmerülő lényegesebb kérdéseknek.”¹⁰⁷

Magyar irodalom

A nagy hatású XIX. századi tárgyú dolgozatokat követően a **Magyar irodalom** (1913) kitekintés és összegezés. A módszertani bevezetőként is funkcionáló Komjáthy-tanulmány után (és elvei alapján) keletkezett, a XX. század modern intellektuális költészete felé vezető fejlődésvonal reprezentánsaiként bemutatott Petőfi-, Arany-, illetve Vörösmarty-portré, e tanulmányban egy kiterjedtebb egység, a világirodalmi tendenciákkal szükségszerű kapcsolatot teremtő magyar irodalom fejlődéstörténetében nyer értelmezést. A XIX. századi magyar irodalom említett élet művekben kiteljesedő szellemi tendenciái tehát egy összetettebb fejlődésfolyamat részei.

A magyar irodalom egészét Babits három szempontból vizsgálja:

1. A magyar irodalom európai összetevői.

2. A magyar irodalom világirodalmi értékének problémája.

3. A magyar irodalom egyedi értékeinek helye a világirodalom egészében.

Az első két szempontot illetően a magyar irodalom fejlődéstörténete – Babits megfogalmazásmódjával élve – „erős *aktívát*”¹⁰⁸ mutat. Vagyis értelmezésében – s ez az elv Szerb Antal rendszerezésének is lényegi eleme – irodalmunk kezdeteitől fogva az európai kultúra egyik kifejezésformája s mint ilyen karakterével „új színt”¹⁰⁹ hozott a világirodalom egészébe. A harmadik szempont kapcsán azonban megállapítja, miszerint a magyar irodalom bár nagy erőket illetve egyéniségbeli értékeket produkált, ugyanakkor elismertsége és hatása a világirodalomban nem tekinthető jelentősnek. Babits ennek okait is kutatja természetszerűleg.

A magyar irodalom tényleges és jogos (illetve: lehetséges) világirodalmi szerepének vizsgálatát Babits „*tisztán irodalmi*”¹¹⁰ szempontok alapján kívánja elvégezni. Vagyis az elemzett összefüggésrendszer előforduló jelenségeit és tényezőit irodalmi fontosságuk szerint klasszifikálja. Nem jelenti ez ugyanakkor azt is, hogy a külső hatások teljes egészében figyelmen kívülre kerülnek, hiszen felfogása értelmében „egészen véletlen hatások és sikerek is *irodalmi* tényezőkké, irodalmi *erőkké* válhatnak...”¹¹¹

A következő tisztázandó momentum munkájában, a világirodalmi érték fogalmának és szempontjainak meghatározása. Az irodalmat zárt egységnek, élő és szerves egésznek fogja fel, s nem gyűjtőnévnek, azaz nem művek összességének. Ebből következik, hogy a „világirodalmi érték”¹¹² sem mennyiségi mutató, hanem komplexum, amelyet nem lehet úgy definiálni, hogy minden más irodalmi értéktényezőtől elválasztható, pontos és logikus legyen; viszont elemeire bontható. „Ekként az egyes jelenségek értéke (éspedig nem nemzeti, hanem világirodalmi értéke) ismét csak egy faktor lehet valamely irodalom értékének meghatározásánál – mindenesetre a legfontosabb faktorok egyike”¹¹³ – olvashatjuk a tanulmányban.

A következőkben a „kis irodalmak”¹¹⁴ világirodalmi jelenséggé minősülésének szempontjai kerülnek vizsgálat alá. Az irodalom itt *kifejezésnek*¹¹⁵ tekinthető, méghozzá – minthogy Babits szerint az egyes irodalmak nem népek és országok, hanem nyelvek és kultúrák alapján különülnek el – kultúrának a kifejezése. Ha tehát valamely irodalom világirodalmi értékű, akkor kifejezője annak az érzelmi és gondolati kultúrának, amely a világirodalom jellemzője. A világirodalom fogalma itt internacionális kultúrfolyamat értelmében használatos: mint több nemzet szinkron kultúrjelenségeinek gyűjtőmedencéje. E szinkron kultúrjelenségek közege azonban – s a tudós itt egy megszorítást tesz – csak Európa. „S itt a helye emlékeztetnem, hogy világirodalmon nem minden irodalmi jelenségnek összességét értjük, amely az egész földkerekségen valahol és valaha megter-

mett; mert akkor alig beszélhetnénk róla mint egységes folyamatról. Világirodalmon csak európai irodalmat értjük: azt a kultúráramlatot, mely a görög népből kiindulva, először a Földközi-tenger környékét öntötte el s aztán észak felé, friss fajokba gyökerezve, lassan mint új földben az ős fa, meggyümölcsözött.”¹¹⁶ (Ezek a gondolatok már az 1934-es világirodalmi szintézis¹¹⁷ felé mutatnak, ahol a görög földből kinövő egységes európai kultúrfolyamat fogalma rendszerező elvként funkcionál.) Az írott magyar irodalom helyét ezen egységes hagyományban jelöli ki, fejlődését a „Nyugat lelkével”¹¹⁸ összhangban képzelel el. A magyar irodalom fejlődés-folyamatában a nyugati szellemmel, illetve tendenciákkal való együtthatás, szinkronitás helyeit mint értékbeli magaslatokat jelöli ki, a fáziskésés, a távolkerülés, az elszakadás pontjait viszont mélypontoknak tekinti. Ilyen „nagy európai föllélekzés”¹¹⁹ a reneszánsz és benne Balassa irodalma, a XVII. század politikai-vallási háborúságai (tehát egy széttartó erőket felmutató korszak) után Zrínyi eposza, majd Mikes, Faludi, Bessenyei és a XIX. század irodalma.¹²⁰ Vizsgálataink szempontjából különösen fontos ez utóbbi korszak európai értékének babitsi meghatározása.

A Bessenyeivel meginduló új irodalomtörténeti korszak a Babits-modell értelmében annak a fejlődéstörténeti korszaknak is a kezdetét jelenti, melytől fogva a magyar „nemzeti lélek”-nek¹²¹ a nyugatival való egymásra találása, együtthatása véglegessé minősül. A XIX. század másik nagy eredménye egy másik név, Kazinczy felszínre kerülése, akiben a nyugati kultúrfolyamathoz való igazodás immár tudatos elhatározássá minősül. Kazinczy törekvéseinek köszönhetően a köré csoportosuló költők is tudatában vannak „világirodalmi részességüknek”¹²², amely művelődési orientáltságukban, alkalmazott költészeti formáikban és filozófiai tájékozottságukban jut kifejezésre. Különösen Kölcsey, Berzsenyi és Csokonai rendelkezett a világirodalmi érték asszimilálásának, befogadásának képességével és érzékével.

Ahogy a Kazinczy-kor megteremti irányzatokban, szellemben és érzésekben egységét Európával, úgy „az irodalom *romantikus* korát”¹²³ is a Nyugattal párhuzamos törekvések jellemzik irodalmunkban. Noha irodalmunknak ekkor veszi kezdetét „tudatosan nemzeti iránya”¹²⁴, Babits szerint ez nem jelent egyúttal elzárkózást is az európai szellemtől, hanem csak az európai tendenciák egyikével, a nemzetivel való párhuzamot. Ehhez is nagy nevek szolgálnak bizonyítékként: a nemzet ügyén munkálkodó európai szellemiségű Széchenyi, a kor romantikus Európájának hangulatát verseiben tökéletessé nemesítő Vörösmarty, a térség eszméit hirdető Petőfi, Kossuth, Eötvös, Jókai, Kemény és az „egész költészetében európai”¹²⁵ Arany.

Arany ebben az értelmezés-modellben is mérőföldkö, a magyar költészet európai jellegére – „legnemzetibbként”¹²⁶ való egyidejű megnyilatkozása

ellenére is – „ő adja a legfeltűnőbb példát”¹²⁷. Nemzeti volta – mondja Babits – művészi realitásának következménye: „végzetes hibának tartotta volna nemzetének megkülönböztető pontos realitásától, melyek életét környezték, elválni”¹²⁸. Ugyaninnen ered európaisága is, hiszen, ha nemzete már lelkületében, szellemében és karakterében is európai, a nemzeti realitásokhoz ragaszkodó költő művészetének is annak kell lennie. Költészete a forma, a hangulat és a tárgy szempontjából is európai jelenségeket mutat. Törekvései tudatosak, elsajátítja a nyugati irodalom kifejező eszközeit, amelyeket a hagyományos magyar témákhoz és kifejezéstárhoz idomít. Babits értelmezésében „az, hogy Arany költészete oly távol áll minden kozmopolitizmustól, bizonyítja legjobban, hogy a modern magyar lélek immár európai lélek, sőt a leghagyományosabb magyar tartalom sem üt ki az európai költészet kereteiből”¹²⁹. Akik leginkább európaiak, azok a leginkább magyarok irodalmunkban – mondja később Szerb Antal a maga irodalomtörténetében. Arany tehát itt is, ott is szellemi előd, nemcsak modernségében, hanem a magyar irodalomnak (és életnek), az európaiként felfogott világirodalmi értékkel való egyeztetésében is. Akár Horváthnál, Babits értelmezésében, értékelésében is, Arany után hanyatlás következik irodalmunk fejlődésfolyamatában. A folytonosság halvány jelei, az a kevés, ami mégis létrejön, bizonyíthatóan az európai értékekhez, formákhoz igazodik. Babits itt a „nyugati kultúra fájáról”¹³⁰ leszakadt legújabb irodalmat áthidalandó direkt fejlődési ívet húz meg Aranytól a **Nyugatig**, a folyóirat képviselte törekvésekig. Irodalmunk modernségét európaiságának, európaivá minősülésének fokával méri és azonosítja.

A magyar irodalom történeti helyének megjelölését a világirodalom egészében, értékének meghatározása követi ugyanezen koordináták között. Az értékmegjelölés alapját a minőségi hozzáadás ténye jelenti. A kérdés az, mi és mennyi az a lényeges amit a magyar irodalom a maga fejlődése során hozzáadhatott az európai (világ)irodalom egészéhez. A kulcsmomentumok meghatározása, azaz annak megjelölése, hogy mi az az új szín, amit irodalmunk pluszként, egyediként képvisel a világirodalom egészében, az Arany-értelmezésen alapul. A „nem kozmopolita”¹³¹ Arany európaisága és modernsége nemzeti jellegéből következik. Irodalmunk egészében is az lehet világirodalmi érték, ami leginkább nemzeti, hiszen csak ez a különállóság, egyediség jelenthet új színt a nagyobb kulturális fejlődésfolyamatban.

A magyar irodalom – Babits értékelése szerint – az európai sajátosságokat mindig is nemzetivé lényegítette. Legjobb példa erre a romanticizmus, amely „egész Európában a középkor reneszánszának, a reakciónak, a ködös, misztikus és pesszimiztikus filozófiának a korszaka, Magyarországon valahogy a haladás és a szabadság korszakává, a

Széchenyi és Vörösmarty korszakává éleződött ki, anélkül, hogy azért megszűnt volna romanticizmus lenni...¹³² Ugyanakkor az említett jelenségek nem azonosíthatók a „költészet nemzetiessége”-vel¹³³, a hazafiasság gondolatával, azaz politikai tartalommal. A nemzeti jelleg ugyanis világirodalmi értéket nem az egyes műveknek, hanem az irodalom egészének adhat. Az egyes művek esetében a mérce fordított, világirodalmi értékük nincs arányban nemzeti karakterükkel. Tehát a nemzetivé lényegítés momentuma e felfogásban bonyolultabb folyamatot jelent a nemzetieskedő köntösnél, a nemzeti sablonoknál és frázisoknál.

1. „... bármely műnek csak azon mértékben lehet szerepe és fontossága a világirodalomban, amint valami általánosat is fejez ki, valamit, ami nem csupán annak a nemzetnek érzésvilágába tartozik, amely szülte.”¹³⁴

2. „Oly mű, mely *csupán* egy nemzet *speciális* bajaira-gondjaira vonatkozik, éppoly kevésbé jelenthet világirodalmi értéket, mint ahogy nem jelent nemzeti irodalmi értéket oly mű, mely pl. csupán a haza egy tájának, nemzetiségének érzéseit, egészen belülről, csupán azon nemzetiség érdekeire vonatkoztatva, és minden általánosabb nemzeti érdek nélkül fejezi ki.”¹³⁵

3. „... világirodalmi értékű lehet a legspeciálisabban nemzeti bajok-gondok visszaadása is, ha *kívülről, objektíve* mintázódik, mint az általános emberinek, európainak egyik típusa, az általánosra való vonatkoztatással.”¹³⁶

Leszögezhetjük tehát: valamely irodalom egészének annál nagyobb a világirodalmi értéke, minél több nemzeti jegyet épít, visz bele a feljebbvaló egészbe, viszont az egyes művek világirodalmi értéke általános emberi, európai értékjegyeik arányával mérhető, azzal, hogy milyen mértékben használ európai eszközöket a kifejezésre. Ilyen értelemben irodalmunk is két szempontból rendelkezhet világirodalmi értékkel: nemzeti jellege, illetve egyes európai jellegű remekművek által. A két értékmomentum állandóan szembeáll egymással, harcot vív a magyar irodalom alakulásfolyamatában. Babits szerint irodalmunk története is megírható aszerint, hogy melyik felfogás, hogyan, mikor jut érvényre, azaz a két szempont harcának történeteként.

Valamely irodalom nemzeti karakterét, egyedítő vonásait a nép, az ország karaktere adják. Taine szerint minden irodalom és mű „egy képzetvilág kifejezése”¹³⁷, melyet egy ország, föld, éghajlat, történelem jellemzői alakítanak ki. Babits szerint e szempontok nem nélkülözhetők a magyar irodalom világirodalmi szempontú karakterizálása esetében sem. Meglehetősen bonyolult vizsgálatról van tehát szó, melyek során formai és tartalmi jellemzőket, benyomás- és hangulati elemeket kell számba venni, tehát egy nagyon sokszínű szövevényt kell feltérképezni. Olyan jelenségekről esik itt szó, mint irodalmunk „feltűnő realizmusa”¹³⁸, az alföldi

hangulat, az erdélyi táj, a felvidéki elem és hangulat, a szemlélődés realizmusa, a történésmozzanatoknak a cselekvésigénnyel szembeni túltengése (pl. a Kemény-regények), a szónoki elem hiánya, etc. A magyar jellem ekképpen történő jellemzése tulajdonképpen a magyar irodalom egészének jellemzése is. A magyar jellem és irodalom egyedisége („külszínűsége”¹³⁹), az a momentum, amely gazdagíthatja a világirodalom egészét; egyediségének meghatározó összetevőivel hagyhat nyomot a fölérendelt egységben.

Mint ahogy a korábbiakból kitűnhet, az irodalom egészének világirodalmi értéke, nem azonos a hozzá tartozó, az egészet létrehozó egyes jelenségek világirodalmi értékeinek összességével. A mérce fordított: amíg az irodalom egésze egyediségével válhat világirodalmi értékűvé, addig az egyes irodalmi alkotás egyetemes, általános érvényű értékmozzanataival. Ennek az a következménye világirodalmi, azaz Babits felfogásában európai szinten, hogy a tisztán nemzeti szempontból népszerű és értékesnek minősülő művek e másik mérce szerint, e másik összefüggésben kevésbé jelentősek. A magyar irodalom e szempontok szerint nem az egyes jelenségek (egyes művek) egyetemes jelentősége, hanem az „erős és eredeti egyéniségek”¹⁴⁰ irodalma, ami miatt világirodalmi határfoka is gyengébb: az egyes jelenségek világirodalmi szintű elterjedése teheti ismertté és meghatározó fontosságúvá.

Babits az „egyes jelenségek”¹⁴¹ három csoportját különbözteti meg egy irodalom egészen belül. Ezek: a műfajok, az egyéniségek, a művek. Megállapítása szerint a magyar irodalom egyetlen eredeti műfajjal sem gazdagította a világirodalmat, a speciálisan magyar műfajok, mint például a XIX. századi népszínmű nem váltak elterjedtté. Erre egyébként olyan irodalmaknak van leginkább esélye, mint a görög volt, amely sokáig egyet jelentett az irodalom fogalmával vagy amely irodalmaknak nyelve elterjedtsége folytán biztosítja ezt a lehetőséget.

A magyar irodalom egyéniségeinek osztályozása több szempontból lehetséges. Egyik ilyen besorolási alap a nemzeti hagyományok iránti viszony. Vannak tehát írók, akik a nemzeti hagyományok folytonosságának konzervatív képviselői, és vannak európai szellemiségű újítók. Világirodalmi jelentőségük viszont azoknak az alkotóknak lehet, akik művészetükben a két utat egyesíteni tudják. A másik csoportteremtő tényező a nemzeti karakter. Eszerint a magyar egyéniségek egy része „józan flegma”¹⁴², a másik „szalmatűz”¹⁴³. A „szalmatűz”-jellem tulajdonképpen a „józan flegma”-ból való „kizavarodás”¹⁴⁴ következménye. Babits legfontosabb XIX. századra vonatkozó észrevételei hangzanak el a vizsgálati ponton, amikor a Petőfit és Kossuthot, Aranyt és Deákot, Vörösmartyt és Széchenyit párhuzamba állító törekvéseket veszi elemzés

alá. Petőfi nyitottabb és általánosabb egyénisége sokkal érthetőbb és befogadhatóbb külföldön, mint a számunkra rendkívül jelentős, mély emberi és nemzeti tartalmakat kifejező, befeléforduló, intellektüel Arany. A heves és szalmaláng-lelkű Kossuth szava messzebb hangzik a megfontolt, bölcs Deákénál: Kossuth egyénisége nyitottabb az európai gondolkodás felé. S harmadik csoportként ott vannak az ellentétes vonásokat egyesítők, mint Vörösmarty és Széchenyi, eredeti és általános emberi szempontból is mélyebb egyéniségek, a speciális magyar értékeket felvonultatóknál, egyéniségük és művészetük azonban összefügg idegrendszerük instabil voltával, felőrlődésével.

Világirodalmi érték lehet valamely egyéniség sokszínűsége, illetve egyszerűsége. Az utóbbi lehetőségre különösen jó példa Petőfi, vagy a korábbi időkből Balassi, akiknél egy életkor sajátosságai, illetve a korhangulat nemes egyszerűséggel, de éles vonásokkal jut kifejezésre.

A magyar irodalomnak meg van a lehetősége arra, hogy nagy szellemi erővel vegyen részt a világirodalom alakulásrendjében; viszonylagos ismeretlensége – Babits vélekedése szerint – a törődés¹⁴⁵ hiányának következménye. A mélyebb okok azonban magukban a művekben rejlenek. Ez a következő vizsgálati pont.

Az irodalom nagy egyéniségei műveikben nyilatkoznak meg, így logikus, hogy ismertségük a művek ismeretétől függ. A magyar irodalmi művek megismerhetőségében azonban gátló tényező, hogy „mélyek tartalomban és magasak formában”¹⁴⁶, de csak nekünk, azaz a mi irodalmunk keretein belül fontosak, illetve tarthatnak számot érdeklődésre. Emellett ott vannak a sajátságos „torzók”¹⁴⁷, akik csak egy kitűnő művet hoztak létre (Katona, Madách), több főművük töredékes (Arany), csak a tervet alkották meg (Csokonai), nagy jelentőségű alkotásaik hibákkal is telítettek (Kemény), megsemmisítik, titkolják műveiket (Madách, Balassi), elhallgatnak (Berzsenyi, Arany László), idegállapotuk rendül meg (Vörösmarty, Széchenyi).

Világirodalmi szempontú vizsgálatainak végén Babits egy nagyon fontos jelenségre hívja fel a figyelmet: „Minden irodalom, a többire nézve, munkatárs és közönség is egyúttal.”¹⁴⁸ Megállapításával az interkulturális kapcsolatok, az intertextuális viszonyrendszerek és a hatástörténeti kutatások területét érinti. Temesávi Pelbárt vagy Janus Pannonius életműve ezen interkulturális háló szövedékében értelmezhető a hitelesség igényével. A világirodalmi-európai összetevőket felmutató, annak szerves részeként alakuló magyar irodalom is e hatás-visszahatás rendszerében képzelhető el, ahol belső- és külső okokból következően a regresszív irányú hatás kevésbé kifejezett, azaz a magyar irodalomnak a világirodalomra tett hatása nem erőteljes. Mindenesetre voltak korok, amikor valamely – leginkább külső –

oknak köszönhetően a magyar irodalom kifelé irányuló hatása megnövekedett. Ilyen volt a romantika kora, amikor a magyar „romantikus nép”-ként¹⁴⁹ mutatkozik meg a keleties egzotikumok iránt fogékony nyugati képzelet számára. A forradalom idején pedig e „kuriózum-érdek”¹⁵⁰ mellett politikai okok is felkeltik irodalmunk iránt az érdeklődést.

A magyar irodalom világirodalmi értéke. A magyar irodalom világirodalmi szempontú elemzésének eredménye, néhány definitív értékű megállapítás.

1. A magyar irodalom európai jellegű; kifejezés- illetve eszköztára e tágabb kultúrhagyományokon alapul, annak szerves részeként funkcionál.

2. A magyar irodalom „egyéniességzerű karakterével”¹⁵¹ az európai irodalomban illetve kultúrában új szintet hozott.

3. A magyar irodalom számos erőteljes alkotói vénával, remekművel (tehát egyes irodalmi értékkel) rendelkezik, de ezek világirodalmi szinten nem jutottak kifejezésre.

4. A magyar irodalom hatása a világirodalomra „majdnem semmisnek nevezhető”¹⁵².

Összegezés

Babits Mihály négy 1910-es években keletkezett tanulmányának áttekintése, vizsgálata révén kirajzolódhattak előttünk a tudós történeti látásmódjának főbb elvei, elméleti szempontú megközelítésmódjának elemei, valamint a magyar irodalom fejlődéstörténeti vázlatrajza, benne a XIX. század és jelenségeinek értelmezésével, határozott szempontú értékelésével.

1. Az irodalom fogalma alatt *kifejezést* ért, méghozzá érzelmi és gondolati kultúra kifejezését.

2. Az esztétikai értéket, az irodalmi értékkel azonosítja, amelyet több összetevőjű jelenségnek ír le. Az irodalom jelenségét zárt egységként képzelet el, amelynek esztétikai értékrendjét belső viszonyai határozzák meg. Ezért az egyes irodalmak mércéi csak önkörükön belül érvényesek. A komplexumként megmutatkozó nemzeti irodalmak egy tágabb kiterjedésű összefüggérendszerhez, a világirodalomhoz mérten, viszonyítva alakulnak. A világirodalom fogalmát – a hatásfok és részarány elve alapján – az irodalom egészével azonosítja. Az esztétikai érték mellett – mindebből kifolyólag – világirodalmi értéket is megkülönböztet, amelyet nem lehet minden más irodalmi értéktől logikailag elkülöníteni. Csak részeire bontható a komplexum.

3. Az irodalom jelenségét intellektuális és pszichológiai összetevőjű jelenségként értelmezi.

4. A magyar irodalomnak megállapítja európai és intellektuális jellegét, főbb karakterjegyeit, ahol a történésigény a cselekvésszegénységgel, a

nyugodt flegmatikus alkotó a szalmatűz-lelkűvel, a konzervatív nemzeti az európai szellemiségével, a nagy egyéniségek sora a jelentéktelen világirodalmi hatásfokkal áll szemben.

5. A magyar irodalom fejlődésrajzát a kereszténység felvételétől a Nyugat irodalmi törekvéseiig követi, amely fejlődésrendben egyedi fontosságú állomás illetve kilátópont a XIX. századi irodalom:

- a múlt század irodalmát Babits a modern irodalom forrásvidékének tartja

- a saját irodalmi törekvéseikhez hagyományt kereső Nyugat-kör és néhány XIX. századi író között szellemi fejlődési ív húzható meg

- Babits és irodalmi köre a Berzsenyitől, Vörösmartyt érintve Aranyig megrajzolható fejlődésvonalban illetve szellemiségben fedezi fel hagyományát, eszméik és irodalomfelfogásuk előképét

- Babits közvetlen szellemi elődje Arany

- Petőfi személyiségjegyei, karaktere és írói-politikai meggyőződése miatt is távol áll e szellemi körtől.

- A „harmadik”, az „örült” Vörösmarty remek költő, de írói előképként veszteség.

6. Babits XIX. századi tárgyú tanulmányainak, illetve irodalomtörténeti rendszerezés-vázlatának a Nyugat szellemi körében létrejövő irodalomtörténetek szempontjából van rendkívüli jelentősége.

7. Az irodalomszemlélet illetve a rendszerezés-vázlat a Németh Lászlóval folytatott irodalmi polémiai korszakában is érvényt nyer.

Jegyzetek

1 „Költőportréiból virtuális magyar irodalomtörténet lesz, és mögötte vagy belőle modern magyar nemzetkarakterológia.”

Poszler György: Az írástudók hűsége. Babits Mihály: Esszék, tanulmányok. Szépirodalmi, Budapest, 1978. In: Eszmék, eszmények, nosztalgiák. Magvető, Bp., 1989, 303–322., 305. p.

2 Szerzőik, Szerb Antal és Schöpfung Aladár a Nyugat köréhez tartozik, illetve eszmeiségéhez („külső köreihez”) mint Szerb.

3 Szerb Antal: Magyar irodalomtörténet. (1934)

4 Schöpfung Aladár: A magyar irodalom története a XX. században (1937)

5–6 „Mindez nem önmagában érdekes. Inkább vonulatában. Összefoglalom. „34-ben ... Szerb Antal Magyar irodalomtörténete. '37-ben ... Schöpfung Aladár könyve. A Magyar irodalom története a XX. században. A kettő együtt a Nyugat irodalomtörténete. Irodalomtörténet a Nyugat látószögéből. (...) '37-ben ... a Szép Szóban Ignóus Pál fulmináns Schöpfung-kritikája. Eliszaposodott irodalom. Benne egy ellenkoncepció vázlata. Legalábbis a XX. századot illetően. Ugyancsak '37-ben ... két Fejtő Ferenc-tanulmány – ugyancsak a Szép Szóban. A magyar irodalom és magyarság. A háború utáni magyar irodalom. A három együtt a Szép Szó irodalomtörténete. Irodalomtörténet a Szép Szó látószögéből.” Poszler György: Párbeszéd és horizontok. „Nemzedékek” és „irodalomtörténetek” a két háború között. In: Vonzások és taszítások. Liget, Bp., 1994,

- látószögéből.” Poszler György: Párbeszédék és horizontok. „Nemzedékek” és „irodalomtörténetek” a két háború között. In: Vonzások és tasztítások. Liget, Bp., 1994, 114–141., 118–119. p.
- 7–8 ld. a Szerb Antal irodalomtörténete című fejezetet.
- 9–10 Babits Mihály: Petőfi és Arany. In: Írás és olvasás. Athenaum, Budapest, é.n., 39–58. p.
- Az ifjú Vörösmarty. Uo., 58–77. p.
- A férfi Vörösmarty. Uo., 77–107. p.
- Az irodalom halottjai. Uo., 18–39. p.
- Magyar irodalom. Uo., 125–196. p.
- 11–12 ld. A Horváth János irodalomszemlélete című fejezetet és a hozzá fűződő jegyzeteket.
- 13 Babits Mihály: Az európai irodalom története. Szépirodalmi, Budapest, 1979 (1934).
- 14 In: Könyvről könyvre (cikksorozat). Nyugat, 1939, 2., 65–67.
- 15 Németh László: Kisebbségben. Magyar Élet, Bp., 1942 (1939).
- 16 Babits Mihály: Ma, holnap, irodalom. In: Írás és olvasás. Athenaum, Bp., é. n., 196–214. p.
- Veszedelemes világnézet. In: Ezüstkör. Athenaum, Bp., é. n., 80–89. p.
- A kettészakadt irodalom. In: Írás és olvasás, 309–325. p.
- Az írástudók árulása. In: Ezüstkör. 173–205. p.
- Ezüstkör, i.h., 205–209. p.
- Szellemtörténet. Uo., 209–234. p.
- Bevezetés az európai irodalom történetéhez. Uo., 311–319. p.
- 17 Sikabonyi Antal: Komjáthy Jenő. Budapesti Hírlap, 1910.
- 18 Babits Mihály: Irodalmi problémák. Bp., 1916.
- 19 In: Írás és olvasás. Jegyzetek, 369. p.
- 20 Babits Mihály: Az irodalom halottjai. In: Írás és olvasás. 20. p.
21. I. m., 19. p.
- 22 Uo.
- 23 Uo.
- 24 I. m., 20. p.
- 25 Uo.
- 26–27 Vö. 9–10.
- 28 In: Petőfi és Arany. 42 p.
- 29 I. m., 48. p.
- 30 Szerb Antal: Magyar irodalomtörténet. Magvető, Bp., 1982. A módszerről. 32–38. p., vö. a Szerb Antal irodalomtörténete című fejezethez fűzött jegyzetekkel.
- 31 Hartmann János: Petőfi-tanulmányok. Bp., 1910.
- 32 Nyugat, Könyvről könyvre, Babits cikksorozata.
- 33 előszőr: Irodalmi Problémák, 1917.
- 34–35 Vö. 5–6.
- 36 In: Petőfi és Arany. 40. p.
37. Uo.
- 38–39 I. m., 42–43. p.
- 41–42 Horváth János: Petőfi Sándor. Pallas, é. n. (1922).
- Vö. Horváth János irodalomszemlélete című fejezettel és jegyzetekkel.
- Vö. 30 ill. a Szerb Antal irodalomtörténete című fejezettel és jegyzetekkel.
- 43 Babits i. m., 44. p.
- 44 In: Magyar irodalom Petőfi-értelmezés. Vö. 41.
- 45–46 I. m., 46. p.

- 51 I. m., 388. p.
52 I. m., 391. p.
53 Vö. 41.
54–55 Babits i. m., 48. p.
56 I. m., 49. p.
57 43. p.
58 44. p.
59 Uo.
60 45. p.
61 47. p.
62 Uo.
63 49. p.
64 Uo.
65 44. p.
66 51. p.
67 Riedl Frigyes: Arany János. Bp., 1887. p.
68 Babits i. m., 50. p.
69 51. p.
70 52. p.
71 Babits Mihály: Az irodalom halottjai. 29. p.
72 Uo.
73 Babits Mihály: Petőfi és Arany. 50. p.
74 51. p.
75 52. p.
76 Uo.
77 Uo.
78 Uo.
79 53. p.
80 44. p.
81 Németh László: Babits Mihály tanulmányai. In: Két nemzedék. Bp., 1970, 85. p.
82 Lukács György: Babits Mihály vallomásai. Írástudók felelőssége. Bp., 1945, 64–66. p.
83 Waldapfel József: Vörösmartyért. Irodalmi tanulmányok, Bp., 1957, 317. p.
84 Vö. 81.
85 Vö. 82.
86 Vö. 83.
87 Lackó András: Babits és Vörösmarty (Adalékok a Vörösmarty-tanulmányok értelmezéséhez) In: Irodalomtörténeti Közlemények, 1975, 5–6., 584–598. p.
88 Babits Mihály: Az ifjú Vörösmarty. 69. p.
89 Vö. a Szerb Antal irodalomtörténete című fejezettel.
90 Gyulai Pál: Vörösmarty életrajza. Bp., 1866.
91 Babits i. m., 59. p.
92 61. p.
93 Uo.
94 Babits szóhasználata. 58. p.
95 62. p.
96 71. p.
97 A férfi Vörösmarty. A második és a harmadik. i. h., 77–106. p.
98–99 I. m., 77. p.
100 90–92. p.

- 101 79. p.
102 Szerelem az éjben. Visszatérés. Folytatás. 95–98. p.
103 95. p.
104 100. p.
105 77. p.
106 Poszler György: Szellemi önvédelem és világnézeti orientáció Szerb Antal Magyar irodalomtörténetében c. tanulmányával. In: Irodalomtörténet. 1970, 1., 21–40. Poszler jelzői Szerb Babits-képét illetően. 30–31. p.
107 Poszler i. m., 30. p.
108 Babits Mihály: Magyar irodalom. I. h., 195. p.
109 Uo.
110 30. p.
111 131. p.
112 133–134. p.
113 134. p.
114–115 134. p.
116 135. p.
117 Babits Mihály: Az európai irodalom története.
118 135. p.
119 136. p.
120 Babits példái. 136–137. p. etc.
121 Babits kifejezései. 137. p. etc.
122 139. p.
123–124 140. p.
125–128 141–142. p.
129 143. p.
130 Uo. ill. 145. p.
131 141–143. p.
132 148. p.
133 Uo.
134 149. p.
135 150. p.
136 Uo.
137 155. p.
138 159. p.
139 163. p.
140 166. p.
141 187. p.
142–144 176–177. p.
145 179. p.
146 181. p.
147 182. p.
148 189. p.
149 192. p.
150 Uo.
151 195. p.
152 195. p.

THE STUDIES OF MIHÁLY BABITS ON 19TH CENTURY HUNGARIAN LITERATURE

This paper deals with Mihály Babits's interpretation and evaluation of nineteenth century Hungarian literature. The author used the poet's writings on 19h century Hungarian literature (**Petôfi és Arany** /Petôfi and Arany/, **Az ifjú Vörösmarty** /The young Vörösmarty/, **A férfi Vörösmarty** /Vörösmarty the man /) and some of his other works, conceptually or ideologically connected to the subject, written in the 1910s. By looking through these works and examining them we come to see the poet and scholar's historical way of looking at things, the rudiments of his theoretical approach and the outline of the evolutionary development of Hungarian literature and within it his own interpretation of the nineteenth century and its phenomena, and all this with a fixed intent: to pinpoint and define what may have been his own and his literary circle's intellectual prototype.

FARAGÓ KORNÉLIA

TÉRELVŰ MOTÍVUMFORMÁLÁS

(A térvizonyok nyelve II.)

Közlésre elfogadva: 1999. IX. 6.

A város többszörös, egyszer „bent”-ként, egyszer pedig „kint”-ként való felépítése (*Az ellenállás melankóliájában*) azt jelenti, hogy a kint–bent opozíció mindkét pólusán funkcióba kerül és különös módon értékeli át a benthez kapcsolódó asszociációkat. Kintként is lehet pozitív jelentésű de kizárólag a felidéző szférában („akkoriban úgy tűnt, a város a maga barátságos melegével mintegy természetes erődtítménye otthonának”²⁸) majd negatívra vált, később pedig, szélesebb térvizonylatokba helyezve, bentként is negatív. A regény térfelfogásában a nyitott tér többnyire negatív konnotációjú a zárt viszont pozitív, de elszórtan ettől eltérő mozzanatok is vannak: a városon kívüli nyílt tér pl. a szabadság tereként jelenik meg: „nem is sejtve, hogy inkább rohannia kellene, el innét, ki a városból, egy biztos menedékbe”⁽¹¹⁴⁾, „már túl a városon – (látja Valuskát képzeletben) s olyan hihetetlen megkönnyebbülést érzett”.⁽³³⁰⁾ Ezzel szemben viszont néhány olyan heterotópiás zártság is megjelenik, amely a bezártság–elszigeteltség–védettség helyett a bezártság–elszigeteltség–kiszolgáltatottság jelentésvonalat érvényesíti. A világ hagyományos mitopoétikai modelljében a zárt térnek – a nyitott tértől eltérően – kizárólag pozitív konnotációja van. Mirjana Detelić¹ a pozitív jelentés három forrását nevezi meg: 1. az emberhez alkalmazkodó tér képzete, 2. a város, a falu vagy a ház leképezi a kozmoszt, amely rendezett, tagolt és hierarchikus rendként, térformációként jelenik meg, 3. a zárt tér leglényegesebb strukturális tulajdonsága, hogy a középpontra vonatkozó legfontosabb eszme köré szerveződik. A már idézett szerző arról is említést tesz, hogy a zárt tér artikulációja azon viszonylatok által történik, amelyek a központ és a határ között uralkodnak. Tehát zártnak tekinthető minden olyan tér, amely a középpont és határ között húzódik, függetlenül nagyságától és formájától, mert ezek a viszonylat létrehozásában változóként tűnnek fel. Így a belső tér fogalma rendezettségéből követ-

kezően olyan kulturális momentum is, amely a kaotikussal és a természeti-
vel áll szemben, a következő ellentétpárokat fogalmazva meg: biztonság-
veszélyes, ismert–kiismerhetetlen, előrelátható–kiszámíthatatlan.

Az elrejtettség, a biztonság, a békesség és a *kímélet* Heidegger gondolko-
dásában a létkonstelláció szerves része, e fogalmakkal a térbe való sajátos
integrációt írja le. Etimológiai elemzése arra utal, hogy a tartózkodás, a lak-
hatásban való meggyökerezettség jelentésköre mindig megelőzi az építke-
zést. Csak akkor beszélhetünk az építkezés lehetőségeiről, ha gyökeret
eresztve már beleilleszkedünk a létezőkbe. Ezzel Heidegger megváltoztatja
a szokványos álláspontot, amely azt feltételezi, hogy a „lakni valahol” lét-
konstellációja csupán a már elvégzett építkezés eredménye lenne. „Lakni,
békességre lenni azt jelenti: körülkerítettnek lenni annak a térben, amely fry
(védett a veszélytől, megkímélt), azaz a szabad térben (das Freie), amely
megkímél minden dolgot, biztosítva lényegének szabad mezejét. *A lakozás
alapvonása éppen ez a kémélet.* A kémélet teljességében áthatja a lakozást.
Ez a teljesség akkor mutatkozik meg, ha arra gondolunk, hogy a lakozás az
emberi lényeghez tartozik, méghozzá a halandók földi létének értelmében”.²
Heidegger itt sajátos módon összekapcsolja a freien ígét és a fry szenvedő
szerkezetet. A kettő egymásba kulcsolódik, mert az általa kimunkált kémé-
let forgalma nem a tevélegességtől való visszavonulást, hanem valamilyen
létező létének lehetővé tételét jelenti. Az ember minden létezési formáját át-
járja a lakozás lételve. Az *otthon-toposz Az ellenállás melankóliájában* is a
kímélet-fogalom szinonimikus jelentéseiből épül fel: „nem is érzékelt mást
mint otthonának bársonyos körvonalait: a tető védelmét a feje fölött, a szo-
bák átjárható biztonságát (...) védő körülzárttság, oltalmazó hangulat”.(238)
Amikor a zárt tér, az otthon pozitív konnotációja emlékező sóvárgásban is
kifejezésre jut, az otthon „nyugalmas rendje” alkot ellentétpárt egy „világ-
nyi kiszámíthatatlansággal”. Az oázisszerűen(43) elgondolt otthon
szigetként(43) funkcionál, azaz a *sziget*-szimbólum extraterritoriális jelen-
téseit kiaknázva térbeli distanciát jelenít meg a világban kibontakozó tér-
móduszokkal szemben. Bár a város vonatkozásában többlépcsős konnota-
ciós transzformáció megy végbe, az otthon mindvégig úgy jelenik meg,
mint egy kimetszett térszelet, amely cezuráival a város kaotikusan örvény-
lő világának térmóduszait ellentételezi. A középpont érvényesítése és a ha-
tár kijelölése olyan koherens teret biztosít, amelynek minden mozzanata is-
mert a térben mozgó alanyok számára. Ezáltal tájékozódási térként is mű-
ködik, hiszen abszolút módon funkcionáló orientációs pontként, orientáci-
ós-perspektivikus térként bontakozik ki, amely az aktánsok mozgástartomá-
nyait is meghatározza. Léván a makrokozmosz mikroszkopikus for-
mája, az embernek a világban való meggyökerezettségét, lehorgonyozottsá-
gát tanúsítja. Ezenkívül a mindennapi élet tere is, a mozgásformák ruti-

nizálódott kerete, melyben a habituális tértípika formái jutnak érvényre. Az otthon a térformálás egzisztenciális kivételése, mely ugyanakkor a tér konfigurációját is biztosítja, hiszen a térben való mozgásnak, a ki- vagy belépésnek, az elhagyás vagy a visszatérés gesztusának jelentést biztosít. Pfalumné sorsa a létvesztés mozzanatában radikális formában fejezi ki, hogy „a lakásrend olyan átmeneti konkrét megszűnésével, amelyet a lakás elhagyása jelent”, elveszíthető a létezés biztonsága. A határképzésnek részint a belső keretben tartása, részint viszont a fenyegető külsőtől való védekezés a célja. Az otthont illetően az utóbbi a hangsúlyos, amennyiben kiéleződnek az egzisztenciális viszonyok, azaz, amennyiben az otthonhoz képest külső világ veszélytendenciákat közvetít.

A zárt teret horizontális és vertikális határok alkotják, a falak a padló és a mennyezet. Krasznahorkai László a lakásnak védőburokként való értelmezését a határok hiánytalan megnevezésével oldja meg: „a padló, a mennyezet, a virágmintás falak oly kétségbevonhatatlan határozottsággal fogták körül”.(41) Az álombamerülés ugyanezen határok megszűnését jelenti: „megsemmisült a padló, a fal, a mennyezet.”.(70) A határtalanság téma- és motívumkörébe illeszti a szöveg a zuhanásszerű álom „tipikus motívumát” (C. G. Jung): „megindult rajta lefelé, és csúszott, gurult, aztán valami feneketlen mélységbe lezuhant (...) csak zuhant kalimpálva és tehetetlenül”.(279) A feneketlen mélység képze az álombeli térélményt az abszolút helynélkülivel, az a-topos-szal hozza összefüggésbe. Nemcsak az álom hanem az ébredés is vertikális térvizonylatokban, illetve a le-föl mozgás képzetkörében jelenik meg: „mint aki az alvás tengermélyéből úszik föl néhány percre az álomnak az ébrenlét közelségétől kissé már átde-rengő rétegébe (...) megint visszaereszkedett ama tengermélybe, ahonnan az ismét fölemelkedett.”(71)

Az otthon-élmény egzisztenciális tapasztalatok sűrítődését testesíti meg. Az otthonról, a lakásról való elképzelések összevetése ideológiai, életviteli, életstílusbeli különbségeket jelöl. Egyrészt az individuális karakterjegyeket tagadó, az individuális dimenziókat erőteljesen elvető, az otthon menedékképzetét radikálisan elutasító világlátás, másrészt, az otthont, a meghittség térérzékelését hitelesítő gondolatvilág bontakozik ki. Az előbbi beállítottság karakterisztikuma, hogy az individuális összetevőket érvényre juttató térgondolkodást korlátozó jellegűnek tartja, mert elvonja az erőt a meta-individuális feladatok teljesítésétől, megöl minden erőteljes szándékot („a mamuszba bújt operettzabálóknak ebbe a halálos mocsarába fült bele minden tenni akaró lendület” 50), az utóbbi jellegzetessége viszont, hogy individuális dimenziókkal telített térgondolkodást szorgalmaz. Ily módon az otthon a puritán „lakótér” forgalmával kerül szembe: „mély meggyőződése szerint ha egy »lakótérben« van ágy, szekrény, villany meg lavór, és nem esik be az

eső, az minden szempontból kielégíti az ember szükségletét.(64)” Az egzisztenciális tapasztalat térszerűségét jelzi, hogy a világlátások közötti eltéréseket az otthon enteriőrjének szemléleti megítélésében mutatkozó különbségek érzékeltetik: ami az egyik világlátás számára a dekorativitás álvilága („a puhány kényelemimádatnak, a fülledt semmittevésnek, a szirupos bájolgásnak ez a mocskos kis tűzfészke”49), amely eltávolít a lényegi vonatkozásoktól, az a másik világlátás számára a tér otthon-jellegű konfigurációja („odahaza a könnyű bútoroknak és puha szőnyegeknek, a gondosan ápoltságoknak (...) azt a sugárzó nyugalmas rendjét”12), ami a világban-állás kellemetességét, szilárdságát előlegezi. Ebből következik, hogy az egzisztenciális önviszonyulás divergenciáinak az otthon a vonatkozási pontja, azaz az otthonnal kapcsolatos reláció fejezi ki a világban való lét kvalitatív meghatározottságát. A kinti térben való tájékozódási képességben megmutatkozó különbségek is ilyen jelzések: „míg (...) akik a tisztesség és a megfontoltság eme kicsiny oázisában élve csak rettegve gondolhatnak arra, mi folyik odakint, addig ott a borostás képű egész barbár fajtájának zabolázhatatlan söpredéke ösztönös biztonsággal igazodik el.”(43)

Az *elzárkózás* motívuma („bezárta maga mögöt a kaput”(37); „mindkét zárra ráfordította a kulcsot, és gyorsan beakasztotta a biztonsági láncot is”(37); „ha még egyszer nem ellenőrzi a zárat a bejárati ajtón, talán a legfontosabbat mulasztja el”(40); „most – hogy itt ülhetett újra egy zárt ajtó mindeneddig kifogástalan védelmében, mintegy ráfordítva a kulcsot a világra”(41); „zárkózzatok be jól és ne mozduljatok” 214, 216, 219) a nyílászáró szerkezetek közül az ajtó szerepét emeli ki a szereplők élményvilágában. Az *ajtó* és az *ablak* határalkotó, a kint és a bent határán áll, elválaszt és egyesít. Az ajtó és ablak jelentéslehetőségei közül az első, hogy „átjárást, illetve átlátást enged egyik szférából a másikba, s így kiválóan alkalmas arra, hogy az emberi megismerés és egzisztencia lehetőségeinek szimbóluma legyen.”⁴ Az *ellenállás melankóliájának* fontos szemléleti jegye, hogy a nyílászáró szerkezetek közül egyik sem értelmezhető ebben a jelentéskörben, kivéve egyszer, Eszter történetében. Az ajtó, és az ablak motívumára épülő szövegszekvenciákban „az ablakok is miként a mögöttük ülők vakon bámulnak maguk elé”(289), és mint ilyenek legfeljebb a megismerés lehetőségétől való megfosztottság szimbólumai lehetnek. A jelentéslehetőségek közül a nyílászáró motívum a szelektív átjárhatóság, illetve a kizárás körében mozog, az eltorlaszolt út jelentése a biztonságteremtés, az átlépés kizárása. Az ajtón kívül az ablakot is elrekeszelik, elbarikádozzák – „A védekezés súlypontja szabja meg a védekezés irányát. Ha a belső teret óvják, akkor belülről, ha kívülről jött támadást akarják kivédeni, akkor kívülről helyezik az erősítést. Eszter egyetlen esélye a védekezése: saját belső terének, azaz szellemi autonómiájának a védelme. Ezt nem érti Harrerné, aki csak kül-

ső támadásra gondol: Kintről kell az ilyet, és nem innen kifelé!” – vagy legalábbis szigorúan lefüggönyzik, és nem csak a kilátást fedik fel, hanem a tekintés értelmetlenségének tényét is: „... félrehúzni a nehéz függönyöket ugyanis, belebámulni a vigasztalan, halotti tájba, (...) egyszerűen *kitekinteni*, tehát *kinézni*, a nyilvánvalóan jobb korra méretezett hatalmas ablakokon véleménye szerint nem csupán azért lett volna teljesen értelmetlen...”(123)

A regény tépoétikájában a nyitott és zárt, a bent és kint, ostrom és visszavonulás, menedék és börtön, („mint akik önmagukat ejtették foglyul (...) szinte rájuk záródván így e menedék”265) értelmezésének, átértelmezésének, egymásba való átfordításának, ambivalenciájának, relativizálásának, szemlélet- és szituációfüggőségének különböző változatait dolgozza ki. Ha az ajtó és ablak elrekeszelése *határvonást*, az átjárhatóság megszüntetését, a zárt térbe illetve a Benső terébe való „belépés” kizárását jelenti, akkor az ajtó befedése, az ablak betörése – „betörik az ablakot”(252); „sorban beverve minden ablakot, hogy néhánynak mögé nézzenek”(262); „mire valóban bejutottak a külső kapu után még két további ajtóval is meg kellett birkózzanak...”(262) – egyértelműen *határtörlés*. A kulcsraadás, a bereteszelés és az eltorlaszolás műveletei nem védik már a zárt teret, a csöcselék nem határtisztelő. A regény miközben feltárja a megerősített majd lebontott, illetőleg „elmosódott határok” (Lotman) jelentését, a határ megszűnésének/megszüntetésének extern („idegenkezű”), és intern („önkezű”) változatát is történetbe foglalja. A térelemek konnotációjának megváltoztatásával, az önkéntes határtörlés gesztusával és a „Benső” terének megnyílását jelképező ablak motívumának felhasználásával, a szöveg alaki szemléletváltást jelöl: „az ablak ablak lett újra, amelyen ki lehet nézni – a szalon is megszűnt az »emésztő pusztulása« menedéke lenni, ahogy a külvilág sem volt már az elviselhetetlen megpróbáltatások helyszíne (...) mert most, hogy egy pillanatra eszébe jutott, az ablakon túli tér valóban nem az volt, aminek mutatta ma délután magát”.(236) Ebben a szemléletváltásban az otthon „az emberi ostobaság előli meghátrálás» helyszínéből egyszeriben a megbékélésnek, a megnyugvásnak s a hálás megelégedésnek sérthetetlen szigete lett.”(236) „Éppen aktuális funkciók teljesítése közben nem érezzük, hogy egzisztálunk; ezt a hiányzó egzisztenciaérzést fogyatékoságként éljük meg, és pontosan ez a fogyatékoság tűnik el mihelyt egy másik lény, amelyik számára a Másik pusztta léte beteljesítés, akceptál, elfogad bennünket. A Másik szemében én magam kezdek el egzisztálni és ennek a kölcsönösségnek a csúcsa az extatikus öröm, amelyben úgy érzélem magam, mint akit a Másik elfogadott, és a Másikat úgy, mint akit én elfogadtam, („örül a pusztta létezésnek, annak, hogy lélegzik, és annak, hogy nemsokára itt fog lélegezni mellette Valuska is (...) örült a melegnek (...) és most örült a háznak mely ettől kezdve valóban otthona lesz”)(236), ahol tehát az egyik életből átléptünk egy

másikba (...) És az idegenség dermesztő hidegének kitett létben ez a *kölcsönös támasz egy oltalmazó teret* hoz létre, ami által a világ, a Másik aki nem én vagyok legmélyebb szükségem hívását meghallva felel az Egész iránti igényemre (...) Ennek a *térnek a védettségében* vet horgonyt az emberi élet, ez a *tér* az élet faktikus és ugyanakkor értelemadó feltétele. Az örömből, amit az individuáció áthidalása szerez, lép elő és nő fel az ember, védernyő melegével védve az univerzum fagyos leheletétől. Így bizonyul a lehorgonyzás mozgása *kilépésnek a sötét éjszakából a napvilágra*, ahol az életnek megvan a maga időtartama, és ahol a dolgok és az emberek annak mutatkoznak meg amik.”⁷⁶ (kiemelés F. K.) A Másikra vonatkozó filozófiai diszkurzus tükrében a szemléletváltó felismerés („sorsának végleges fordulata”²³⁸; „amitől egészen más irányt vett az élet”²³⁹) minden egyes mozzanata értelmezhető. A Másik az, aki segít meglátni a házban az otthont⁽²⁴³⁾ és az értelemnélküliségre utalt állapotot úgy transzformálja, hogy a szubjektum érzületét értelemkövetített világhoz kapcsolhatja. Megjelenése partikuláris formában történik, de, módosítva az értelemtapasztalatot, a világban való lét egész-jellegét írja át, ő az „aki az értelmét *mindennek* megadja”⁽²³⁸⁾ és oka is célja is mindennek egy olyan léttérben, amelyben ezek a fogalmak nem életképesek. A közös élet terve menedéket biztosító helyként fogadja be a tervezőt: „jövendő életük tervébe szinte belemenekült.”⁽²³⁹⁾ A lehorgonyzás mozgása, a kilépés a napvilágra, ahol az életnek megvan a maga időtartama, az ablak kitérésének gesztusában valósul meg: „Behozta ezért a baltát lefesztegette a léceket, szélesre tárta az ablakszárnyat, és kihajolt; majd hol a templomórát hol a magáét figyelve – beállította a mutatókat.”⁽³⁴⁴⁾ Az értelmezés itt utalhat az érzelmi kötődés, a szeretet térkiszélesítő, tágasságnövelő jelentéseire az irodalmi hagyományban közismert példa alapján: Paszternak úgy írja le Lara belépését, mint ablaknyílást és világosságot. A veszteség dimenziója is a Másik kapcsán válik konstitutív elemévé az elbeszélésnek. Az *eltűnés* térjelentésű fogalom, szó-tári meghatározása szerint: ismeretlen helyre távozik, a tér ismeretlen pontján tartózkodik, többé sehol nem találják. a tartózkodási hely ismeretlenségét megszüntető cselekvő kísérlet a *keresés*. A poétikai elrendezés fontos eleme a keresés nyomán kibontakozó térszerkezet. Bahtyin⁷ a keresést a kényszerű térbeli mozgások körébe sorolja, mint ahogyan a *menekülést* és az *üldözést* is. A menekülés, a keresés és „az üldözés távolság és bizonyos térbeli akadályok (»Vissza! A teret lezártuk! Az átjárás tilos!«³⁰²) leküzdését előfeltételezi.”⁷⁸ A menekülés és az üldözés a növekvő, csökkenő vagy a legnagyobb erőfeszítés ellenére is változatlan távolság, az üldözött szemszögéből „a hirtelen támadó reménykedés a rögtön visszavont esély”⁽²⁸⁵⁾, az üldözőből a folytonos visszatartás, a halasztó kélyes elodázás, a pokoli késleltetés ritmusjátékában végbemenő gyors tempójú térbejárás. Az üldö-

késleltetés ritmusjátékában végbemenő gyors tempójú térbejárás. Az üldöző, üldözöttként is megteszi az utat a korábbi történet ismeretében a determináció, sorsszerűség, azonosíthatóság és elkülönbözödés bizonytalanságai között: „haladásának irányát már régóta nem saját akarat szabja meg”(295). A menekülő horizontján kirajzolódó mozgásirány kényszerűségét, a mozgásszabadság korlátozottságát, a szabályozottságot a vasúti sínek meghatározta útvonal („csak a sínek mellett, világos”(297); „elmenni, a sínek mellett, a katonák elől”(298) jelképisége fejezi ki.

Valuska élettörténete nem biografikus időélményként, hanem biografikus tértapasztalatként íródik be a narratívába: „s ha volt egyáltalán életének valamiféle története úgy az csak egyre mélyebb és mélyebb *körút*-jaié lehetett, ahogy a Maróthy tér közvetlen közeléből harmincöt éves korára a város egészének birtokába jutott”.(100); „S mert így egész élete volta- képp egyetlen véget nem érő *körút* volt nappalainak és éjszakáinak bensőséges színhelyei között.” (...) „húsz éve mást sem tett mint keresztül-kasul száguldott a városon”(98). Az a mód, ahogyan Valuska együtt él a várossal feltételezi az utat is, az út metaforája elválaszthatatlanul kötődik a keresési tematikához. Az út különösen gazdag metaforizációs lehetőségei közül („normális útra” térni[277]; „az üzenetben rejlő útmutatás”[290]) az *életút*-metafora szóserintiségét valósítja meg a szöveg, amikor „az egyes ember életútja összefonódik reális térbeli útjával”, azaz az út nem egyszerűen csak út, hanem az egész életutat jelenti. Minthogy azonban ez az életút körútjellegében és földrajzi-térbeli beszűkültségében perspektívátlan, a metafora nem értelmezhető azon életút-séma alapján, amelyben az út egyes állomásai jelentős életesemények, és a végső pont az úticél. Az életút jelentéskörei, különböző formákban, a kezdetektől fogva jelenlétet nyertek az európai kultúrtörténetben. E szintetizált fogalom révén ugyanis nem parciális területek, hanem rendkívül gazdag megnyilvánulások megragadására törekedtek. Egyszerre biztosították az út metaforájának kiterjesztését az emberi megnyilvánulások egészére, mármint az „életre” és látták el az „élet” absztrakt fogalmát konkrét/empirikus dimenziókkal. Az életnek a körúttal való metaforikus kapcsolatba állítása, a körkörösség létezési helyzete, a célképzetes értelmezés kizárása már felveti annak lehetőségét, hogy a textuális összefüggésrendszer e helyét egy alapjelentés kimozdításának tekintsük.

Végül Valuska a városhoz szervül, a városkép részévé válik: a városkép egy meghatározó színfoltja lesz. A következő mondatokban viszont az élet már nem csupán mint bejárható térforma („... de egyszersmind zavartalanul kószált saját életében is”104), hanem mint építményképzet jelenik meg: „s szinte hallotta, ahogy nagy robajjal e rendkívüli estén egész élete összedől (...) Amit látott, az nagyszerűségénél fogva mindegyre összeroppantotta és azonnal újra építette őt”.(102) A látványértelmezések között az iménti am-

merésig”(227) a teherként cipelt látványélményig sokféle megjelenik a narráció folyamatában. Az értékelési módok közül a látást kiemelő szemlélet a kegyetlenség terében felerősödik.

A vertikális térviszonylati struktúra az *ég-föld* motivikában feszülő szemantikai oppozícióban fogalmazódik meg. A *fent-lent* reláció a leglényegesebb kozmikus értelmű mitológiai oppozícióra utal. „Az ég a filozófiai teória-hagyományban mindig a kozmosz mint »világrend« láthatósága és annak ragyogó jelenvalósága. Minden ami a szellemtörténetben az eget jelenti – a „csillagos ég fölöttem és az erkölcsi törvény bennem” kanti összefüggéséig –, kozmosz és ég eme régi azonosságából táplálkozik...”¹⁰ Az ég-föld oppozíció a regényben elsősorban rend-káosz szembenállását fogalmazza meg. Az oppozíció egy másik jelentéseként az örök és mulandó állhatna szemben egymással, ellenben **Az ellenállás melankóliájának** jelentésszerkezetében mindkét fogalom az örök, a változatlan jelentéskörébe tartozik mindaddig, míg egy radikális fordulattal az ég el nem tűnik. A vertikális tapasztalatregiszterbe beleívódik az emberi tudásalakulás folyamata, és ezáltal lesz a kulturális dinamika meghatározásának közege is. A vertikális tér-tapasztalat egyik pólusa ugyanis mindenekelőtt a tudásforma forrását jelöli. Az ég nem a tér menységtanilag meghatározható dimenziója, hanem a világosság forrásaként, a látható megjelenésével az átható megértést jelenti, a tudás létrejöttének biztosítója. E tudás az alapja annak, hogy a tér orientációs közegként, orientációk és intenciók szférájaként érzékelhető. Az ég nemcsak a „*távo!*” paradigmája, hanem minden jelenlét és távollét alapja. Fényforrásai, a Nap a Hold és a csillagok szellemi perspektívát jelentenek, a láthatóságot biztosítják, a rend győzelmét a káosz felet. A Nap-akará, a világosság-várás a világban való biztos orientáció vágya több alaki perspektívában is megjelenik: „... a lábát sem fogja kitenni a házból, kivonja magát minden további történetből amíg újra ki nem világosodik...”(44); „... a Föld vele s a várossal együtt végre kifordul az árnyékból, s finom derengés után a fénybe ér...”(104); „beszélt a napkeltéről és beszélt a városról, ahogy ma hajnalban a világosságtól minden szeglete és darabja szinte külön-külön életre kel”.(178) A napkelte a hagyományos kultúrában azzal hogy eloszlatja a sötétséget a gonoszt is visszavonulásra kényszeríti.

A vertikális tapasztalat dinamikus összefüggésrendben jelenik meg. A föld, ugyanis, nem csupán a vertikum alsó pólusa, hanem irányultságban megjelenő mozzanategyüttes. Ami a földhöz kapcsolódik az az égre vonatkozik, hiszen részelemei csak az ég által képesek jelenlétet nyerni. Minden ilyen vonatkozódást látóhatárok szegélyeznek, a világban való mozgásunkat horizontok artikulálják. Minden mozgás egy magába záruló horizontra utal, ugyanakkor az ég biztosítja, hogy új és új horizontok nyíljanak. „Az ég adja a világosságot is, s ezáltal minden tudást, a közéliről mint kö-

zeliről, távoliról mint távoliról mivel pedig a dolgok fényben tudnak megjelenni, a föld saját belső természete is úgy mutatkozik meg benne, mint amely vonakodva és csak színleg, de a fény felé törekszik, belül azonban elzárkózik és...”¹¹ Az ég szemlélhető de elérhetetlen, konstituálásából a taktilis szenzációk kirekesztődnek. „A föld alapvető módusza a *közelség* (...) A föld lényegileg közeli. A föld a maga jeles helyeivel, az ég pedig mérhetetlenségével és lényegi távolságaival egyaránt alapja annak a különös szédületnek, amelyben a világ mint valami csodálatos, mint csoda jelenik meg”¹² Krasznahorkai László *Az ellenállás melankóliája* c. regénye a föld kapcsán a láthatóság mellett éppen az érinthetőséget hangsúlyozza, nélkülözhetőként jelöli meg azt a vizuális perceptuális modalitást, amely az ég érzékelésében az egyetlen lehetőség, a látást. Valuska számára a téri orientációban a talpat érintő felület érzékelése elegendő. Szövegszerűen az érzékszervi mozgásos tér, az utca a következőképpen jelenik meg. „S míg itt az emelkedőket, a lejtőket, a repedéseket, és foghíjakat senki nem ismerhette nála jobban (behunyt szemmel, pusztán a talpát érő súrlásból meg tudta állapítani, hol jár)”(99)

„Az ég legyen bármilyen távoli éppúgy irányultság mint a föld: ahogyan a föld minden dolognak megadja a »hol-t« az ég ugyanúgy megadja a »mikort-t« lévén a fény és a sötétség, a nappal és az éjszaka, s mindezek érkezésének és távozásának szférája.”¹³ Az ég a narratív–tematikai szint-vizsgálatokban szinte kizárólag térszféraként jelenik meg, általában a fent–lent szemantikai oppozícióban, a már korábban is hivatkozott bölcsező elgondolásában viszont időtényezőként, időhatározóként működik. Az utóbbi gondolkörben mozogva összetettebb jelentésként juthatunk közelebb. *Az ellenállás melankóliájának* időjelenségeihez is. Elemzési kiindulást jelenthet, hogy a hivatkozott megállapítás értelmében az „Ég és Föld testvéri szövetsége”(128) a tér–idő egységet jelöli. E szövetség felbomlásával tulajdonképpen a tér–idő egység bomlik fel „a természet is befejezte szabályos működését, hogy Ég és Föld korábbi testvéri szövetségének vége.”(128) A Föld és Ég, tér és idő összekapcsolódásának fenntartója a *fa* lehetne mint egyetemes kontaktusteremtő szimbólum: „A földbe kapaszkodó gyökök és az égi szférához hozzárendelt korona révén a fa ég és föld összekapcsolását jelentheti.”¹⁴ A regényszerkezetben motívikus ismétlés mélyíti el a kidőlt fa, a megrendült világoszlop jelentését. Beszédes figyelmeztetésként, felhívó előjelként (a kidőlt fa mitológé mája egy világkorszak lezárulására is utalhat) a nyárfa átlósan, keresztben áll(61), „megúnva már az örökös kapaszkodást elvesztette a földet”(162), kimozdulva a vertikális perspektívából kimozdult összekötő funkciójából is. (A Göndöcs-kerti torony 249, 250 megbillenése is értelmezhető ebben a jelentéskörben.) „A csupasz koronájával az ereszcsonnába akadt

lentéskörben.) „A csupasz koronájával az ereszcsonnába akadt óriás”(104), minthogy megszűnt függőleges távlatiséga, már nem, de egy emberi figura (Valuska) még megmaradhat az égi és földi szféra összekötőjének jelképi szerepében: „fölötte évtizedek óta ugyanaz az ég, lába alatt évtizedek óta a járdák és ösvények alig-alig változó útvonala.”(100) Tehát olyan köztes pozíciót foglal el a lenn-közepén-fenn tagolású szerkezetben, amelyet összekapcsoló jellegüként is értelmezhetünk. Az egyik világot fenntartó tengely a fa, a földet veszítette el, a másik, Valuska, az eget. „Felnézett és olyan érzése támadt, hogy az ég nincsen a helyén, rémülten felnézett még egyszer, és rádöbrent, hogy valójában az ég helyén sincsen már semmi, aztán lehajtotta a fejét és csak ment a csizmák és kucsmák között, mint aki egyszeriben megérti, hogy hiába is kutatná, amit keres, az oda van, felemésztette a föld, ez a vonulás, a részletek összeesküvése.”(221) Az égi szférának korábban (legalább a megbomlott tudat illúzióvilágában) reményként, esélyként meghatározott jelentése ezen a ponton megsemmisül. Az ég eltűnésével szűnik meg az idő, s nyer teljesebb értelmezést a regény élén álló mottó változatlansággal társított temporalitása. A tér felemésztette az időt, a „részletek összeesküvése” az egészet. Az ég eltűnésével a Valuska által megtalált szintetizáló erő is elveszik, „ahol minden, ami van egyetlen gondolat részeként fonódik össze testvéri mód a többivel.”

Ebben a kontextusban kell olvasni a megmámorosodott elme eksztatikus tapasztalatában, unio mystica-szerű élményében megjelenő különleges, de a látomáskultúrában mélyen gyökerező térlátást „a kozmosz monumentális nagyszerűségébe” való belepillantást, a „kozmosz lélegzetelállító tágassága felé”(84) való kimozdulást. Az én különleges tapasztalata látomás-élményben megfogalmazódó, az elemi érzékeléseket átalakító, téren-időn kívüliség: „körülötte máris megszűnt az amúgy is csak homályosan érzékelt világ, nem tudta már, hol van, és kik között, mint aki egyetlen varázsütésre mesebeli térbe lendül hirtelen; ami földi volt, azt ilyenkor azonnal elveszítette szem elől, minden súly, szín, forma egyszeriben feloldódott egy végleges könnyűségben...”(87) A földi szárazság – égi óceán ellentéte mellett a határtalan tágasság és az azzal összevethetetlen szűkösség élményének kontrasztja is kirajzolódik, gúnyoros formában is: „A kozmosz ésszel felmérhetetlen méreteihez képest itt meglehetősen helyszűke volt.”(91) A látomásnarratívát a kijózanodás térképzetekben megfogalmazódó élménye írja át: „mindedig gyerekes tévhitben élt, hogy azzal álltatta magát, lát egy hatalmas kozmoszt...”(274) A kijózanodás a térvészítés, az úttalanság és körbezártság, az elsivárosodás érzetével azonos: „nem vezetett hozzá (...) semiféle út, mert a hajdani fellegekben járónak minden rés, nyílás, ajtó be volt falazva”(272); „szétfoszlott minden utca, az összes tér, kanyar, és sarok, bolyongásainak kí-

győző útvonalát azonban, mint egy térképet, élesen és egészében látta most, s mert a térkép alól hiányzott az eredeti táj...”(272); Terváltás-képzet erősíti a teljességet, a világmindenséget megtestesítő *gömb* élményének megszűnését: „úgy érzi magát, mint aki egy „óriási gömb” határtalan teréből egy körbezárt, kezdetben még ijesztően kopár síkság karámjába ért, egy kórosan játékos álmodozásból a „sivatagi ébredésbe”(275) Az ébredés élményének a *sivatag* „szép és nehéz metaforájával” való összekapcsolása, a szemantikai összefüggések nyitottságát sugalmazó derridai gondolatvilágba tereli az értelmezést: „A sivatag nemde az *apória* paradox alakzata? Kijelölt vagy biztosított átkelés nélkül, mindenesetre útvonal nélkül, legfeljebb csapásokkal, amelyek nem megbízható utak, az ösvényeket még ki sem taposták, hacsak már be nem lepte őket a homok. De a ki nem taposott út nem a *döntés* feltétele-e egyúttal, vagy az *eseményé*, mely az út megnyitásából áll, az *áthaladásból* tehát a túlhaladásból, az *apória* meghaladásából?”¹⁵

Jegyzetek

- 1 Mirjana Detelić: Mitski prostor i epika. Beograd, 1992, 133. l.
- 2 Martin Heidegger: Mišljenje i pevanje. Beograd, 1982, 88. l.
- 3 Tényi Tamás: Tér és forma. A pszichózisok térvonatkozásainak egzisztenciáanalízise. = Kállai János, Karádi Kázmér és Tényi Tamás, A térelmény kultúrtörténete és pszichopatológiája. Budapest, Tertia Kiadó, 1998, 173. l.
- 4 Hódosy Annamária: Az (anti-)meta-metafor(olói)a. (Pillanatképek a „nyílászáró szerkezet” motívumának történetéből.) In: Acta iuvenum. Antik és posztmodern. (Irodalomtudományi és -elméleti tanulmányok) Szeged, 1994, 93. l.
- 5 Zsadányi Edit: Krasznahorkai László. Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 1999, 97. l.
- 6 Jan Patočka: A szerző utószava „A természetes világ mint filozófiai probléma” cseh kiadásához. Gond, 1997, 13–14., 168–169. l.
- 7 M. M. Bahtyin: A tér és az idő a regényben. In: A szó esztétikája. 275.
- 8 M. M. Bahtyin: I. m., 269. l.
- 9 M. M. Bahtyin: I. m., 287. l.
- 10 Joachim Ritter: A táj. Az esztétikum funkciója a modern társadalomban. Pompeji, 1995/3., 136–137.
- 11 Jan Patočka: A természetes világ és a fenomenológia. In: Mi a cseh? 92. l.
- 12 Jan Patočka: I. m., 92. l.
- 13 Jan Patočka: I. m., 92. l.
- 14 A keresztény művészet lexikona. Bp., 1986.
- 15 Jacques Derrida: Esszé a névről. Jelenkor Kiadó, Pécs, 1993, 73. l.

MOTIF FORMATION AND SPATIAL PRECEPT (The language of spatial relations II)

The spatial poetics of the novel works out various interpretations, reinterpretations, the relativity, and the subordination to attitude and situation

of concepts such as open - closed, inside - outside , asylum - prison etc. The vertical spatial structure is conceived in the tension of the sky - land semantic opposition.

HARKAI VASS ÉVA

HERBERT MARCUSE MŰVÉSZREGÉNY- TÖRTÉNETE¹

Közlésre elfogadva: 1999. VII. 26.

Marcuse német művészregény-története e regénytípusnak egyetlen részletes és átfogó leírása, amelyben a szerző a Sturm und Drang időszakától Thomas Mann pályájának a húszas évek elejéig terjedő időszakáig terjeszti ki vizsgálódásának hálóját.

Marcuse előfeltevése, hogy a művészregényt mint jellegzetes típust akkor van értelme kiemelni a regények sorából, ha az az epikus költészetben belül általában s a regény műfaján belül is sajátos jelleget és kérdéskört képvisel – különleges szerepet tölt be. A művészregény mint regénytípus a szerző szerint akkor lép fel, amikor művészet és élet egysége szétbomlik, s a művész már nem oldódhat fel a környezete nyújtotta létformákban. Azaz művészregényről csak akkor beszélhetünk, ha a művészfőhős egy sajátos életformát képvisel, ha az adott életformák már nem tölthetik ki maradéktalanul lényét, amikor a művészet már nem a lét immanens, már nem a közösség tökéletes létének szükségszerű kifejezője.

A realista-objektív és a romantikus művészregény

Marcuse Jonas Cohn *Allgemeine Ästhetik* című művére hivatkozik, amikor azt írja, hogy az életformákkal szembeni harc a művész legégetőbb feladata a már nem egyöntetű kultúrán belül. A prózaivá vált valóság és a művészi kihívások között ugyanis mély ellentmondás keletkezik. Ilyen helyzetben nő fel a művész új feladatához: vagy a környezet nyújtotta lehetőségeken belül igyekszik tartalomra lelni, vagy valamiféle azílumot, menedéket létrehozni, mely utóbbi nem más, mint egy intenzív élet utáni vágyakozás művészi kivetülése. E kétféle írói attitűd alapján Marcuse a művészregények két nagy vonulatát jelöli ki: a *realista-objektív* és a *romantikus művészregényt*. Az első altípusban a művész saját környezetében igyekszik

felismerni művészlétének bázisát, az adott létformákat a valóság talaján kísérli meg átalakítani, átszellemíteni, megújítani. Ezzel szemben a *romantikus művészregény*ben a művész a meglevő környezet talaján még a beteljesülés lehetőségét sem tudja megelélni: egy távoli, ideális álomvilágba menekül, s ott építi fel magának a beteljesülés poétizált világát.²

Marcuse művészregény-történetének kiindulópontja és végkövetkeztetése egyaránt az, hogy a művészregény korokon, korszakokon át a regénytípus – s a regényírás – *romantikus* és *realista-objektív* két nagy vonulatának, két „poláris típusának” váltakozása formájában alakul.

A művészregények e két fő vonulatát sokrétű változatok és „keverékek” keresztezik, mondja a szerző, a líraiság, a lélektaniség irányába kibillenő művek pedig már a művészregény oldódási folyamatait jelzik. A művészregényeken belüli változatok, keveréktípusok s az e típustól való eltávolodások például intik óvatosságra az irodalomtudóst, s körvonalazzák előtte egy elméletileg előzetesen megalkotott, merev tipológia elhibázottságát és veszélyeit.

A német művészregény kezdetei. Moritz és Heinse

A XVIII. század második felében fellépő Sturm und Drang közvetett módon járult hozzá a művészregény kialakulásához. A felvilágosodás elleni reakcióként, a művészek meggátolt és belülről felcsapni készülő érzelmi vágyainak kitöréseként létrejött mozgalom középpontjában ott a zseni-fogalom (*Geniebegriff*), melynek lényege a felvilágosodással szembeni mélységes dacban fogalmazódik meg. Marcuse szerint ezen életérzéstől a regény idegen, hiszen a harc vállalása, az ellentétek felszikráztatása, mely e mozgalmat jellemzi, nem a regény, hanem a dráma számára nyit teret.

A felszabadított Én s az élmény roppant intenzitású vágya, a művész- és művészetcentrikusság, a zseni attitűdje azonban már a romantika felé vezető út állomásai. A romantikában újra a környezet, a külvilág meglevő formáival való összeütközés lesz szükségszerűvé. A romantikus művész azonban nemcsak megütközik, hanem a maga módján egyezsége is kíván jutni az őt körülvevő világgal. E küzdelem vezeti el a regény műfajához.

Azok a regények, amelyeket Marcuse a művészregény kezdeteiként jelöl meg, még a Sturm und Drang érzésvilágában gyökereznek, annak életérzéséből nőttek ki. Köztük Karl Phillip Moritz **Anton Reiser**re (1785–90) a realista-objektív, Heinse **Ardinghello** (1875) című regénye pedig a romantikus művészregények irányába mutat. Marcuse szerint sem Moritz, sem Heinse műve nem jutott el a valódi művészregényig, ám irodalomtörténeti jelentőségüket abban látja, hogy említett regényeik a szabad művésziség mint létforma kifejezésének és kiküzdésének első kísérletei.

Goethe és a művészregény

Az út pedig egyenesen Goethehez vezet. A szerző szerint még Goethe **Werther-regénye** (1774) is a művészregény kezdetén áll, hiszen a levélregény csak egyetlen konfliktusban fogalmazza meg a művészember tragikumát. Goethe e művében azonban a művészregény történetében elsőként veti fel eszme és valóság, én és világ, művész és közösség mély ellentmondásait.

Az író további útja a lírai-szubjektív levélregénytől a fejlődésregény irányába vezet. A **Wilhelm Meister színházi küldetésében** Goethe a színház médiumán át tükrözi a környezetet, a külvilágot. A színház életforma Wilhelm számára – olyan terep, ahol ideális belső világát az objektív valóságon belül realizálhatja, hiszen a színház egyben a világ, az élet is (városokat jár be, várakba, gyárakba, munkások, emberek közé vándorol a trupp). Ebben a vonatkozásban lép túl a **Színházi küldetés** a szubjektivizmus Werther-féle problémáján. Ám Wilhelm Marcuse szerint mégsem vívta meg a művész legnehezebb harcát: amíg a színház sztrófáján belül marad, e létforma végső értelemben mégiscsak menekülés a valóságtól – egy specifikus életszelet, stilizált helyszín. Marcuse Goethe továbblépését itt mégis abban látja, hogy Wilhelmje szélesre tárja szubjektivizmusának korlátait; a környezet, a külvilág szükségszerűen tartozik művésziségéhez.

A félbeszakadt **Színházi küldetés** befejezése helyett Goethe a **Wilhelm Meister tanulóéveinek** (1796) megírásába kezd. Az új regényben a „küldetés” lényege, célja a harmonikus személyiség megelégedése. Wilhelm számára maga a közvetlen valóság lesz értékhorozóvá, s csak ennek keretein belül lehetséges a teljesség elérése. Míg a **Színházi küldetés** a színház szféráján belül a tevékeny művésziség hirdetője, a **Tanulóévekben** a művészet a tevékeny emberség, a humanitás ideálja lesz. E második Wilhelm-regényben a főhős nevelődni és nevelni törekvő fiatalember, akinek leghőbb vágya személyiségének harmonikus kibontakoztatása. Marcuse ezt a váltást a művészregény *fejlődésregénnyé* alakulásának pillanataként konstatálja. Az ebben a regényben is megjelenő színház többé már nem küldetés Wilhelm számára, hanem harmonikus egyénisége kibontakozásának egyik állomása, szakasza. Azaz, mint Marcuse írja, a művészregény alapját képező probléma a fejlődésregényben oldódik fel.

A kora romantikus művészregények. Tieck, Fr. Schlegel és Novalis

Az 1770 körül született művészkorosztály azonban eltávolodik a **Tanulóévek** harmonikus világlátásától. A kora romantikus művészregények alkotói újra az eszme és a valóság, a szubjektum és a külvilág, a művészet és az élet, a gazdag lelki-szellemi bensőség és a szűk környezet közötti szaka-

dék felett találják magukat. A romantikus művész is eszmék és realitás egységéért harcol, ám nem úgy, mint Goethe tette ezt az ideálisból a reálisba tartva, hanem épp fordítva: a reálisból az ideálisba való átbillenéssel vél teljességre lelni.

A romantikus művészet történelmi atmoszférája (görög, római kor, az egységet sugalló német középkor stb.) a kora romantikus művészregényeket is belengi. A néhai egység a jelen számára elveszett, de a művészet még itt van. A művész az emberiség vezére, szavai varázsszavak. Ily módon fogalmazódik újra a romantikában a Sturm und Drang zsenifogalma.

A romantikusok a **Wilhelm Meister**ben furcsa módon mégis esztétikai követelményük addig egyetlen beteljesülését pillantották meg. A Goethe-regényt ugyanis a valóság művészi megszelídítésének és poétizálásának műveként, mi több, Wilhelm útját életművészetként interpretálták. (Nem véletlen tehát e regényekben – figyelmeztet Marcuse – a Goethe-regény stilisztikai hatása vagy tisztán külső átvétele – pl. a **Wilhelm Meister** egyes szöveghelyeinek puszta átmesélése.)

A művészregény fogalma, mondja a szerző, itt kitágul. A művész a romantikusok számára nemcsak egy egyedi életforma képviselője – küldetése és feladata metafizikus. A romantikus művészregény lényege e hitvallás poétikus ábrázolása: egy ideális világ utáni nyughatatlan vágy, az élet álmodozó romantizálása.

Ilyen kora romantikus művészregények Tieck **Franz Sternbalds Wanderungen** (Franz Sternbald vándorlásai, 1798) című műve, Friedrich Schlegel **Lucinda** (1799) című regénye, valamint Novalis befejezetlenül, töredékben maradt regénye, a **Heinrich von Ofterdingen** (1802), mely egyben a romantikus művészség kiteljesítője. Ez utóbbi műben az a fajta ideális világ lel formára, amelyben az ellentmondások mindent elárasztó szépséggé simulnak. Egy újfajta harmónia, valamiféle „mágikus idealizmus” megtelelése ez, melynek közege a poézis. Novalis regénye ilyen értelemben egyféle ellen-**Wilhelm**-regény. Idealizált világának terepe az álom, a történelem, a költészet. Mély érzelmű és romantikus világ ez, mely túl van az ellentmondásokon. A költő mint mágus jelenik meg benne, kinek beteljesülését az álomban látott kék virág hozza meg. A szerelem is a mágia, a varázslat lehetőségének előhívója: mágikus erőt ad a művésznek. Marcuse a **Heinrich von Ofterdingen**nek a művészregény szempontjából is lényeges regénytörténeti szerepét abban látja, hogy benne Goethe **Tanulóévei** óta első ízben szűnt meg minden ellentmondás, s oldódott fel a művészléttel kapcsolatos minden kérdés. A művész Novalis regényében újra a teljességre lett – csak épp egy Goethétől homlokegyenest eltérő irányban. Goethe regénye a valóságon való felülemelkedés példája, Novalisé a valóság (romantikus) túlhaladásáé. Ott az egység az ellentmondásokkal vívott

harc eredménye, itt az azokon való romantikus, költői felülemelkedése. Ily módon Goethe és Novalis két említett regénye a művészregény két ellentétes pólusát példázza.

A késő romantikus művészregény. Brentano, Hoffmann és Eichendorff

A romantikusok második korosztálya ezen az úton visszafelé indul meg: céljuk az elvesztett valóság visszaszerzése. Brentano, E. T. A. Hoffmann, Eichendorff együttesen mutattak rá, hogy a művész az ideális világban való gondtalan elmerülésben már nem lelhet teljességre. Az eszmék iránti vágyak helyébe a valóság iránti vágy lép. A valóság újra értéktényező lett, a művész újra értelmet és célt lát benne. Ezzel egy olyan új kérdés merül fel, amely az egész fiatal nemzedéket fogva tartja majd: Az élet, a valóság e művészek számára, jóllehet értéket képvisel és célt jelent – sőt gyakran az egyetlen értéket és célt –, ők maguk mégsem tudnak beleilleszkedni. Magányos, meghasonlott, beteljesületlen életű emberek maradnak. A művészek újra kifejezték az élet iránti igényüket, ám szembeszállt velük a művészelenes, művésziidegen polgár, aki az élet felett uralkodott. Újra időszerűvé vált tehát a reális élet formáival való összeütközés.

A világhoz való ezen újfajta viszonyulásból születik Brentano **Godwi** (1801) című regénye, melynek szövege még ugyan a koraromantikusok formaelveinek a hatásáról árulkodik, ám hőstét már a gyökértelenség, a hontalanság érzete gyötri.

Hoffmann azt vallja, számára „túl sok a valóság”, s ez a kijelentés egész művészetiségére fényt vet. Neki már nem adatott meg, hogy az élet háttérben egy álomvilágban éljen zavartalanul. Elveti a valóságot, ám szabadulni nem tud tőle. A végsőkéig meg kell ütköznie vele, a végzetévé válik, folyton beavatkozik mélységes, tiszta élményeibe. Olyan valóságba vetettség ez, ami a művészt művészetidegen szférákba kényszeríti. Azaz a valóság, melynek a művész menthetetlenül foglya lesz, nem képvisel objektív értéket. E szituációt Hoffmann groteszkké sarkítja. Ez már nem a valóság romantikus legyőzése vagy meghaladása, hanem önmagát felülmúló realizmus – humor. Hoffmann **Kapellmeister Kreisler** (Kreisler karmester) című művének főhőse számára a szerelem a keserű ironia őstalaja. A romantikus ironia Hoffmann groteszkjének formaelve, a művész egyetlen eszköze a mindennapok banalitásával szemben. Belső szükségszerűség a „túl sok valóság” ellenében; naponta ezzel kell védekeznie a valóság ellen, ha nem akar megsemmisülni. Pajkosan fájdalmas, önmagával, az élettel, a valósággal üzőtt játék ez. Regényében a művész mássága is nevetséges. Hoffmann a karmestert egy olyan létbe vetve mutatja be, mely nem az övé. Kivülmaradásával beteljesületlenséggel fizet művészetiségéért, másságáért. Kreisler keserű fel-

ismerése ugyanis, hogy a művészségért fájdalommal kell fizetni, hogy a művészt a beteljesülés békéjéről való lemondás teszi művésszé.

Marcuse a Hoffmann-regényt a német művészregény egyik csúcsaként tartja számon, mely új típust képvisel. Goethe és Novalis regényeikben egy-egyre jutottak az eszmék és valóság között. Goethe művének hőse meghódította a művész számára megfelelő valóságot, Novalisé túlszárnyalta azt. Hoffmann számára már egyik lehetőség sem adatik meg. Mind Goethe kora, mind Novalis romantikába vetett hite távol áll tőle. Látnoki tekintetével átlátja a világot, s a késő romantikusok látásának megfelelően kiüresedett életformákra, banális tettekre lel benne.

Eichendorff **Ahnung und Gegenwart** (Sejtés és jelen, 1815) és **Dichter und ihre Gesellen** (Költők és társaik) című műveiben az örökfiatal természet közegét célozza meg, ahol minden szembenállás elsüllyedni látszik.

A romantikus művészregény betetézői: Waiblinger és Mörike

A romantikus művészregény utolsó betetézői azonban újra felszakítják az eszme és valóság, a művészet és élet közötti szakadékot. Waiblinger **Phaeton** (1823) és Mörike **Maler Nolten** (Nolten festő, 1832) című regényében a művész magányosan áll a világgal szemben.

Irányzatos korrajzregény és szociális irányregény

Az új művészkorosztály számára egy egészen új út nyílik: őket nem a romantikus idealitás, a magány és a fájdalmas rezignáció keríti hatalmába, hanem a tágas élet, a jelen valósága. A művészet az élet, a napi tendenciák szolgálatába lép, a művész gyakorlati emberré, politikussá és szociális harcosná lesz. Ez az a pillanat, mondja Marcuse, amikor a művészregény előbb *irányzatos korrajzregénnyé* (*tendenziöse Zeitroman*), majd *szociális irányregénnyé* (*soziale Tendenzroman*) alakul.

A fiatal német irodalom³ számára tehát a régi típusú művészregény többé már nem jelentéshordozó. A művésznak az új, aktuális szociálpolitikai eszmék szószólójává kell lennie, művének homlokterében pedig a forradalmi átalakulásnak megfelelően az időnek, a közösségnek, a jelen élet totalitásának kell állnia. Marcuse külön hangsúlyozza, hogy sem az irányzatos korrajzregény (Mundt: **Madonna**, 1835; Laube: **Das junge Europa**, 1833–37), sem a szociális irányregény nem tartozik művészregény-történetének tárgykörébe, ám e műfajtypusokat bizonyos szempontból mégis a művészregény kérdéséhez kötődőnek véli. Az általa számba vett ilyen típusú regények hősei is művészek ugyanis, s a művek azt képezik le, hogyan találta magát szemben egy-egy művészhős a forradalmi individualizmus nyújtotta életformákkal. Ám már itt látható az a végkövetkeztetés, amely a későbbi szociális irányregények alapját is képezni

fogja: Ha a művész a harcban, a forradalmi tömegek oldalán áll, s ebben oldódik fel, nem lelhet beteljesülésre, s életigenlését gyors megtörés és rezignáció követi.

A regény mégis ezen az úton halad tovább, amikor a kor politikai és szociális kérdéseit helyezi előtérbe, s az új, aktivista művészi hivatás kérdésköreit járja körül. A művészregény szociális irányregénnyé alakul. Mundt **Die Matadore**, Gutzkow **Die Ritter vom Geiste** (Szellemlovagok, 1850–51), Schücking **Der Held der Zukunft** (A jövő hőse, 1855) és Spielhagen regényei a valóság aktivista meghódítását, a jelen leképezését veszik célba, miközben a művészséggel kapcsolatos, „nem gyakorlati”, benső kérdések részkérdéssé válnak, háttérbe szorulnak. Az új regénynek a közösség a hőse, s benne a művész csak akkor tarthat számot érdeklődésre, ha e közösség aktív tagja, harcosa. E regények egyes művészhősei azonban felismerik, hogy a kollektívizmus, a harc nem töltheti ki igazán lényüket. Néhány ilyen műbe újra romantikus elemek hatolnak, s ilyen esetekben az idealizált, már ellaposodott romantikus művészregény újrafelvételére vagy (mint Schücking esetében) szerelmi regénnyé hígulására kerül sor. A romantikus elemek vagy az elmúlt időkbe (*történelmi művészregény*) vagy valamiféle idealizált világba, az epigon romantikába vezetnek. A regénytípus e megfáradásából majd Keller regényművészete mutat kiutat, s forrja ki a művészregény termékenynek bizonyuló változatát.

Gottfried Keller

Mindaz ez életigenlés ugyanis, ami a fiatal német irodalom irányzatos korrajzregényében és a szociális irányregényben egy tarthatatlan aktivizmusban öltött formát, s hamarosan fáradt pesszimizmussá és avult romantikus álommá lett, Kellernél a lehető legtisztább epikus világnézetet alapozza meg. **Zöld Henrikje** (1854–55; 1880) – újra a művészregény realista-objektív vonulatát követve – a szubjektív és romantikus művészregény tényleges ellentétévé nő, egy realista korszak szimbólumává lesz. Keller művészfőhőse szükségszerűen illeszkedik a polgárságba, a polgári hivatás szigorú szabályrendszerébe. A **Tanulóévek** óta, mondja Marcuse, a művészregény még nem jutott el ilyen fordulathoz és kibontakozáshoz.

Keller a **Zöld Henrikben** a polgárrá lett művészt jeleníti meg. A regény elindítója az öntörvényű művészség és az objektív polgárság közötti fájdalmas ellentmondás. Talaját a földközeli realizmus képezi, a vérbő élet, mely közvetlenségével érték- és célhordozóvá vált. Főhőse emberként a széles közösség része kíván lenni, művészként viszont csendes szemlélő (*Zuschauer*) marad. Kellernél is tehát hasonló folyamat játszódik le, mint Goethénél: a szubjektív művészregény objektív nevelés- és fejlődésregénnyé (*Bildungs- und Entwicklungsroman*) lesz.

A Keller-regény mély valóságba ágyazottsága ellenében, ám vele időben párhuzamosan azonban ott látjuk a művészregények más változatait is. Mivel a romantikus elemek lassan elsüllyedtek, ott kellett őket fellelni, ahol még előfordul(hat)tak, megragadhatók voltak: vagy a távoli múltban vagy esztétikailag idealizálva kellett őket újratemetni. Marcuse az első eljárást követő alkotások közé a *történelmi művészregényeket*, a második eljárást követő művészregény-változatok közé pedig a *romantikus epigonok művészregényeit* sorolja.

A történelmi művészregény

A *történelmi művészregény* (*der historische Künstlerroman*) elfordul a jelentől, a feledésvágnak ad formát, s benne (az e regénytípusra is kivetülő Scott-hatástól sem függetlenül) egyféle színes, kalandos, titokzatos világ tárul fel, nyújt feloldódást. A „szép” és „nagy” idők regénybe emelése itt már nem azonos a kora romantika történelmi játékával: e művészregény-változat csupán atmoszférát merít a történetiségből, miközben ábrázolásmódjában a realizmus stíluselvét érvényesíti.

Marcuse a történelmi művészregény két formáját különbözteti meg: a *művelődéstörténeti művészregényt* (*der kulturhistorische Künstlerroman*), valamint az *életrajzi művészregényt* (*der biografische Künstlerroman*) és *-novellát*.

A német művészregény történetének írója azonban a művelődéstörténeti művészregényt (Heinrich König: **Williams Dichten und Trachten**, 1839; Tieck: **Vittoria Accorombona**, 1840; Brachvogel: **Friedemann Bach**, 1857; **Schubart und seine Zeitgenossen**, 1864; Hamerling: **Aspasia**, 1876) a művészregénytől való visszalépésként minősíti, mondván, hogy itt a fő hangsúly a kulturális miliőn, a környezeten van. A művész tehát e művészregényekben a túlrészletezett korábrázolat következtében vagy pusztá figuraként szorul háttérbe vagy lapos karakterizálás tárgya lesz, s csupán szokatlan és kalandos életével ad színt a regénynek.

A történelmi művészregények másik alváltozatában, az *életrajzi művészregényekben* (Leopold Schefer: **Künstlerehe**, 1831; Alexander von Sternberg: **Künstlerbildern**, 1861 és művésznovellái; Otto Müller; **Bürger**) nem a kulturális miliő előrenyomulása a szembeűnő. Épp ellenkezőleg: a művész szűk életkörbe való bezártságának ábrázolása kap bennük széles teret. E regények olyan (irodalomtörténeti megalapozottságú) élményeket görgetnek, amelyekkel a művészhős élete során találkozott.

Az életrajzi művészregények között különös helyet tölt be Heribert Raus, aki egy sor ilyen művet írt (**Mozart**, 1858; **Beethoven**, 1859; **Jean Paul**, 1861; **Hölderlin**, 1862; **Shakespeare**, 1864; **Carl Maria von Weber**, 1865). Marcuse e műveket történetivé álcázott szórakoztató regényeknek

nevezi, amelyekben a művészsíggel kapcsolatos kérdések mellőzésével, a regényhősök sablonos megjelenítése következtében a művészi hivatás furcsa, kalandos emberek foglalatosságaként jelenik meg.

A romantikus epigonok művészregényei

A *romantikus epigonok művészregényeinek* (Heyse: **Im Paradiese**, 1875; Adolf Wilbrandt: **Hermann Ifinger**, 1892) mérlegeléséhez Keller jelenthet kiindulópontot: Míg nála a jelenben gyökerező, „realista” művészsíggel szembesülünk, a romantikus epigonok újra egy térben és időben távoli, idealizált világ megalkotásán munkálkodnak, s a művészléttel kapcsolatos kérdések körüljárása helyett kalandos szerelmi történetet kapunk, ami megintcsak a művészregény beszűküléséhez vezet.

Művészet és élet kérdéseinek kiéleződése

A német művészregénynek, mondja Marcuse, 1890-től Franciaország és a francia irodalom ad lendületet. Az 1830-as forradalmat ugyanis határtalan kizozanodás követi. Az iparosodás során kialakul egy szűk körű, üzleties, pénzkereső, gyakorlati érdekű polgárság, s már meg is nyílik az élet és művészet, a valóság és eszmék közötti szakadék. Marcuse itt a francia művészregényből kiindulva – többek között Geroge Sand **Lélia** (1833) és Zola **A mestermű** (1886) című regényeinek ismertetésével – halad tovább a német művészregény történetének felvázolásakor. Bármekkora is azonban a francia (művész)regények hatása, a német művészregény 1890-től, a romantikus epigonok korának letűnése után mégsem a Zola-féle naturalista regény, hanem a lélektaniség irányába fordul (Walter Siegfried: **Tino Moralt**, 1890; Hermann Bahr: **Die gute Schule**, 1890; Helene Böhlhau: **Rangierbahnhof**, 1896; Clara Viebig: **Es lebe die Kunst**, 1899; Herman Bang: **Mikael**, 1905), s a művészlét legmélyebb tragikumát – a művészmagányt – tárja fel.

Az esztétaregény

Az új művészregény tragikus művésze számára még egy áthidaló lehetőség marad: az esztétalét. A kora romantikus attitűd kései felemlítése ez, de egészen másként: nem metafizikusan, mint Schlegelnél és Novalisnál. Itt az élet művészetté alakítása tiszta esztétikai szenzualizmus és hedonizmus. Az esztéták számára semmi sem gyűlöletesebb, mint a polgárság. Ők maguk a szokatlanba, a kalandosba, a mámorba, az álomba menekülnek, mert tudják, hogy az egyszerű, tiszta élet nem tud számukra feloldódást nyújtani. Marcuse itt újra más nemzeti irodalmak művészregényeihez fordul példaként, mondván, hogy az effajta esztétaregény a német irodalomban nem talált igazán talajra. O. Wilde **Dorian Grayét** (1890–91), majd D’Annunzio és Huysmans egy-egy művének hőseit említi, akik ember voltukban mindvégig beteljesületlenek maradnak. Annak példáiá válnak, hogy ha az élet

csupán esztétikai inger, ha művészileg megformálандó anyagként élik meg, saját egyéni létük szemlélőjeként, nem léphetnek ki egocentrizmusukból, s egyéni létük is álarccá lesz.

Az újabb német művészregény középpontjában álló fájdalmas művészlét nehéz tudásától alapszintjén idegen maradt az esztétikát effajta proklamálása, véli a szerző. Rokoni indítatású alkotásokként Otto Bierbaum **Stilpe** (1897) című regényét és Heinrich Mann **Pippo Spano** (1904) című művésznovelláját említi.

Thomas Mann

A művészregény szempontjából a német irodalom egyik legmarkánsabb, ám legellentmondásosabb alkotója Thomas Mann. Ellentmondásos, mert az író a húszas évekig nem írt tényleges művészregényt, ám egyrészt, mondja Marcuse, minden novellája művésznovella, másrészt pedig **A Buddenbrook ház** (1901) című (család)regényében saját emberi-művészi bázisát körvonalazva veti fel hangsúlyosan és távolra mutatóan a művészlét kérdését. A régi Hanza-jellegű patriciusnemzetség, amelyből az író származik, ahhoz a szilárd polgársághoz köti, amely már Gottfried Kellernél is szerves életformaként mutatkozik meg, amely a művészt még be tudja fogadni. Thomas Mann azonban, átlátván a polgárság korlátait, megalkuvását, s megérezvén egy nem-polgári világ varázsát, kilép ebből a kötelékből – művész lesz. Az elhatározást bonyolítja, hogy a benne lakozó polgárnak megfelelően apja szemével tekint a bizonytalan, rendezetlen, „rossz hírű” művészlétre. E művészlét nem-polgári jellege, két világ közöttisége, magánya, hontalansága művészet és élet tipikus, mélységes ellentétét nyitja meg, s a modern művész szükségszerű ihletforrásául szolgál.

A **Buddenbrook házban** a családban való felnövés s a belőle való „kifutás” a modern művészember története is. A család kései és problematikus egyedei az összeomlás Buddenbrookjai, a tudás átkával megvert emberek. Minél inkább hanyatlak a kereskedőnemzetség, annál erőteljesebben növekszik nem-polgári, „sötét”, művészi szenvedélye. Ily módon kap megfogalmazást az alapképlet, mely szerint a művészet a hanyatlás tünete. A regénybeli Thomas, akár Mann többi művészembere, két világ határán áll; benne a polgár rémülettel szemléli lényének kétkedő voltát, s minden vágyával az egységes, biztos és problémátlan emberséget célozza meg.

A **Buddenbrook ház** így módon Thomas Mann műveinek emberi-művészi alapszintjévé, a modern művészfelfogás kifejezőjévé lesz. Annak a folyamatnak a szemléltető példájává, hogy a tudás következtében az életképesség megszűnik, elhal, s művészet és élet, művészlét és tiszta emberség között mély ellentét jön létre. A **Buddenbrook ház** az élet újbóli meghódításáért folytatott harc a művész számára. Nem azonosulás, de kapcsolódás

egy még szervesnek és szilárdnak tűnő életformához. A művész kilépett ebből az életformából, s minél inkább tudja ezt, annál mélyebben fogja fel végzetként. A művészproblematika tehát mindent lebíró középponttá lesz, a polgárlét pedig mindinkább egy idegen, távoli vágy fényeként villan elő.

Thomas Mann művészetfelfogásában (Nietzsche nyomán) a tudás tragikuma a művészlét meghatározó, alapvető kérdéseként fogalmazódik meg. Művészhősei művész voltuktól mint egy átoktól kívánnak megszabadulni. Mélységesen megundorodnak mindent-átlátni-akarásuktól és megfigyelésüktől. Ki merészelnek törni a rideg életbe, de ennek eredménye, hogy stigmájuk bizonytalanná, bátortalanná és félélnké teszi őket; általa „felismerhetőnek” érzik magukat, úgy vélik, nincsenek „otthon”, hogy nevetségesek, lehetetlenek, s leverten térnek vissza művészlétük magányába. Így lesz a mások életébe tett kirándulásuk mindig csak egy pillanat, egy epizód, de ebben az epizódban művészlétük egész tragikuma megmutatkozik. Azaz ezek az epizódok tipikusak és szimbolikusak – a belőlük kikerekedő novellák pedig *szimbolikus epizódnovellák*.

Az első periódus Mann-novelláiban is a művészproblematika az uralkodó elem. Bennük a polgárságból jövő művész, aki már „vérénél fogva” két világ határán áll, a tudás hamleti pillanatával megáldott személy. Újra és újra mások – a nem-tudók – világába igyekszik bejutni, s e világban újra és újra önnön idegenségére és lehetetlenségére ismer.

A **pojáca** (1897) című novella azt példázza, hogy a művészember kirándulása az életbe csupán egy nevetséges epizód és semmi több. A **Trisztánban** (1903) a művész szatirikus figurává nő, s a novella üzenete az élet igénylése, diadala a művészet felett. A **Tonio Krögerben** (1903) egészen egyszerű, nevetségesen egyszerű epizódok lesznek beszédesekké. Elegendő egy alkalmatlan szó, egy hiba tánc közben. Ám e „hibák” egyben szimbólumok: a mély bizonytalanság szimbólumai, a tudás által eltemetett tartás, az oda nem tartozás, a művészember tiszta polgári világon való kívülállásának jelei. A **Tonio Kröger** mégis az első olyan művésznovella, amely e tudás átkával megvert művész fejlődését, előrelépését, felemelkedését ábrázolja. Tonio Kröger ugyanis felfogta, hogy a kívülállás minden művészi alkotás szükségszerű előfeltétele, velejárója. A művész életképtelensége, amely eddig értelmetlen és kínos szükségszerűségnek minősült, most termékeny szükségszerűséggé lesz. Aki töretlen és teljes odaadással az életet éli, nem lehet művész; csak a zavartalan, „tisztá szem” teszi lehetővé a biztos megfigyelést és ábrázolást, csak a distancia a biztos megformálást. De Thomas Mann nem marad meg ennél a felismerésnél, amelyet az újabb művésztregény már régóta magába oltott. Flaubert tagadásával a feltétlen életigenlést helyezi szembe. Ez a művész számára idegen és ellenséges életigenlés azonban csupán az ironia formájában lehetséges, mely a „szellem önáramlása az

élet javára” – olyan „művészi elem”, amely a művészt megőrzi az esztétalét általi elszegényedéstől és merevségtől.

A művészlét, mint Mann minden művészemberénél, végzet, amely elől nincs menekvés. Csupán e végzethez való viszony módosul – Tonióé is: Először nyomasztó fájdalomként, értelmetlen magányként, rettenetes másággként észleli, s vágya ellenszegülésre készíti, a „szőkék és kékszeműek”, a „boldogok, szeretetreméltók és közönségesek” tiszta világába üzi. Tonio itt még nem tudja végzetét hasznossá, termékennyé tenni, bölcs szükségszerűségnek tekinteni. Az önelvesztés és -megtalálás éveit után látjuk újra, amikor már tudja, hogy a többieknek idegeneknek kell lenniük számára, s a lemondás határozza meg életét. Ez az epikus lemondás pedig a művészi életforma felvételét jelenti. A **Tonio Kröger**ben tehát élet és művészet ellentéte, a művész magánya és kívülállása mint szükségszerű és bölcs dolog, mint teljesületlen életvággy mutatkozik meg – immár „jó és termékeny” elemként.

A **Halál Velencében** (1911) című Mann-novella a démonikus erők művész(et) feletti hatalmát jeleníti meg. Főhősét, Aschenbachot a polgárság befogadta, elismerte. Kiküzdött egy egységet, polgári megtiszteltetésben részesült. Egyetlen dologtól nem őrizhette meg eltökéltségét és heroizmusát: a dionüszoszi erőktől, amelyek minden ember tudatában ott gyökereznek. Felettük a művésznek nincs hatalma, mivel már eleve, létével adottak, s egyetlen mesterség sem tudja ezeket az erőket örökre megszüntetni. A sugárzó egységből Aschenbach a kétségek sötét káoszába kerül, s művésziiségét démonikus erőknél veti oda.

Marcuse művészregény-története megírásának időpontjából (1922) következő, hogy a Thomas Mann-i életműből csupán az első periódus ilyen jellegű novelláit (**Trisztán**, **Tonio Kröger**, **Halál Velencében** stb.) és az író korai regényének, **A Buddenbrook ház** című családregegyének a művészet kérdéseivel kapcsolatos vonulatait vehette görcső alá. A későbbiekben az e kérdéskörtől a marxizmus, a freudizmus, az egzisztencializmus stb. irányába forduló filozófus már csak olvasóként s nem e műfaj típus kutatójaként ismerkedhetett meg pl. a **Lotte Weimarban** (1939) vagy a művészléttel kapcsolatos kérdések és kétségek betetőzését jelentő, e műfaj típus világirodalmon belül is meghatározó jelentőségű, rangos alkotásával, a **Doktor Faustus** (1947) című Mann-regényekkel.

Összefoglalás

Marcuse e művében másfél évszázad német irodalmában tallózva tekintélyes számú művészregényt sorakoztat fel. Művének Hegelre és Lukács Györgyre utaló történetfilozófiai megalapozását követően felvázolja a művészregények két fő (*objektív-realista* és *romantikus*) vonulatát, történeti formaváltozatait (a kora romantika, a késő romantika, a realizmus művész-

regényei, a századvég esztétaregénye), a regénytípus egyes altípusait és alváltozatait, valamint a német irodalom jelentős művésznovelláira is kitér. E regénytípus határmezsgyéjén elhelyezkedő művek kapcsán beszél a *történelmi* (s ezen belül a *művelődéstörténeti* és *életrajzi*) művészregények változatáról illetve alváltozatairól, valamint a vizsgált regénytípusnak a fejlődésregény, a lélektani regény, az irányzatos korrajzregény és a szociális irányregény felé kimozduló változatairól.

A regénycímek önmagukért beszélnek: A művészregényként felsorolt alkotások között vannak olyanok, amelyek nemcsak a német regényirodalom jeles művei, hanem a világirodalom – összirodalmi hagyományunk – szerves részei, a regénytörténet meghatározó jelentőségű alkotásai – a műfaj fejlődésének lényeges állomásai is egyben. Goethe **Werther**- és **Wilhelm Meister**-regénye a német irodalom határain kívül is erőteljesen érezteti hatását, távolra mutatóan meghatározza a regényírás mikéntjét: A még ugyan a művészregény kezdetén álló, ám a német irodalom első világirodalmi sikerét hozó **Werther** a szentimentális regény, a **Tanulóévek** a nevelődési ill. fejlődésregény mintaművévé lesz. Novalis töredékben maradt **Heinrich von Ofterdingen**je a romantikus elvágyódás alapműveként épül be az európai irodalmi köztudatba, s azon kívül, hogy a *töredékre* mint jellegzetesen romantikus „műfajra” hívja fel a figyelmet, a regényben központi motívumként szereplő *kék virág* is a romantika közismert jelképévé lesz. A művészregények további sorában Gottfried Keller **Zöld Henrik**je emelkedik ki csúcsként a Goethén nevelkedett fejlődés- ill. nevelésregény klasszikus realista alkotásaként. A sort pedig a szintén világirodalmi jelentőségű Thomas Mann zárja művésznovelláival és a XX. századi művészregény művészettel kapcsolatos, sorsdöntő kérdéseit útnak indító családregegyével, **A Buddenbrook házzal**.

Ebbe a sorba minden bizonnyal be kell még számítani Tiecket és Friedrich Schlegelt, valamint E. T. A. Hoffmant és Mörikét, bár a művészregény fejlődése terén megnyilvánuló jelentőségüket csupán a német (kora és késő) romantika irodalmának történetéről szóló szakirodalom és ebbéli ismereteink támaszthatják alá. Művészregényeiknek ugyanis (Schlegelén kívül) tudomásunk szerint nincs magyar fordítása, így ezek a művek nemigen kerülhettek be a magyar irodalmi köztudatba, s a művészregény fejlődése, alakulása terén betöltött szerepük mérlegelésekor is csak Marcuse művészregény-történetének kitételeire támaszkodhatunk.

A Marcuse által említett többi német művészregény (néhányuk ezek közül sem létezik magyar nyelvű fordítása), jóllehet, e regénytípus alakulása szempontjából említést érdemel, a művészregény aspektusából valamilyen lényeges részkérdést csendít meg vagy épp a regénytípus oldódási folyamatait jelzi, nem tartozik a világirodalom főáramába. Némelyük még a német

irodalomtörténet szemszögéből is marginális alkotás, hiszen jónéhány ilyen regényről nemcsak a **Világirodalmi lexikon** szócikkei nem tesznek említést, hanem pl. Halász Előd magyar nyelvű német irodalomtörténete (1971) is megkerüli őket.

Marcuse művészregény-történetének egyik figyelemre méltó észrevétele, hogy a nagy európai irodalmak közül csak az orosz nem ismeri a művészregényt mint világnézeti összeütközést. A szerző ennek okát abban látja, hogy az orosz irodalomban eleve adott az életformák egysége: nép és művész mély egysége ez, amelyen belül a művész testvér a bajban, népének vigasztalója és feltámasztója. Míg tehát az orosz irodalom aktivista művészetfelfogása nem ismeri művészet és élet nagy ellentmondását, s benne a közösségi érzés minden szakadékot áthidal, a német művészregény számára – mondja a szerző – a közösség nem *megadatott*, hanem *feladatott*.

Jegyzetek

1 A német származású amerikai szociológus és filozófus (1898–1979) 1922-ben veti papírra *Der deutsche Künstlerroman* (A német művészregény) című dolgozatát (Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, Herbert Marcuse Schriften, Band I, Teil I.). E testes, mintegy 340 oldalas mű Marcuse berlini és freiburgi egyetemen folytatott bölcsészeti tanulmányainak záróköve. 1978-ban jelenik meg a szerző egybegyűjtött írásainak első kötetében. A lexikonok és kézikönyvek nem tesznek említést arra vonatkozóan, hogy a mű kötetben előbb is, pl. a húszas évek folyamán megjelent volna. Marcuse első megjelent köteteként egyértelműen a Hegel ontológiájáról írott művét (*Hegels Ontologie und die Theorie der Geschichtlichkeit*) jegyzik 1932-ből.

A tudós szociológus és filozófus életműsorozatának első kötete is jelzi, amit az egész életmű alátámaszt: hogy a német művészregényre irányuló kutatás Marcuse pályájának egy korai kitérője, hiszen már e kötet második részében egészen más tárgyú (a történelmi materializmusról, a dialektika kérdéseiről, a transzcendens marxizmusról, a történelmi szükségszerűségről stb. szóló) tanulmányok kapnak helyét. A későbbiekben a tudós pályája további szakaszai (Marx-, Hegel-, Lukács- és Freud-tanulmányok, Heidegger-szemionárium, ismeretség Theodor Adornóval, a baloldali értelmiség szellemi áramlatai stb.) és művei (*Érosz és civilizáció*, 1955; *Az egydimenziós ember*, 1964; *Kultúra és társadalom*, 1956; *Az utópia vége*, 1968 stb.) is ez utóbbiak irányába mutatnak. A Világirodalmi lexikon pl. a *Der deutsche Künstlerroman* nem is sorolja Marcuse főbb művei közé.

Magyar nyelvű fordítása nem ismeretes.

2 A meghatározásból világosan kitűnik, hogy a *romantikus* jelző (akár a *realista*) nem csupán a XIX. századi irodalmi-művészeti irányzatot jelöli, hanem – tágabb értelemben – szerzői alapállást, írói attitűdöt tükröz. Még akkor is így van ez, ha tudjuk: a valóság feletti, távoli, ideális álmvilág túlnyomórészt a romantika alkotásait jellemzi.

3 Marcuse itt az 1830-as években alakult, „Junges Deutschland” (Ifjú Németország) elnevezésű, haladó írócsoportosulás irodalmára, programkitűzéseire gondol. Ennek az irodalmi mozgalomnak a tagjai közé tartozott többek között Gutzkow és Laube.

DER DEUTSCHE KÜNSTLERROMAN

The author gives a presentation on an early work of Herbert Marcuse, **Der deutsche Künstlerroman**, written in 1922. This work by Marcuse is the only existing detailed and comprehensive description of this genre of novel. The author encompasses a period of time beginning with **Sturm und Drang** and ending with the works of Thomas Mann in the early twenties, and distinguishes two major trends: *the objective-realistic* and the *romantic Künstlerroman*.

One of Marcuse's important observations is that considering great European literatures it is only the Russian literature which does not know of this genre as an ideological conflict.

LÁNCZ IRÉN

**HERCZEG FERENC NOVELLÁINAK NYELVI
SAJÁTSÁGAI***

Közlésre elfogadva: 1999.IX.24.

1. Néhány életrajzi és irodalomtörténeti adat

Herczeg Ferenc 1863. szeptember 22-én született. Családja német származású tekintélyes, művelt polgárcsalád. Anyanyelve német volt, magyarul a gimnáziumi évei alatt tanult meg Szegeden, s a „szegedi íz, tempó, stílus végigkíséri írásaiban élete végéig”¹. 1882-ben került Pestre, szülei kívánságára jogot kezdett tanulni, de nem jogász lett, hanem író, s nem is akármilyen író, az irodalmi lexikon Magyarország írófelelmeiként tartja számon. Első novellái 1886-ban jelentek meg, de országsszerte ismertté az 1892-ben megjelent **Mutamur** c. novelláskötete tette. A novellák mellett társadalmi, történelmi regényeket és drámákat írt. Regényeinek nyelvi atmoszférája a szegedi nyelv, s mint az irodalomtörténészek írják, nyelve „kicsit félénk, kicsit visszafogott, »tájhű«”². Fegyelmezettebb, egyszerűbb, mint kortársai (Bródy Sándor, Gárdonyi Géza, Ambrus Zoltán, Papp Dániel). 1890-ben jelent meg a pályadíjat nyert a **Fenn és lenn** c. társadalmi regénye, ezt követik a dzsentrí világról, e világ pusztulásáról szóló regények (pl. a **Simon Zsuzsa**, 1894, **Szabolcs házassága**, 1896.). Az utóbbit a jobban sikerültek közé sorolják, és megjelenésekor lélektani és jellemalkotó hitelessége miatt jó kritikákat kapott. 1893-ban befutott írónak számított. Nagy közönségsiker volt a színpadon **A dolovai nábob leánya**, a **Gyurkovics leányok** (világsikert aratott vele) és a **Gyurkovics fiúk** c. regénye. A Gyurkovics korszak után a színpadot hódította meg. Drámáinak nyelve szellemes és fordulatos, jók a dialógusai. Szerb Antal szerint „ő alapozta meg a magyar színházi termelés európai nivóját”³.

* Elhangzott 1999. szept. 19-én a Versecen megrendezett Herczeg Ferenc emléknapon

A társadalmi elismerés sem maradt el, a Petőfi Társaság tagja lett, majd később elnöke is, a Kisfaludy Társaság tagjai közé is beválasztották, 1899-ben a Tudományos Akadémia tagja lett.

Politikai karriere 1896-ban kezdődött, országgyűlési képviselő volt. A politikából a 30-as évek második felében vonult vissza.

A századforduló táján témát vált, talán az Akadémia sürgetésére, talán néhány írótársa biztatására történelmi témák felé fordul. 1902-ben jelent meg a **Pogányok** c. történelmi regénye, melynek témája a kereszténység és a pogányság összeütközése. A **Pogányok** konfliktusait folytatja a **Bizánc** c. regényben: életstílusokról, eszményekről szól a regény, arról, hogy az ember válaszütt előtt áll. **Az élet kapujában** c. regény témája is a konfliktus: a magyarság és Európa, az élet és a kultúra konfliktusa. A **Hét sváb** c. regénye a legjobb művei közé tartozik, a cselekmény a 48-as forradalom idején játszódik, ebben a műben lélektanilag hiteles képet nyújt a magyarok és a velük együtt élő nemzetiségek kapcsolatáról. Történelmi regényeinek nyelvi ötletét, bravúráját, stílusát dicsérni szokták az irodalomtörténészek. Ezek a regények is népszerűek voltak, ifjúsági olvasmányokká váltak Jókai és Mikszáth művei mellett, s ez, mint Szerb Antal írja a 30-as években, formatókéletességét bizonyítja. Történelmi drámája az **Ocskay brigadéros** 1901-ből. „A dráma szimbolikus tartalma: a háború. A kuruc háború, vagyis a lázadó harc. A háború a lelkek háborúja, maga az élet, az élet szimbóluma. Az érzelmek és a mítoszok, eszmék háborúja”⁴⁴ dúl a drámában. A valóság elbukik a mítosz ellenében.

Műveit a gondosan kiszámított, könnyen áttekinthető szerkezet, a rutinos stílus tette vonzóvá, „és az a készsége, hogy kora középosztálybeli olvasóközönségének divatos eszméit öltöztette szépirodalmi formába”⁴⁵. A magyar közvélemény Mikszáth halála után (1910 után) Herczeg Ferencet a legkiemelkedőbb magyar prózaíróként tisztelte, írásait számos nyelvre lefordították. A **kék róka** c. vígjátéka újabb világsikert hozott számára.

A politika sokszor beleszól az irodalmi életbe. Herczeg Ferenc műveinek utóéletébe is beleszólt. 1949-től a 80-as évek végéig műveit nem lehetett kiadni Magyarországon.

Érdemes talán megjegyezni, hogy az Új magyar irodalmi lexikon adatai szerint 1955-ben készült róla az utolsó említésre méltó írás, Barta Jánosé, melynek c. **Herczeg Ferenc mai szemmel**. Úgy gondolom, hogy irodalomtörténészeink újra elővehetnék, újra felfedezhetnék írónkat, és meg kellene írniuk, hogy hogy látják életművét most, az ezredfordulón. De ha nem is írnak róla, fedezzük fel mi magunknak, és olvassuk Herczeg Ferencet, mert szórakoztató, mert felidéz egy letűnt világot...

45 évvel ezelőtt halt meg, 1954. febr. 24-én.

2. A novellák nyelvi sajátosságai

Herczeg Ferenc a novella műfaját szerette, művei legjobbjának tartotta. De nemcsak ő maga tartja jóknak a novellákat, a neves irodalomtörténész, Sőtér István véleménye is az, hogy a legmaradandóbb alkotásait ebben a műfajban hozta létre. Novellái bizonyítják, hogy jó szórakoztató volt, hogy „értett a könnyed, csevegő társalgáshoz, meglelte a vonzó társalgási témákat, műkedvelő lélektani szakértője lett a házasságtörő nőknek, pletykátémákból irodalommal finomította a társasági emberek szerelmi kalandjait”⁶. Amikor a nő és a férfi kapcsolata a témája, kedvére cseveg, szórakoztat, szerényen okoskodik, és Mezei József szavaival élve „elviselhetően kellemetlenkedő”. Kedves témája a huszárok élete is, biztosan azért, mert katonatiszt szeretett volna lenni. Ha ez a témája, akkor is cseveg, amit ír, nem elgondolkodtató, nem választ váró, hanem kevés figyelmet igénylő, szórakoztató. Mint a regényekben, a novellákban is feltűnik az élet és a művészet, az álom és a valóság, az élet és a halál ellentéte. Van, amikor visszatekint a múltba, és gyermekkori élményeket elevenít fel. Sokszor témája egy-egy jellemző élethelyzet a múlt század végéről, a századforduló korából.

A novellák olvasása közben azt próbáltam kikutatni, hogy mi teszi sajátossá, másokéval össze nem téveszthetővé Herczeg Ferenc nyelvét, stílusát, és hogy milyen nyelvi elemekkel valósítja meg a témát. Ugyanis az irodalmi szövegek esztétikai velejáróját a nyelvi elemek is kifejezik, sőt, azok erősítik fel. A nyelvi jelenségek meglétét azonban nem elég csak megállapítani, funkcióikra is figyelni kell.

Elemzéseim középpontjában elsősorban a szóanyag állt. A szavak ugyanis sok mindenről árulkodnak, és sajátos színt, ízt adnak a novellák szövegeinek.

A méltóságnevek, a tisztségek nevei elárulják, kik a novellák szereplői: *grófok, grófnék, hercegek, örgróf, kadétok, bakahadnagy, dragonyosok, istrázsamester, rezervtisztok, fiskális, főjegyző, alispán, vászonzseléd* stb. Ezek mellett a szavak mellett a következők idézik a múlt századi világot: a kadétok *korcsmába* mennek, *korcsmáros* szolgálja ki őket, a főhadnagyot *gyaloghinton* viszik, a *svadronnak társzekéren* viszik a holmiját, a grófokat *libériás* inasok szolgálják ki. *Villamos lámpával* világítottak, az unatkozó asszony *kereveten* feküdt, lustaságból *marodizált*. Az utasok *kufferral* utaztak. A gróf *virágbokréta*t küld a nőnek. A *gardedámot* is hívták, álljon be a *kolomba*, a lány még egy *túrt* táncolt. *Ugorkás* üveg volt az ablakban. 14 napi *áristomot* mértek Hellre, a tisztre. A *minapában* történt valami, *riadás* támadt. *Hébe-korba* megállt az alispán fia a lány ablaka alatt. És van itt *delejtű, kvártélycsináló, udvarház meg újdonsítój* dolog is stb. A fenti kiemelt szavakat ma már nem ilyen alakban használjuk, vagy nem is használjuk. A szószerkezetek között is vannak archaikusnak tekinthetők: *tudomást vétet*

valamiről, beszél a hadnagy fejének, nekimelegedett a játéknak, esze nélkül belebomlott a férfiba, megharsantak a trombiták, lekötötte a szavát stb.

A novellákban sok az idegen szó, ezek is a múlt századot idézik fel az olvasóban: A közönség *konsternálva* volt (meg volt rökönyödve, döbbenve). Az asszony *komissziókat* végzett (vásárolt). A tiszt *ignorálta* a bugarisok köszönését. A ló kitűnően *taillirozta* a hátára ülő nőt. Néhányan *legitimálták* magukat. A kisasszony méltóságteljes *indignációval* (felháborodva, megbotránkozva) fordította el a fejét Az óriás végigtáncolt a babatündérrel a tánche-lyen, a *honorációrok* (kisvárosi értelmiségiek, tisztviselők) ezt fölötte mulat-
ságos látvány számba vették. A tiszt *placet* (jóváhagyás) jogával belekotnyes-
leskedett a háztartás legapróbb kérdéseibe. Terka *turfra* (lóversenyre) járt. A nő szemében volt egy kis *impertinencia* (szemtelenység, pimaszság). Az ide-
gen szavak egy része eredeti helyesírással van írva: *bookmaker, coup, chanceok, jockey, genie, trainer, sportsman, cousine, meeting* stb.

A tulajdonnév is elárulja, hogy méltóság vagy egyszerű ember a szereplő: *Szentirmay* százados, *Reögh* hadnagy, *Réfalvy, Bilitzky, Dolovay* stb. az egyik oldalon (a hagyományos írásmód elve érvényesül), *Kovács, Ripacs* stb. a másik oldalon.

A szereplőket röviden, de kimerítően jellemzi az író, két-három vagy több jelzővel, jelzős szerkezettel, tehát a halmazás eszközével él. A halmazás stilisztikai értéke abban van, hogy több oldalról, részleteiben mutatja be az embereket. Pl. „Szerdainéről feljegyezte a krónika, hogy büszke, kissé hiú, eléggé csinos, kimondhatatlanul ideges és alapjában véve kifogástalan életű úrhölgy volt.” „Nagyon elegáns, szélesvállú, barna arcú férfi volt és végtelen gyöngéd embernek látszott a herceg. Az ilyen embert nagyon lehetett szeretni.” A földbirtokos Simon „előkelő modorú, hallgatag, kissé sötét arcú és izzó tekintetű ember volt, olyan, akinek pillantása villámos ütésként éri az ideges nőket”. „Különösen a lány volt okos. Igazi örmény vér. Barna-zománcos gambec-arccal, göndör hajjal, finom hajlású orral, ravasz, fekete szemekkel, ajka szélén fel-felvillanó mosollyal, amelyben volt sok szeretet-reméltóság, meg egy csepp impertinencia.” „...az erős, a ravasz, a veszedelmes Elza, a nőtény párdúc esze nélkül” megszeretett egy embert, ez az ember „szép, erős, bátor, mellette vakmerő, kiméletlen és mégis naív, nemes, nagylelkű”.

A szereplők közötti különbséget mutatják a halmazott jelzők a következő szövegrészben. Két nőt így jellemez: „Az egyik a régi típust reprezentálja. Ez a rokokó Daphne, aki bájos, csélcsep, jószívű, alattomos, könnyelmű és ravasz egyszerre. Azonkívül még elmés, babonás, szentimentális és szemtelen. A másik asszony a jövő asszonya: tiszta, éles, becsületes és öntudatos. Ő egyenrangú társa kíván lenni a férfinak, zsarnoka épp oly kevés-sé, mint rabszolgája.”

A hasonlatok is találóak, velük is jellemzi a szereplők tulajdonságát vagy egy-egy mozdulatát, állapotát. Herczeg kedvelte az állatokhoz való hasonlítást: „Leszegte a fejét, mint egy beteg madár.” „Halkan, mint álmos madár csicseregte...” „fölfuvalkodott, mint egy kis páva.” „Akkorát ugrott, mint egy meglőtt nyúl.” „Összetört, mint egy agyonhajszott szarvas.” „A vadász-előørs ijedtében szétrebben, mint a fölzavart sáskaraj.” Persze, máshoz is hasonlít: „Georges úr úgy pörkölt, mint egy igazi anyós.” „Két kezét úgy mozgatja, mint a szélmalom a kerekét.”

Olykor metaforával jellemzi a szereplőt: „A kegyelmes vércse le-lecsap, itt is, ott is és ha áldozatát végre kiereszti körmei közül, az megtépázva biceg – penzióba.” (A vércse egy tiszt.) „A hiéna, aki szerette a lelkiismeretes tisztet játszani” „Vétek volt ezt a szegény kis bolondot odaadni annak a medvének” (mármint a gyereket az apjának). De nemcsak személyt jellemez ily módon: pl. a bárka „muzsikáló, tüzes pikkelyű szörnyeteg, amely szeszélyesen kígyózik parthosszat”, „Ez nem tájék, hanem óriás életgyár”. És metafora a következő novellacím is: Farkasok az országúton.

A szereplők bemutatását szolgálják az öltözetükre vonatkozó megjegyzések is, s ezek a szöveghelyek is felidéznek számunkra a múlt század világát. Pl. az egyik kisasszonynak nagy pipacsos szalmakalapja, egy másiknak pirospanponos spanyol kalapja volt, egy harmadik a fekete csipkeruhához pici, szalagos kalapot viselt. Egy hölgy „ingó tollbokrétaival hajában, suhogó selyemuszályal... járt-kelt az ebédelőben”, a gróflányok krémszínű nyári ruhában voltak, és hosszúnyelű napernyőjük is volt, egy női lovaglórúha pedig „sötétzöld posztó, fehér piquet-mellény, férfi gallér, keskeny karimájú gigerl-kalap”, a báli ruhához apró atlaszcipő illet stb.

Herczeg néhány vonással, szemléletesen bemutatja a történetek környezetét, a tájat is. Pl. „A nyíló galagonya- és kökénybokortól olyan fekete volt a dombblejtő, mint a tavaszi vihartól tajtékzó tenger. A kis város végén a fehér özönvíz, mely elöntötte az egész vidéket, zátonyra talált és hatalmasan fölágaskodó hullámokkal ostromolta, óriás kavargó tölcsérrel körülfolyta a Torontálné kis kertilakát. A nyíló mandulafák és barackfák, a körtefák és a bodzafabokrok virágzó fürgetege kidagadt a kertkerítés fölött, odabenn pedig elöntötte az utakat, csipkés hullámai körülözönlötték a házat és körülnyaldosták az alacsony tetőt. Olyan volt, mintha a tavasz kiáradt volna medréből és el akarná nyelni az egész világot. [...] A tavaszi nap édesen süttött az arcunkba, a kis városból pedig békés harangszó hallatszott. Nekem úgy rémlett, mintha minden egyes harangkongás hosszú uszályú, fehér fantom képében, hulló csillag módjára, lassú ívben végigszántaná a napfényes égboltozatot” – olvashatjuk a *Jó fiú* c. novellában.

Ez a szövegrész sok mindent megmutat Herczeg stílusáról, pl. hogy színek, hangok ragadják meg, hogy sok részletre kitér, ezek leírását szolgálják

a halmazott főnevek és melléknevek, hogy szeret hasonlatokat használni. A *mint* kötőszó mellett gyakoriak a novellákban a *mintha* kötőszóval alkotott hasonlatok is. A táj nála sokszor nem statikus, mint a fenti idézetben is láthatjuk, mintha minden mozgásban volna. A mozgást az igék fejezik ki: pl. a kidagadt, körülözönlötték, körülnyaldosták, végigszántaná stb.

A következő novellarészletben a fehér szín dominál, minden fehér, de nem egyforma fehér: „Nyolc óra felé elsimulnak a hullámok. Ekkor vakítóan fehér lesz a tájék. A tó vize gyöngyfehér, az égboltozat tejfehér, a parti homokhegyek pedig hószerűek. A víz, az ég, a part egybefolyik, körbe villogó fénypontokként cikáznak a fehér sirályok. A nagy fehérséget csak a gőzhajó aranyos barna füstoszlopa zavarja meg, amely fél óra múlva is ott fekszik még a vízen” (A sápadt ember).

A novellák egy részének szövegszervező elve az ellentét. A szövegszervező elv átfogó szövegsajátság, mely segítségével összefüggések fedezhetők fel a nyelvi megformálás szintjén is. Mert ha ellentét van a tartalomban, akkor az ellentét kimutatható a nyelvi jelekben is. Ezt megfigyelhetjük abban a fenti idézetben is, melyben az író a két nőt jellemzi. De nemcsak a két nő között van ellentét, hanem az elsőként jellemzettnek is olyan tulajdonságai vannak, amelyek kifejezésére szolgáló melléknevek egy elképzelt tengely két pólusán helyezkednek el (bájos, jószívű, szentimentális – csélszap, alattomos, szemtelen, illetve ezekkel szembenáll pl. a tiszta, becsületes).

A sápadt ember c. novella is az ellentétre épül, amit tételesen is megfogalmaz az író: „Mert elkedvetlenedve tapasztalta, hogy mennyire nem értik egymást az élet és a művészet.” A szereplő egy hajóútra indul, amelyet egy plakáttal hirdettek. A plakáton minden szép, ideális, a valóság azonban nem ilyen. És most lássuk az ellentétet a szavak szintjén: karcsú, bájos hölgyek, előkelő urak, délceg katonatisztek, rokonszenves szép öregek, diszkrét elegancia, bizalom, szeretet, kacagás, szivarozás, pezsgőzés – ez van a plakáton, a valóságban pedig: a kapitány madárcú, nagy ádámcsutkája van és unatkozva ögyeleg, kopott, elhanyagolt benyomást tesznek a férfiak, a nők gyűrötték és bolyhosak, egy úr krákol és köpköd, a nők mustrálják egymás ruháját. Itt is, mint a már idézett részekben, megfigyelhetjük, hogy a szavak egy része kellemes, másik részük kellemetlen hangulatú, aminek forrása a szó hangalakja vagy jelentése, illetve ezek együtt. A nem éppen szép oldalát mutató valóságban azonban megjelenik a szép is, egy gyönyörű nő, egy bájos csoda (ezekkel a szavakkal jellemzi az író), aki rabul ejti a férfit, aki miatt szívesen maradna a városban, de itt jön egy újabb ellentét, amit nagyon finoman fogalmaz meg Herczeg. Amikor a férfi érdeklődik a nő felől, ezt a választ kapja: „Ha nincs jobb dolga, megismerkedhetik vele. Ez se nem nehéz, se nem drága dolog. – Majd nevetve tette hozzá: – Ha akarja, akár mindjárt bemutatnom neki!”

Az álom és a valóság ellentétére épül az **Emberék a hegytetőn** és az **Egy asszony imádkozik** c. novella. Az utóbbi két részből áll, az első részben nem történik meg a történet, mert csak álom, és az asszony imádkozik, hogy álom legyen. A második részben pedig a történet valóság, ám a nő most azért imádkozik, hogy bár álom lenne, és az első részbéli álom a valóság. Az ellentét itt is kimutatható a nyelvi építőelemek szintjén.

Az átgondolt, megfontolt szerkesztést bizonyítja az egyik szereplő megnevezése, a megnevezések változása és amit ez a változás tükröz a **Mutamur... (Terka naplója)** c. novellában. Terkáéknál száll meg egy huszárhadnagy, aki aztán feleségül veszi a lányt. A lány érzelmeinek változását követhetjük nyomon, ha sorbaszedjük, hogy miként említi naplójában a férfit, és milyen tulajdonságait figyeli meg, illetve milyennek látja: hirtelenszőke, tömzsi hadnagy, hirtelenszőke hadnagy, a hadnagy, „De másnak képzeltem én a mi huszárunkat!”, „Ez a hadnagy rút ember, valószínűleg ostoba is, mindenesetre léha, – de mégis kedves dolog, hogy most megemlékszik rólam.” (éjjelizenét adott Terkának), „Szerényen, szinte alázatosan viselkedett..., közelről tekintve nem is annyira rút.”, „esztelen, könnyelmű ember ez a hadnagy”, „Óh, ő mindent és mindenkit szeret... talán engem is”, „Hell gróf pompás fiú”, „Délceg, öntudatos, hidegvérű, mondhatni szebb is” (ha nyeregben ül), „annyira megkomolyodott. Imponál nekem”, „az én édes gazemberem” és Hell (a vezetéknévén nevezi attól kezdve, hogy az esküvőre készülnek).

Nemcsak a naplóforma ad lehetőséget az egyes szám első személyben történő mesélésre. A novellák egy jó részének narrátora első személyű, maga is szemlélője, résztvevője a történetnek: pl. „Gyalog mentem át Szentpéterről Szerbalmásra. A bánági róna arra olyan lapos, akár az asztal.” „Csendes, októberi eső permetezett, amikor kihajtottam.” Közvetlenebb lesz így az elmondott történet, az olvasónak az az érzése, mintha neki mesélné a narrátor a történetet.

Az egyes szám első személyhez néha jelen idő kapcsolódik: „A hegyoldalon kanyargó fásor egyik fehér padján ülök. Verőfényes, hűvös őszi délután van... Jön a tábornok a lányával.” „Már nyílik a vadgesztenye virága. Langyos tavaszi szél rázza fejem fölött a lombot s egy-egy tündöklő napsugár villan át az arcomon. [...] Most hárman mulatunk itt.” „Egy vízcseppet teszek az üveglapra és odatartom a nagyító lencse alá. Tessék belenézni!” Tehát még meg is szólít bennünket a narrátor, elérve ezzel, hogy úgy érezzük, mi is benne vagyunk a történetben.

A ragozással kapcsolatban megjegyezhetjük még azt, hogy talán furcsának tűnnek az ilyen igealakok, mint a következő két mondatban találhatók: „Csak a neme járt oly furcsán, mintha valamin nagyon csodálkoznék.” „Valami kisebb fajtájú király igen jól ellakhatnék itt.” Ma így mondanánk, hogy

csodálkozna, ellakhatna. Herczeg azonban a századvégen még szabályosan ragozta az ikes igét.

Néhány novellában feltűnnek szokatlan szavak, összetett szavak, amelyek valószínűleg hapax legomenonok, az író alkotásai, melyeket csak egyszer használt. Ilyenek pl. a következő melléknévek: vastagvérű, csodacsinos, pokrócgoromba, lázvörös, körülcsillagos, és főnevek: majomügyesség, életboldogság, botrány-csomó, kölyök-lokomotív, daruember, daru-méltóság.

Herczeg novelláinak mondatai nem hosszúak, nem bonyolultak, szerkezetük, a többszörösen összetettké is, jól áttekinthető, világos.

Dialógusainak stílusa könnyed, a beszélt nyelvet tükrözi. Pl.:

Hallod, Károly, – mondta az özvegy a kerítéshez lépve, – nem hoznád haza a fiaimat a korcsmából? Meg is verheted őket!

Nem én! – adta vissza Ritter kurtán.

Adnék vagy egy pengő forintot. [...]

Előbb a forintot! (Parasztok)

Vagy:

Hová utazol? – kérdeztem.

Lakodalomra! A Fodor Miklós lakodalmára!

[...]

Micsoda? Sohasem hittem volna –!

Mit akarsz? Egy év óta már másodszor esik meg vele! (A kapakovács felesége)

Amit az irodalomtörténészek megállapítottak Herczeg Ferenc regényeiről, drámáiról, ezek nyelvéről, felépítéséről, mint az elemzésből, kiderült, elmondható a novellákról is (ellentét, konfliktus, fegyelmezettség, egyszerűség).

Jegyzetek

- 1 A magyar irodalom története 4., 873.
- 2 uo.
- 3 Szerb Antal: Magyar irodalomtörténet, 425.
- 4 A magyar irodalom története 4., 879-880.
- 5 i.m. 881.
- 6 i.m. 874.

Forrás

Herczeg Ferenc: Az első fecske és egyéb elbeszélések. Bp. Singer és Wolfner Kiadása, 1902.

Herczeg Ferenc: Napnyugati mesék. Bp. Singer és Wolfner Kiadása, 1903.

Herczeg Ferenc: Elbeszélések. Bp. Singer és Wolfner Kiadása, 1904.
Herczeg Ferenc: Mutamur. Bp. Singer és Wolfner Kiadása, 1911.

Irodalom

Sötér István (főszerk.): A magyar irodalom története, 4. Bp. Akadémiai
Kiadó, 1965.

Szerb Antal: Magyar irodalomtörténet. Bp. Magvető Könyvkiadó, 1982.
Új magyar irodalmi lexikon. Bp. Akadémiai Kiadó 1994.

SZELI ISTVÁN

HERCEG JÁNOS ÉRTÉKEZŐ PRÓZÁJA*

Közlésre elfogadva: 1999. IX. 23.

I.

A hazai magyar irodalom kiemelkedő egyéniségének, Herceg Jánosnak szellemi gazdagságáról és sokoldalúságáról tanúskodik, hogy nemcsak a szépprózában (elsősorban a novellában és a regényben) alkotott maradandó műveket, hanem az úgynevezett értekező prózában is, közelebbről az esszé műfajában. Ez utóbbinak sajátos, egyéni hangú változatát művelte, amit poetikai rendszertanok „irodalmi esszé” néven emlegetnek, mégpedig két oknál fogva. Mindenekelőtt alanyi hangvételének, előadásának, egyedi stílusának és formaképzésének a jellegzetességei miatt, de annak folytán is, hogy az esszék tárgya leginkább írók, szellemi kiválóságok, közéleti személyek, műalkotások, vagy pedig az irodalmi, kulturális és művészeti élet jelenségei.

Értekező prózájában Herceg nem a szaktudomány általánosan ismert és szokásos módszereihez folyamodik, tehát nem a filológia, az esztétika, a pszichológia, az irodalomtörténet, a szociológia módszereihez alkalmazkodva, s a humántudományok egyéb ágazataiban ismert metodológiai gyakorlat szerint jár el témáinak feldolgozása során, s nem is ezeknek az ágazatoknak szakmai eszköztárával és fraezológiájával él. Őt az emberi létformák és életjelenségek intimebb mozzanatai, rejtettebb világa érdekli, azok az életszférák, amelyek többnyire kívül rekednek az említett diszciplínák érdeklődési körén, mert azokra az „objektív” szaktudomány kevésbé érzékeny, s aminek a percepcióját csak az írói intuíció teszi lehetővé. Természe-

* Lektorai jelentés a három részesre tervezett Herceg János összegyűjtött esszéi és tanulmányai című Pastyik László válogatásában benyújtott kézirat I. (1928–1960) és II. (1961–1977) részéről. Az első kötet 1999-ben megjelent, a második kötet megjelenését 2000 tavaszára tervezi a belgrádi tankönyvkiadó

tesen Herceg elemző prózájának is vannak olyan darabjai, amelyekre kevésbé jellemző az egyetemes humánus s meghittség, a tárgy átéltsége és belső szemlélete, s amelyek túlnyomórészt csak egyetlen s a szerzőre nem is mindig jellemző szempontból (pl. politikai, műfaji, ismeretelméleti, jogi stb. vonatkozásban) közelítik meg a tárgyukat, de az ilyen írásaiban sem kizárólagos, elfogult, még kevésbé igazságtalan, türelmetlen vagy részrehajló sem nemzedéki, sem nyelvi, sem nemzeti szempontból. Tiszta lelkiismerettel írhatta hát az általa szerkesztett **Kalangya** 1943. decemberi számának **Számadás** címen megjelent, önmaga írásaira is jellemző cikkében: „Ha átlapozzuk a Kalangya két utolsó évfolyamát, akkor büszkén állapíthatjuk meg, hogy a Délvidéknek csaknem minden fontosabb kulturális, gazdasági és tudományos kérdéseivel foglalkoztunk. A szépirodalom mellett képzőművészeti életünket is számon tartottuk. Legerősebb tárgyköre a Kalangya íróinak azonban mégis a nemzetiségi kérdés volt. Ennek magyarázata kétségkívül kisebbségi sorsunkban keresendő: a délvidéki embernek ez a kérdés áll legközelebb a szívéhez. S bizonyos elégtétellel mondhatjuk, hogy a nemzetiségi kérdést tárgyaló számtalan tanulmány között egyetlen egyet sem találunk, amely nem a megértés és a kölcsönös megbecsülés útját építette volna. Nincsen a Kalangya két évfolyamában egyetlen mondat, amely bármely velünk élő népre sértő lenne.” (Ha pedig e kötetből egy-két ilyen tárgyú írást mégis mellőztek volna, azt nem „ideológiai” okok, hanem azok igénytelensége, alkalmisága, felületessége és elnagyoltsága miatt tehették volna, mert hátrányosan befolyásolják az olvasó gondolatilag elmélyült, színvonalas, igényesen kimunkált hasonló témájú írások nyomán keletkezett kedvező véleményét.)

Az a véleményünk, hogy ez a válogatás kiválóan érzékelteti Herceg írói kvalitásainak említett vonásait, anyagának besorolását, s annak már-már a kritikai kiadás szintjén álló prezentálását tekintve pedig igen szerencsés eljárásnak tartjuk az írások kronológikus rendjét, mert ez nemcsak a jugoszláviai magyar irodalom kibontakozásának, története során váltakozó tematikai érdeklődésének, kapcsolataiban megfigyelhető orientációjának, hanem mindezen felül magának az írónak a fejlődésébe is betekintést enged, így aztán bizonyos értelemben irodalomtörténeti feladatot is magára vállal. Igen plasztikus képet nyújt például a két világháború közti irodalom couleur locale szemléletének a jegyében kibontakozó irányáról, annak genezisééről, változatairól, értelméről, indokoltságáról, s szellemi életünkben játszott tágabban értelmezett funkciójáról is. Ugyancsak megvilágosodnak előttünk íróinknak a háborús évek, megpróbáltatások és kísértések ellenére is példamutatóan korrekt és toleráns nézetei s annak történelmi gyökérzete, majd a független szellemiséget képviselő írói álláspontja a háború utáni évek zsdánovi irodalompolitikájával szemben, s az annak maradványai ellen

folytatott esztétikai-világnézeti küzdelmek idején. Mindez együtt arról tanúskodik, hogy Herceg János „... az itteni ember etikai magatartásának, világunk humánértékeinek, történeti kinetikájának, kultúránk generatív hatóerejének, következőleg egész szerkezetének a legjobb ismerője és tudója, sőt tudósa volt és maradt mindmáig.” (lásd: Szeli István: **Nyelvünk, kultúránk... 1997**)

Ezt a könyvet nemcsak Herceg János írói opusának s egyéni fejlődése útjának alaposabb megismerése végett kellett kiadni, hanem azért is, mert nélküle irodalmi múltunk, szellemi életünk s gondolkodásunk történelmi alakulása aligha ismerhető meg a maga mélységében és valóságában. Még azok számára is sok okulással jár, akik koruknál fogva közvetlenül élhették át azokat a szellemi folyamatokat (vagy azok jó részét), amelyeket Herceg János összegyűjtött értekező prózája – mintegy a korszellem diagrammjaként – olvasója elé tár. Ez az egyetemes hatás annak folytán érvényesül, hogy e folyamatokról nem a kívülről történetudós hűvös, tárgyilagos, tényközlő modorában értekezik, hanem az átéltség hitelével, egykori gondolatvilágunk szerves, alkotóelemeként, énünk organikus részeként mutatva be anyagát.

Az első kötet három korszakra bontva tárgyalja anyagát: 1928–1938, 1939–1944 és 1945–1961. A jelölt időszakok korántsem azonos tartamúak (a harmadik például háromszor hosszabb a másodiknál), de ezeknek az időhatároknak a megvonását nemcsak a történelmi események és fordulatok indokolják, sokkal inkább a jugoszláviai magyar irodalom belső alakulásrendjével értelmezhető: az első időszakaszba sorolt írásokban a jugoszláviai magyar irodalom fogalmának, mibenlétének, tartalmi-tematikai, nyelvi, formai meghatározóinak a kérdései dominálnak, ezért inkább dokumentum-szerepük van a kötetben: az olvasó a szövegeket többnyire nem irodalmi-művészi-kulturális életünknek, esztétikai tevékenységünknek a visszhangjaként vagy lecsapódásaként fogja fel, hanem mint a korszak külső és belső történetének tényeit, adatait, bizonyosságait: Vajdaság különfejlődésének, endogén lelkiségének, autochton gondolatvilágának tanújeleit, még akkor is, ha az esszé tárgya „csak” szépirodalmi vagy képzőművészeti alkotás.

A második fejezet (1939–1944) írásaiban, mint időbelileg hozzánk közelibbekben, már kevésbé érezzük a dokumentum-jelleget. Az író előtérbe helyezi a tárgy intellektuális megközelítését, ami nyilván összefüggésbe hozható a népek, nemzetek, sőt az egész emberiség civilizációjának és kulturális fennmaradásának kérdéseivel, azok veszélyeztetettségével. Elszaporodnak az együttélés, a nemzedékváltás, a szocializmus, a kulturális csereforgalom és kölcsönhatás, a múlt-jövő, a regionalizmus és egyetemesség stb. témáival foglalkozó írások: az ember nagy próbatételeinek a tárgyköre. S

éppen ezek az etikai „aranypróbák” eredményezik írásainak nagy sugalmazó erejét, stílusának szuggesztivitását, költői formaképzését.

A második világháborút követő években megritkul Herceg értekező prózája. Minden bizonnyal annak a jeleként, hogy a jugoszláviai szellemi életre is ránehezedtek a szocialista realizmus eszméi és írói gyakorlata, amelyektől csak majd az ötvenes évek elején szabadulhatott meg. Erre a korszakra esik Herceg legtöbb rutin-jellegű értekezése, „újságírói”, igénytelen írása, rendszerint eszmeileg közömbös, „problémátlan” írónak és művének a bemutatása ill. kommentárja formájában. Az emlékezetes írókongresszus utáni időkben viszont ez a fajta Herceg-próza a szerző legjobb szépirodalmi alkotásai szintjére emelkedik, s bennük szellemi-művészi életünk probléma-világának legfontosabb mozzanataira helyezi a hangsúlyt.

Herceg összegyűjtött értekező prózai írásainak megjelentetését az elmondottak alapján legalább három oknál fogva tartjuk fontosnak, sőt szükségesnek: a) mint hazai magyar irodalmunk alakulástörténetének jelentős dokumentációját, b) mint az író egyéni fejlődésének útját megvilágító írásokat, c) mint a középiskolai és egyetemi irodalomoktatás programjába tartozó értékes és tanulságos kiadványt.

II.

Az író „napi munkáját” és az irodalmi élet apró eseményekből összeálló folyamatát nyomon kísérő olvasó magától értetődően csak az író alkalmi és időszerű produkciójára van figyelemmel a napi- és hetilapokban vagy folyóiratokban közzétett esszének, glosszának, reflexiónak, tanulmánynak, kritikának inkább csak a tárgya, időszerűsége, napi érdeke kerül figyelmé előterébe, tehát nem az önmagáért való egyedi írásmű, s ezért az holnap már a tegnapi újság érdektelenségével süllyed a feledés hínárjába. Egész más azonban az író és az olvasó viszonya, ha például az értekező próza fent említett vagy a velük rokonítható fajainak egy hatalmas tömbjével szembesül: egy gondolatrendszer masszív építményét, magát az írói univerzumot, annak kiterjedt dimenzióit látja maga előtt, amelynek összetevői, alkotóelemei többé-kevésbé önmagukban nyerik el értelmüket, de mégsem csak önmagukért léteznek, hanem az egészben kapják meg funkciójukat, rendeltetésüket, egymást értelmezve, támogatva, kiegészítve. Csak egyetlen példával illusztráljuk megfigyelésünk helytállóságát. Ha valaki például Herceg a fenti műnemekhez és műfajokhoz tartozó írásait keletkezésük rendje szerint ismerete meg (tehát lapok és folyóiratok irodalomkedvelő olvasója), annak bizonnyára nem tűnt fel, hogy írónk mindvégig, pályája hosszú évtizedein át az irodalomról vallott nézeteit illetően, annak lényegét és tartalmi meghatározóját tekintve a „nyelvi műalkotás” elvi alapján állt, azaz az irodalmi alkotásban nem az élet egyféle tükörképét, a történelmi mozgás egyféle automa-

tizmusát, lecsapódását, életünk dokumentálását, még kevésbé az eszméknek és a társadalmi tudatnak az ideogrammaírt ismerte fel, hanem szellemi-lelki tartalmaink formába öntésének, kifejezésének, önmagunk megvalósításának a lehetőségét látta és értékelte. Ugyanígy szinte egész kiterjedt értekezőprózaí életművét átindázta pl. a nyelv, az önkifejezés, a közlés eszközeinek, valamint az irodalmak egymásra vonatkozásának és kölcsönösségének, tehát többpólusú viszonyrendszerének a kérdése ugyanakkor azonban saját írói gyakorlatával igazolva Horváth Jánosnak az irodalom „önelvűségéről” hangoztatott tételét is, aminek alapján Herceg a magyar nyelvben művelt kortársi modern irodalmi gondolat úttörői között foglalt helyet (Németh László, Illyés Gyula, Weöres Sándor stb.) Hasonló következtetésre jutunk más témáinak és témaköreinek, illetve a belőlük levonható tanulságok vizsgálatából is, amelyek szemlélet- és alkotásmódjában ugyancsak a kompatibilitás fenti jegyei figyelhetők meg. Nem esszé címeket idézünk, hanem csak témákat nevezünk meg: az értelmiség rendeltetése korunkban; a népek és kultúrák együttélésének a nyomai és eredményei társadalmi és egyéni reflexeinkben; a nemzedékcseré pozitív és negatív példái; az irodalmi modernség hazai válfajai; Konjović korszakváltásai; a kulturális zónahatárok kérdése; az irodalom és a nemzetiség összefüggései; a nemzetiségi iskolák rendeltetése; a könyv és sorsa szűkebb hazánkban; a baranyai magyarság népi emlékei és szokásvilága; a vidék és a központ kultúrája; a szülőföld mint irodalmi téma; a politika és az irodalom viszonykérdései; a jugoszláviai magyar irodalom korai fázisai; a műfordítás társadalmi és művészi aspektusai stb.

Konstans írói világról van szó tehát. Egy írói látásmód olyannyira szilárd, mindent átfogó s az alkotás pórusaiban is kimutatható elemeiről, hogy korábbi tételünket, amely Herceg induktív, mozaikcserepekből építkező, összerakó, az egyesből az általános felé haladó individuális látásmódjáról szól, akár visszajára is fordíthatjuk: a kompakt írói világlátásnak, a szellemi glóbusz egészének és egységének a lebontását figyelhetjük meg az egyes darabokban.

Ez az egész roppant széles és tágas gondolatpanoráma az írói opus tartópillérének a szerepében, a maga csúcsaival és mélységeivel csak most, a tanulmányoknak ez újabb gyűjteményével tudatosan bennünk, kétségtelen bizonyítékképpen Herceg kimagasló emberi-szellemi-művészi értékeinek, amelyekre zajló életünk köznapjai között föl sem figyelhetett az olvasók tágabb köre, hisz számára az értékmérő tényező legtöbbször a szellemi tözsde napi árfolyama volt. Ebből a gyűjteményből viszont megvilágosodik, hogy a maga korának eszmei kényszereit elutasító Herceg az irodalmi tevékenységben, az alkotásban nem politikai, vallási, szociális, nemzeti, osztály- stb. tudatformák függvényét látja, hanem autonóm művészi

tevékenységet. Különösen fontosnak látszik ezt hangsúlyoznunk, mert Herceg gondolatvilága – óvatosan fogalmazva — nem mindig a „hivatalos”, az államilag és pártpolitikailag verifikált eszmerendszerek és gondolatrendszer menetirányába mutatott, s ily módon nem jelentéktelen mértékben járult hozzá irodalmunk szabadságharcának sikeres küzdelmeihez a zsdánovi, timofejevi és pavlovi ortodoxia ellenében.

De nemcsak a fentebb említett elvi-elméleti, hanem pusztán a gyakorlati alkotómunkában felmerült kérdések tisztázásához is igen jelentős mértékben járult hozzá, mégpedig oly nagy nyomatékkal, hogy e fajta írásai és fejtegetései még ma is érvényesülnek az esztétikai, irodalomtörténeti vagy elméleti vitákhoz. Példaképpen említjük meg az ebben a tekintetben ma is mérvadó véleményét a két háború között nagy irodalmi-szellemi csatákat kiváltó, s még a II. világháború után is föl-föllángoló kérdésben: a couleur locale, a „helyi szín” körüli ellentétek, egyoldalúságok és türelmetlenségek megfelelő kanalizálásában. Hasonlóképpen Szenteleky Kornél értékelésével összefüggésben, a Sinkó Ervin irodalomtörténeti megítélésének a problémáját illetően stb. Jórészt neki, az ő humánus, következetesen intellektuális álláspontjának köszönhető, hogy kialakulhatott irodalmunk erőviszonyainak egyensúlya, termékenyítő-alkotó légköre. Mint folyóirat-szerkesztő, rovatvezető, a Rádió irodalmi műsorainak a vezetője, napilapunk irányadó esszéírója, kiadótevékenységünk meghatározó személyisége, tudományos intézményeink, irodalmi és kulturális testületeink, valamint közéletünk nagy tekintélyű s megbecsült tagja mindig nagy visszhangot keltő tanulmányaival, kritikáival, esszéivel és közérdekű cikkeivel a legnagyobb mértékben járult hozzá a generációs, a nemzetiségi, ideológiai, kulturális, művészeti, nyelvi s egyéb véleménykülönbségek és kollíziók feloldásához anélkül, hogy feladta volna individuális szemléletének és gondolkodásmódjának rá jellemző vonásait. Mindez világosan megmutatkozik a jelen gyűjtemény írásából is.

A Herceg János-i prózaopus így felfogott jelentőségét és így értelmezett történelmi dimenzióit mélyíti el a gyűjteményben prezentált írásoknak az ezt megelőző kötetben is követett rendje: a keletkezés, a megírás, az írói reagálás időpontjának a tiszteletben tartása a szerkesztés során, ill. az írások besorolásában. Ez ugyanis kiválóan járul hozzá nemcsak írónk fejlődéséhez, gondolatvilága alakulásának, s írói egyéniségének jobb megismeréséhez, hanem hathatósan elősegíti egy egész – több mint fél évszázadot átfogó – korszak kulturális, művészi szemléletének és irodalmi felfogásának illetve ezek fordulatainak, alakulásának behatóbb ismeretét. E tekintetben rendkívüli tanulságos Herceg Szentelekyvel foglalkozó tanulmányait a megírásuk időrendjét követve olvasnunk. Nem is annyira Szenteleky autentikus portréjának megrajzolását elősegítő hiteles életrajzi, bibliográfiai, filológiai

elemek adják meg az értékét ezeknek a dolgozatoknak, mint inkább annak az irodalmi miliőnek az ábrázolása, amelybe ezt az arcképet beleilleszti. Mert Herceg – miként a reneszánsz festők – az ábrázolt személyt legtöbbször a táj vagy a környezet keretébe illeszti bele, azaz a hozzátartozó világgal együtt mutatja be. Így aztán éppen ezáltal kerülhette el, hogy nagy elődjét – mint annyian mások – egyoldalúan, egyfajta szűk szerepbe kényszerítve ábrázolja: mint „irodalomalapítót”, mint a nemzetgondolat apostolát; a polgári liberalizmus kimerült eszméinek utóvédjeként, a szabadkőművesség bajnokaként, sőt mint kozmopolitát vagy osztályelfogultsággal terhelt értelmiségit – a mindenkori irodalom-politika által diktált szempontoknak és kívánalmaknak megfelelően. Egy 1963. évi értekezésében tesz hitet a maga – fentebb vázolt – esztétikai krédója mellett, amihez Szenteleky vallomását idézi: „Az író már nem csupán művész, a mai írói elhivatottság már sok tekintetben etikai irányú.” A második tagmondat mutat rá Herceg valóságos írói-emberi értékeire is, amelyek a gyűjtemény jelen kötetére éppoly jellemzőek, mint a jelentős könyvsikert megért első kötetre is. Márpedig talán soha nem volt ilyen nagy szükség etikai megalapozottságú irodalomra s annak a szellemében tevékenykedő írókra, mint napjainkban.

VIRÁG ZOLTÁN

**A SZEM ERŐPRÓBÁI ÉS A TEKINTET
ÜRESEDÉSRENDJE**

(BRASNYÓ ISTVÁN REGÉNYEIRŐL)

Közlésre elfogadva: 1999.IX.23.

Brasnyó István regényírása egyáltalán nem kedvez a szépirodalmi szövegekben való gondtalan és kényelmes tájékozódás közkeletű naiv olvasói elvárásainak. Többek között azért nem, mert elbeszélésszervezésének jellegzetes konstrukciós mintájául azt a tizenkilencedik századi eredetű, minőségi és mennyiségi szempontból egyaránt releváns szerzői igyekezetet választja, amely lehetővé teszi, hogy a szerző a „regényt a semmivel sem korlátozott szubjektivitás terévé változtassa, egy személy megnyilvánulási formájává, amely forma a vallomás- és emlékirathagyományra emlékeztet, de abban különbözik tőle, hogy elutasítja a moralista és kultúrtörténeti mintákat, kizárólag az élet teljesen individualista fölfogásának valóban szélsőséges magánjellegére támaszkodik”¹. A mintakövetés e Marcel Proustot idéző szövegszöveési elgondolása olyan regényszerkezetekben jelenik meg nála, amelyekre feltétlenül illik a „metanarratív” vagy „önreferenciális” elnevezés, hiszen ezek a struktúrák nyíltan beismerik saját mesterkéeltségüket, s az elbeszélést, pontosabban szólva magát az írás irodalmi tettét teszik a szöveg tárgyává².

Ahogy Marcel Proust alkotói titka az állítólagos jelentéktelen dolgoknak az érzékelés és a szellem extázisává történő átalakításában rejtezik³, úgy húzódik meg Brasnyó István egymásban keringő alkotásainak szöveg hátterében az érzékelés összefüggő (magán)története. Terjedelmes és kiemelkedő részét képezve annak a mindegyik művében külön-külön is tematizálódó személyes történelemnek, amely a percepciók tevékenység és a tapasztalaton nyugvó ítéletaktusok koordinációjának, valamint a víziók, a hallucinációk, az auditív, az optikai vagy az ezektől eltérő érzékelési minőségek egymásra rakódásából keletkező kölcsönhatások (újra)értelmezéseinek hiányában, eleve értelmetlenné és feleslegessé tenné az élet megszövegezésének és a világ leírásának sorozatos szerzői kísérleteit.

Valójában egy meglehetősen régi poétikai eljárás felelevenítése történik meg a szerző műveiben. A „költői fizikának” az az érzékek működését „heroikus leírásokkal” kifejező eljárásmodja éled újra nála, amelyet Giambattista Vico az igazi Homérosz felfedezésének tulajdonít **Az új tudomány (Principi di scienza nuova, 1744)** című művében. A pogány világ első embereinek jellegzetes gondolkodásformája ez, akik: „Azt mondták «audire (hallani)», s ez majdnem úgy hangzik, mint «haurire (befogadni)», mert a szem mintegy magába nyeli a más testek által mozgásba hozott levegőt. Azt mondták «cernere oculis (szemmel megkülönböztetni)» – pontosan látni (talán innen származik az olasz «scernere»), mert a szem olyan, mint a szita, a pupilla pedig két lyuk. Ahogyan a szitából kihullnak a porsugarak s a földre hullanak, úgy jönnek ki a szemből a pupillán keresztül a fénysugarak s érintik a dolgokat, úgyhogy pontosan látjuk őket. (...) S azt mondták: «usurpare oculis», ez általában látást jelent, mintha a látással birtokba vennénk a látott dolgokat. A «tangere (érinteni)» szóval egyszersmind lopást fejeztek ki, mert a dolgok érintésével egyúttal elveszünk belőlük valamit, amit most nehezen értenek meg a fizikusok. Az «olfacere» szóval kifejezték a szaglást, mintha a szaglás funkciójával maguk hozták volna létre a szagokat; ezt később komoly megfigyelések alapján igazolták a természettudósok, kimutatva, hogy az érzékek hozzák létre az úgynevezett «érzéki» minőségeket. S végül a «sapere» szóval kifejezték az ízeletést; másrészt a dolgokról mondták a «sapere» szóval, hogy ízük van, s a dolgokban a dolgok sajátos ízét vizsgálták. Ebből lett azután a szép metafora: «sapientia (bölcsesség)» annak jelölésére, hogy az ember a dolgokat természetük szerint használja fel, nem pedig a róluk alkotott vélemény szerint.”⁴

A kiemelt részlet jól szemlélteti azt a közismert tényt, hogy antik felfogás szerint a szem a legfontosabb érzékszerv, és a látás tekintendő a leglényegesebb érzékelési formának. Különösen így volt ez a görögöknél, hiszen náluk a világézés a látáson keresztül alapvetően tárgyi igazságra irányult, nyelvük infinitívusai mindig tárgyasak, s az εἶδω, vagyis a látás igéje a tudás, a tisztában levés igéje is egyben, tranzitivitása pedig azt sugallja, hogy a tárgyasítás eleve nyelvi kényszer.

A tudomásulvételt, az appercepciót magába foglaló látás görögös világ-érzékelési sablonját használó brasnyói regényképletek egytől-egyig a láthatóságot, vagy ami ebből szükségképpen következik, a láthatatlanságot teszik meg az értelmesség alapfeltételévé, s a személyek, a dolgok, a tárgyak identitásának kérdéskörét kizárólag a látó gondolkodás fényében ismerik el érvényesnek. Ugyanakkor, ez a gondolkodás előszeretettel támaszkodik a lenni és észleltné lenni azonossági elvének működési területén kívül eső eredményekre, vagy csak egészen egyszerűen, ennek a tradicionális elvnek az inverzióját, negatív ontológiai dimenzióját⁵ képviseli. Sokszor tehát olyas-

féle feltételekkel bíbelődik inkább, amelyekre nem illik tökéletesen George Berkeleynek az *A Treatise concerning the Principles of Human Knowledge* (1710) első részében kifejtett híres gondolatsora és ennek központi formulája: „The table I write on I say exists, that is, I see and feel it; and if I were out of my study I should say it existed—meaning thereby that if I was in my study I might perceive it, or that some other spirit actually does perceive it. There was an odour, that is, it was smelt; there was a sound, that is, it was heard; a colour or figure, and it was perceived by sight or touch. This is all that I can understand by these and the like expressions.—For as to what is said of the absolute existence of unthinking things without any relation to their being perceived, that is to me perfectly unintelligible. Their *esse* is *percipi*, nor is it possible they should have any existence out of the minds or thinking things which perceive them.”⁶ Vagyis azokkal a feltételekkel, amelyekről minduntalan beigazolódik, hogy *esséjük* eltér *percipi-jüktől*. Az érzékelési módok közül első helyen a látást kiemelő szemlélet ily módon azt kísérli meg folyton-folyvást hangsúlyossá tenni, hogy nem rendelkezhetünk kognitív otthonnal, nem élvezhetjük a meghatározottságot még saját elménk hatáskörén belül sem⁷.

Juhász Erzsébetnek a történelemről szóló álom regénye, a *Família* kapcsán tett értékes megállapításai sorában a következő olvasható e mű szerzőjének narrációs eljárásáról: „Mindig valaki más beszél belőle, az, akit beszéd-, gondolkodás- és élményanyaga szerint megformált.”⁸ Brasnyó Istvánnak a *Família* nyomán kibontakozó regénytrilógiáit képező darabok egytől-egyig azt igazolják, hogy továbbra is gyümölcsöző lehet az előbbi kijelentés fényében vizsgálni a szerző szövegeit. Viszont mindenképpen szerencsésnek tűnik ehhez, ha egy aprócska kiegészítéssel imígyen toldjuk meg a fenti mondat első részét: Mindig valaki más textuális ego beszél és lát belőle, az, akit beszéd-, gondolkodás- és élményanyaga szerint megformált.

A „puszta ország” témájára írott, és egy kopott medalion formáját, önmagába visszatérő vonalait mutató⁹ *Vissza* című kisregényben a vidék semmilyen támpontot sem nyújt az „üres országba” vetődőknek, az egy helyben körözés időtlenségébe veszés pedig a szem elcsontosodásához, üregesedéséhez, vakulásához vezet, az érzékszervet a benyomások működésképtelen receptórának tüntetve fel. A napok egésszé formálódást tükröző rendjének a szokásostól eltérő alakulásmenete, valamint az ebben a lefolyásban feltáruló életvalóság topográfiai színezete a „szakadatlan közömbös észlelés és a nyilvánvalóan mitikus, de elkopott, lekozmaált, nebuláris, revokált, hagyományosan hamis gondolatok szemcséiből, üszkeiből, meszesedéseiből” rajzolódik ki a *Famíliában*. Az egymás után pergő álmociklusokban a szervezet túlkapásai és a „röpdöső tudat” villámgyors irányváltásai uralják az egyre újabb és újabb illúziókba költöző testek észleleti mezejét. A szöveg beszélő szubjek-

tumának pillantása e testek (a magáét is beleértve persze) vonalaira vetül, s a szervezet zajongó emésztőrendszerének produktumait, vagy a heves gerjedelmekhez passzoló ivarszervi adottságokat vizslatja odaadóan, olyannyira, hogy az észleletek feldolgozásának e pásztázós inspirációjával a szemizmok hasznavehető mozgáskultúráját szinte észrevétlenül összeigazítja, sőt egyenrangúsítja is a test különböző záróizmainak vagy a szem előtt elzárt rejtett területeinek áldásos izomtevékenységével. A regény (*A kisasszony álmai*) című fejezetében a szemek állásváltoztatásának, továbbá a figyelem szemmozgással járó módosíthatóságának haszna és optikai fontossága ennek okán válhat teljesen egyenértékűvé az „öntudaton kívül vagy a tudatküszöb alatt végbemenő”, meg az „egészséges vegetatív idegrendszer önmagával folytatott, határozott játéka, incselkedése” folytán körvonalazódó testi és lelki történések észlelési valóságának jelentékenységeivel.

Az emésztésnek, az ellazított záróizmok segítségével könnyített ürülésnek, az izomfalak hullámozásának és gyűrűzésének, a szekréciónak, a vaginális percepciónak a látáson keresztül kidomborított eseményvilága a testi és lelki jelenségek elhatárolhatatlanságát nyomatékosítja a műben. Új-fent egy tizenkilencedik századi tétel elevenedik így fel a regényben, jelesül az, amely a lelki és testi terület között semminemű szakadékot nem ismer el, tehát a testi és lelki jelenségek teljes párhuzamosságának elve, amelyet Ernst Mach dolgozott ki *Az érzetek elemzése (Die Analyse der Empfindungen, 1886)* című művében. A *Família* episztemológiai megfontolásai szinte teljes mértékben az Ernst Mach híres könyvének *Metafizikaelenes megjegyzések (Antimetaphysische Vorbemerkungen)* című részében kifejtettek szellemében fogantak, hiszen Brasnyó István regényében sohasem az «*Én*» az elsődleges jelenség, hanem mindig az érzetek, s maga a test tulajdonképpen csak érzetkomplexumok gondolatbeli szimbóluma, vagyis az «*Én*» nem valami rendíthetetlen, élesen elhatárolható egység nála, hanem mindössze az ideiglenes tájékozódás praktikus egysége, a végső elemek, a színek, hangok, terek, idők között fennálló összefüggések felderítésének¹⁰ médiuma. Ebben a vonatkozásban pedig semmiben sem térnek el egymástól a szerző *Família* utáni regényei, sőt az iménti állítás vélhetően Brasnyó István további prózai munkái esetében is érvényes maradhat sokáig, mivel sem a *Hósáv*, sem a két trilógia egyetlen darabja nem próbált változtatni azon az Ernst Mach gondolatmenetét pontosan utánzó meggyőződésen, hogy az érzetek számítanak a tudatelemek egyetlen elemi fajtájának, s az «*Én*» lényegét az elemek (érzetek) sajátzerű összefüggése adja meg, azaz ugyanazok az elemek valójában sok, de sohasem állandó, hanem szüntelenül keletkező, elmúló és folyton változó csomópontban, több *Én*-ben függenek össze¹¹.

A *Hósáv* beszélő nevű hősének származásáról A *hal szeme* című fejezet tájékoztat: („Szikofanta vacsoraidőben még a hal szemében szivárványlott,

nem volt több egy baljós, meredten fixírozó és alacsonyabbrendű pillantásnál, fejlődésében meg sem közelítette még emlős volta szintjét, sőt még csak tudatában sem volt ennek), (...) oly élenken emlékezik fejlődése bizonyos kétes fázisaira, sejtjeinek táplálkozási és ürülési módjára, táplálékai természetére, mielőtt véletlenek összejátszásaképpen elfoglalta volna biztos helyét a hal szemében, amely az imént még üveges fényektől derengett, csak egy-egy rezes árnyék mutatta a mélyében kétségkívül megindult bomlást, amit a fagy egyelőre erősen hátráltatott, de épp ez tette lehetővé Szikofanta számára, hogy emberi mércék szerint elfogadható alakot öltjön, és kilépjen kényszerítő körülményei közül, túlkerüljön addigi, végeredményben fiktív lénye határain, s az önmaga kiagyalta formában vegye útját az olyan lehető helyek felé, amelyek — ha nem is biztosítanak számára szakadatlan istápolást vagy óvó, okítató gondoskodást — valamiképpen lehetővé teszik megélhetését (...).”

E kisregény saját nevének elkötelezett álmitológiai kreatúrája demiurgoszfunkciókkal rendelkezik, s ellentmondásos lénye hol a bölcsességnek, a gyógyítóképességnek, a termékenységnek, a nemzőerőnek, az örökiífjúságnak, a halhatatlanságnak, a győzelem reményének, hol pedig a halálnak, a sötétségnek, a kaotikusságnak, a szükségnek, a szűkmarkúságnak a közönynek, az ostobaságnak és a szexuális közömbösségnek ekvivalense. Mindezeknek megfelelően működik a haltól örökölt szeme is, hiszen állandóan nyitva van, jelezve gazdája éberségét, szüntelen ébrenlétét. A látás nyersanyagát Szikofanta mindig egyformán dolgozza fel: „(...) kizárólag önmagára kíváncsi, közömbös matériaként szűrve át érzékein a világot, semmire sem becsülve eközben a bennük ideig-óráig fennakadó tárgyakat, dolgokat vagy embereket, és ha már hozzásodródta nem lehet velük egyéb célja, minthogy — miután szemügyre vette őket — benyomásait sem rendszerezve minél előbb megszabaduljon tőlük: tulajdonképpen valami gépezet vagy szerkezet, amely képes fájdalmat, csalódást vagy megaláztatást ültetni el vagy plántálni be a szemek közé, félreértéseket halmozni fel, ellentéteket pecsételni a homlokokra (...)”.

Az elsősorban önmagát mustráló, de akaratlanul is a szeme legeltetésére szolgáló szcéna megfigyelését végző Szikofanta tehetetlenül szemlélődik, amit megpillant, az sohasem az, amit látni óhajt, a szem fölött a pillantás diadalmaskodik¹², szivárványhártyájának hieroglifjei többnyire megfejtetlenek maradnak, és örökre beszorulnak a retinája mögé. A vizsgálódás tárgytól, dologtól, emberektől óvó biztonságos távolsága az erőtlen szemtanú pozícióját kínálja Szikofantának, a tétlen szemlélődőét, az impotens nézés szubjektumáét, aki csak passzívan obszerválja az eseményeket, elmiszandó a bűnrészességét meg a város lakói iránt érzett szolidaritását¹³. A sykophantaként viselkedés görögös tradíciójának hiánytalan beteljesedése

történik meg ezzel, s Szikofanta többé már nem menekülhet ebből a végzetesen sokirányú szorításból. Tudatának kihúnyása, ellentmondásos lényének pusztulása viszont még evilági halálának bekövetkezésekor is az ő újdont-új kiterjedésekbe költöző szellemalakjának ichthyocentrikus lényegét és multidimenzionális voltát reprezentálja: „(...) újonnan kiképzett formájában vág neki viszontagságainak, akár valami fregoli, vagy az Apolló világ által megnyúzott kései Marsziúasz, s e coup de théâtre-ral kezdetét veszi tulajdon feledése, mintha csak egy csillagképbe vágyna, valahol a Halak jegyében, de, persze, az éjszaka most borús, nincsenek csillagok, akár ha lágyulni kezdene a tél lelke vagy épp új óra lenne kilátás; azután lassan, nyújtott léptekkel futni kezd vagy ugrándozni, keresztül-kasul az utcán, ahogy a feje viszi, nekiütődik a falaknak, egy ácsorgó villamos oldalának koccan, s amerre csak megfordul, oktalanságában és tehetetlenségében mindent bevérez, hatalmas pecsétjeit nyomja rá zavaros és kibogozhatatlan pályájának a tér és a tárgyak síma felületeire, de ő maga mindvégig láthatatlan, olyan, akár egy elszabadult elem, a földkéreg megbicsaklott egyensúlya, a végzet nehézkesen gurigázó ólomgömbje, sikertelen megállapodási kísérlete, konfúzus törekedése egyenes és kiszámítható, sőt felbecsülhető ekliptikára (...)”.

A **Majomé**v három futamodásának három narrátora közül semelyik sem rendelkezik a Szikofantához hasonló láthatatlanság adottságával. Mindannyian a saját vizuális benyomásaik feldolgozásával küszködnek, alkalmatlanok lévén arra, hogy jelentőséget tulajdonítsanak nekik. A **Repríz** című rész első személyű beszélője az impressziók feldolgozásához egy dühteli, interjekciós, harsogós gesztusrendszert választ magának: „(...) a legtávolabb a hallgatás áll tőlem, de ugyanúgy a beszéd kedvelése is, a magyarázás, a meggyőzés meg az elhitetés, emóciók kivetítése, közlése és közvetítése, tulajdonképpen a harag volna az elemem vagy a mérsékelhetetlen indulatosság, tehát a pusztá szónikus megnyilvánulások a maguk egyértelmű ösztönösségében, (...) ez lesz a kedvemre való, a kiáltozás, de harsogva, ám mégis megkülönböztethetően a természetes zajoktól – dörgés, csattanás, fülsiketítő robaj, dübörgés, süvöltés, morajlás, recsegés –, az én sajátságos és jellegzetes bömbölésem (...)”. A tehetetlenségi érzés elviselésének ugyancsak instinktív megoldásával, a fantázia túlhevítésével kísérletezik makacsul a második rész vajdasági kis szatíra is, noha lassacskán kezdi gyanítani, hogy a szubjektum sohasem foglalhatja el és élvezheti a semlegesség helyzetét, amely megengedné neki, hogy teljesen kirekeszthesse magát a hallucinációs, kényszerképzetes valóság¹⁴ drasztikus fennhatósága alól: „Ezekről az időkről elsősorban zavaros éjszakáim miatt nem festhetek pontos és minden szempontból hiteles képet, amivel én most, a jelen pillanatban is meg lehetnék elégedve, ebben akadályoz az örökös fáradtságtól kimerült akkori emlékezetem meg már említett tudatlanságom, hogy képtelen

vagyok a számok és az adatok világában pontosan eligazodni (...)”. A regény **Hült helyek** című befejező részében megszólaló narrátor pedig egy klasszikus történet tanulságának önmagára olvasásával kompenzálja a vak-ságából adódó veszteségérzetét: „a havon keresztül egy megtermett, tarka kutya futott felém, egyből felismertem, füttyentettem neki, de nem torpant meg, a füle botját sem mozdította, hanem nekidühödve száguldott, úgy kellett félreugranom előle, s hiába szólongattam, vicsorítva újra és újra támadott – kölyökkorában az én kutyám volt, s most szembe kellett néznem az-zal, hogy mit jelent, ha a kutya elfeledi a gazdáját, Odüsszeusz.”

A képeket szóró valóság folyton becsapja a **Macula** monologizáló hőseit, akinek a háta mögött lesben állnak az élmények, lavinaként zúdulva, hirtelen és váratlanul csapnak le rá, a hamisítatlan eredetiség hitének illuzórikusságát szuggerálva minduntalan: „Az a kellemetlen érzés gyötör, hogy mindezt már valaki átélte egyszer előttem vagy helyettem, és én a magam másodlagos módján csupán utánózni próbálok a manírjait, és e háttéréről lassanként le-szakadozva függetlenségre kényszerülök magammal szemben is, mintha egymagamban lennék a világon, és én ezt nézem.” A mindig mások gégejé-ben meg/vagy látóterében élés és morzsolódás cirkuláris folyamata jelképe-zi egyben azt is, hogy a dolgoknak nem létezik a priori rendje, s mindaz, amit a hős lát, mindaz, amit egyáltalán leír, másképpen is lehetne¹⁵.

A regény szépiafejú hőse, akinek „árapály működik” a fejében, „oldott hipermangán esőz” a kobakjában, s akinek „tektonikus mozgások” mennek végbe az agykérgében, méltatlankodva veszi tudomásul, hogy kihagyták a földtörténet legújabb kori szakaszának összes rendszertanából: „Ez olyasva-lami lehet, mintha az égabrosz végtelenje nem ki- vagy elfelé terjed, hanem hirtelen befelé fordul, valami szoláris viharzsákot alkot, és belegyömöszöl bennünket, átírja kiterjedésünket, és keresztülhatol, túlterjed rajtunk a hatá-ra: ez annyira érdekfeszítő lehet tudományosan szemlélve, hogy a Zsák ut-cában szinte máris sajnálom, miszerint erre a lehetőségre még nem irányult rá a figyelem, engem kifelejtettek a tudományos rendszerekből!

Meg egyáltalán mindenhonnan! Például a rémálmok antológiájából. A basztardok leírásából. A légjáratok nyilvántartásából. Azért mégis bátor-kodnám feltenni a kérdést: WHO IS WHO a Zsák utcában? A kurva anyját a Mindenségnek!

Hinc ira!

Káliumpermanganát és hiperkultúra! Akár a Kígyó és Skorpió párharca a menny boltozatán!”

A kainozoikum, az „új – állati – kor” e teremtménye nem bírja elviselni a szemére nehezedő világ vizuális terhelését, ezért az adott pillanatban más és más síkot érzékelés bandzsiségével, továbbá az „arról nézek és emerről látok” vaksiségével védi magát a szeme közepébe célzó világ fényerejétől.

Azonban nem a Georges Bataille-i értelemben vett kiherélt látásról, a tisztességesek kasztrált szeme világáról, sem a hősies szembenézők „nagyméretű vakságot követelő” érzékelésmódjának meddőségéről van szó az ő esetében, hanem a világ vizuális tudásának olyan formájáról, amely a vakon önmagunkba tekintés valódi látásélményét garantálja. Egyszóval egy görögös ihletésű, a Teiresziasz világtapasztalatára, kivételes bölcsességére emlékeztető tudásról, amelyben éppen a vakságától elválaszthatatlan látása rendkívüli nézőpontjának köszönhetően keletkeznek, gyarapodnak és tökéletesednek az ismeretek.

Csakhoggy szerencsétlenségére egy maculosus állapotú világ képe bontakozik ki előtte, és amikor a tükörbe pillant, egyedül a kiiktatózott képmezei helyén éktelenkedő petty derengését szemrevételezheti: „(...) akár az üveglapra lehelt homályosság, vakulás: talán egyszer tükörbe nézhettem – akár a naplóíró, a defterdár vagy a pléhboy – és csupán ez a folt maradt a képmező helyén, megvedlett tőlem a tükör hátlapja (...)”. A macula a világ szennyfoltja¹⁶ is egyben, s a regénybeli tükörjáték a foltbirodalom lelkekkel való üzérkedését metaforizálja. A tükör a szem vallatásának varázseszköze, a „tükörré kiképzett mindenkor tükörképek” karneváljának csodaszerszáma, e világ ontológiai státusát döntően meghatározó bűverő fétistárgya.

A képvarázs itt a befolyásolandó és átváltoztatandó tárgyak vagy testek torzított, tűnő ábrázolásával megy végbe. Az invultuatio csalétekmemberkéje így nem reménykedhet másban, csak abban, hogy átalakulása azért a világ vizuális vonásaival összhangban, a perspektíva szabályai szerint következett be, s ha megfelelő szögben mutatja, nézeti magát, akkor talán kiszabadulhat az analógiavarázslat foganatosította „anikonikus” pozíciójából: „Ám engem mintha valami anamorfózis nyomna el a síkban, egyáltalán ügyet sem vetnek rám, bizonyára több oldalról kellene magamat megmutatnom, vagy helyet változtatnom, hogy megfelelő legyen a látószögük, esetleg az is hiábavaló lenne, mivel tudomást sem vesznek rólam (...)”. Mivel előre nem lehet tudni, mit jelent a látás állapota, s érdemes megengedni, hogy a használat tanítson meg a jelentésre¹⁷, ezért a regény monologizáló csaliembere a szeme eredményes működtetését, és az egymással váltakozó aspektusok minden esetben más módon leírását¹⁸ a szemlélődése irányának decentralizálásával, valamint a látása (újra)élesítésével gondolja biztosíthatónak: „Orromon megigazítom a binokulárt, s igyekszem olyan szögből szemügyre venni azt, ami lejátszódott, hogy hajszálnyira takarja a másik képet, amit készítettem róla magamnak, teljes összhang lépjen föl vázlat és megvalósulás között. Vagyis a homok, ami fölgyülemlett, eltakarja, befújja vagy beszítálja a jeget, ami képződött bennem; erre talán van mód, ennek a kimenetelét tudni, azaz hogy mennyi itt az előrehaladás.” Az aspektuslátáshoz nélkülözhetetlen képzelőerő¹⁹ felszabadítására az önmegfigyelés

radikalizálásával nyílik lehetősége: „Fokozatosan ismerem föl önmagamban a kerengés meg a ferdeség lényegét, a zezzugot, vagy nem is tudom, minek nevezzem: a két mérföldkő közötti egyenest, a tengelyt kellene ehhez meggörbíteni, eltérésre bírni, körpályára kényszeríteni, körhintává alakítani, valószínűs ördögmalomná! Ott lelhetem meg én csak a helyemet, az ördögmalmmon, Luca napján, körbe, és megint csak körbe-körbe lovagolva a fagyos szélben és a fakó égbolt alatt, valami szánalmasan csillagtalan boltozatú éjszakában, váltott, hideg nyergű falovakon...” Az észlelés fentebbi módozata és a népi hiedelemvilágot, Synagoga diabolica hangulatot evokáló introspekció okkultista vonalvezetése a látható és a láthatatlan egymás közötti kapcsolatának fixálását a Marcel Proust-i elkötelezettséghez hasonlóan kezdeményezik, egy olyan idea leírására törekedvén ezzel, amely megkettőződése és mélysége, nem pedig ellentéte az érzékelhetőnek²⁰.

A szem erőltetésének és kínlásának historiográfiájaként olvasható regény minduntalan rájátszik a című választott kifejezés ophthalmologikus összefüggéseire. A **Macula** cím egyszerre utal a szem látóidegön található vakfoltjára, arra a területre, ahol nincs látás, és az ehhez nagyon közel eső sárgafoltra (*macula lutea*), a legélesebb érzékelés zónájára, ahol tökéletesen látható a fovea centralisra kerülő képegész. Az érzékelhetőnek azok a referenciasíkjai, amelyekről a **Macula** beszélő szubjektuma annyit morfondírozik, közvetlenül a szemben elhelyezkedő vakfolt közreműködése folytán nyílnak fel. Pontosabban, az érzékelhető megkettőződésének és mélységének ideáját neki a macula duplikálásával sikerül megközelítenie, hiszen látószöge konzekvens megváltoztatásával, a mindig máshová pillantással és a centrális fixáció szokásától való tartózkodással megszakítja a normális látását, hogy egy hamis vakfolt előállításával és használatával csak még szélesebbé tegye észlelése visszatükröződésekkel, repedésekkel, lyukakkal teli mezejét és környezetét.

A tizenhat éves korától csaknem teljesen vak, és 1939-ig (nevezetesen Dr. W. H. Bates látásjavító módszerével való megismerkedéséig) erősen korlátozott látásképességgel küszködő Aldous Huxley **The Art of Seeing** című 1943-as könyvének kilencedik fejezetében részletes magyarázattal szolgál a hamis macula természetéről: „When the habit of central fixation has been lost for some time, the *macula* and *fovea* seem to lose some of their natural sensibility through disuse. At the same time the habit of trying to sense objects equally clearly with all parts of the retina leads to an overstimulation of some or all of the eccentric areas, which do their best to increase sensibility in order to respond to this stimulation. Sometimes this process goes so far that a person will, so to speak, manufacture for himself a false *macula* somewhere on the outer edges of his retina. When this happens, he gets his clearest vision, not when looking straight in front of him,

but only when the object is regarded at an angle. This sideways vision can never be anything like so clear as normal vision in the central, macular area. But owing to the *macula's* loss of sensibility through disuse, and to the strength of long-established bad habits, it is the best vision that such an eye and mind can have.”²¹

Brasnyó István regényében az oldalirányú, egy bizonyos szögből kiinduló megfigyelés és szemlélődés hosszasan megalapozott, rendellenes szokása nem a szem orvosolhatatlan funkciózavarából fogan, nem a fény artikulációjának születéstől fogva akadályozott feldolgozhatóságából következik, hanem a megfelelően működő érzékszerv szándékos túlstimulálásából ered, az élet minden tájképét összehozó tapasztalati fragmentumok, időrészek, eseményszilánkok, átmeneti érzések, kóbor vágyak minél teljesebb egybelátása érdekében. Ily módon a szöveg beszédalánya a kezei alatt érzett, a szemei előtt látott, és a testével érzékelt aktuális világban mindig többet talál meg újra, mint egy egyszerű tárgyat, egy létet nyer vissza, amelynek az ő víziója is a részét képezi, egy olyan láthatóságot tehát, amely korosabb, mint a tettei és a cselekedetei²².

„Mindig jön valami, görög a szemhatár mögött, a földön vagy a levegőben, és nekem semmit sem áll módomban kivédeni, oly pompásan rajtam ütnek az események, hogy már-már sajnálkozni kezdek csekély lehetőségeimen, hogy csupán egy fejemmel láthatok neki földolgozni valamennyit, s ennek is jobbára a tintahal a mozgatója – személy szerint én hamarosan fedelném az egészet, tekintettel a hosszú időre, ami itt telik” – konstatálja az Árvaházi Fiú a szerző misztériumregényében, ahol a lelencvilág látványának feldolgozási nehézségei az emlékezet retardációját idézik elő. A hős a máshová nézéssel, a legélesebb érzékelés centrális, maculáris területének elpalástolásával oltalmazza magát a rátörő képektől, s az emlékezetelhányító „sugárzó csillogással” szembeni kiszolgáltatottságán a mesélő homlokközepi pótszeme mögé rejtőzve iparkodik úrrá lenni. Önmagát látó szem azonban nem létezik, a látótérben pedig sohasem találni olyasmit, ami arra engedne következtetni, hogy valamilyen szemből látszana²³, ilyenformán a lelencváros gyerekhős begubózása a szemalkata explorálásának legalkalmasabb pozitúrája lesz egyben: „Hiába voltam csupa tükör, önmagamat mégsem láthattam tulajdon csillogó fölületemben, ahogy önmaga felé a víztükör is vak: a kopott lánc nyikorgásából többet megtudhattam volna, ha egyáltalán hajlandó vagyok tudomást venni erről a környezetemről.”

A Szokott-e ősz lenni Paraguayban? beszélő szubjektumának öndiagnózisában az érzékelés zavara, a szem kifordítása, a vakság, az elsötétülés oly módon határozódik meg, mintha „egy közvetítetlen jelenlét ontológiájának egyenes következménye”²⁴ volna: „Annyi idő után azonban mindez puszta fantázia, amelynek nincs megjelenítése, ha emlékezetemet a valóság-

gal vetem össze, a kép semmiképpen sem tökéletes, csupán egyszeri, ahogy valamiből valamivé válik, valami lemorzsolódik belőle, teszem azt, bealkonyodik: a sötétséget, amely végül lesz, nem szeretném innen szemlélni, hiszen a kép becsukódik, mintha hátat fordítanék.” A nem természetes vakság makrancos válfaja ez, amely a látvány lingvális természetének megfejtésére tesz kísérletet, mivel az „sokkalta inkább nyelvi, határozottan kifejezésbeli kérdés, ami egy félrefordított tekintet pillanatnyi eredménye lehet”. A nyelv abszolút ambivalenciájából fakadó, szántszándékos vakság, máshová látás tehát, amelynek nem áll módjában a nyelv talányának megoldása²⁵, csak a szenzoriális tapasztalatok összképzetének alkalmankénti deskripciója.

A szem üresedésformájává, az ép látószerv amaurosisig fásítójává hatalmasodó vakságot **Az írmag** már egyszerre értelmezi vizuális és nyelvi kényszerként. A regényben verbalizálódó és leíródo tapasztalatokat éltető meggyőződések saját maguk is verziók, egymással különféle kölcsönhatásban lévő érzékelési változatok, amelyek közül bármely elfogadott verzió hitté nemesedhet²⁶. Ezt az akceptálhatóságot viszont a szöveg retrospekcióra fogékony beszélő alanyának csak a maga érzékelési módjai szokványos irányának megváltozását észrevételezve sikerülhet tudomásul vennie és mérlegelnie, mert a világ vizuális tréningje máskülönben kiheverhetetlen: „(...) feje teletömve a létezés szempontjából valószínűleg elhanyagolható, triviális értesülésekkel, s ezek mintha nem is az érzékein, hanem a száján keresztül jutottak volna, szinte megrágtalanul, az idegrendszerébe, s darabos, szürke idomtalanóságuknak sehogyan sem tudna egyszerűben fölébe kerekedni, tehát ki van zárva a szervezetéből a mindenfajta szárnyalás lehetősége, földhözragadtan, elnehezedve, csupán ez a csörtetés marad a hamis, irritáló holdvilágnál (...)”. A test és a világ között itt már nincs fúzió, nincs tér vagy időbeli egybeesés, hanem egyfajta szakadás nyitja ketté a testet, s a nézett és néző, a tapintott és a tapintó test között pedig átfedés vagy túlkapás létezik, mutatván, hogy a dolgok éppúgy belénk léphetnek, mint amennyire mi beleléphetünk a dolgokba²⁷.

Átvészeldő a kainozoikumi világrend látványsokkját, utolsó lehetőség gyanánt, a **Kész regény** kontempláló narrátorának anamnetikus reflexiója a hallucinációk hasznosíthatóságára irányul, hátha sikerül a dolgokhoz, a tárgyakhoz hasonlóan a saját létezése részévé asszimilálnia, egzisztenciálisan elfogadnia²⁸ ezeket. Az érzéksalódások akusztikus és optikai természete azonban különös minimum visibilitét eredményez nála: „(...) akként jártam a füstben, haladtam valamely irányba, akár a vak, aki hallja a közeledő eső hangját, és még időben fölnyitja előtte az esernyőjét, s ennek tudatában érzése szerint immár nagyobb biztonságban halad tovább, egy fordított úton, mintha a tulajdon lelkét szeretné megközelíteni, máris közeledőben van önmagához, akár egy olyan lehetetlen világban is, amely mindegyre távolodik

valahonnan (...).” Végsszükségében tehát egy visszaút nélküli, lyukakkal teli „bányamély emlékezetet”, a látótér terjedelemcsökkenésével és életlenedésével, világa fokozatos elsötétülésével bajmolódó vakfoltos tudatot léptet működésbe védekezésül, abban a reményben, hogy egyszer s mindenkorra túlteheti magát az elmélet meg a gyakorlat enigmatikus problémáján és a világegyetem szemalkatának sajnálatos rendellenességén: „Mostantól csupán egy lényeges dolog maradna hátra kettőnk ügyében, nevezetesen annak a kérdése, hogy az elmélet a gyakorlaton kívül bizonyítható-e bármi mással is, illetve hogy a kettő között van-e egyáltalán összefüggés? Ugyanarról szólnak, talán még ugyanabban a térben is, de nem ugyanabban, még csak nem is párhuzamos síkban – a mindenség kancsalítva néz ránk, nem: néz át rajtunk valamerre máshová, amit mi a magunk szemszögéből nem is láthatunk, kívül esünk a törésének a prizmáján (...).”

A percepció narrativizálásának brasnyói megnyilvánulásából kikristályosodó közelítésmód fényében a világ egyáltalán nem minősíthető az érzetek pusztá összegének. A szerző alkotásai a különböző, s egymással sokszor kapcsolatba sem hozható nyelvhasználati és szemhasználati én-ek szenzoriális tapasztalatainak az érzékek evidenciáját meghaladni vágyó tudásgyűjteményeiként funkcionálnak. Olyan narratívák, amelyek jobbra ex auditis et visis szerveződnek, de kissé el is térnek a krónikás elkötelezettségű vagy a revelációs beállítottságú szövegelőzményeiktől, mint amilyen például Dino Compagni 1310 és 1312 között íródott *Krónikája korának eseményeiről* (*Cronica*) vagy Emanuel Swedenborg 1758-ban kiadott *Menny és pokol látottak és hallottak szerint* (*De coelo et ejus mirabilibus et de inferno ex auditis et visis*) című műve, s inkább chrestomathia jellegüket juttatják érvényre. Afféle vizuális vocabulariumok is lévén, a vakságot, a láthatóságot meg a láthatatlanságot érintő példasorozataikkal az érzékelést és az észlelést, az érzéseket és az értelmet mint a megismerés egymásra ható, egymást befolyásoló oldalait mutatják be, s minden tájékoztatást a látótehetség görögös inspirációjának függvényében hivatottak nyújtani. A bennük felsorakoztatott, egymástól rendszerint teljesen elkülönülő, vagy esetenként egymással teljesen egybeeső nyelvhasználati és szemhasználati én-ek exemplumai, s a látásra, a látványra koncentráló, megvilágító erejű információs szolgáltatásai ellenben sokkal hasznosabbak, tartalmasabbak a közönséges értesítésnél, a szabványos tudósításnál, mert a tőlük eredő informálás egyúttal a látás, a tudás formálását vagy reformálását vagy transzformálását jelenti, azaz az általuk mértékadónak elfogadott látóképeség semmikor sem az okuláris percepcióra korlátozódik, hanem mindig általánosságban szorítkozik a megértésre²⁹.

Az elmondott és az elmondható, elmondandó történetek, képvarázsos látományok között fennálló folyamatos feszültségből táplálkozó terjedel-

mes brasnyói historiográfia ezért teljes egészében a(z) (audio)vizuális aktivitás testimoniális dokumentumának tekintendő, amely nemcsak episztemológiai, hanem morális és etikai indíttatásból is konokul szembe-szegül a tiszta pillantás és az ártatlan szem ódon mítoszával.

Jegyzetek

- 1 Viktor Žmegač: Történeti regénypoétika. A huszadik századi regény alapvető kettőssége. (ford.): Rajsli Emese, In: Thomka Beáta (szerk.): Az irodalom elméletei I. Pécs: Jelenkor – JPTE, 1996, 105. Fontos itt megjegyezni, hogy a horvát nyelvű eredetiben nem szükitő értelemben, „egy személy megnyilvánulási formájáról”, hanem általános érvénnyel, „a személyiség megnyilvánulási formájáról” beszél a szerző, s ezt a vallomásos irodalomra és a memoár hagyományára emlékeztető formát nem egészen biztos, hogy úgy jellemzi, mint amely „elutasítja a moralista és kultúrtörténeti mintákat”, hanem inkább úgy, mint amely „lemond a morális és kultúrtörténeti példázatosságról”, nem is beszélve a „szélsőséges magánjelleg” szókapcsolatról, amely teljesen indokolatlanul szűkíti és korlátozza az „excesszív magánjelleg” kifejezés jelentésmezőjét. A zágrábi tudós híres könyvének Temeljna dihotomija romana u dvadesetom stoljeću című részében található mondat egyébiránt a következőképpen hangzik: „[Toj navici Proust suprotstavlja kvantitativno i kvalitativno veličanstven napor] da roman pretvori u prostor ničim nesputane subjektivnosti, u oblik ocitovanja ličnosti koji podsjeća na konfesijsku i memoarsku tradiciju, ali se od nje razlikuje po tome što se odriče moralističke ili kulturnopovijesne egzemplarnosti, pouzdajući se isključivo na zaista ekscesivnu privatnost posve individualističkog shvaćanja života.” Lásd: Viktor Žmegač: Poetika povijesna romana. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1987, 281.
- 2 Uo. 154.
- 3 Uo. 108.
- 4 Giambattista Vico: Az új tudomány. (ford.): Dienes Gedeon és Szemere Samu, Budapest: Akadémiai, 1979, 435.
- 5 Az esse = non percipi relációról bővebben: Slavoj Žižek: The Sublime Object of Ideology. London – New York: Verso, 1989, 68.
- 6 A teljesebb tájékozódás megkönnyítése érdekében közlöm e szövegrészlet enyhén pontatlan magyar nyelvű fordítását a rendelkezésre álló honi kiadásból: „Azt mondom, hogy az asztal, amelyen írok, létezik; azaz látom és tapintom, és ha kimennék a dolgozószobámból, azt kellene mondanom, hogy létezett, értve ezen, hogy ha dolgozószobámban lennék, észlelhetném, vagy hogy valamely más szellem éppen észleli. Volt valamilyen szag, tehát szagolták; volt egy hang, tehát hallották; volt egy szín vagy alak, tehát látás vagy tapintás útján észlelték. Ez minden, amit az ilyen és hasonló kifejezéseken érthetek. Teljességgel felfoghatatlannak találok ugyanis, ha a nem gondolkodó dolgok abszolút létezéséről beszélnek, tekintet nélkül arra, hogy ezeket a dolgokat észlelte-e valaki. Lenni (esse) és észlelni lenni (percipi) számunkra ugyanaz; és nem lehetséges, hogy az őket észlelő elméken vagy gondolkodó dolgokon kívül bármiféle létezéssel bírhassanak.” Lásd: George Berkeley: Tanulmány az emberi megismerés alapelveiről. (ford.): Fehér Márta, In: Uő: Tanulmány az emberi megismerés alapelveiről és más írások. Budapest: Gondolat, 1985, 176-177.
- 7 Vö. Timothy Williamson: A tudatlanság (ignorance) szükségessége. In: Pethő Bertalan (szerk.): Poszt-posztmodern. Budapest: Platon, 1997, 463.
- 8 Juhász Erzsébet: Egy „történelmi álom” regénye. In: Uő: Állomáskeresésben. Pécs: Jelenkor, 1993, 95.

- 9 Lásd: Bori Imre: A vajdasági magyar létregény kérdései. In: A modern regény Kelet-Közép-Európában. Szeged: JATE Szláv Filológiai Tanszék – Gradus ad Parnassum, 1994, 10-11.
- 10 Vö. Ernst Mach: Az érzetek elemzése. (ford.): Erdős Lajos, Budapest: Franklin – Társulat, é. n. (1927), 16-20.
- 11 Vö. uo. 128. és 248-249.
- 12 Vö. Jacques Lacan: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis, (szerk.): Jacques-Alain Miller, (ford.): Alain Sheridan, New York: Norton, 1981, 103.
- 13 Vö. Slavoj Žižek: Superego by Default. In: Uő: Metastases of Enjoyment. Six Essays on Woman and Casualty. London – New York: Verso Press, 1994, 73-74.
- 14 Vö. Slavoj Žižek: Tarrying with the Negative. Kant, Hegel, and the Critique of Ideology. Durham: Duke University Press, 1993, 89.
- 15 Vö. Ludwig Wittgenstein: Logikai ~ filozófiai értekezés. (ford.): Márkus György, Budapest: Akadémiai, 1989, 71.
- 16 Lásd: Bori Imre: A jugoszláviai magyar irodalom története. Újvidék: Forum, 1998, 211.
- 17 Lásd: Ludwig Wittgenstein: Filozófiai vizsgálódások. (ford.): Neumer Katalin, Budapest: Atlantisz, 1992, 306.
- 18 Uo. 299.
- 19 Uo. 307.
- 20 Vö. Maurice Merleau-Ponty: Le visible et l' invisible. Paris: Gallimard, 1964, 195.
- 21 Aldous Huxley: The Art of Seeing. London: Chatto & Windus, 1943, 58-59. „Mikor egy ideje már elvesztettük centrális fixáció szokását, a használat hiánya miatt a macula és a fovea veszít természetes érzékenységből. Ugyanakkor állandó próbálkozásunk, hogy a retina mindegyik részével egyforma tisztán érzékeljük a tárgyakat, néhány vagy az összes nem közös középpontú terület túlstimulálásához vezet, amely területek mindent elkövetnek az érzékenység növelésére, hogy rendesen válaszoljanak erre a stimulációra. Néha ez a folyamat odáig vezet, hogy az ember úgyszólván létrehoz egy hamis maculát valahol a retina külső szélén. Amikor ez megtörténik, akkor lát a legtisztábban, nem amikor egyenesen maga elé néz, hanem csak amikor egy bizonyos szögből tekint a tárgyra. Ez az oldalnézet soha nem lehet olyan éles, mint a normális látás a centrális, maculáris területen. De a macula használatának hiánya miatti érzékenységvesztésnek és a hosszan megalapozott rossz szokás erősségének köszönhetően ez a legjobb látás, ami egy ilyen szemnek és szellemnek lehet.”
- 22 Vö. Maurice Merleau-Ponty: Le visible et l' invisible. Paris: Gallimard, 1964, 164.
- 23 Vö. Ludwig Wittgenstein: Logikai~filozófiai értekezés. (ford.): Márkus György, Budapest: Akadémiai, 1989, 71.
- 24 Paul de Man: The Rhetoric of Blindness. In: Uő: Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. London: Routledge, 1996, 116. Itt szükséges megjegyezni, hogy a szerző tanulmányának magyarul is olvasható változatában (Helikon, 1994/1-2. 120.) az „unmediated presence” kifejezést az itt használt formulától valamelyest eltérően, a „közvetlen jelenlét” szókapcsolattal adta vissza a fordító.
- 25 Vö. uő: Lyric and Modernity. In: i. m. 185.
- 26 Vö. ehhez Nelson Goodman: Of Mind and Other Matters. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 1984, 128.
- 27 Vö. Maurice Merleau-Ponty: Le visible et l' invisible. Paris: Gallimard, 1964, 165.
- 28 Lásd: Polányi Mihály: Személyes tudás I. (ford.): Papp Mária, Budapest: Atlantisz, 1994, 111.
- 29 Vö. Nelson Goodman: i. m. 180.

EGYED EMESE: KARD ÉS PENNA

Tanulmányok a felvilágosodás magyar irodalmáról
Budapest, Osiris Kiadó, 1998, 189 l.

Egyed Emese kötetbe gyűjtött 10 dolgozata – miként azt az ellentétes fogalmakból képzett cím is sugallja – a magyar felvilágosodás irodalmának kettős írói attitűdje, azaz a hazafias-nemesi szemlélet és egy nyitottabb, intellektuálisabb írói magatartás indukálta dilemmákkal foglalkozik. Ezek azok az emberi-művészi problémák (pl. a múltó idő, az erkölcsi érték, a hazaszeretet, a poétai lét, etc.), amelyek a XVIII. század közepe táján Faludi Ferenc világképét éppúgy meghatározzák, mint ahogy majd Csokonai vagy Berzsenyi bölcséleti irányú gondolkodására is hatással lesznek a XIX. elején. Idő tekintetében a dolgozatok többsége a XVIII. század második felére, azokra az irodalmi folyamatokra és jelenségekre koncentrál, amelyek a kiforrott Csokonai költői ténykedése előtt történtek, illetve jelentek meg a magyar irodalomban, Barcsay, Bessenyei, Batsányi, Baróti Szabó, Orczy, Aranka György poétikájában. Talán épp a megvont időbeli koordinátákból következik, hogy dolgozatában, amelyben a XVIII. századi írónak az északi népekről alkotott vélekedésével foglalkozik („**Lengyel, Svecus, Danus s a többi.**”), a szerző mindenekelőtt a Sajnovics-féle hipotézis („halszagú rokonság”) kiváltotta reakciókat vizsgálja (a dolgozat első részében Barcsay és Orczy témát illető levelezését, míg a második részben Dugonics Andrásnak a Sajnovics- és a Pray-elméletet összebékítő regényét, az **Etelkát**, illetve – plágiumgyanús – folytatását, az **Etelka Karjelben** című dramatikus történetet) és csak futólag említi Batsányi és Kazinczy Osszián-rajongását, valamint a **Halotti versekben** a lapp haldokló „ártatlan derűjé”-vel példálózó Csokonai véleményét. Pedig Csokonai az a költő, aki költeményeiben, mindenekelőtt a **Marosvásárhelyi gondolatokban**, az egyes népek földrajzi hovatartozásából von le karakterológiai jellemzőket és ezek alapján festi Európa jövődjének térképét. A kötetnyitó dolgozatában azonban – figyelembe véve az Egyed Emese kutatta irodalomtörténeti korszak határait – nem annyira a felvetett kérdés, mint inkább a hivatkozás rendezetlensége okoz problémát. A felvilágosodás kutatásában kevésbé jártas olvasó számára ugyanis nem egészen világos, hogy egy-egy szöveghely kitől is származó idézetet jelent.

Az utálatos könyv és a fattyú című, ugyancsak két részből álló tanulmányában a kutató-felfedező filológus munkájába, a tudós alkotó szempontú olvasói tevékenységébe nyújt betekintést. Kalmár György feledésbe merült és a szerző számára is teljesen ismeretlen költő „óriáspoémájáról” Weöresnél, a **Három veréb hat szemmel** című antológiában olvasott először. Rábukkanva a Kalmár-kötetre könnyű olvasmányként vette kézbe, az első részében latin nyelven íródott nyelvtant, második felében pedig egy több mint ötezer soros poémát tartalmazó könyvet. A **Kard és penna**ban közölt írás tulajdonképpen a garabonciás utazó művének megértési kísérlete. Nem kevésbé tartalmazza az új felfedezésének szándékát az idézett írás második része. Itt egy francia nyelven megjelent, esetlegesen magyar szerzőjű, alkalmi verseket tartalmazó könyv kapcsán lendül szenvedélyes kutatásba kideríteni a költő kilétét: eredménytelenül. Vizsgálatai nem igazolták, hogy a szerző személye azonos lenne az általa feltételezett Barcsay Ábrahámval, de az sem látszik bizonyíthatónak, hogy Fekete János munkája lenne. Mi több, a katalógusokban feltüntetett B.-S. Fossard abbé szerzősége is kétségesnek látszik.

Átfogó jellegű tanulmányban (a címadó írásban) foglalkozik az irodalomtörténeti korszak kiemelt írói dilemmájával: az irodalommal foglalkozó katona szerepével, a két ellentétes tevékenység összebékítésének szándékával a magyar irodalomban. Line herceg, Fekete János, Orczy Lőrinc, Kónyi János, Bessenyei György, Gvadányi József, sőt, Kisfaludy Károly munkásságával kell itt foglalkoznia. „A penna és a kard egyre nehezebben békült össze az 1760–1810 közötti fél évszázadban magyar íróink életvitelében, értéktudatában” – állapítja meg. A „tollforgató katonák” elsődleges irodalmi műfaja a *futó gondolat*. Előképüket Mikes Kelemenben kell megjelölnünk, tevékenységük indukáló-teremtő közegét pedig a testőrgárda jelenti. Olyan korszak ez, amikor a „haditettek helyett a magyar nyelvi tettek” válnak időszerűvé. Határozott programját ezeknek az irodalmi törekvéseknek Bessenyei dolgozza ki, de – miként Egyed megállapítja – előzményei már Orczy munkásságában felfedezhetők. A megnyilatkozások nyilvánossá válásának lehetőségét az irodalmi levelezés és a pikareszk teremti meg. Jó példa erre Gvadányi munkássága. A magyar nyelvűség irodalmi programjának „tetézése” a forma keresésének és tökéletesítésének szándékával kapcsolódik egybe, míg a század végére az irodalom és a politikum összeegyeztetésére tesznek kísérletet az „író vitézek”. „A dilemma a béke választásával ér véget a korszak legtöbb katonaköltője számára: ez lehet a feltétele a polgári fejlődésnek, a nemzeti kibontakozást is ígérő civilizációnak” – fejezi be tanulmányát a szerző.

Szenzációs értékű leletnek tekinti Orczy Lőrinc és Barcsay Ábrahám levelezésének feltárását. A korábban ismert egy levél helyett most 120, eddig

ismeretlen levél, bennük Barcsay 55 versének eredeti kézirata illeszthető az irodalmi hagyományba, illetve vált a felfedezés által ismertté a tudósok és az olvasó előtt. Egyed Emese a levelezés anyagát elsősorban az írói kapcsolatteremtés illetve kommunikáció szempontjából vizsgálja, mindenekelőtt arra keresve a választ, hogy mit jelentett Barcsay írói léte szempontjából az Orczyval való kapcsolat, azaz a kor divatja szerinti „férfibarátság”: a névtelenségből és a mindennapiságból való kilépés, a poétai jellegű barátság, valamint az egyéni élettörténet nem zárt formában történő megírása lehetőségét jelenti számára ez a levélváltás-sorozat. Egyed ugyanakkor arra is felhívja a figyelmet, hogy az Orczyval való kapcsolattartás kihatott Barcsay költőként való megítélésére is. Bessenyeit például határozottan bosszantotta ez a számára értelmetlen barátság, Kazinczy viszont hangsúlyozta a költői levelezés fontosságát.

A kötet egyik legfontosabb és legteljesebb tanulmánya az, amelyben a szerző a már életében divatjamúlt Baróti Szabó Dávid poétikájának feltérképezését végzi el. A Baróti Szabó-féle poétika lényegét az *aequitas* fogalmában jelöli meg. „A *teminus* egyrészt a részarányt jelenti, a részek egyenlőségét, az arányosságot; a költő íráskísérleteinek lényegét; másrészt a nyugodtságot, a csendes kedélyt, a szelídséget...” Az *aequitas* hatását Egyed mindenekelőtt Baróti klasszikus verselésének mikéntjében, szövegeinek poétikai tudattartalmaiban mutatja ki. Hallatlanul modern jelenséggént kezeli például Baróti Szabó költészetében azt a momentumot, ahogy az ihlet jelenségét, illetve a „mű irodalommal válásának” folyamatát mint verbális teremtményt kezeli. Tanulmánya záró sora Baróti Szabó Dávidban Homérosz „kései sarja”-t és Vörösmarty „szelíd elődjé”-t jelöli meg.

Két kisebb tanulmány erejéig foglalkozik a történész Aranka György személyével és munkásságával. **Gyökerészás** című dolgozatában mint az Erdélyi Magyar Nyelvmívelő Társaság megalapítójáról értekezik, míg a **Poéta volt-e Aranka György?** című írásában főleg az Aranka-recepció kérdésével foglalkozik, arra keresve a választ, vajon olyan tehetségtelen költő volt-e az egyébként kiváló tanulmányíró, mint ahogy azt a korabeli és a későbbi kritika **Elme játékjai** című kötetéről megállapította. Egyed szerint e negatív felhang mindenekelőtt egy korabeli anekdotának, vagyis az Arankáról mint „erőlködő poétáról” szóló vitriolos epigrammának a következménye. Ugyancsak rövid tanulmányban foglalkozik a történész Orczy Lőrinc **Futó gondolatával**, amelyben a költő egy aktuális politikai esemény kapcsán az egyetemes emberi szabadság kérdéskörével foglalkozik. A tanulmánykötetet két, az erdélyi irodalmat (is) érintő értekezés zárja. A **neoklasszicizmus az erdélyi irodalomban** című dolgozatában azt vizsgálja, hogyan jelentkezik a XVII. század kanonizált klasszicizmusától eltérő XVIII. század végi arányosságot és természetes egyszerűséget kereső és azt

az ókori művekből átranzponáló törekvés a kijelölt irodalmi szférában, s milyen összefüggései vannak a preromantikának nevezett irodalmi jelenséggel. A záró tanulmány (**Magyar mítoszparódiák**) négy erdélyi iskoladráma (**Ként kapáló Kénts Demeter** [1767], **Komédia és Tragédia** [1775–1777], **Tündéres játék** [1988] és **Impermestra** [1796]) kapcsán arra keresi a választ, miben rejlik lényege és hogyan jelenik meg a mítoszparódia az erdélyi magyar irodalomban. A kötetzáró két tanulmány esetében ki kell emelnünk fogalomtisztázó jellegüket. A neoklasszicizmus és a mítosz-mítoszparódia fogalmát egyaránt tisztázni igyekeznek.

Egyed Emese **Kard és penna** című tanulmánykötete a XVIII. század második felének következetes és rendszeres vizsgálatával egészíti ki a legújabb kori felvilágosodás-kutatásokat.

BENCE Erika

NYILASY BALÁZS: ARANY JÁNOS

Budapest, Korona Kiadó, 1998, 199 l.

Klasszikusaink

Alapos, értően csoportosított szakreceptói áttekintés után jut el legújabb Arany-monográfiánk szerzője könyve céljának kijelöléséhez, hogy ossze-kösse a „kettészakadt” életmű két felét, mert – írja Nyilasy – „Arany János verses epikáját nem a szalontai költő lírája *ellenében*, hanem a mellett” kell látni „érdekesnek, modernnek, olyan projektumnak, amelyen az újkori ember csaknem minden lényegi, egzisztenciális dilemmája áthullámszik”. Így kerül legújabb Arany-könyvünkben szinte ok-okozati kapcsolatba a recepció és a szerző célja. Következéskeppen a recepció nem pusztá seregszemléje az Arany-irodalomnak, s ezért – bár a jegyzetekben és a valóban jól válogatott szakirodalmi tájékoztatóban felfedezhetők a legfontosabb vonatkozó munkák – a főszövegben csak azon dolgozatokról esik szó, melyek az Arany-kép kialakításában meghatározó szerepet kaptak, illetve melyekre az utókornak úgy kell(ene) tekintenie, mint „megszívlelendő tanulsággal szolgáló” dolgozatokra. Ugyanakkor az is nyilvánvaló, hogy Nyilasyt elsősorban az 1945 utáni, az addiginál sokkal árnyaltabb Arany-recepció érdekli. Ezt az időszakot két lényegében ellentétes részre osztja. A hetvenes évekig tartó „államosított térben” történő, a hatalom diktálta szemléletmód szerint alakult irodalomképre, melynél érdekesebbek a belőle (a szűkös lehetőségek mellett is) kitörni igyekvő munkák (Barta János 1953-as Arany-könyve, Sötér István korszakmonográfiája, illetve olyan részdolgozatok, mint Baránszky-Jób László vagy Tamás Attila esszéje), melyeket Nyilasy joggal

„perspektívanyitó” kivételeknek tart. S melyek mintegy előlegezik a 70-es évektől datálható második pediódust. Ennek bevezetőjét a monográfia szerzője igazoltan Németh G. Béla Arany-esszéjében ismeri fel. Abban a szövegben, mely nem csak nyíltan szakít a szocialista-marxista recepció felfogásával, de először „energikusan és eltökélten hangsúlyozta a krízisérzület súlyát, jelentőségét Arany költészetében”, másodsorban „a népiesség, nemzeti klaszszicizmus Horváth, Keresztury által központi jelentőséggel felruházott kategóriáit” a pozitivizmus hatását mutató szemlélettel váltja fel, mondván, hogy ez Arany líráján „áthullámozott”, harmadsorban pedig az Arany-költészet „uralkodó vonását” nem a „nemzetiség, magyarság fogalomköreiben”, hanem európai analógiák között kereste. De egyszersmind azért is szemléletváltónak tekinthető Németh G. Béla írása, mert „a vizsgálódás súlypontját (...) lényegében átcúsztatta az ötvenes évek lírájára”, amit az életmű egyes területeit bemutató oldalszámok mennyisége is dokumentál, s ezzel az addig elhanyagolt lírát állította az életmű centrumába. Ezen a ponton kanyarodik vissza a monográfiabeli recepció a hasonló szemléletű előzményekhez, elsősorban Kosztolányihoz és Babitshoz, kik nyilván magukat keresve, látva fedezték fel az Arany-opusban saját költészetük előképét, illetve fut előre a Németh G. Béla-dolgozatból következő értelmezésekig (**Az el nem ért bizonyosság**), melyek a „nagykörösi korszak líráját egyértelműen az egyensúlyhiány, krízisérzékelés centrális kategóriái felől vették vizsgálat alá”. De ehhez a szemlélethez köthetők az Arany-irodalom legújabb munkái, Csűrös Miklós **Toldi szerelméről** írt tanulmánya, Dávidházi Péternek Arany kritikus örökségét vizsgáló könyve (**Hunyt mesterünk**), és S. Varga Pálnak a magyar líráról szóló korszakmonográfiája (**A gondviselэшhittől a vitalizmusig**) vagy Imre Lászlónak a versesregényről készült áttekintő munkája. Azon dolgozatok, melyeket a posztmodern szemléletű legújabb szakirodalmi munkák követnek, Szili József könyve (**„Arany hogy istenül”**) vagy Szilasi Lászlónak és Milbacher Róbertnek **A nagyidai cigányok** újraértelmezésére tett dolgozatai, s melyek „a mindent meghatározó nyelviség fogalmi alapjai segítségével közelednek az Arany-költészethez”.

Ahogy a monográfia írója is megjegyzi, munkája elsősorban „rehabilitációs” igénnyel készült, ami nem zárja ki, hogy „kritikailag” kapcsolódjon az általa vázolt recepcióhoz, felülbírálván mind az epika előnyét hangsúlyozó szemléletet, mind pedig Arany emberi krízisét kiemelő szemléletet, amely a lírát favorizálja. Nyilasy nem a kétféle szemlélet között akar választani, hanem az életmű egységes látása érdekében akarja ezeket kibékíteni, mégpedig olyképpen, hogy „Arany Jánost nem annyira a válság, mint inkább a kétirányú látás, a *közöttlét* költőjének” vizionálja, „akiben egységörző és krízisérzékelő tendenciák nagyjából egyforma erővel és arányban vannak jelen”. Nyilasy olvasatában Arany „az öt gyötrő dilemmákra **Az elveszett al-**

kotmány destruáló-dekonstruáló és a **Toldi** affirmatív, teljességigényű gesztusaitól kezdve lényegében egész pályáján keresztül *kettős módon* (kiemelés G. L.), hol a személyiség épségét akaró, értékérvényt teremtő erőtaralékait sikeresen mozgósítva, hol magát a destrukció erővonalainak átadva válaszol, mindkét esetben emberileg mély és indokolt készletességnek engedve és művészileg jelentős alkotások sorát hívva életre”.

Nyilasy Balázs, ki talán azzal is jelezni kívánja monográfikus szándékát, hogy könyve, ahogy az alcím jelöli, egyszerűen Arany *költészetével* foglalkozik, s ezen belül nem választja el a lírát és az epikát, jól tudja, hogy tézisének helyénvalósága „a konkrét vizsgálódás során” mutatkozhat csak meg, miután elvégzi a recepció vázlatos, de fölöttébb célirányos áttekintését s kijelöli saját célját, megkezdji tézise bizonyítását. Mielőtt azonban rátérne a művekkel történő bizonyításra, előbb a szülőföld, majd a kor – amelybe a költő „beleszületett és amelyben élnie adatott” – kétarcúságát említi, utalva a körülményekre de ugyanakkor utalva Arany schilleri művészetfelfogására, mely szerint számára a művészet olyan „csodálatos adottság, mely a lét törésvonalainak betapasztására, anyag és szellem, ember és természet újbóli összeforrasztására, a teljes ember újrateremtésére szolgál”. A művészet tehát „segít megbékélni a lét ellentmondásaival s a kiengesztelődés állapotába juttat el”, és ez Arany János legfőbb emberi és művészi hitvallása, amely életét és költészetét meghatározza s jellemzi.

Ezen gondolati előfelvetés jegyében szemléli Nyilasy Balázs Arany János életművét.

Az említett kettősségre már a pályakezdést meghatározó két mű, **Az elveszett alkotmány** és a **Toldi** figyelmeztet. Ezekre hivatkozva ír Nyilasy kettős pályakezdekről, melynek egyik pontja „a dekonstruáló eposz-paródia”, másik pedig „a rekonstruáló, egységőrző hősidill”, mint a „léttel szembenező emberi, költői gesztusok” két szélső megnyilvánulási formája. Ezt követően Arany monográfusa elemzi a két művet. **Az elveszett alkotmányt** nem elhibázott, jobb híján, időtöltésből született műnek tekinti, mint ahogy a szakirodalomban gyakran olvasható, hanem a szabad fantáziacsapongás lehetőségét nyújtó költői játéktérnek látja, melynek olyan gazdag előzményei, kortársai vannak, mint Fáy **Bélteky háza**, Nagy Ignác **Tisztújítása**, Eötvöstől **Éljen az egyenlőség**, A **falujegyzője**, Szilágyi István szatírája, az **Emlékbeszéd**, s amely műfaji vonatkozásban mind az ál-hőskölteményekről kialakult angolszász, mind pedig az orosz formalizmus paródia szemlélete felöli vizsgálódásra alkalmas. Az életmű kezdetén álló eposz, Nyilasy olvasatában nem csak szerves része az opusnak, hanem „játékos-ironikus, epikumroncsoló tendenciái” folytán „a későbbi dekonstruáló művekhez, a **Bolond Istókhhoz**, **A nagyidai cigányokhoz** képest is” rendkívül gazdag, sőt azok gesztusainál gazdagabb is.

Természetesen külön figyelmet érdemel, mit mond, hogyan közelít Nyilasy a legismertebb Arany-műhöz a **Toldi**hoz, amit a „pályakezdés másik nagy dokumentumá”-nak tekint. Bevezetőben aránylag gazdag recepciótörténetet nyújt Kemény Zsigmondtól Tamás Attiláig válogatva a szakirodalomban, miközben érdeklődése elsősorban két tanulmányra irányul, Zlinszky Aladár 1907-es dolgozatára (**Toldi, a természetes ember**) és Tamás Attila 1964-es füzetnyi tanulmányára (**Költői világképek fejlődése Arany Jánostól József Attiláig**). Ezek nyomán Nyilasy a **Toldit** „az újkori válság szakadásaira adott válaszként” értelmezi, „világteremtő vízióként” melyben Arany „minden szinten” visszaveszi **Az elveszett alkotmányban** ábrázolt távlathiányt, tanácstalanságot. Szemben **Az elveszett alkotmánnyal** a **Toldi** az „egységteremtés, szilárdság biztonság látomása”, mely „ember és természet, ember és környező világ, ember és transznedencia” kapcsolatában rendelkezik „affirmatív, teljességteremtő” erényekkel, azáltal, hogy a mű „minden lényeges poétikai sajátása” ezt „implikálja”. Nevezetesen: „műfaji hovatartozása, lélekábrázolása, hézagtalanul motivált eseményrendje, nyelve, metaforikája, hasonlatrendszere és egész narrációja”, melyeket könyve további részében Nyilasy sorra részletesen értelmez.

A műfaji jegyeket három vonatkozásban elemzi. A hősidill terminusból indul ki, a szóösszetétel mindkét tagját igen fontosnak tekinti, mivel benne „két ősi, irodalomantropológiailag roppant jelentőségű műfaj rejlik”. Majd a mű hősi és idilli vonatkozásainak taglalása után a harmadik műfaji összetevővel foglalkozik, a „pontosan-gondosan” motivált lelkifolyamatok ábrázolásával. S végül a három tényező összességében ismeri fel a **Toldi** egyedi értékét, miszerint „az első irodalmi mű irodalmunkban, amelyben eposziség és lelki érdekeltség végre össze tud kapcsolódni”. Ennek a jellegzetesen Arany János-i műfaji szimbiózisnak a jegyében szemléli Nyilasy a **Toldi** metaforikáját, amely „nyugodtan mondhatjuk, embervilág és természeti világ szimbiotikus víziója”, nyelvi formuláit, mellyel „a közösség által biztosított nyelvi készlettár, beszédaktus-repertoár képes maradéktalanul megjeleníteni és artikulálni a lélek bensőségét”. A „közösséglvű formaszorúság” jegyeit mutató nyelvnek Nyilasy két vonatkozását hangsúlyozza: a konkrétságot és különleges erő- s intenzitásfokát, amit példákkal (elsősorban a nyomósító szereppel bíró szörnyű és szörnyen jelző, határozó előfordulásait idézve) bizonyít is a fejezet végén.

A monográfiája következő, **Igenek és nemek, afirmáció és destrukció** című fejezetében Nyilasy a pályakezdést ábrázoló úton halad, s a verses epika alakulásváltozataival foglalkozik a pályára jellemző kettősség fényében.

Aranyban egyfelől a **Toldi**val teremtett harmóniaigény munkál, másfelől viszont „az 1849-es összeomlást követő célvesztő tanácstalanság” tereli több irányba a költő kísérleteit. Ez utóbbi azonban, jelzi Nyilasy, Aranyban

eleve létező költői igény, amint a „szintetikus” **Toldi** szomszédságában létrejött mesei (**Rózsa és Ibolya**), legendai tradícióhoz húzó (**Szent László füve**), vagy a „komplexebb lélekábrázolás felé” nyíló (**Murány ostroma**) művek mutatják. A **Keveház**ával még egyszer kísérletet tesz arra, hogy versbe emelje a számára annyira fontos teljességigényt, de be kell látnia, ennek most nincs ideje, amint majd újabb próbálkozásai, a félbemaradt **Daliás idők** is meggyőzhetik erről. Mert, írja Nyilasy, a „patriarchalitás cementjével nem lehetett e sokféle életkört egybefogó, sokágú, több dimenziójú történetegyüttest összetapasztani”, kivált, mert az esztétikai igény „érvényesítéséhez is szükség lett volna a művészi világteremtés valamiféle jelzésére”, például az egyszerű formák (mese, monda, rege, legenda) „fiktivitásszuggesztíót érvényesítő” lehetőségére, hogy az egykori harmónia helyreálljon. Mivel a kor ehhez nem nyújtott támaszt, maradt a „célátvesztett, távlathiányos létezőképzés” versben való kifejezése. Ennek első változata a romantikához több szállal is erősen kapcsolódó **Katalin**. Ezt követi a hasonló kötődésű **Bolond Istók** első éneke. Így, a(z ön)keresés keservét megismerve jut el Arany eleműve talán legvitatottabb darabjáig, **A nagyidai cigányokig**, melyet Nyilasy szerint, Bartával teljes egyetértésben, nem „érdemes a szabadságharcra vonatkozó allúzió és a fájdalmas, önostorozó keserűség verseként” számontartani, mert akkor óhatatlanul mellőzzük a „csúfondáros kacagás, a profanizáló játékosság, a burleszk komikum” hangnemt, holott ez a vígeposz igazi értéke. Nyilasy nem tartja véletlennek, hogy a mű mai, posztmodern, dekonstruktivista értelmezőit nem a politikai szatíra, hanem a „világ szövegszerűségének” toposzai érdekli, amikor **A nagyidai cigányokról** írnak.

Mint minden elméleti előfeltevés alól, legyen az bármennyire is megalapozott és meggyőző, bizonyos művek ki-kilógnak, úgy Nyilasy szerint az Arany János-i opust jellemző kettősség – amit ő a pályakezdő két epikai műtől, azok fényében kíván vörös fonálként a költő munkásságán végig vezetni – sem vonatkozik teljes mértékben minden Arany-költeményre. A vegyesség jegyei fedezhetők fel három olyan jelentős, terjedelmes műben, mint a **Toldi estéje**, a **Toldi szerelme** és a **Buda halála**. Ez utóbbi kapcsán a „többféle perspektíva, elbeszélésmód” keveredését bizonyítva írja Nyilasy: „A narrátor jórészt a hősének, hősmonda, archaikus hősi rege látásmódját követi, ugyanakkor azonban az elemző, indokló, motiváló, összetett, többirányú lelki mozgásokat bemutató emberábrázolást is ambicionálja, s a kettő keveredése talán Arany munkája közül itt, az 1863-as műben alkotja a legproblematisabb vegyüléket”.

Végezván az Arany-opus epikai részével tér át a monográfia írója a lírai versekre, külön említvén az 50-es évek lírai termését s az **Őszikék** líráját, illetve a vegyes műfajú balladákat.

Ahhoz képest, hogy az 1970-es évektől egyre nagyobb figyelemmel fordul az irodalomtörténet az 50-es évek lírájához, Nyilasy aránylag keveset foglalkozik ezzel az alkotói periódussal. Ez érthető, ha tudjuk, hogy az évtized költeményeit szinte kizárólag a „szorongás, negativitás-élmény”, a „ki szolgáltatottság, veszélyeztetettség” felől olvassa, ilyenképpen a „kiégettség, kihamvadás, vitalistásvesztés panaszai”-ként értelmezi őket. Megítélésem szerint Nyilasy érdemben, ahogy az epika esetében tette, nem foglalkozik Arany lírájával. Ugyanakkor, nem alaptalanul, szükségét érzi, hogy megvédje Aranyt azon váddal szemben, mellyel Szegedy-Maszák Mihály illeti Arany klasszicizmusát, mondván, klasszicizmusa gátolta meg abban, hogy eljusson „a korszerűbb, magasabbrendű romantikához, újromantikához-szimbolizmushoz”, illetve hogy védelmébe vegye Aranyt amiatt, mert „Képteremtő fantázia tekintetében nemcsak a nyugati kortársai, hanem Vörösmarty is gazdagabb” nála. Elfogadja, hogy Arany „valóban ritkán él a nagyobb feszítvű, szabadabb, gazdagabb oszcillációjú romantikus-újromantikus metaforákkal”, inkább „az ősi, kipróbált klasszikus körülírásokat követve évszázadok tradíciójába köt vissza”, de fontos ellenérveket hoz fel. Először azt, hogy „a költői toposzok a líratörténetben jóval állandóbbak, 'öröklődőbbek', mint azt az újdonságértékre beállított korok láttatják”, másodsor nem tartja elég körültekintőnek azt a szemléletet, amely „a költői specifikumot egyoldalúan az *imagizmus* ('képes beszéd') körébe utalja, harmadsorban pedig nem hagyható figyelmen kívül, hogy az 50-es évek lírájában „az általánosító, klasszicizáló, poetizáló tendencia mellett a konkretizáló, tárgyias, szituációmegnyilvánító tendencia is határozottan jelen van”.

Az *Őszikék* lírájáról írt, mindössze néhány oldalnyi fejezetben két mozzanatra kell felfigyelni. Egyrészt arra, hogy Arany utolsó korszakának lírai költészete lényegében nem más, mint a néhány évtizeddel ezelőtti volt, másrészt hogy az *Őszikék* lírája mégis szolgáltat újdonságot, amit Nyilasy a „költemények döntő többségét átjáró depoetizáló, deheroizáló önkicsinyítés”-ben lát. Ezekben a versekben, Péterfyvel szólva, nem a költőt, hanem az embert kell keresni, lévén hogy elsősorban az ember szólal meg, a személyesség, a konkrét tárgyszerűség hangját halljuk ki a versekből.

A monográfia zárórésze a balladákkal foglalkozik. Hogy a bőség zavarával kell szembenéznie s megküdenie, azt a fejezet indítása pontosan érzékelteti. Egy oldalnyi kérdést fogalmaz meg Nyilasy mielőtt értelmezni próbálná az Arany János-i balladisztikát. Mi legyen a kiindulópont, a műfaji összehasonlítás, a hagyományhoz való kötődés, az elbeszélés módozatainak kommentálása, a tematikus vizsgálódás stb. S bár mindegyik út járható, Nyilasy természetesen könyve bevezetőjében meghatározott utat választja, milyen mértékben tekinthetők e műfajcsoport darabjai „a modern, újkori válságra adott emberi válaszkísérletnek”, s milyen poétikai törekvések jel-

lemzőek Arany balladáira. A poétikai funkciók közül Nyilasy hármát jelöli: a „*dinamizmus- és feszültségigény*” elvét, a „*megnövekedett individualizációs kíváncsi, a forma és esztétikum fokozott egyénítésé*”-t, és a „*tárgyi hitel föltétlen igényének, az esztétikai megformáláshoz nélkülözhetetlen tárgyi igazolás elvárásának*” elvét. A monográfia írója a továbbiakban mindhárom elvet kifejtve szól a balladákról, elismerve hogy másféle közlés is elfogadható, például Imre Lászlóé, aki könyvnyi tanulmányában hat műfajcsoportot állapít meg, s ezek keretében vizsgálja Aranytalán talán leismertebb és legméltatottabb műfaját.

Kétségtelenül izgalmas, tanulságos dolgozat Nyilasy Balázsé, amelyben Arany költészetét járja át vizsgáló szemmel, egységes szemlélet, elv alapján. Érdeme, hogy elve, az egymást váltó, egymást ellenpontosító, állandó kettősség értelmében Arany János költészete valóban koherens egészként áll előttünk, hogy zsinórmértékül választott elképzelése valóban a sokszor elváló, elválasztott verses epikát és lírai költészetet szerves egységben látatja. Ugyanakkor hiányérzetünkről is szólni kell, elsősorban arról, különös, hogy az egész Arany János-i költői opust áttekintő dolgozat néhány nagy verssel alaposabban nem foglalkozik. Gondolok az 50-es évek végén, a 60-as évek elején írt néhány nagyjelentőségű versre (**Széchenyi emlékezete, Az örök zsidó, Rendületlenül, Kies ősz, Magányban**), de hasonlóképpen említhetném a költő esztétikai elveiről talán legtöbbet eláruló két költeményt, az 50-es évek líráját bevezető töredéket, **Ha álom ez élet...** és az évtizedet lezáró **Vojtina ars poetikáját**, melyek még cím szerint sem fordulnak elő. Dicsérni kell ellenben a valóban alapos életrajzi kronológiát és a jól szelektált bibliográfiát.

GEROLD László

FOLKLOR U VOJVODINI

Sveska 10.

Udruženje folklorista Vojvodine, Novi Sad, 1998, 92. l.

A Vajdasági Folkloristák Egyesülete 1986 óta szorgalmazza tételesen a tartomány, de valójában az egész országban élő nemzetek, nemzetiségek és etnikai csoportok népköltészetével foglalkozó kutatásokat, elemzéseket, a szintetizálás fontosságát. A tagok – akik jobbára az újvidéki Bölcsészkar dolgozói és belgrádi kollégái, s rajtuk kívül csupán néhány kiváltságos (valószínűleg újvidéki vagy ott dolgozó) személy, kutató szerezhethet tudomást az egyesület létezéséről, munkájáról – munkásságának prezentálását az egyesület az évenként megrendezett **Vajdaság folklórja** elnevezésű tudományos

összejövételén igyekeznek megvalósítani, valamint az említett tanácskozáson elhangzott előadások kötetben való publikálásával.

A **Folklor u Vojvodini** 10. könyvében a **Nomen est omen (Ime je znamen)** című 1996-ban megtartott konferencia 12 előadásának írott változata olvasható istenek, hősök, uralkodók, mitológiai lények, gonoszok, családi védőszentek neveiről, a névadás történetéről, szokásairól, mindarról ami az onomasztika és a folklórtudomány érintkezési pontját képezi. A referátumok egy része mintha folytatná az egyesület egy korábbi témájú összejövételének témavizsgálatát, amikor is a **Biblia** néprajzával és a könyvek könyvének a különböző népek folklórája gyakorolt hatásával foglalkozik.

Tadej Vojnović a **Bibliában** előforduló nevekről és azok jelentéséről szóló referátumában leginkább a nevek etimológiáját vizsgálja, s megállapítja, hogy az **Ószövetség** szerint Isten adta az első neveket: az embernek, a napnak, az éjnek, a mennynek, a földnek, a tengernek, a csillagoknak..., s ezek a nevek a megnevezett dolognak, fogalomnak a teremtett világban betöltött szerepét, küldetését jelölték. A név kimondása egyben a névvel megnevezett dolog fölötti hatalmat, birtoklási viszonyt is jelentette a **Bibilában**. Ezt tette Ádám is, amikor a Paradicsomban nevet adott az állatoknak. Fontos elemnek véli Vojnović, hogy az emberi név túléli viselőjét, s így a kontinuitás nem szakad meg, az utódok által fennmarad és tovább funkcionál a maga helyén a megteremtett világban, hiszen az *ahogyan hívnak, olyan vagy* elvet tartva szem előtt a tulajdonnév része az ember és leszármazottai identitásának. Hiszen a bibliai tanok szerint Isten előtt a név és a megnevezett egyet jelentenek.

Milica Grković is hasonló témát dolgoz fel: az istenek és az emberek neveit, melyek minden korban és minden társadalomban megkülönböztetett erővel bírtak. Így például isten nevének ismerete nagy varázserőt biztosíthatott az embereknek. Az ókori egyiptomiak hitték, hogy aki isten legszentebb, legtiszteltebb nevét ismeri, annak segítségével ölhet és életre is keltethet. Tehát a legnagyobb erő a névben búvik meg, s emiatt keletkezett az a hiedelmük is, hogy még a legerősebb istennek is árthat az, aki megtudja az ő erőt viselő, szimbolizáló nevét. Így az emberek neve is jelképes értelmű: védőpajzs is, hovatartozást jelölő személyiségelem is, és benne rejlik mindaz, ami az ember életében fontos.

Grković Platon filozófiai értekezéseire hívja fel a figyelmet. Az ógörög gondolkodó a nevet a nyelv részeként szemléli, és a mögötte megjelen(het)ő mélyebb jelentést keresi. A görög filozófiában a nyelvelmélet fontos része volt a tudományoknak. Platon szerint a nyelv az emberi teremtés és tevékenység része, melyben a nevek is létrejönnek. A név megalkotóját valóságos művésznek tartja. Hasonló vélekedése volt e témáról Szokrátesznek is. Szerinte az első névadók nagy bölcsek, kiváló gondolkodók lehettek.

A régmúltban a név kiválasztásánál a név jelentésének volt elsődleges szerepe. Az újszülött nevének meghatározásában a védelemnyújtó, bajelhárító funkció dominált: egészséget, szépséget, erőt biztosító (tehát a szómágián alapuló) neveket választották vagy alkották meg.

Erős mágikus hatást tulajdonítottak a névnek a szlávok ősei is. A Dabiživ, Živorad, Živomir nevek mind az életet oltalmazó Živana ószláv istennő nevéből eredeztethetők, aki az élet istennője volt. A szerb névadás gyökereit kutatva a szóetimológia különleges csoportjait különbözteti meg a szerző: választhatták bátor állatok nevét (Vuk, Medved), madarak, növények, fák, termények nevét (Nevena, Ruža), a tűz nevét (Ognjen, Vatroslav), természeti jelenségek nevét (Zvezdana, Svetlana), kövek, gyöngyök, nemesfémek nevét (Kamenko, Biserka, Zlata) stb.

Marija Kleut a szerb népköltészeti műfajokban szereplő neveket vizsgálta tanulmányában. A karácsonyi ünnepkörhöz kötődő népdalokban a kis Jézus (Božić, Božo), a Nap, a Hold nevének megjelenését figyelte meg és a *beli Vid*-ben az ősi fényisten jelenlétét véli felfedezni. A tavaszi és nyári időszak jeles napjaihoz kötődő dalok Szűz Mária, Szent János, Szent György, Szent Jeromos, Szent Péter, Szent Miklós, Szent Száva, Sveta Petka nevét említik, de itt is jelen vannak az ősi panteisztikus istenségek, a Hold és az Esthajnalcsillag nevei. A megfelelő időjárást kieszközölő dodola-énekekben nincsenek személynevek, azonban a pogánykori szokásvilágra visszavezethető dalok vallásos szinkretizmusa együtt említi az éltető napot és istent, mint a leginkább segítőket, bár a krisztianizálás után immár az utóbbi kap erőteljesebb tiszteletet.

A lakodalmi dalokban nem szerepelnek személynevek, hanem a rokonsági fokok nevei, a rokonság és nem szangvinikus rokonság kategóriáinak nevei hallhatók.

A vallási népekekben előforduló nevek két csoportját különbözteti meg Kleut. Azonban ezeket a dalokat nem lehet külön-külön vizsgálni, ugyanis a pogány idők isteneinek nevei (Nap, Hold, Mennydörgés, Esthajnalcsillag, a szelek közül a Sever, a Jug, majd a már említett s a fényt jelentő *beli Vid*) mellett a keresztény világnézetet reveláló bibliai nevek vegyesen fordulnak elő (Krisztus, Szűz Mária-Istenszülő, Ognjen Marija, s a szentek közül Miklós, Illés, Pantelija, Péter, János stb.).

A szerző a szerb epikus hőségekből szereplő személyneveket is megvizsgálta és tipologizálta, névadási modelleket állapított meg. A névelemek fajtái szerint a következő kapcsolatokat különbözteti meg: keresztnév és vezetéknev (Savo Nemanjić, Miloš Obilić...), keresztnév és helynév kapcsolata (Janko od Sibinja = Hunyadi János, Rade od Pazara...), keresztnév és népénév (Uso Arapin, Valh Alija...), keresztnév és a családi kötelék, rokonsági fok megnevezése (Jelica nővérke, Anđelija anya...), s mindezekben a

létező személyek keresztnéve melletti tag a megkülönböztető. Ez lehet vezetéknév, helynév, rokonságnév, tulajdonságra utaló név, címre, rangra, titulusra utaló név stb.

Gordana Vuković is az epikus hősénekek szereplőinek neveit vizsgálta, közülük is jobbra azokat, melyek a hős fizikai vagy pszichikai tulajdonságai alapján keletkeztek: nagy, hatalmas, kicsi, apró, öreg, kövér, hájas, vakarcs, csúnya, púpos, süket, vak, vaksi, segges, kopasz, csupaszállú, kezetlen stb. Mások pedig bizonyos állatnévre vezethetők vissza: Vranić, Ždralović, Paunić, Sokolović, Šainović, Orlović stb.

Ljiljana Pešikan Ljuštanović írásában pedig már csak egyetlen népdalhős: Vuk Grgurević Branković nevének keletkezését dolgozza fel. Hasonló tematikájú még Ljubica Prčić dolgozata is.

Ljubinko Radenković a balkáni szláv népeknél megjelenő mitológiai lények (tündérek, sárkányok, ördögök, démonok, szörnyek, betegségek, a rosszak) nevééről értekezik, és szól az átokszövegekben, ráolvasásokban, frazeológiai kapcsolatokban megjelenő mitikus lények nevééről. Szerinte csak azok a hiedelemlények kaptak saját nevet, tulajdonnevet, melyek bizonyos tulajdonságuk alapján közel álltak az emberhez, vagy bizonyos emberi tulajdonság megtestesítői.

Mato Pižurica a védőnév, a tabunév használatának Crna Gora-i gyakorlatáról szól. A tabuszituáció felderítésére tesz kísérletet, és az oltalomkérés módzatait taglalja. Érdekes megfigyelése, hogy csak a fiúgyerekek vannak kitéve a tabuszituáció ártó hatásának. A tabu elleni védekezés céljaként megemlíti a gyermekhalandóság elhárítását, a csak lánygyerekek születésének megszakítását, az egyetlen fiúutód megmentésének szándékát, a várva várt fiúgyermek (az isteni ajándék) védelmét stb. A tabuszituációkban való viselkedés módzatairól is szól a szerző.

Cseh Márta a magyar asszonynévadás szokásairól, lehetőségeiről, divatjáról értekezik dolgozatában, külön tárgyalva a magyarországi és külön a vajdasági magyar asszonynevek elemeit. Dolgozata bizonyára hasznos új információkkal gazdagította a szerb olvasóközönséget erről az igen összetett és máig sem egységesített magyar névadási szokásról. Cseh Márta sem foglal állást ebben a nagyon is személyes kérdésben. S bár a Magyar Tudományos Akadémiának megvan az ide vonatkozó regulája, ma mégis a szabadabb névadás, jelen esetben névválasztás lehetőségét kellene támogatni, gondolva itt elsősorban az asszony lánykori nevének teljes elvesztését eredményező Kiss Istvánné alakokra.

SILLING István

TÓSZEGI ZSUZSANNA: MULTIMÉDIA A KÖNYVTÁRBAN

Budapest, Akadémiai Kiadó, 1997, 315 l. (CD-melléklettel)

Az oktatás korszerűsítése többek között a technika nyújtotta új eszközök használatát feltételezi. Napjainkban számítógépről, cédékről beszélni, szinte mindennapi dolog, különösen a fiatalabb nemzedék körében. Alkalmazásukra a mindennapi életben, az oktatásban mégis igen csendesen, szinte alig észrevehetően kerül sor. Ha feltesszük a kérdést: miért? A válasz szinte magától adódik: azért, mert anyagi és szellemi feltételek megteremtése szükséges ahhoz, hogy a számítógép és egyéb eszközök használhatóak legyenek. A feltételek közül leggyakrabban az anyagi feltételeket emlegetjük, pontosabban a technikai felszerelés meglétét, minőségét s csak mellékesen az elméleti és gyakorlati ismeretek elsajátítását – alkalmazásuk ismeretét.

Míg a fiatalok aránylag gyorsan megbarátkoznak a számítógéppel és az általuk elérhető információk kutatásával, az idősebb generáció elzárkózik tőle. Úgy érzi: lekésett már valamiről. Inkább vállalja a technikai analfabetizmus bélyegét, minősítését... S a közepgeneráció? Ők még nem adták fel a küzdelmet. Ők még megkísérelnek valahogy behatolni ebbe a tudásszférába is. Igyekeznek megismerni, s alkalmazni valamennyire mindennapi munkájukban. Ehhez a megismeréshez nyújt segítséget Tószegi Zsuzsanna könyve a **Multimédia a könyvtárban**.

A szerző előljáróban azt mondja ugyan, hogy könyve elsősorban a gyakorló könyvtárosoknak készült, „mert az ő számítástechnikai alap- és továbbképzésükhöz kíván segítséget adni”, de reményét fejezi ki, hogy „haszonnal forgathatják mindazok, akik közelebbi ismeretséget akarnak kötni a személyi számítógépekkel és különösképpen a multimédiával”.

A kiadvány – a címnek megfelelően – valóban nem kizárólagosan hagyományosan (nyomtatott formában) közli az ismereteket, hanem CD-ROM melléklete szemléltető anyagul is felhasználható. Csupán az a kérdés merült fel bennem, a vajdasági viszonyokat szem előtt tartva: kinek és milyen tárgyhoz? Más környezetben ez a kérdés valószínűleg másként tevődik fel, de a mi oktatási rendszerünkől kiindulva, a tantárgyak tantervi anyagát szem előtt tartva talán a nyelvi és írásos kommunikáció, vagy a művelődéstörténet szemléltetésére lenne alkalmas.

Mivel a mi viszonylatainkban még mindig a nyomtatott közlés forma az elterjedtebb (szokványosabb?), ezért foglalkozunk a kiadványnak ezzel a részével bővebben.

Az, hogy a szerző meghatározta, hogy könyvét elsősorban a gyakorló könyvtárosoknak szánta, nem jelenti, hogy mások számára nem hasznos útmutató. „A fejezetek felépítése lehetővé teszi, hogy a különböző felkészült-

ségű olvasók azokat a részegységeket tanulmányozzák, amelyeknél be tudnak kapcsolódni: tehát az előképzettség nélküliek az alapvető számítástechnikai tudnivalóknál, a számítógépet jól ismerők a multimédia felhasználói oldalánál, a fejlesztésbe is belevágók pedig a multimédia-fejlesztő rendszereknél nyissák fel a tankönyvet” (11. p.)

Olvashatunk a könyv legelején a *könyvtár és számítástechnikáról*, könyvtárról, ahol a könyvtárosok is olykor idegenül érzik magukat részben az új eszközök ismeretének hiányában, részben a könyvtárak átalakulása miatt a 21. század küszöbén. Ez az átalakulás az *elektronikus könyvtárban* érzékelhető, az on-line katalógus világában – vagy ahogyan gyakran nevezik – a „falak nélküli könyvtárban”, ahol nincsenek megfogható, kézbe vehető dokumentumok – ahol egy új viszonyulás alakul ki a kommunikációban. Az ember–ember közötti párbeszéd mellett teret hódított az ember–dokumentum párbeszéd, s most meghonosodik lassan az ember–gép párbeszéd. Ehhez a párbeszédhez megfelelő eszközök kellenek. Ilyen az alapgép, az *illesztőegységek* (interfészek), vagyis a *képernyő* és a *billentyűzet*, *egér*, *hangkártya*, *mikrofon*. A multimédia világában ez utóbbiak nélkülözhetetlenek.

A címben található *multimédia* szó aránylag új kifejezésnek tekinthető nálunk, s jelentését gyakran ellentétes értelemben használják. A latin eredetű szó elemeire bontva a *multi*-előtag a szóösszetételben azt jelenti: sok – a *médium* (többes száma: *média*) pedig a *valami között, közbülső helyen található* jelentést hordozza, de inkább *közvetítő elem* vagy *információ közvetítő közeg értelemben* használatos. Nem csupán képek, hangok, szövegek együttese, hanem az olvasó/használó információ igénye, amelyet a számítógép segítségével több féleként jeleníthet meg: mozgókép, szöveg vagy hang formájában. A felhasználó tehát technikai eszköz igénybevételével ismeri meg a dokumentum tartalmát, a géppel olvasható állományokat. A szerző szerint több, de legalább két médium együttese kell a multimédiához. A médiumoknak tér- és időbeli dimenziói vannak. A térbeli helyzet lehet két vagy három dimenziós. Ehhez a helyzethez járul az időhöz való viszony, amely lehet:

- időfüggő vagy
- időfüggetlen.

Fontos követelmény a multimédiával szemben még, hogy egyes elemei bizonyos jelentésbeli összefüggéseik alapján össze legyenek kapcsolva, mivel a felhasználó a relációk mentén tud a műben keresni, navigálni. „Ezt a *nemlineáris összefüggésrendszert* nevezzük *hipertextnek*, illetve *hipermédiának* (41. p.)

Az előbb ismertetett követelmények figyelembe vételével, tudnunk kell, hogy a multimédia mindenekelőtt minőségi és nem mennyiségi tényező. S

hogy megvalósítható egyetlen számítógépen és hálózatba kapcsolt gépeken is. Az utóbbi években egyre gyakoribb a hálózati rendszer használata.

A számítógéppel és működésével kapcsolatos alapismeretek nagyon fontos fejezetei a könyvnek, bár számomra mégis a mágneses és optikai adattárolás volt egészen új, amelyet a multimédia szabványok és hardvereszközök leírása követ. A hangkártyák típusainak megismerése után a CD-ROM-okról, a CD-ROM technológiáról és szabványokról olvashatunk. A CD-ROM (*Compact Disk – Read Only Memory*) készen vásárolható kompaktlemez, amelyre a készítő előre felvitt adatokat tárolt. Ezeket az adatokat a felhasználó később nem tudja módosítani, csupán lejátszani megfelelő lézer leolvasóval. A lejátszók ma már több sebességgel olvashatják a lemezt. A nagyobb sebességű leolvasók gyorsabb adatátviteli sebességet tudnak biztosítani. A kompakt lemezek használata nagyon népszerű az átlagos ismeretekkel rendelkező felhasználók körében is. A tanulás mellett a szórakozási igényeket is kielégíti. Ahhoz, hogy CD-ROM-ok működjenek, telepíteni kell őket, attól függően mikor, milyen környezetben akarjuk használni. A telepítés, ha nem hozzáértő valaki végzi, olykor nemkívánatos jelenséget hoz magával. Megtörténhet, hogy újra kell installálni az egész operációs rendszert. Hasznos utasítás található a könyvben a telepítéshez, ami arra utal, hogy nem ritka jelenség, a felhasználó számára néhány probléma, mint pl. nincs megfelelő színkártya beépítve a gépbe, vagy nincs kellőképpen beállítva.

A multimédia a könyvtárban c. fejezet rövid áttekintést nyújt arra vonatkozóan, hogyan lehet a hálózaton található elektronikus dokumentumok között tájékozódni, illetve milyen katalógusok, jegyzékek és egyéb segédletek alapján multimédia CD ROM-okat beszerezni. Mi, akik még csak barátkozunk az új dokumentumtípussal, innen tudhatjuk meg, milyen lemezek jelentek meg, amelyek az iskolai tananyaghoz kapcsolódnak, mint pl. a **Politikai és gazdasági világatlasz**, az **Anyanyelvi könyvespolc**, amely tartalmazza a **Magyar helyesírás szabályait**, a **Helyesírási kézikönyvtárat**, az **Idegen szavak szótárát**, a **Szinonimaszótárat** és a 14 000 szavas **Értelmező szótárat**, vagy a **Verstár** a magyar líra klasszikusai, stb.

A kötet végén multimédia kishőztár található, ahol a fogalmak betűrendben vannak felsorolva rövid magyarázattal. Nehéz meghatározni, milyen fogalmak kerüljenek be ilyen alapszótárba, mivel a szerző nem veheti tekintetbe a különböző tudásszintű felhasználókat. Így bizonyára sokan vannak, akik egyes kifejezéseket feleslegesnek tartanak a mellékletben, viszont olyanok is vannak, akik több szót hiába keresnek ezen a helyen, bár a könyvben előfordulnak.

Mielőtt áttérnénk a kötet CD-ROM mellékletének ismertetésére, el kell mondanunk még valamit a könyv szöveges részéről. Tószegi Zsuzsannának sikerült elérnie azt, amit sok szakkönyv írója nem tudott megvalósítani.

Könyve egyszerűen, olvasmányosan van megírva, nem rettent el a laikus olvasót az érthetetlen, ismeretlen számítógépes kifejezésekkel. Mégis szakszerű. A szerző megérzi, milyen gondokkal küszködnek a számítógéppel ismerkedők, akiknek nincs különösebb technikai érzékük. Tehát nem a szakmai ismereteket keresik a könyvben, csupán a felhasználáshoz nélkülözhetetlen magyarázatok fontosak számukra. Az általánosan használt angol kifejezés mellett megtalálhatjuk a magyar szakszót is. Néha fordított a sorrend: előbb adja a meghonosodott magyar elnevezést, s mellette közli zárójelben az angolt. A felhasználók számára ez a rész szinte magában is megállja a helyét. Ami nem jelenti azt, hogy a melléklet felesleges. Csak... Nálunk még hiányosak a technikai feltételek ahhoz, hogy komolyabban áttanulmányozhassuk és érdemlegesen szóljunk róla.

A könyvben **Függelék** címen mindössze néhány információt találunk a mellékleteiről: jelmagyarázat a CD-ROM-on a szöveget illusztráló, kiegészítő fájl(ok) szimbóluma mellett és a melléklet tartalmát: A tankönyv szövege hipertextben, **Szép magyar könyvtárak** (részletek), **Képek az írás történetéből**, **A magyar nemzeti bibliográfia története**, **A magyar könyv története**, **Hogyan lett a könyv közkincs?** **A papír története**. Magán a mellékleten, a CD borítóján nem ezek a címek vannak feltüntetve. Itt tartalmi azonosságot sejtünk, de a címek másként vannak megfogalmazva: **Magyarország műemlékkönyvtárai**, **Írástörténet**, **Könyvtörténet**, **A papírgyártás története**. Mi történhetett, melyik az igaz? Átnézve a lemezt meggyőződhetünk, hogy a könyvben van pontosan megjelölve a CD tartalma. Több van rajta, mint amit a lemez borítójának szövege alapján vártunk. Mégis talán kevesebb, mint amit elvártunk... Talán a sok szép hagyományos írás- és könyvtörténetről szóló kiadvány után elvártuk, hogy többet mutasson be a közlés forradalmaiból...

Sajnos a lemezhez nem mellékeltek használati utasítást, így megszenvedtünk a telepítési gondoktól kezdve a felhasználás módjának kitanulmányozásáig. Hiányoltuk azt is, hogy az anyag összeállítója, szerkesztője nincs feltüntetve. Böngészés közben átvillant az agyamon, hogy talán jobban örültem volna, ha a könyvet hagyományos képanyag teszi gazdagabbá, színebbé. De akkor nem lenne multimédia. Úgy látszik nekünk még sokáig kell barátkoznunk az új megjelenési formákkal, hogy fenntartás nélkül el tudjuk fogadni a haladást. Pedig már sokszor megcsodáltuk a képernyőn vagy amikor mások használták, csak amikor mi találjuk magunkat szembe a gyakorlati felhasználással, akkor látjuk, hogy még sokat kell tanulnunk. Rájövünk, hogy még mindig szívesebben nyúlunk a megszokott formához, a könyvhöz, ahol a könyv lapozása nem okoz fejtörést és nem hagy cserben, ha véletlenül nem tudjuk a **Böngészőt** használni a megfelelő módon, vagy nem tudjuk kinyitni a **Munkafüzetet**.

Mégis örömmel nyugtázzuk, hogy végre rendelkezésünkre áll olyan kézikönyv, amely megkönnyíti a nem szakemberek számára is a számítógép használatát és idővel talán megbarátkozunk a multimédiával is általában (nem a lemezmellékletre gondolok). Csak a többi alapfeltétel meglegyen hozzá. Legyen megfelelő számítógépünk hangkártyával, hangszóróval, CD-lejátszóval... és nem utolsósorban – áram, megfelelő feszültséggel...

CSÁKY S. Piroska

