

STUDIA LITTERARIA

A DEBRECENI KOSSUTH LAJOS TUDOMÁNYEGYETEM
MAGYAR IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETÉNEK
KÖZLEMÉNYEI

TOMUS XVIII.

REDIGIT:

J. BARTA

KOSSUTH LAJOS TUDOMÁNYEGYETEM, DEBRECEN
1980

**Segédszerkesztő:
BITSKEY ISTVÁN**

ISSN 0562 – 2867

TARTALOMJEGYZÉK

<i>Barta János</i> : Kemény Zsigmond mint esztétikai probléma	5
<i>Imre László</i> : Byron Don Juan-ja és a magyar verses regény.	55
<i>Varga Pál</i> : Modalitás-típusok a 19. sz. hetvenes éveinek magyar lírájában	93

TABLE DES MATIERES

<i>János Barta</i> : Zsigmond Kemény comme problème esthétique	54
<i>László Imre</i> : Don Juan de Byron et le roman en vers hongrois	92
<i>Pál Varga</i> : Types de modalité dans la poésie lyrique hongroise des années 1870	122

KEMÉNY ZSIGMOND MINT ESZTÉTIKAI PROBLÉMA

Egyéni és társadalmi létünk nagy univerzumában az esztétikum külön, évezredes fejlődés során kialakult, viszonylag autonóm szféra. Sajátságos közege az életnek; a látszat – valóság birodalma ez, amelyben van valami az illúzióból, a szuggesztíóból, a delejes megbűvöltségből; amíg benne élünk, feloldódunk, legalább egyelőre kikapcsolódunk a mindennap aktuális feszültségeiből. Az egész tartománynak hordozója valami fél-anyagi, fél-érzékletes közeg: a költészet, az irodalom esetében a hangtest, egy rövidebb vagy hosszabb nyelvi kontextus, jelentésszövevény. A költészetben belül a regény, általában a prózaepika az elbeszélő megjelenítés művészete; felidéz azáltal, hogy elbeszél, s ezen a réven, mint már sokan elmondták, egy öntörvényű, a maga lábán megálló átfogó vagy parányi világot teremt meg.

Akárminő rugalmasnak vagy légiesnek képzeljük is el az esztétikum és a valóság közötti határt, a műélvezőnek, hogy a műalkotás hatásának átengedhesse magát, jelképesen szólva valaminő küszöbön kell átlépnie, amelyet én egykori professzorom, Négyesy László megjelölésével „esztétikai küszöb”-nek neveznék, s értelmét egy kissé szélesebben is venném, mint ő. Egyébként ő is úgy gondolja, hogy nemcsak lelki tényről, tudati beállításról van szó: a mi területünkre szorítkozva a nyelvi alkotásban kell olyan minőségeknek, olyan jellegeknek érvényesülniük, megvalósulniuk, hogy azon a bizonyos küszöbön átlépve esztétikai, illetve művészi tényeknek nyilváníthassuk őket. (Négyesy A mértékes magyar verselés történetében, az 5-6. lapon, a verseléssel kapcsolatban használja ezt a kifejezést: „Igaz, hogy a vers a költeményről lefejtve semmit sem ér, s az a primitív dallam, melyet ad, oly csekély szellemi gyönyöröt okoz magábanvéve, hogy az esztétikai küszöböt alig lépi át.” Tehát a szellemi gyönyörnek kell egy bizonyos határfokot elérnie, hogy esztétikává lehessen – de nyilvánvalóan jogunk van hatáskörét kiszélesíteni, és minden művésznek szánt nyelvi megnyilatkozásra alkalmazni.)

Ha Kemény szépírói életművéhez ezzel a mércével közeledünk, a szakirodalomnak egy már többször elhangzott megállapítását kell megismétel-nünk – amely különben az író saját őszinte nyilatkozataival is megtámogat-ható: alkotás közben maga sem mindig tud, vagy inkább nem mindig akar azon a bizonyos küszöbön átlépni: ír, de nem igazi, nem teljes ihletettséggel;

az önfegyelem lazul, a húrok megereszkednek. Napló-idézetek: „Reggel regényt írtam, keveset és hivatás nélkül.” „A napot megint regényírással kezdtem, de invita Minerva.” Régi megállapítás, hogy még nagy regényeiben is vannak művészileg kidolgozatlan tömbök, tényszerű közlések, krónikás elbeszélések. Ez az, amit Veress Dániel kismonográfiájában (Szerettem a sötétet és szélzúgást, 1977, Dacia) nagyon használható kifejezéssel dokumentum-prózának nevez. Bizony számos példát lehetne idézni, de inkább csak utaljunk néhányra: Rákóczi György politikai kombinációi akár az *Özvegy és leányában*, akár *A rajongókban*; a szombatosok elleni megtorlások felsorolászerű előadása ez utóbbiban.

Nem lehet persze egy további kérdés elől kitérni. Nem mondható-e el Kemény egyik-másik elbeszéléséről a maga egészében, hogy a mi számunkra már nem lépi át az esztétikai küszöböt? Pedig Keménynek 1850 és 1853 között ez volt az uralkodó műfaja, s megvallom, magam is nehéz feladat elé kerülnék, ha pl. a *Ködképek a kedély láthatárán* esztétikumát kellene fejtegetnem. Egyáltalán nem akarom tagadni, hogy akár ebben a műben, akár a *Két boldogban*, *A szív örvényeiben* vannak esztétikailag értékes, valóban meggyőző alkatelemek – de a művek a maguk egészében nincsenek a művészet szubsztanciájával átítatva. Egyébként nem Kemény az egyetlen nagyepikus az európai irodalomban, akinél a nagy alkotások árnyékában ma már olvashatatlan, igénytelenné szürkült művek húzódnak meg.

Ennyit előre kellett bocsátanom, hogy az olvasó félre ne értsen. Keményt nem rehabilitálni akarom, mert arra nézetem szerint nincs szükség, hanem megmérni őt egy olyan mércén, amelyet eddig csak hozzávetőlegesen és nagy általánosságban alkalmaztak: dokumentáltan is be akarom mutatni, hogy – minden gyöngéje ellenére is nagy művész volt, ha művészi kvalitásai nem is mindig ragyogtak fel tisztán. Egy kései nyilatkozatában a regényírást mondja kedvelt foglalatosságának; de ahogy életvitelében is csak egyik, egyre gyöngülő hajtóerő az aszkézis, azt már semmiképpen nem mondhatjuk róla – dolgozómódja ismeretében sem –, hogy a művészet aszkétája lett volna. Megint sorakoztatni lehetne az újabb európai irodalom, közelebbről a prózaepika nagy aszkétáinak nevét, akik az írásművészetre tették föl életüket; viszont ismereteseK Kemény publicisztikai ambíciói és közéleti elkötelezettsége.

Ha abból a tényállásból indulunk ki, hogy a művészi alkotás elméletben kétoldalú valami: két tényező játszik benne közre: az ösztönösség; az ösztönös, spontán alkotóerő, és a sokféleképp értelmezhető tudatosság (a mi esetünkben inkább a kihordásra, a műgondra, az alkotás kimunkálásának apró-

lékosságára értve) – szóval: ebben a tekintetben Keményben az ösztönös írói véna és produktivitás az uralkodó. Tudunk arról, hogy különösen történeti regényeihez, ha nem is túlméretezetten, de erős forrástanulmányokat végzett. Nyilvánvalóan élt benne valamelyes előzetes koncepció, lehet, hogy ezt papírra is vetette, de újraírásról, a koncepció alakítgatásáról, csiszolgatásáról, átdolgozásáról aligha lehet szó – nemcsak dolgozasmódja miatt, hanem azért, mert részint anyagi helyzete, részint a kiadói-hírlapírói nyomás miatt akár regényt, akár elbeszélést, akár politikai cikket szakadatlanul írnia kellett, ha néha meg is szökött a feladathalmaz elől. Különösen két fiatalkori művét (*Élet és ábránd*, *Gyulai Pál*) úgy dobja ki, alig megformáltan műhelyéből, még majdnem izzó tömbök gyanánt, amelyek azonban nemes fémből valók. A kérdés tehát, amelyet e tanulmányomban magamnak föl tettem: mi a szép ezekben az alkotásokban, általában ebben az életműben, milyen kvalitásai révén lépi át azt a bizonyos esztétikai küszöböt.

A közvetlen, reflektálatlan befogadásban a műalkotás, a mi esetünkben a regény, osztatlan egységnek érződik, a hatás a mű egészéből sugárzik ki, és az olvasó mint olvasó nem is törekszik ennek az egységnek a megbontására. De ez a mondott egység olyan, mint a fehér fény, amelyet a prizma hét színösszetevőre tud felbontani. A felfogó számára az egyedi műalkotás felbonthatatlan, a filozófus, az esztétikus számára mégis áttetszően sokrétű, elemezhető, hogy úgy mondjuk, átvilágítható. A modern esztétikának egyik fő szempontja a műalkotás rétegezettsége, úgy is mondhatnánk: polifóniája, amely azon alapszik, hogy az érzéletes közeg mögött mélyebb valóság szintek rejlenek: egészen a filozófikus-ontologikus alapokig. Valaki egyszer azt mondta, hogy „rétegek” legfeljebb csak a rossz műalkotásokban észlelhetők. Annyan igaz van, hogy a jó műalkotásban ezek a rétegek egységes egészként hatják át egymást és olvadnak fel a megjelenítésben. Az esztétikai hatás akkor zavartalan, ha a műalkotás minden szinten egyenletesen ki van érelve, ki van bontakoztatva. De mint ahogy éppen Keménynél látni fogjuk, nem ritka az aránytalanság, a torzulás, az egyenetlenség sem.

Hogy mondjuk egy nagyepikai alkotásban hány és miféle szint ötvöződik össze, hogy milyen fokozatokon, milyen „függönyökön” és „álcákon” át hatolhatunk a nyelvi megformáláson kezdve egyre sűrűbb, töményebb régiókba, annak elméleti kifejtésével már többen is megpróbálkoztak, az úttörő Ingardentől és Nicolai Hartmantól kezdve. Másra bízom ezeket az elvi-elméleti kérdéseket, nem boncolom a szinteket, csak utalok rájuk – s ezt a bizo-

nyos mélyrehatást, az esztétikai szempontból számbajövő szintek bemutatását a konkrét anyagon óhajtom elvégezni. Legyen szabad még előre bocsátanom, hogy elsősorban a négy nagy regényre óhajtok támaszkodni, azok közül is a legfrissebben olvasottakra; a fejlődés szempontját terjedelmi okok miatt is el kell hanyagolnom, és ugyanezért takarékosan kell bennem a kínáló példaanyag idézésével is.

A nyelvi megformálás első szintje

Ha most megpróbálunk egy Kemény-regényt mint prózai nagyepikai alkotást esztétikai szempontból szintekre, erővonalakra, összetevőkre bontani, első és legmegfoghatóbb tény számunkra a nyelvi közeg, az a nyelvi anyag, amely elbeszélésének eszköze – ezt nevezném én a nyelvi megformálás első, közvetlen szintjének. Persze, a Kemény-életmű egészét magam elé képzelve, tanulmányírói tollam visszariad attól a feladattól, hogy mindezt, a benne rejlő nyelvi anyagot a maga teljességében végigbúvároljam: ehhez aprólékos munkából, számlálásokból, statisztikákból kikerekedő szótár-monográfia lenne csak elégséges. Szerényebb célt tűzök magam elé: mint régi és többszörös Kemény-olvasó, rögzíteni, inkább csak vázolni óhajtom azt a képet, amely bennem nagy körvonalakban kialakult, – elsősorban a nagy regényekre, ezeken belül is a nyelvi forrásokra és a szókincsre figyelve. A szépíró Kemény van tehát a szemem előtt. Miként, hogyan alakul ki ez Keménynél?

Azokat a nyelvi forrásokat, amelyekből merített, nem nehéz rekonstruálni. A nyelvészek körében vita folyt az „irodalmi nyelv”, „köznyelv”, „írott nyelv” megjelölésekről (I. Károly Sándor, Nyr 1961); annyi bizonyos, hogy a mi Keményünk valami az egész nyelvközösségnek szánt „egységes nyelvtípus”-ból nem indulhatott ki, mert ilyen az ő pályakezdése idején a magyar közéletben és irodalomban nem volt, legfeljebb alakulni kezdett. Egyébként is könnyű ráérezni az alapszintre, amelyet először tanul meg és amelytől szinte mindvégig nem tud elszakadni: az erdélyi, Királyhágón-túli köznyelv; inkább tájnyelv ez, a maga különös szókinccsel és főként táji hangalakjaival. Abban a helyzetben vagyunk, hogy ez a szinte rusztikus indulás dokumentálható. Első, valóban befejezettnek mondott regénye, az *Izabella királyné és a remete*, töredékes kéziratban ránk maradt. A Hátrahagyott Művek (Hh) sajtó alá rendezője, Papp Ferenc ezt mondja róla: „A helyesírás törvényeire nem ügyelt, a szavakat rendszeren az erdélyi tájszólás kiejtése szerint írta le, úgy hogy a legelemibb hibák éktelenítik fogalmazását.” (Hh.7.) A valóban

befejezett *Élet és ábránd*nak maradt fenn egy csaknem teljes kézirata Pusztakamaráson, Kemény eredetije után készült másolat, de a szerző javításával. Egy-egy részlete annakidején a Honderűben meg is jelent. Az itt közölt szemelvények egy korábbi nyelvi megformálásra utalnak vissza: „a Honderű már kevesebb helyet engedett a helyesírásban az erdélyi kiejtésnek, a régiebb alakokat és szavakat újakkal cserélte föl.” (Papp F., Hh 48.) Az irodalmi igény ébredését jelzi az a körülmény, hogy az *Izabella* kéziratföredékén már javítások vannak, „melyekben már fejlettebb ízlés keresi az íróművészet titkait.” A közkézen forgó egykori gyűjteményes kiadásból ezeket az erdélyiességeket Gyulai Jórészt kiirtotta, de a kolorit jelzésére meghagyott egyet-mást; az újabb sorozat sajtó alá rendezői több helyen rekonstruálták, mert kifejezőbbnek tartották az eredeti fogalmazást.

Ez az erdélyi alapszint mégiscsak előbeszédre támaszkodott. Az írásbeliség felől az első hatások Keményt nem a beszélt nyelv vagy a költői nyelv terén érték. Előbb publicista, filozófus, vitatkozó politikus, mintsem szépíró. Föl kell tételeznünk egy korábbi impulzust: nemcsak olvasta, hanem hallgatta is a nagyenyedi tudós professzorokat. Katona Ádám (Korunk XXV. 1-2) és a korábbi források nyomán főként Szász Károly hatásával kell számolnunk: Szász korának egyik legsikeresebb szónoka volt, emellett készülő kéziratait megvitatta rendkívüli képességű tanítványával; sokat vitatták Szásszal a történelmi jog nagymestere, Savigny munkái mellett az emberi érzelmek és ösztönvilág mélységét kutató orvos-bölcselelő Trozler nézeteit; Szász nyomán egyszerre virult Keményben az érdeklődés a jogtudomány, az orvostudomány, a pszichológia és természetesen a politika iránt, joggyakornok is volt, majd erős közgazdasági műveltséget is szerzett, hogy az induló újságíróról ne is szóljunk.

Érdekes volna ezeket az eszmei fonalakat újólá, tüzetesen végignyomozni: most inkább csak annak a sejtésünknek adunk kifejezést, hogy Kemény ezekből a forrásokból inkább a még csak bontakozni kezdő magyar tudományosságunk a századfordulóra és a tizennyolcadik századra visszamutató nehézkes, körülményes nyelvét tanulhatta el; ezek a stílusművészek nem mondható nagyságok elindíthatták a publicisztika, a történelmi kutatások, de nem a szépirodalom felé.

Természetesen hamarosan kezdtek szépírói ambíciói is ébredni. Ehhez azonban mindenképpen túl kellett lépnie mind a tájnyelv, mind a szakmai nyelv fogyatékos közegén, az értekező és a publicisztikai prózán. Nyilvánvaló, hogy olvasmányéhsége és szépírói ambíciói is arra ösztönözték, hogy új nyelvi forrásokat keressen, szétnézzen a kor hazai szépirodalmában. Az

1830-as években vagyunk. A magyar irodalmi nyelvnek, különösen az elbeszélő prózának ekkori helyzete, fejlődési stádiuma egyáltalán nem kedvezett Kemény igényeinek. Idézem a „Nyelvünk a reformkorban” c. kötet idevágó helyzetábrázolását „A szó- és szóláskincs” fejezetből, 333. lap: „Ha a mai olvasó a reformkornak valamelyik divatos kiadványát: egy zsebkönyvet, az Árvízkönyv egyik vagy másik kötetét kezébe veszi, a mű szóhasználata nem egyszer valósággal lehetetlenné teszi az élvezetes olvasást. Mert bár a nyelvtani rendszeren is érzünk némi ódon jelleget, a keresettnek ható stílus pedig sokszor visszatetsző is a mai ízlésű embernek, de mindez alig zavarja magát a megértést. A szavak közt azonban számtalan sok olyan akad, amelyet csak a nyelvész ismer úgy-ahogy; de bizony ő is elég gyakran bukkan érthetetlen szóra, amellyel hirtelenében nem tud mit kezdeni.” Alább (354): ezt a kort jellemzi „az irodalmi szókincs hirtelen felduzzadása, kavargása, majd lassú megállapodása”, de „szókészletünk egységesedési folyamata lényegében csak később, a legnagyobb remekírók, Petőfi és Arany hatására ért a célhoz.”

Tompa József tanulmányából kivehető, hogy emez évtizedekben az irodalmi nyelv szókészlete folyamatosan szaporodik, elég heterogén forrásokból; Kemény szempontjából a mesterséges nyelvújításnak ekkor fölívelő második hulláma a fontos. Ő is azok közé tartozik, akik „a maguk korának több olyan kérészéletű szavával éltek, melyek a mi korunkban már nem öröklődtek át.” A lexikális anyagnak ez a bővülése odáig megy, hogy Jósika főként a szabadságharc utáni regényeinek végére szótárt függeszt a magaalkotta szavak értelmezésére. Kemény, talán kortársaival: Jósikával, Petrichevich-Horváthtal mohón szívja be ezt az új, az idők próbáját még ki nem állt nyelvet, s úgy látszik, maga is igényli magának az új szó-alkotás jogát. Ebből a szempontból talán legjellemzőbb a *Gyulai Pál* (1847): a heterogén nyelvi források vegyülésére tanulságos elolvasni Tóth Gyula utószavát a Szépirodalmi Kiadó 1967-es szövegéhez: akit érdekel, bőséges dokumentációt talál itt. Jellemző különben, hogy a tájszavak, tájnyelvi alakok, életképtelen neologizmusok aránya Keménynél a fejlődés során csökken, pl. az *Özvegy és leánya* szövegén Gyulainak már nem sokat kellett igazítania.

Az induló stádiumot, az *Izabella* kapcsán Papp Ferenc a következőképpen jellemzi: „Bármely káprázatos is a képzelet játéka, teljes érvényesülését nagyon meggátolja a fogyatékos nyelv, amellyel költőnknek meg kellett küzdenie. A művészi hatást majd a nyelvújításnak egy-egy éktelen alkotása, majd homályos értelmű tájszó, gyakran pedig egy-egy idomtalan, túlságosan megterhelt mondat teszi tönkre.” A továbbiakban újból említi az erdélyi, táj-

nyelvi hangalakhoz való ragaszkodást. Mindebből azt a tényállást kell leszűrni, hogy Kemény abban az időszakban, amikor szépírói ambíciói ébredezni kezdtek, nem talált maga előtt kiforrott, kiegyensúlyozott elbeszélő stílust a kortársaknál sem: a magyar elbeszélő próza nyelvét éppen ezekben az évtizedekben kellett megteremteni; az a valami, amit egységes nyelvi eszménynek nevezhetünk, még jóformán kialakulásának első óráit élte.

Persze, ha csak ennyiben állna a dolog, ha Kemény csak ezekből a forrásokból merített volna, rejtély, hogyan tudott mégis olyan elbeszélő nyelvet alkotni magának, amely ugyan nemegyszer kívülmarad az esztétikai küszöbön, de egyre inkább, önmagában is esztétikai élményt tud – ha nem is zavartalanul – földélni. Min múlik az, hogy Keményt nyelvi gyöngéi ellenére sem tudjuk a lomtárba utalni? Először talán arra utalnék, hogy ez a nyugtalan, sürgő-forgó, folyton olvasó „naturalista” literátor szépírói kibontakozása során hihetetlen nyelvi gazdagságot halmozott föl; életművéről bajosan fog szótár készülni, de ha készülné, megdöbbenene a bőséggel. Tudjuk, hogy nemcsak tájszavakból, avultságokból és neologizmusokból áll össze ez a készlet; benne van szinte az egész akkori magyar köznyelv – és még egy körülményt nem szabad lebecsülnünk: ihletői között ott van az egykorú, nyelvén már stabilizálódott magyar romantikus költészet is, elsősorban Vörösmarty. Ez utóbbinak a kultusza eljutott Nagyenyedre is: Szász Károlynak kedves költője volt, s vonzalmát iránta továbbadhatta Keménynek is.

Mindez azonban csak holt készlet volna, passzív lehetőség egy regényíró számára. Hogy aktivizálódjon, művészet legyen belőle, ahhoz kell valami, amit közönségesen nyelvi fantáziának, nyelvalkotó erőnek szokás nevezni, egyszerűbben talán csak nyelvi kifejezőképességnek; az a tovább nem elemezhető, veleszületett, de fejleszthető készség ez, hogy a maga élményeit, mondanivalóját azonnal, spontán a nyelv közegébe tudja átömlesztetni, hogy szó és mondanivaló egyszerre szülessen meg benne, s annak, amit leír, meglegyen a szuggesztivitása, a hiteles hangulati töltése. Nyelvteremtő zseni volt-e hát Kemény? Igenis az volt, de a vadóc változatából. A fogyatkozás az, hogy inkább sodortatja magát ettől a nyelvi gazdagságtól és fantáziától; nincs igazi, végig kitartott, egységes stílusideálja, különböző nyelvi szintekből kap föl, vet oda egy-egy foltot (valódi szintkeveredésről, pláne az érett művekben, már nehéz volna beszélni); innen van az, hogy a nyelvi megformálás első szintje olykor-olykor még kívülmarad azon a bizonyos esztétikai küszöbön – Kemény nyelve nem tekinthető teljes értékű esztétikai tényezőnek. De akkor, ha valódi ihletből, nem „invita Minerva” dolgozik, az egységes stílusszint nincs oly mértékben fellazítva, hogy az esztétikai hatásnak teljességgel híjával

legyen.

Az epikus Kemény nyelvalkotó képességét nehéz, különösen egy rövid tanulmány keretein belül, példákkal dokumentálni: hosszabb passzusokat kellene idézni. Párhuzamos példát fogok adni: a hangulattal átítatott éjszakai kép az *Özvegy és leányából*, s ugyanez az éjszaka – a hangulat ellebbenése után, a maga rideg józanságában.

Változó színű és világu éj volt. A fellegetek a gyors szél hamar sodrotta a hold arca elébe s onnan tovább. Az ablak alatti fák zizegő levelei az üvegkarikákat csapdosták. A lombok ernyőjének nyílt résein a zugás közt fütty is tört ki, az ágak reszkettek, s a kemény törzseknek csikorogása hallhatóvá lőn. E nesz, mely néha a sivalkozásig hágott, e sötétség, mely néha fekete fátyolát a csillagok őrfényéről levonta s magát látszék megsemmisíteni, e fény, mely néha fáklyájának utolsó csillámát is eloltá s meggyőzve letünt a láthatárról, e szeszélyes éj, mely most szelidült, majd zordonná lőn, s hangját és színét gyakran fölcserélte, komor, de idegébresztő hatással birt Juditra.

Judit dörzsölte szemeit, körülnézett, és hallgatozék. A szoba csendes volt és borongó. A földre helyezett mécs-cserép, melynek az akkori szokások szerint a nők hálótermében egész éjen nem volt szabad kialunni, csak néha lobbant úgy fel, hogy világa mellett a tárgyakat látni lehessen. A hold pedig megunta a nedves párakkal a fény és homály fölött osztozni, s máskorra halasztotta a láthatár ábrándos kivilágítását. Az ablaküvegek percegtek és zizegtek; de a szél csak a legprózaibb zajjal adá Juditnak tudtul, hogy még részeg kedve van, s verni fogja az ablakot, sőt néhány cserepet a ház fedeléről okvetlenül le akar ütni.

A tények ugyanazok – csak az átélés változik, s a kétféle tónust az író letagadhatatlanul nagy nyelvi művészettel tudja érzékeltetni; a kontraszt talán minket is meggyőz arról, hogy abban a gazdag komplexumban, amely Kemény tehetségében összeszővődik, ott van az írni-tudás, a nyelv művészetének adománya is. Közelebbről a szavak jelentésárnyalatainak és hangulati tónusának művészi kiaknázását tekintve. Nyilvánvaló, hogy nem tudatosan él ezzel a művészettel: aligha csiszolgat, nem is nagyon ért rá, hogy mondatait önmagának felolvasgassa – mint a Flaubert-típusú írók; de ha elemében van, tud gördülékenyen elbeszélni, előadása folyamatosan, hol lassabban, hol drámaian halad, s különösen beszéltetéseiben már lépéseket tesz az előszó hitelessége felé.

Azt, ami ebben az elbeszélő nyelvben valóban Keményé, inkább globáli-

san lehet érezni, mint kielemezni; a példákban, az igazán beszédesekben, minden összefonódva van jelen. Inkább előbb a karakterisztikumokat sorolom fel, bővebb kifejtés nélkül; a néhány felsorolandó példa valamennyire vonatkozik. Kemény a szókincsben, a megnevezésekben, jelzőkben, igékben erősen individualizál, konkretizál, teljesen érvényre juttatja a szavak energiáját, ebből következik szavainak és stílusának telítettsége, magvassága. A Kemény-epikum jellegzetes szavai azok, amelyek egy képzetet vagy képzetcsoportot minél pregnánsabban, minél tömörebben, mintegy szűk körbe szorítva tudnak kifejezni. Egy szóban egy összetömörített, mintegy materializált jelentés egysége. Mindez az esztétikumban a „jellegzetes” kategóriájába tartozik; tud nyersen vaskos lenni, de szóhoz jut az anyagtalansító könnyedség, súlytalanság, finomság is. Az emeltebb szintet egy-egy absztrakt jelentésű szó beiktatása jelzi. Amikor a szó egy jelentés- vagy képzetkör valamely mozzanatát különös erővel, pregnáns tömörítéssel fejezi ki, amikor egy egész szómező dereng körülötte, amikor fényudvara van, ez létesíti a szó energiáját.

És ne feledjük el, hogy van a szónak esztétikuma is, amely összetevődhet a hangalakból, a jelentéshez fűződő hangulati elemekből, a szintaktikai elhelyezésből stb. És tapasztalhatjuk, hogy Keménynek vannak szép szavai is.

Illusztráció gyanánt, lehető önkorlátozással, néhány példát ragadok ki az *Özvegy és leánya* eredeti, átsimítatlan szövegéből:

III. 278. „Tarnócziné sötéten tekintett a palotahölgyre. Érzések támadtak keblében, melyek körvonalozva nem voltak, de azért oly lehangoló erővel bírtak; mintha nevék a marcangolás, égetés és a keselyükörmű gyanú volna.”

I. 140: „A hamis csillagszemek mosolygattak rezgő kacér fénnel. A téjút, mintha ezüstporral frissen hintették volna be, szebben és árulóbban tündöklék. A hold sajnálta, hogy arcának felén visszaidézhetlen fátyol leng, s hogy nevető sugáiraival dúsan nem áraszthatja el azon ösvényt, mely a lugasból kivezet...” Az anyagtalan, finom tónusok uralkodnak, de megcsendül a tájnyelvi hangalak is.

I. 210. „Judit éjeket töltött ragyogó udvari bálokban s pusztá magános szobácskában is, hol csak a fali prücsök csicserge néha gondolatai közé, mintegy figyelmeztetve, hogy elég már. Judit ismeré azon örömet és bút, azon hivalkodást és melázatot, mely legkevésbé engedi az álmodat szemhéjaink felé közelgenni.” (Ismétlem: a példák Kemény szókincsét, nyelvészettét óhajtják illusztrálni.)

III. 127: „Midőn Sára belépett, villanyütésként minden arcra egyszerre szökkent a bámulat kifejezése. Nem volt szív, mely ne érezte volna a kellem istennőjének közellétét, a bűbáj bilincselő igézetét, s azon mélabús benyo-

mást: hogy még a szépség is lehet az ég szerencsétlen ajándéka.”

III. 134: „Fehér foszlányt vetett a zabla az út havára, s bár fris idő volt, az iramló paripa szőréről füstölgött a pára.”

I. 131. „Sára ajkiról egy megtört sikoltás hangzék, melynek csengése kettémetszve volt vagy a torok rögtön összevonulása, vagy a leigáztatásában is parancsoló lélek akarateréje által, s mely halk nyögésben hallatá utórezgéseit. S ekkor egy-egy heves rázkodás támadt testén, mely vilányos érintésként futott minden idegen végig és rögtön eltűnt, lázító hatásának nyomait a föloldott tagokon egészen megszüntetvén.” (Neologizmus!)

II. 78. „A fejedelmi gyűrű, mely álmokba ringatá azokat is, kik el nem nyerték, az új tulajdonos kedélyét sem hagyá érintetlenül. Visszavonultan, melán állott. Értelmes, élénk és metsző szemei most bágyadt vagy méla tüz-zel nyugodtak egy ponton, melyet lelke észre sem vett, figyelme meg sem különböztete.”

II. 18. „Megzördült a száraz ág és fonyadt galy, melyet esőmosás vagy szélvész söprett az alyba, hol vörös agyag s kődarabok közt vékony szalagát fonta egy ér tovább, néha sáros gubbenőkben aluva el, s néha sebesebben csergve.”

II. 61. „A magány és csend, melyet a vaddarazsok zszibongásán és a har-kálypittegen kívül csupán igen távolról jövő hangok s a malomzúgásra emlékeztető moraj és egy-egy vadászeb lassú vonításai háborítának – majdnem egészen visszahozták az öreg állat természeti ösztöneit.”

II. 74. „A búsongó s csaknem szent lehű ábrándnak a bátor és lovagias vonalokba vegyülése: az ellenkező kedélyelemeknek kimért s mégis szabad formákba összeolvadása s kibékülése, ezen tulajdonok, melyek az idegent fel-ötölő egyéniséggé tették, inkább hatottak a fejedelemre, mint maga is hívé vagy óhajtá.”

III. 231: „Tarnócziné fölemelkedett ülhelyéből, nézett... nézett. Arcán nyargalt a pir, kergeté a sápadás, fölvegyült, s a biborszinben elhalt. Szemei pedig élesek lettek, mint a martalékot sejtő keselyüé, vad tűz gyuladt bennök föl, s villámlék a káröröm.”

Nyersebb tónusú példamat, sajnos, nem tudom teljes egészében ideiktatni: azt az épületes párbeszédet, amelyet Haller Péternek a szentléleki kastély elé érkeztek a várnagy és Haller hírnöke folytat: I. 146-147: „Tudd meg, **akasztófavirág**, hogy ez nema fejedelem, de Tarnócziné nagyasszony várkastélya. – Akár várkastély, akár bagolyfészek, be akarunk menni... Amint nektek mérnek, úgy mérij másoknak is, jó atyafi, s vigyázz, nehogy a markaköpiség miatt kitegyék szürödet a várból. – Eb fél attól: mondám én.”

Azt hiszem, a (még végtelenül sorakoztatható) példák után nincs szükség különösebb szószaporításra: Kemény nemcsak hogy engedi magához jönni a szavakat, de tud is bánni velük: ki tudja aknázni a bennük rejlő energiákat, jelentésárnyalatokat, hangulati tónusokat.

Mi jellemzi mármost Kemény szókincsének stílus szempontjából, epikum, költészet szempontjából értékelhető alapminőségeit? Miután persze számoltunk azzal a ténnyel, hogy ez a nyelv éppen esztétikum és stílus szempontjából nincs egységesen átformálva. Induljunk ki talán ennek a nyelvnek a gazdagságából: ezt bizony mennyiségileg felmérni sem okozna csalódást: vetekedik a világirodalom bármely nagy prózaepikusával ebben a tekintetben. Talán sántító összehasonlítások, de eszembe jut, hogy a francia klasszikus drámaírók szókincsé alig 4-500 szó, s egy idevágó dolgozatból tudom, hogy Trakl egész szókincsé mindössze 800 szóra tehető (igaz, hogy jellegzetes, egyéni szavak ezek), s ha ebből a pusztán kötőszavakat, viszonyítást jelző szavakat levonjuk, a maradék még kevesebb. Persze nem epikusokról van szó. De Kemény szókincsét számlálatlanul is több ezerre becsülöm, s ennek nem túlnagy hányada az, amely avultnak vagy mesterkéltnek minősül.

A szókincsnek ez a gazdagsága, egy tartalmas művész-egyéniség kezében, egyáltalán nem tekinthető pusztán halmazatnak: elébedolgozik a nyelvi műalkotások egyik fő esztétikai értékének: a polifóniának. Hajlékony nyelv ez, amelynek megvannak az eszközei az emberi, egyéni, természeti és társadalmi lét minden, a felszínestől az egzisztenciálisig lehető legmélyebb szintjének megéreztetésére. Ez a szókincs teszi lehetővé, hogy Kemény számára a valóságnak – ezt a kifejezést itt a legszélesebb értelemben veszem – nincs zárt, hozzáférhetetlen területe vagy birodalma. Az érzékletes nyelvi közegbe olvadva, egymást átfedve és átszínezve jelennek itt meg a felszínebb, közelebb, kézzelfoghatóbb, és a mélyebb, rejtettebb, anyagtalanebb, elvontabb, masszívabb életsíkok, valóságszintek: a lélek rebbenései, a jellem mozgatóerői, az erkölcsi és gondolati-reflexiók mélységei, le egészen az úgynevezett sorsérzésekig. A szókincs tarkasága, gazdagsága segít megteremteni esztétikai téren is a polifóniát: a komorabbtól, a nehéz szépségtől a könnyed leheletszerűségig, a grotesktól, a torztól az ideálszépig ívelő skála átfogását. Feltárul az élet dús festőisége a tárgyias közelségtől és vaskosságtól a borzongató tragikumig.

A szókincs tehát Keménynél tükrözi az élményvilág kibővülésének, ami megint nem pusztán tárgyi, motívumbeli kibővülést jelent, hanem azt is, hogy Kemény a magyarul nyelvi kimondhatóság határát bővítette ki, életből, világból, lélekből olyan jelenségekre talált nyelvet, szavakat, kifejezést, amelyek addig talán a magyar lélekben csak szunnyadtak, kimondhatók nem vol-

tak. Miben látom tehát Kemény epikus nyelvének legnagyobb értékét, főleg a megelőző magyar prózaepikához vagy akár a költészethez is viszonyítva? Mint Vörösmarty a költészetben, ő a prózában kibővítette a határát annak, amit magyar nyelven ki lehetett mondani és addig nem mondott ki senki. Alkotója persze ezt a nyelvet olykor mintha egyéni akcentussal, pláne éppen törve beszélné, olykor beleütközünk egy-egy önkényesen alkotott, semmiféle jelentésmezőt, hangulati evidenciát nem hordozó szóba, de talán azért is, mert ily széles horizontot kell átfognia.

ÖL I. 132. „A leány az első mozzanatra megint rázkódást érzett testén átnyargalni, mely tartós, de lassú reszketegséggé alakult. Arcára sűrű könnyek omlottak, legördültek a hideg ércpáncélra, s egymást váltva csepp csepp után oly gazdagon folyt, mintha fölfűzött gyöngysor volna.”

Rajongók, II. 54. Deborahról: „Körülnézett. Neszt hallott, szive dobo-gása volt. Lehajtá fejét könyökére, s könyökét, mely az asztalra támaszkodék, elfedte a pártájáról aláomló fátyol, mely hullámszó fehér ködével arcát is beborítá. De amint a világ elzárva lőn előle: a világba ragadtaték be. Elemér rég ment ki a házból, s már lakására is megérkezheték, ha oda akart; azonban Deborah az elűzött ifjú lépéseit még hallá a tornáclépcső kövezetén. Oly lassú, oly kísérteti nesz volt ez, mintha a vékonyka főveny fölött őszi szél járna, s a súlytalan parányokat söprené tovább, tovább...” R IV. 150: „Még birt erővel, hogy egy lihegő nesz, egy szellemsóhaj felé mozdítsa meg kezét...” A bujdosó Mikes Jánosról olvassuk: (ÖL III. 155.) „...Érzé, hogy ellenállhatlan szüksége van a magára hagyatás, a félrevonultság renyhe, álmadozó éveire, a napok jel-telen egyformaságára, az idő ürességére, és a benyomások által többé nem mozgatott kedély ködös, ólmos őszi légére, a halálra az életben. Sovárogtá a sivatagot, melynek fővenyén a láb nyomát csak elvéve lehet föllelni, melynek gyér bokrairól az ágat kéz helyett a vihar töri le, melynek hús forrásait csak a vadállat ismeri, melynek csillagos éjét vigasztalóul nem hívja a titkolt bú, tanúul a titkolt kéj.”

Miért idézem ezeket a példákat, amelyeket akár a végtelenségig szaporítani lehetne? Szeretném, ha az olvasó megérezné rajtuk, amit én érzek: ilyen magyarul Kemény előtt nem írtak le, s ha van rokona és előzménye a nyelvi erőben, az elsősorban a Csongor és Tünde költője, majd az önkényuralom korában kibontakozó, saját szintjét elért Jókai.

Abból indultunk ki, hogy Kemény a szó igazi, teljes értelmében nem nyelvész ugyan, de stílusának vannak művészi elemei, ha akar, tud stílusművész is lenni. Nem akarok arra a véget nem érő kérdésre kitérni, mi a stílus általában, megelégszem egyszerűen ezzel a meghatározással: Irodalomban, pláne epikában stílusnak nevezem azoknak a nyelvi eszközöknek együttesét, amelyek révén a költő önnön belső világát vagy a mű maga-teremtette világát meg tudja jeleníteni, meg tudja eleveníteni. Az epikus stílus elsősorban a megjelenítés művészete.

Ebből az is következik, hogy az epikus egyéni stílusát csak belülről lehet megközelíteni, megérteni: azoknak a művészi képességeknek folyománya ez, amelyek az alkotó tehetségben munkálnak. Ezek a képességek alakítják magukhoz a nyelv anyagát, nemcsak a szókincset, hanem a szövegeket, a szintaktikai formákat is, ezek teremtik meg a képes beszéd különféle változatait, s az úgynevezett retorikus nyelvi eszközöket. A stílus-teremtő erőket kell tehát Kemény tehetségében is keresnünk, s egyúttal számot vetnünk ezek nyelvi megnyilvánulásaival is.

Ebből a gazdag, diszharmónikus emberi és írói egyéniségből következik, hogy stílusát is többféle erő, belső energia formálja. Mielőtt ezekre rátérnék, óvást kell tennem. Kemény nem tisztán szépíró, még szépirodalmi műveiben sem; van benne bizonyos boncoló, a jelenségek okait kutató és dokumentáló hajlam, ez pedig stílusának olykor értekező, fejtegető, esszéisztikus színezetet ad. Én az alábbiakban csak azokra a stílus-teremtő erőkre szorítkozom, amelyekből valaminő esztétikai hatás származik, amelyek bizonyos esztétikai minőségek hordozói. Nem vonom be tehát ábrázolásom körébe történelmi és irodalmi tanulmányait vagy éppen publicisztikáját, amelyek jórészt nem is írta szépírói igénnyel. Még egy óvás: ezek a stílus-teremtő erők nem érvényesülnek minden szépirodalmi alkotásában egyenletesen, s külön feladat volna kutatni a fejlődést, az eltolódást a 48 előtti majdnem zsengek, az átmeneti időszak, tehát a társadalmi regények és elbeszélések, majd a három nagy történelmi regény viszonylatában: mostani kereteink között inkább csak az utóbbiakra vagyok figyelemmel.

Epikushoz illően az első stílusformáló erő nála az elemző, láttató, plasztikus megfigyelés, a látás és a láttatás, általában az érzékeltetés művészete. Az epikus figyelme kifelé, a konkrét valóságra, a társadalomra, az emberek közötti viszonyulásokra és történésekre van koncentráva; érzékletes módon

bele kell az olvasót helyeznie, varázsolnia ebbe az életbeli közegbe. Ez nagyjából minden nagyepikusra jellemző, de különbségek vannak abban, ki mit, milyen árnyalással, milyen élességben lát meg, és főleg, amire most csak célozni tudok, ezt a láttatott világot milyen valóságszintre lokalizálja. Aki ismer valamit a francia úgynevezett új regényből, az talán tudja, hogy ezek a regényírók, akiből több évvel ezelőtt válogatás is jelent meg magyarul, valóban megmaradnak az aprólékos látás-hallás eszközeivel felfogott valóság szintjén. Kérdés, hogy a puszta konstatálásként ábrázolt valóságból születhet-e esztétikum. Legalábbis Kemény példája azt mutatja, hogy többre is van szükség – még ha föltételezném is, hogy az epikusban semminemű lírai véna nincsen. Kemény stílusához meg éppen csak úgy tudunk közel jutni, ha felfogjuk benne először az alapvető epikumot, s azután kielemezzük azokat a közös névvel úgynevezhető lírai felhangokat, amelyek ezt az epikumot a korai alkotásokban különösen, de még a későbbiekben is átszínezik. A stílusformáló erők komplex szövevényét lesz módunkban megfigyelnünk.

Vegyük először is a szűkebb értelemben vett epikust, akinek mestersége a megelevenítés, a láttatás, az érzékletesség illúziója, a tagolt, világos vonások, a jellegzetes egyediség, mérsékelt eszményi átfűsüléssel. Ha nem vált volna a szó jelentése olyan problematikussá, a stílus realista vonásairól beszélnek, arról az érről, amely végighúzódik, egyre inkább duzzadva Kemény szépírói alkotásain. Gondolom, a példákkal kissé takarékosan kell bánnom; néhány beszéljen a sok helyett.

Kassai Elemér figyelni a balázsfalvi vár udvarát:

„Észlelőn, figyelve tekintett maga körül.

A várban minden arra mutatott, hogy Pécsinek sok vendége van.

A fogadó is szekerekkel rakva.

De hol van e sok nép?

Soha csendesebb nem volt az udvar, mint most.

A folyosók üresek, az ajtók nem nyílnak meg.

Egy-egy cseléd guggan ki, s az is többnyire gyanús szemekkel látszik őt kísérni.” (R IV. 118.)

„A piacon a félelem táplálta a zavart, a zavar a félelmet. Minden tartott valamitől, haragudott valami miatt, értesült valami felől. Az ablakok fölnyitva, könyöklő és letekintő alakokkal teltek meg, a házkapukon forrt ki a bábész nép, s a legkisebb utca sem volt vészjóslók, tarka híreket regélők, s izgékony, hívékeny tömeg nélkül.” (R IV. 135.) (A nyelvi szint érzékeltetésére hadd jegyzem meg, hogy Kemény a 18. századi keletű „mindenki” helyett következetesen az ósdi, de patinás „minden”-t használja. Jele ez egy ré-

gibb, még nem irodalmi nyelvállapothoz való kötődésének.)

A tónushoz illően aránylag rövid mondatok, kevés jelző, az is az átlag szemléleti szintről: az igék élénkek, plasztikusak, de nincsenek megemelve.

„Mert már most a Maros völgyén zúgva száguldott végig az alszél, s míg a könnyü katangot és száraz ágakat táncoltatá, s míg a fehér és csillámos hóhasábok éléről vékony lemezeket szeldelt le, hogy az útarkok körül új hófuvatagokat alkosson, addig a Kecskető és kákovai hegygerincek vihartömlőiből is kiszabadult egy-egy légroham, s Gyulafehérvárra húzódva, a fejedelmi palota ablakai előtt kezdé füttyölni, a házereszről a vékonyabb jégcsapokat dobálá az ácsorgó utcagyerekek nyakába, s ahol csak szintén a várba fölrepkedő róna-széllel találkozék, tüstént összesivalkodott vele, s aztán küzdve, kigyózdó örvényt furtak a légkörbe, vagy tölcseireikben forgaták mindazt, mit az utcáról, a kocsmák cégéireiről és a lekapott süvegek daru- és kerecsentollaiból hirtelen magokhoz ragadhattak. (R I. 25.) (Ezekon a mondatokon Gyulai semmit nem igazított!)

Haller Péterék érkezése Tarnócziné kúriájához:

„A harmadik kürtölést csengő-pengő hangok egész bábafergetege kíséri. Özönlék a nesz, a zaj különböző vadászipokból s aztán nagyobb meg kisebb alabárdok és bunkókból, melyek hol siketen koppanó, hol élesen zörgő tárgyakkal látszottak érintkezésbe hozatni. A zsivalyt csakhamar lőtás-futás és embertorkok működése kezdé fokozni, s hogy semmi hátra ne maradjon, a várudvaron egy öreg rézdob is harsog, a fegyverre hívás szokott módján.” (ÖL I. 143.)

Esti jelenetről van szó, a figyelem a hallásra, a hangbenyomásokra van beállítva; a káosz jól megfigyelt mozzanatokra van bontva; az egyénített, elkülönülő hangbenyomásokat egyediesítő főnevek és bőséges igekészlet érzékelteik.

Még egy szerényebb, de sokatmondóan plasztikus példát: (ÖL III. 228.)

„Derült, hideg téli nap volt. Vékony, de a sugároktól szikrázó hóboríték fedte a környéket. A lég átlátszó vala, s alig görbült kék oszlopokban emelkedett föl az előtérben egy kis helység füstje.”

Két nagyobb méretű példát terjedelmi okokból csak jelzésszerűen iktatok ide; nemcsak Kemény írásművészetének konkrét szemléleti erejét dokumentálják, hanem azt is: mennyire le tudja vetni elbeszélő modora nehézségét és akadozó, görgeteges voltát, ha valóban az epikumra koncentrálnak. Tarnócziné eddig soha nem merte otthagyni szentléleki kúriáját, mert félt, és fukarságában már előre megjósolta a károkat, amelyek távollétében bekövetkezhetnek. A károk felsorolása (ÖL I. 56-57.) írói bravúr, magát Tarnócziné

is már az átképzelés határán megszólaltatva jellemzi; főként mégis az író eleven földközelségét, konkrétumokban való gazdagságát. – Mindjárt a szomszédban (64-65.) van egy rokonstílusú hely, amikor a falubeliek egy napfogatkozáskor szorongani kezdenek, hogy itt a világ vége:

„Az udvaron az aprómarha bódultan kezdett nyargalni, visitani, röpkedni. A lovak legelőiket odahagyván, fölemelt nyakkal, kitágult orral, nyerítve, szagolva és serényeiket rázva rohantak az istállóba. A fellegtelen égen a nap arca elszederjesedett, mintha szélhűdés találta volna. A láthatárra pedig szürkület borult, árnyékos és fakó, a vigasztalás nélküli este rögtönzött homálya, a mosolygó délután közegében.” S ha még hozzátesszi, hogy ezekután Náprádiné „a nap tartóssága iránt nem volt többé oly szilárd véleménnyel, mint régen” – több is van az ilyen passzusokban, mint – a maga nemében kitűnő – szemléletesség: ott van hajtőerő gyanánt a született epikus szellemi fölénye, amellyel még majd közelebből fogunk találkozni.

Ugyanez a stíluszint más oldalról is, igaz, hogy viszonylag ritkán, ki-ki-ütközik: amire nem is gondolna az, aki Keményt csak fölületesen ismeri: közkeletű, olykor biztonnal népi eredetű szólásokban beszélteti alakjait: „Minek fűjjam, ami nem engem éget?” – mondja Dajka püspök *A rajongókban*. „Könnýü annak boldogulni, akinek Krisztus a barátja.” A fejedelem az *Özveggy és leányában*: „A közmondás szerint még a disznóláb is elsülhet.” Kassai: „Szél sem indul fúvotlan, füst sem támad tűz nélkül.” A „közmondás szerint” hivatkozás ismétlődik: „A közmondás szerint ne vessen a kútba olyan követ, amelyet aztán senki sem tud kiemelni.” (*Zord idő*) „Az új szita – a közmondás szerint – falon függ.” (*Zord idő*) Ugyanott: „Elég egy sütetből egy lepény.”

A most következő példa-sorra már ügyelnünk kell: egy-egy áruló jel mutatkozik bennük.

Zsófia (R) az óraütést hallja, amely öltöztetőinek közeledtét jelzi: „Minden óraütés idegeit rázta meg.” „Zsófi minden vonalain oly szikrázó öröm sugárzott fel...” (R I.38.)

Az öreg Kassai István nézi a lefátyolozott arcú Klárát: „Bokros szemöldök alól éles, szürke szemek vizsgálták őt, s a sűrű fátyolon át is égették, meggyulasztották arcát.” (R III. 53.)

ÖL: „Mintha jéghideg szél csapott volna Sára szívére, fázott, rezgésbe jöttek idegei, s Judit, ki mellette állt, az alabastromfehér arcon kőirati betűkkel látta beírva a kétségbeesést.” (III. 130.)

ÖL: „Egy mély kúrthang, mely a csendes, szavatlan, suttogástalan éjben oly rémesen harsont fel, mint a bölömbika bőgése.” (I. 143.)

Deborah „összefüggés nélküli éber álmok s álmodó éberlét közt beszélt egy érméről is, mely villog, égeti a havat ... s ha még csak ez volna! De az ő szemét is égeti, lelkéig süt tikkasztón, hervasztón.” (I. 59.)

Ami ebben a példatárban közös, az érzéki, szemléleti benyomás fokozása, élénkítése; az író már elmozdult arrafelé, hogy amit elmesél, amit láttatni-hallatni-éreztetni akar, azt nemcsak a szemlélő, hanem a közvetlen, bensőséges átélő számára közölhesse. Már jelentkezik az újabb stílussteremtő erő, amelyet a rövidség kedvéért hangulati beleélésnek nevezhetünk. A plasztikus megfigyelésből a mi Keményünk, ez a belső érzékenységgel is megáldott talentum, könnyen áthajlik a beleélésbe, a személy, a jelenet, a környezet hangulati tónusának kivetítésébe. Nem azonos ez a lélekrajzzal, sem a táj-tárgy-természetleírással; az a különös érzék ez, amely felfogja az adott mozzanat hangulati töltését. Nem is szubjektív valami, nem az íróból vetítődik ki; benne van a témában, a külsőben, de valahogy úgy, mint az ultrahang vagy az ultrabolya-sugarak: a lélek különös műszereire van szükség, hogy felfogja őket.

A hangulatföldidőzésben természetesen számíthat az egyes szó is, az igékben, főnevekben, melléknevekben rejlő kifejező erő. De a művészi nyelvhasználat többnyire túlmegy az egyes szón: szókapcsolatokban, különböző szemléleti szintről való szavak összekapcsolása, halmozások, ismétlődések, a mondatokon belüli viszonyítások formájában jelentkezik. A nyelvi elemek különös, egyedi vetülete valami globális hangulatiságot áraszt – valami tünékeny, meg nem fogható fluidumot.

„Képéről folyt a vér, ajkáról az áldás.” „Szerette bilincseit, örvendett a gúnynak, áhítóza a szenvedést.” (R IV. 148-149.) „A láthatár tiszta, mint egy gyermekálom.” (GyP II. 89.) „A lég hő és hallgatag, fűszeres és ideglágyító.” (ÉÁ 208.) A harangok „kongottak, zúgtak, sikoltának, csengének”. (GyP II. 35.) „A hold platán-levelek s repkényágak közül nézett le, aransárgán, áradón, delejesen.” (FN 81.) „S már a hold mosolygott, fénylett, hódított és andalga.” (R II. 271.) „A nagy, kék, hosszú metszetű, vékony selyempillákkal árnyalt, nedves és égő szemek.” (GyP I. 74.) „Az óra tizedt ütött fejként erős, parancsoló, megrázó hangon.” (uo. I. 303.)

Példáinkban figyelemreméltó retorikai eszköz a mondatrészek megsokszorozása; társul hozzá az ellentétek halmozása: „Képzlődésök borzadt és vonszodék, félt és áhitott a bösz ima zengésekor.” (GyP III. 190.)

Nem gondolnám, hogy a szónak immár befogadott értelmében stílo-mantikáról lehetne beszélni; nem arról van szó, mintha a mű esztétikai hatása a nyelvi szintre koncentrálna – nem a nyelvi kifejezéssel akar Kemény mű-

vészkedni, hanem egy mozzanatot hangulati teljességében kifejezni. Mondhatnánk esetleg romantikus színezetű expresszivitásnak. Legyen szabad még néhány hosszabb példát ideiktatnom:

ÖL: Tarnócziné elégette leánya világi olvasmányait, a széphistóriákat és a verses regényeket; ennek ellenére „a verses regények tiltott sorai gyakran oly olvashatóan lebegtek szeme előtt, mintha lenyomtatva volnának. Még a kezdőbetűk cirádái is ott voltak a levegőben, s vigyorgó tekintettel erősíték, hogy nem haltak meg, nem égtek el.” Amikor Náprádiné átveszi Sára nevelését, megint ilyen profán olvasmányokat rak a könyvespolcra: „Könnyen elképzelhetik [Sára] meglepetését, midőn ... az asztalon és üveges almáriumban egy csomó idegen könyvet talált, melyek a régi porosokat legjobb helyeikből kiszorították, s a viaszszin pergament és fekete marokkói bőrbe öltözött vas-kos művek közt, tafotával, bársonnyal vagy tarka papírral borított ledér alakaikkal úgy nézhetek ki, mintha Éva anyánk legcsábítóbb leányai simultak volna rideg erkölcsbirák és színmutató farizeusok oldalbordáihoz, hogy addig incelegjenek, míg mindenik velök táncolni, citerázni és zsolozsma helyett egy pajkos szerelni dalt fog énekelni.” (I. 93-95.) Tarnócziné a diadal sejtelmére: „mint a három fedélzetű nagy hajó, mely veszélyes tengerútból Indiák kincsével rakottan és koszorúzott árbóccal közelít a kikötőhöz, oly büszkén és felfútt tekintettel haladt előre.” (III. 25.) S amikor a közelgő bukást érzi: „Egy könyv toluult pilláira, s még inkább sugá sejtelme, az üdözö szellem, az új ellenség, miként nyomról nyomra balesetek fogják kísérni vigyorgó ördög-arccal, kárszomjas lihegéssel, könnyü lábakkal s összeröffenő, röhögő hahotával.” (II. 223.)

[Sára] „Liliomfehér arcának bánatos vonalaira annyi szenvedés volt írva, mennyit az érzéketlenség szeme sem tudna időközök nélkül végigolvasni, mennyit az emlékkői márványba nem véshet a művész, s a hamvvederre lefordított fákllyával néző nemtő csak szelid árnyalatokban képviselhetne.” (III. 242.)

„S mily hangon mondá a »jó éjszakát«! Ugy tetszék nekem, mintha ökök éj jönne a földre, melyben a vak sötétség miatt a testvér sem borulhat testvére dobogó keblére, hogy elpanaszolhassa, amit vesztett, és amit soha többé nem találhat fel.” (III. 261.)

„Éjszaka, midőn minden ház és sirkő a kétféle álom egyenlő csöndjét őrzi, s a lélekóra eltelte után kísértet és gondolat nem bolyga többé...” (R II. 35.)

Elemér Balázsfalván, már a nagy lemondás után: „Minden zugot ismert a várban, hisz annyi boldog órát töltött ott! És ezen incselgő, csábító órák, a

folyosók oszlopai mögül, az ablakok leeresztett függőnyei közül, a még lombtalan fák távoli körrajzaiból, az egész láthatár keretéből kilépve könnyű szárnyakon lebegtek elébe, körülbánolák őt, s bűvös tükreiket csillogtatták, melyekben a mult árnyai éltek, mosolygottak, összeölelkezének és együvé olvadtak, hogy egy nagy emlékképpé váljanak.” (R IV. 117.) A hagyományos stilsztika nyelvén megszemélyesítésről kellene beszélnünk, de hiszen ez csak eszköz; az elmúlt idő egy szakasza, emlékeinek fölrajzása van megelevenítve, összetömörítve, dinamizálva; évek érzelmi tartalma van egy szituációba sűrítve, s a szituációból adódó hangoltság találja meg a maga kétségtelenül erősen lírai kifejeződését. Az epikumot kísérő lírai tónus szinte önállósodik, a felfokozó beleélést, az expresszív hangulatiságot mint stílusformáló erőt szinte tetten érhetjük.

Már az eddig idézett példákban is ott bujkál egy további stílusformáló erő, amelyet előbb talán néhány tiszta példán érzékeltetnénk:

Az ÖL-beli nőrablás-jelenetből: „Az anyagszelid arcvonalú leány, midőn megtámadója közelebb vonta magához, hogy keblére emelje, egy kis tört ragadott annak övéből ki, s oly vadon szúrt hozzá, mint Judit – de nem a nénike, hanem ama bibliai – ama híres zsarnokhoz, kinek nevét említenem sem szükség. De a tör, mely mostani színésznőink kezében alkalmas ví-eszköz lett volna, csengve és darabokban hullott a sima páncélról alá.” (I. 130.)

R: A kényeskedő Zsófiával mondatja Pécsi Deborahról: „Furcsa, tevé hozzá némi ingerültséggel a hercegnő, igen furcsa, hogy ti fiatal urak Deborah kisasszonyt, amióta nincs miből öltözködjék, Erdély legszebb leányának hirdetitek. Addig mindig volt kifogástok ellene, most a ti szemetekben istennővé lett. Hát csakugyan a szépítő eszközök közé tartozik a szükölködés?” (IV. 180-181.)

„Zsófi, mihelyt a teremben gyorsan járva keresni kezdé, hogy mit kívánjon, tüstént az elérhetlen álmok tündérországaiba lépett, s oly követeléseket gondolt ki, melyeket csak a varázsvessző és a mágiai tudomány birt volna létesíteni, pedig Rákóczi eléggé prózai kinézésű s jellemű férfiú volt arra, hogy benne Salamon király emberfölötti tulajdonait még Zsófi sem vélje megtalálhatónak.” (R IV. 172.)

Kassai – Dajka püspökhöz: „Sajnálom, szolt egy éles, de tiszta csengésű hang, igen sajnálom, hogy nagytisztéletüségedhez a mult kedden nem lehetett szerencsém. Vékony ebéd volt, szent igaz; de oly filozófoknak, mint mi ketten, a tál fenekén is elég étel van. Szokratesz egy drachmával egész ebédre való olajgyümölcsöt vásárolt, s még maradt belőle annyi aprópénze, hogy Diogenesz, ha akkor él, bámult volna gazdagságán. De talán kegyelmed hum!

hum!, Pliniussal és Senecával tart, kik csak fejedelmi terítékü lakomák után szerették Stoa mértékletességét dicsérni.” (R III. 51-52.)

Fridrik pék feleségéről: „Egy kisdud nő, forgó nyelvvel, fürge kézzel, és arcán némi maradványával azon szépségnek, melyet egykor talán többen is bámultak, mint a férj óhajtotta, s jogaival megférhetőnek találta – szóval Fridrik pék tüzről pattant hitestársa üvegek és tálak közt trónolva, gyors rendeleteket osztta a fiatalabb pékinasoknak...” (R III. 3.)

„Elismerőbb alig lehet valaki, mint egy nevendékleány szokott ama két-séges bókért, hogy idő előtt tekintik kifejlettnek. Mintha a bevezetés per-ce [báli jelenetről van szó] nem volna kezdete a szülői házból kiköltözés kísérleteinek, s mintha a békés révben nem ekkor feszítenék föl a vitorlákat, nem ekkor tartanak kézen az evező-rudakat, hogy egy gyöngye és törékeny csónak az első kedvező széllel ismeretlen, viharos és be nem látható tengerre ragadtassék, hanyatni, elsüllyedni, vagy véletlenül szerencseparthoz jutni.” (R III. 90.)

Soroljam még tovább a példákat? Ez már nem tisztán a plasztikus elbeszélő hangja, nem is a lassúbb vagy intenzívebb hangulati beleélésé. Az az epikus szólal meg itt, aki a maga megelevenítő ereje és műveltsége, hatalmas intelligenciája magaslatáról hol enyhe szatirikus fölénnyel, hol gonoszkodó csúfolódással, hol szélesebb távlatú, filozófikus életérzések húrjait érintő reflexiókkal festi alá a maga mondanivalóját. A szellem időnkénti felvillanásait, sziporkáit kell az olyasféle szólásokban is éreznünk, amikor az író kiesik a regényidőből – s egy-egy célzással a jelenre vág. A *Zord időben*, a harcok után, Izabella királyné oly buzgón ápolja a beteget, „mintha a szürke nénék akkor még ismeretlen társaságába tartoznék.” A hang olykor mélyebb, komorabb: mint amikor Horváth Ferenc a párbajban megölt Kerekszegit viszi kosiján. (ÖL III. 172-3.)

„Mily rövid az élet, mily hiú fáradtság törődni a holnappal, s vágyainkat a távol jövő felé eregetni! Mily nevetséges lehet a vakondok napimádása s a kérésznek álma a halhatatlanságról, míg a folyam fölött, melyből kikölt, röpkedve, az első habba ismét bemerül... Mit fog agg apja, mit fog agg anyja tenni? Hogy beszéljem el a történeteket?... Vigasztalja-e őket, ha mondom: hogy mindannyian halandók vagyunk? Pedig egész létünkben csak ez érdemel említést.”

A felhozott példák Kemény stílusának szatirikus-ironikus-filozófikus felhangjait illusztrálják, s már átvezetnek az elbeszélő magatartás kérdéséhez. Annyit mégis előlegezhetünk: nem szabad Keményt teljességgel komor, zord elbeszélőnek elképzelnünk. Olykor egy kis dévajkodáson is rajtakaphatjuk –

mint pl. a *Zord idő* betegápolási jelenetében –, ahol Izabella példáját követve „a kiséret egészsége után rendszeresen leskelődtek, akinek csak a foga fájdult is meg, már tíz orvosra és ápolóra akadt, s még a vén udvarmesternő sem mulasztá el a megbántott hiúság egész szenvedélyével kelni ki az álnok és alattomos renegátné ellen, ki addig ólálkodott egy kamarás körül, míg az váltólázat kapott, s ekkor megragadva az alkalmat, ápolás alá vevé, s így az egyetlen valódi beteget, ki még rendelkezés alatt állott, monopolizálta a többiek jogainak világos sérelmével.”

S ha még további példa kellene: milyen komikumot árasztó fölénytel tudja elmesélni *A rajongók*ban Kassai titkáranak rettegését: az ítélőmester megtudhatja, hogy ő figyelmeztette Elemért a balázsfalvi gyűlésre: „Eszébe jutott a régi írókból és a régi mesékből az a számos eset, midőn a nők hallgatóztak férjük álmára, s reggel elmondták a baktriai, arméniai s más efféle királynak, hogy mily veszélyes titok nyomára jöttek.” „Ideiglenes távozás ürügye alatt még aznap néhány mérfölddel távolabb volt az őt fenyegető százötven aranytól.” (IV. 159, 193.)

Jeleztem már, hogy a stílusformáló erők áramköréből lassan átkapcsolunk az elbeszélő magatartásra; az átmenet egyébként is talán csak elméletben, csak mesterkéltten létezik. Ezért hadd veszem magamnak azt a szabadságot, hogy Keménynek talán legaktívabb stílusformáló erejéről az elbeszélő magatartás fejtegetése során szóljak. A drámaiságot értem, a nyelv és az élet dramatizálását, amely egyaránt minősíthető stílusesszköznek és előadói, megjelenítési művészetnek.

Az elbeszélő magatartás mint esztétikai tényező

A világirodalom számtalan verses és prózai nagyepikai alkotására csak gondolatban is egy pillantást vetve, már elég tarka képet kapunk; alapvetőnek, műfaji specifikumnak mégis egy valami látszik: a valódi, az ősi epikus: a fikatív valóságot szavával földidéző, illúziókeltő mesélő; az ősi epikus közlés a folyamatosan megjelenítő, szuggesztív, csaknem spontán elbeszélés, amelyben még nem fontos az elbeszélő személyes jelenléte, egyéni hangoltsága; a megjelenített világon van a hangsúly, az érdeket az adja, ami a mesélésben „történik”. Gondolataink nemcsak Homéroszra vagy Tolsztojra tévedhetnek; ott vannak azok az alkotók is, akikben a kedélytől, gyönyörködötő szándéktól áthatott előadasmód uralkodik, mint Jókaiában, Mikszáthban, Dickensben – ellentétben a valóban tisztán epikus, de személyével háttérben maradó Flaubert-rel.

A nem eléggé tájékozott olvasóban az van beidegződve, hogy ehhez az ideálhoz mérve Kemény nem jó elbeszélő, vagy legalábbis az előadásnak a zordsága, komorsága, nehézkessége jellemző rá. Valóban sokszor érzünk nála bizonyos nehézkességet; az írásbeli kifejezés természetessége és könnyedsége csak bizonyos kedvező körülmények közt bontakozik ki nála. E tekintetben is van benne valami kaleidoszkóp-szerű összetettség; s egységes, a művön végig kitartott elbeszélő tónus is csak ennek keretei között kereshető. Nem okvetlenül hevenyészett alkotásmódja a zavaró ebben – maga az írói alkat is komplex: ahogy már a stílusformáló erők is sejtették, az objektív ábrázolás, a beleélés, a szubjektív líraiság és a boncoló elemzés ötvöződik benne. Ahogy a szakirodalom már többször is megállapította, az epikumon át is nagy szerepe van nála az önkifejezésnek, az öntükrözésnek; régebben Gyulai Pált vélték Kemény hasonmásának, újabban Bözödi György Pécsi Simont is ilyennek nyilvánítja, erényeivel és főként gyöngéivel.

De azért ne higgyük, hogy az a fentebb jellemzett elemi elbeszélő ösztön, az a bizonyos goethei Lust zum Fabulieren nem uralkodik Keményben: elsősorban elbeszélni, egy fiktív világ és történet rendjét felidézni, szuggerálni akarja ő is. Ezt persze nem egyes példák dokumentálják, hanem az a sodrás, amelyet olvasás közben érzünk. Vegyük mondjuk az Özvegy és leánya expozíciójának nevezhető szakaszokat: annak, ami itt az olvasót megragadja és előreviszi, egyre beljebb a Mikesek és Tarnócziak világába, mégiscsak valóságos epikus művészetnek, elbeszélői attitűdnek kell lennie. Megvalósul itt az az ideál, hogy az elbeszélésnek folyamatosnak kell lennie; nemcsak Keményre, hanem számos nagy prózaepikusra érvényes az, hogy ez az előrevivő dinamika lehet lassúbb, esetleg szélesen hömpölygő, majd áradóbb, lüktetőbb; pusztán csak mint elbeszélés. Keményt itt is a képlékenység, az előrevivés tempójának változatossága jellemzi. Tud olykor puritánul, óvatosan, lépésről lépésre haladni – mondjuk a Mikes-testvérek találkozásának, a leányrablás előkészítésének legombolyításában, – s amint majd látni fogjuk, át tud fejlődni a feszülő várakozásba, a drámai felgyorsulásba. Hányszor lehetünk tanúi Kemény olvasása közben, hogy a lassúság és körülményeskedés után az előrevivő lendület vagy áramlás energiát kap, s ilyenkor még az ódonnak tetsző stíluseszközök is beválnak: a körmondat, a halmozás, a hosszú tirádák – amilyenekben Kemény még kiforrottabb alkotásaiban is bővelkedik. A példák példája: Tarnócziné új házirendet hoz be férje halála után: „Tarnócziné nagyszonyom bevárta istenben boldogult férjének temetését...” s tovább I. 92-94., s méginkább kárörvendő elragadtatása a Mikes-fiúk elbujdosása után III. 2-4. Higgyék el, érdemes újraolvasni. A jófülű olvasóban persze már gya-

nút kelthet az, hogy az özvegy áradó lelkesedését Kemény a végén érezhető szerzői fölényel lehűti.

Már ezekből az aránylag egytónusú példákból is kivehető, hogy Keménynél az elbeszélés elementáris művészete különlegesen van színezve: a közlésmód összetettebb, komplexebb, változatosabb, sokszor egyenetlenebb a sima mesélésnél; érvényesül az, amit már a stílusformáló erőknél megismertünk (zárójelben: voltaképpen a stílusformáló erők idomítják magukhoz az elbeszélő magatartást is!) – szóval Kemény természetes elbeszélő ösztönét hatalmas műveltsége, intellektuális fölénye, szatírizáló, csipkelődő, olykor gonoszkodó hajlama oly módon színezi át, hogy abból egy enyhén humorizáló-szatírizáló, olykor maróbb, majd kesernyés bölcsességű, rezignált, egy ici-picit byronias előadásmód születik meg.

„De már Rákóczi György korában rég vége volt azon regényes világnak, amelyben a csevegő madarak megtanulták és tovább fecsegték az ábrándos ifjak nyilatkozatait, s melyben a hü galamb és a merész sólyom jobb szerelmi posta volt, mint most némely bérruhába öltözött tigris.” (Ö.L.I. 72.) (A múltból a gúny a jelenbe vág.) A Sára könyvtárába visszatért világi könyvek: „Most azonban nagy kitüntetésben részesültek, mint szoktak a visszahívott száműzöttek, kinek fő érdemük a hosszas távollét.” (ÖL I. 95.) „Mig a kegyes asszony lovait úgy ostoroztatta, hogy ha állatkinzás elleni társulat létezett volna, az őt soha tagjai közé be nem veszi.” (ÖL II. 146.) Az esti csillag „éles világolásával gyaníttatá, hogy bár a hold nincs egészen használható állapotban, de az éj többi lámpái, a legkisebbeket is odaszámítva, kitelhetőleg fognak a szerelmesek és vándorok kedvében járni, s aki eltéved, jó lelkiismerettel nem okozhatja az éj sötétségét.” (ÖL I. 119-120.)

Nem férnek a keretbe hosszabb idézetek, de utaljuk az olvasót az *Özvegy és leánya* egy részletére, ahol Kemény saját szavai szerint is „pletykálni” akar: a központ Zakariás, és a humor az ő és gazdája, valamint a Tarnócziné közötti viszonyból bomlik ki: I. 197. sk. – De már mégiscsak ide kell iktatnom *A rajongók* egyik hosszabb részletét: (II. 117.)

Ötödik napja utazik a szombatos nő.

Az idő derült és hideg volt. Szikrázott a nap a havon, hollók és varjak tömött falkában repültek a mezőkről az egyházakra, s a torony gombjától az ablakok kőkeresztjének párkányáig, mindenütt állást foglaltak a fekete mezű vendégek, ki bölcs nyugalommal szárnya alá dugva fejét, ki élénk civakodási vággyal riasztá tovább szomszédját, a nyert győzedelmen nagyot káromgva. Ahol a templom mellett cinterem volt, a sötét madárraj hosszason ringatta magát a csendes légben, finnyás izléssel,

mintegy kémlelve választott helyet a fejfák tetején, a sírdomb tövében, a halál lakának kapuján s kerítésén. A varjak az új hantokat látszottak inkább kegyelni, s békétlenül néztek alá, mintha szaglásuk ingerelné; a hollók inkább a besüppedt köveken, melyeknek betüit, mintegy haragva a kegyelet s visszaemlékezé. megszűnésén, a moh és idő olvashatatlanná tette, kerestek maguknak tanyát. Egyenként és világunalommal ültek ott. Hosszas életök csökkenté kíváncsiságukat, hűté társalgási vágyaikat, s azon komoly hangulatban tartá, mely helyet cserélni, benyomásokat fogadni el lusta. Ha néha meg-megszólaltak, vagy szomorú jóslat lehetett a falu vénei számára, vagy rejtelmes beszéd a halottakkal. Ez a Kemény-féle elbeszélő modor egyik változata: valami kettős hangzatot érzünk: az epikus közlést bizonyos többárnyalatú fölény, évődés, az olvasóval való körülményeskedő játszadozás jellemzik; átcsap olykor a jelenbe, a filozofikus gondolatiságba, rezignációba; a komolyság álarcában enyhe szatirikus-ironikus-évődő szándékok rejtőznek.

Újabb változat: az elbeszélő közlés bensőségeesebbé tétele, a pusztá, esetleg ironikus vagy drámai közlésmód átszínezése olyannyira, hogy az olvasóban mélyebb érzelmi húrokat szólaltasson meg: hangolja az olvasót, elsősorban talán a lírai telítés erejével (a csillagporos este!) – aztán pedig, amire nagyon gyakran van módja: a jelenet légkörének megsűrítésével, sejtelmessé, nyomasztóvá tételével.

Szemelgethetném az apró példákat, de ezúttal nézze el az olvasó, ha – talán a teljes meggyőzés kedvéért is – egy hosszabbat iktatok ide korábbi műből (*Férj és nő* 127-129.): Norbert Eliz titkolja szerelmét Kolostory Albert iránt, s amikor Albanóban egy kis rablókalandon esnek át, úgy érzi, hogy titka el van árulva, és szégyenkezni, tépelődni kezd:

Egyedül Eliz kedélye nem volt az est vidám jellemével összhangzó. Mihelyt Poliodorától megszabadult, borzadály rezgett idegein át, és szíve fölnyilalt azon gondolatra, hogy legféltebb titka, melyet soha magának sem mert bevallani, most elárulva van.

Magányt keresett, hogy erőt nyerjen rendbe szedni kedélyét.

Ah! de mikor vezetett erre a magány?...

A világos est, mely a magas fák lombjait s a lombok egyes leveleit kiemelte, millió tanut idézett Eliza körébe.

Minden fénylett, nézett, hallgatózék, susogott!

A kis szentjánosbogár a sötétebbre árnyalt fűszálak közül, a mezei prücsök a növénygyökerek mögül, a nagy tölcsérű virágok ingó kelyheikkel a vizerecskék szegélyein, a csillagok az ég kárpitáról, a pásztortüzek a

távoli erdők sátora előtt... minden csak Elizát látszott kémlelni, mintha versenyezne az ő első bánatának, az ő első titkának kifürkészésében.

Eliza, hogy könnyeit vagy visszatartóztassa vagy elrejthesse, egy pavilonba vonult, mely regényes körrajzú olajligetekre és a szendergő tóra nyitott kilátást.

A hold platán-levelek s repkényágok közül nézett le arany-sárgán, áradón, delejesen, mint a szép nyáréjeken szokott, midőn levíthatlan varázs von hozzá, és érteni kezdjük ama titkos erőt, mely a beteg alvajáró idegein uralkodik.

Eliza nem volt érzékeny, nem kényeztette kedélyét ábrándos német versek által; de ezért még sem küzdhetette le a bűvös hatást, mely az alkonyégből felé lengett, s kifáradt vonalain és sápadt arcán át szívébe szűrődék, hogy lélekvilágát keresztül rezegje.

Midőn egy hosszú óra múlva a szalonba lépett – hol atyja már többször tudakolt utána – méla szemei s bágyadt alaka, a Poliodoránál kevésbé figyelő nők előtt is elárulták volna szenvedéseit.

Kezében Orchidea-virágok voltak, azon csodálatos folyondár virágai, mely föld nélkül, a légben tenyészik, és inait száraz galyakra vagy kődarabokra veti, honnan semmi táplálékot nem szíhat.

Szerelmét hasonlította-e e növény életéhez?...

Legyen szabad végül egy már más összefüggésben említett példát újból felhasználnom – a tüzetesebb elemzés talán indokolja az ismétlést. Az *Özvegy és leányának* arról a jelenetéről van szó, amikor Tarnócziné fölismeri a sebesült Mikes Jánost (III. 231.):

„Tarnócziné fölemelkedett ülőhelyéből, nézett... nézett. Arcán nyargalt a pír, kergeté a sápadás, fölvegyült s a bíbor színben elhalt. Szemei pedig élesek lettek, mint a martalékot sejtő keselyüé, vad tűz gyuladt bennök föl, s villámlék a káröröm.” A stílus nyelvi oldalának elemzője nyilvánvalóan figyelne a mondat szintaktikai fölépítésére, az expresszív szókincsre, a képes beszéd különféle árnyalataira. Mindez azonban csak eszköz, ha ösztönösen is, de nagy művészi erővel alkalmazott eszköz, arra, hogy az olvasó ne kívülről lássa ezt az arcot, ne érezze az epikus távoltartást: a cél az, hogy szuggesztív alá essen, szuggesztíve beleélje magát a jelenetbe. A láttatás, a felfokozás ereje révén szinte borzongatóan megelevenedik ez a jelenet: az elbeszélő magatartásnak az a változata ez, amelyet szuggesztív megjelenítésnek lehet mondani. Illyés Gyula mondja az ilyesfajta képies, megjelenítő előadásról, hogy az „kiszikráztat bennünk valamit” (Ingyen lakoma II. 290.), valóságfeletti, s noha kapcsolatban marad a valósággal, világítja és emeli azt, a kicsit elkoptatott

szóval jelzett esztétikai gyönyört némi sokk-hatással itatja át. Ez már nem az enyhén-szatirikusan, mintegy kívülállóként évődő Kemény – itt a jelenet őt magát is megragadja, csaknem fölhevíti.

Utaltam már Kemény íróművészetének még egy erejére, amely egyaránt érvényesül stíluseszközként és az elbeszélő magatartás során is. A drámaiságról van szó, a stílus és a megjelenítés dramatizálásáról. Drámaiság kisebb vagy inkább többnyire erősebb feszültséget jelent, válságot és konfliktusokat, összecsapó erőket, szorító helyzetet, fenyegetést, várakozást. A megjelenítésben jelent tempót, siettetést, gyors pergést, rohanást – valaminő eklatáns kibontakozás felé. Mindezek érzékeltetésére, realizálására a prózai nagyepikának megvan a kialakult, igen gazdag kelléktára; Keménynek talán az biztosít külön helyet pályatársai között, hogy rendkívül bőven él ezekkel az eszközökkel; egy-egy regényének világát intenzíven áthatja a drámaiság. Az elemző-ismertető itt persze nehéz helyzetbe kerül: hosszú passzusokat, jeleneteket kellene idéznie, ami még egy monográfia kereteit is megterhelné; a pusztá utalás pedig csak annak mond valamit, aki hajlandó vállalni az utánnalapozást. Az alábbiak mégiscsak inkább eligazítást adnak:

Föltétlenül drámainak minősítem azt, hogy a Kemény-hősök szeretnek, mégpedig gyakran és hosszasan monologizálni; nem bölcselkedve, nem lírizálva, hanem a cselekmény, sorsuk egy-egy fordulatan visszapillantva vagy előrenézve, az utat, kibontakozást keresve, olykor éppen önmaguk lelkét leplezetlenül föltárva. A szereplők döntő helyzetekben monologizálva néznek szembe a problémákkal.

Művészi hatásában is legmegdöbbentőbb: Kassai nagy monológja Elemér holttesténél, amely attitűdszerűen a halotthoz, a miatta halott unokaöccshöz van intézve; a képzelődés mániákus erejével. Hogy a beszélő démonian aljas lelkének milyen mélységeit tárja föl ez a majdnem ál-monológ, azt talán csak borzongásunk tudja érzékelni; de az önmegnyilatkozásnak ezeket a mélységeit csak nagy művész varázslata képes fölidézni. Kassai már előbb is el-elmondogat egy-egy önleplező monológot, pl. amikor az ellene irányuló intrikát megsejti, (III. 112. sk.) – amely – különben jellegzetes töprengő-latolgató helyzetfölmérése mellett – stíluseszközeiben is kiválóan drámai, közbevetett hangváltásaival, mondatformáival és indulatszavaival.

De talán kár is a további felsorolásért, hiszen monologizál Kassai Elemér is, többször is, amikor Gyulafehérvártól és szerelmétől meg kell válnia; monológban, éppen átképzéletes monológban kapjuk Bodó Klára gyötrődő fűrkészését, amint férjét keresi az ismeretlen városban; monologizál a dühöngő Laczkó István, a kenetes, bosszúvágyó és kárörvendő Tarnócziné – Náprádi-

né Sára eltűnése után; hogy a példákat ne is szaporítsam, csak egyet szeretnék bővebb kifejtés nélkül hangsúlyozni: a helyükön vannak ezek a monológok, és úgy vannak egyénítve, hogy nem is tudnánk eltéveszteni, ki beszél.

Néhány, az írásművészetre rávilágító apró fogást, változatot, beállítást mégis figyelembe kell vennünk. Ilyen a már említett átképzeléses monológ, amikor a regényíró hangja helyett egyszerre a szereplőét halljuk – mint Kassai Istvánét akkor, amikor arról elmélkedik: mit is kérjen magának az elítélt Pécsi elkobzott vagyonából; vagy amikor György úrfi Pécsi Deborahval táncol. Monológyszerű drámai önmegnyilatkozás van olykor a párbeszédbe is beleszöve: Kassai Elemér és Gyulai Ferenc beszélgetnek, de amit Gyulai mond és ígér, az az önleplezésnek, tehát az író jellemző művészetének remek példája. Az olvasó külön élvezi a rejtett dialógusokat, amelyeknek az *Özvegy és leánya Zakariása* a mestere: ő beszél, körmönfont módon gazdáját akarja tájékoztatni, de rajta keresztül mindig többek hangját halljuk, különös vegyületű áthallásban: az *Özvegy és leányában* a Sára eltűnése körüli szóváltásokat úgy referálja, hogy előadásukhoz nem kevés színészi képesség kellenne. (I. 198. sk.)

A drámaiság megnyilatkozásában, felszabadításában mégis a döntő tényező a beszéltetés és a párbeszéd. Van regényírónk, akinek regényeiben oldalakon át nem szólalnak meg a szereplő személyek, s párbeszédbe is ritkán elegyednek egymással, – mindig az író beszél helyettük. Más regénytípus az, mint a Keményé vagy a Jókaié. Arról a változatról nem is szólva, amikor a szereplők beszélnek ugyan egymással, de körmondatokban és bölcs, hosszadalmas fejtegetésekben. Az talán nem kimondottan a stílus, de már az esztétikum körébe tartozik, hogy Kemény, ha elemében van, tudja alakjait beszéltetni és a beszéltetés révén jellemezni, beszéltetését az alakokhoz igazítani, jobban, mint amennyire ezt a kor igényei megkívánták. Ömlesztteni lehetne a példákat: a *Két boldog* törökös beszéde, Tarnócziné bibliás mozzanatokkal átszőtt tervezgetései, utasítása, jeremiádjai; külön ügyel arra, hogy a szombatosokat, nemcsak Pécsit, nemcsak Kádár papot, hanem még a számtartót is a vallásukból vett képzetkörön át szólaltassa meg. A számtartó, aki Laczkó Istvánét a balázsfalvi kastélyban fogadja, a „fehérruhás” szombatosok másvilági életének naív mesei-materiális örömeiről áradozik (R II. 178-179.); az a nagy filippika pedig, amelynek következtében Kassai Elemérnek meg kell halnia s a szombatosoknak el kell bukniuk, mesteri módon használja föl a prófétai fanatizmus tömeglázító stíluseszközeit. (R IV. 107. sk.)

Arany János egyik levelében fejti ki, mi is a drámai párbeszéd funkciója: nem arravaló a dráma, hogy hősei lírai költeményeket mondjanak el, hogy

szépen szavaljanak; a drámában a párbeszéd előreviszi a cselekményt. Ennek a művészetnek Kemény igen nagy mértékben birtokában van. Egy-egy nagy párbeszéde fordulatot hoz a cselekménybe, helyzeteket, emberi viszonyulásokat alakít ki vagy lendít előre. Egyelőre csak utalás néhány ilyen „nagy” párbeszédre: párbeszéd és kísérő, elhallgatott gondolatok szövedéke, vibráló játéka folyik Haller Péter és Náprádiné között, s a lassú, kerületgő taktikázás során, amely végül Haller monológjába vált át, ébred rá az agg kérő arra, hogy a kiszemelt menyasszony nem őt szereti. (ÖL I. 185. sk.)

A *rajongók*ban Kassai Elemérnek meg kell találnia Laczkó Istvánt, ki kell tehát vallatnia szállásadóját, Fridrik péket; valóságos közelharc ez párbeszédben: vallatás és tagadás, fenyegetés és lassú beismerés lélektanilag hiteles és egyben mulatságos, a célhoz egyre közeledő mozzanatai. (R III. 4. sk.)

Tudjuk a regényből, hogy a tébolyából lassan gyógyuló Laczkó Istvánt Kassai rápolti birtokán Marcsa boszorkány ápolja. Laczkó megszökik ápolójától, hogy hitsorsosait figyelmeztesse: ennek a szökésnek az előkészítésére alkotja meg Kemény a drámai, cselekmény- és sorsformáló párbeszédnek a mintapéldányát. Laczkó István tudja, hogy a végzetes balázsfalvi gyűlés a tavasz első szombatjára, március 22-ére van kitűzve. A telet Marcsa gondozása alatt tölti, s lappangó tudata akkor kezd ébredezni, amikor gondozója csatagolásaiból hazahozza az első hóvirágot, s ettől az indító mozzanattól kezdve azon át, hogy a hó olvad, elindul a Maros tavaszi áradása, a boszorkány egy friss tavaszi virágcsokrot tesz betege asztalára — elindul az események dinamikája: a beszélgetés, amelyben gondozóját faggatja a tavasz felől, s amikor az véletlenül kiejti száján a „március 22.” dátumot, a beteg kóreszméi fölérnednek, s egy óvatlan pillanatban elsökkik — a gyűlés színhelye felé. Ahogy az elbeszélő közlés mozzanatai és a párbeszéd fordulatai ennek a kóreszmének a kitörését előkészítik — nem is szólva az üldözés jeleneteiről, Marcsa átkairól, amelyek nyelvi bravúrját már Németh László kiemelte —, mindez kicsiben, sűrítetten tükrözi Kemény kétségbe nem vonható mesterségbeli tudását. Rendkívüli energiát hordoz nála a párbeszédnek az a fajtája, amelyet „vívó”-párbeszédnek lehetne nevezni: a feszült helyzetben a két szereplő mintegy vívóállásban, a szó fegyverével riposztzik — a mondatok mintegy kardcsapásként követik egymást. Ha nagy példa kell: a Mikes-szülők viaskodása arról: melyik fiukat áldozzák fel.

A poétikában különbséget szoktak tenni széles, bőségesebb, és szoros, feszítettebb elbeszélő mód, előadási mód között. Az első általában az úgynevezett nagyepikának (eposz, regény) sajátja, az utóbbi a rövid műfajoké, különösen a balladéé. Kemény is tud szélesen, körülményesen, ha nem is éppen

hömpölygősen elbeszélni, nagy regényeit is szinte kényelmesen indítja, de minél inkább közeledünk a végkifejlethez, annál balladaibb a hang – legszembetűnőbben az ŐL utolsó izületeiben.

A jelenetek, helyzetek dramatizálása az elbeszélő közlésbe sűrűn beiktatott párbeszédre révén akkor éri el tetőpontját, amikor szereplőit (nem pejorativ értelemben mondom) valósággal színészekké avatja; a megelevenítést odáig fokozza, hogy a szereplők szó szerint eljátszák a jelenetet: totálisan, testtel-lélekkel benneélnék szerepükben. Megint ki lehet emelni egy klasszikus példát: Tarnóczi Sára öngyilkosságának előkészítését és fölfedezését. (*Özvegy és leánya*) A jelenet Sára búcsújával indul, s a vadászképek és török megszámlálásával folytatódik. Judit valami pengést hall, s agyában megvillan a szörnyű sejtetem. A jelenet előbb ezt a hirtelen rázuhanó sejtelmet érzékelteti, ahogy egyre közelebb jut a bizonyossághoz: a rávezetést, a közeledést szó szerint eljátszatja, a testi tüneteken és a jelenet tempójának felgyorsításával, a beszéltetésben a tört félmondatokkal, a kirobbanó mozdulatokban.

Az előző fejezet pótlásaként külön is figyelemmel lehet kísérni ennek a dramatizálásnak a nyelvi eszközeit, stílusbeli érvényesülését. Körmondat és drámaiság nyilvánvalóan nem fér össze; a széles epikum sem lehet drámai. Ugy gondolom, nyelvi szempontból drámai a közlésnek a szükséges minimumra való redukálása – a beszéltetésben és az elbeszélő közlésben is. Mondatformái: pusztá kijelentés helyett kérdés, felkiáltás, felszólítás, rövid, hiányos mondatok. De ahhoz, hogy ebből drámai stílus legyen, kell egy ellentétes feszítő erő is: a redukált közlésnek minél több energiával való megtöltése; az aktív erő mintegy túlcsap önnön korlátain. A feszült várakozás, a szembenállás élménye a jövőbe lendít, krízis felé halad, és amíg ezt el nem éri, egyre rohanóbbá válik. Ez persze az ideáltípus, a tetőpont, amelyből egy-egy Kemény-regényben is csak néhány akad, de a diszkrétebb drámaiság szinte lépten-nyomon felbukkan. Klasszikus példa akár az *Özvegy és leánya* befejezése, akár *A rajongókban* a balázsfalvi gyűlés – még akkor is, ha ez elég széles ecsetvonásokkal van ábrázolva.

Nyilvánvalóan itt is halmozni lehetne a példákat a dramatizáló párbeszédre vagy jelenetezésre, – amikor pl. Mikes Móric nem akar a börtönből kijönni (ŐL III. 322. sk.); amikor Tarnócziné a fejedelem előszobájában Mikes Móric megtiszteltetését látja (325). Különösen az előbbi a példája a „stil coupé”-nak. Egy apró részlet szemléltesse ezt a szüksézsavúságot:

„A szebeni házban egész napon át élénk mozgalom uralkodott. Alkony beálltával a hintókat elővonták. A kocsis hámozni kezdé a lovakat. Haller útibundái rendben voltak, midőn Tarnócziné nagyasszonyom megérkezett.”

A folyamatos, mégis szaggatottnak tűnő mondatok egy bizonyos irányba viszik a helyzetet, s azután egy váratlan fordulattal zárják le.

A stílusesszékhez visszatérve: példánk lehet Tarnócziné félörült monológja (ÖL IV. 258): a helyzetével és önmagával vívódó lélek befejezetlen mondatai, a gondolatok és szándékok átcsapása, kérdések, felkiáltások. Ha aztán az *Özvegy és leánya* idézett jelenetét (Sára öngyilkossága és Tarnócziné utolsó útja körül) veszem figyelembe, a szókincsnek még egy eleme ötlík szemünkbe: a mozzanatosság, a pillanatnyiség éreztetése, főként természetesen az igékben. „Egyszerre fényözön csapott a szemébe.” „Csillog-villog a főterem”. „Ekkor megzendült a teremben a hegedű és a tárogató.” „Tarnócziné dült tekintetében fölillant az öröm sugára.” „Iramlott” „szeme szemembe villant”, Haller „erős rándítást érzett karján”. „Vékony pengést hallottam, mintha egy húr pattant volna el ... mintha acél acélra csapott volna.”

A drámaisággal velejár Kemény stílusának még egy, nyelvileg is megfogható sajátossága: még romantikus kezdeteiből örökölt, később is fel-felbukkanó ékítgető-díszítgető hajlama teljesen elhallgat és bizonyos erőteljes puritanizmusnak ad helyet. Elhagyja az ünnepi-költői szintet, nem törekszik különösebb expresszívításra; a szókincs, ha nem is mindig tüntetően, egyszerű; érződik, hogy az író valóban a drámai mozzanatok minél élesebb megjelenítésére koncentrál. A szókincsen túl a mondatok is életszerűen, az élőbeszéd rövide-szabottságával peregnek. Gondoljunk most az *Özvegy és leányának* azokra a jeleneteire, amelyekben Haller Péter inasát, Zakariást vallatja.

A mélyebb szintek esztétikuma

A műalkotás mélységi tagozódásából indultunk ki. Az epikus műben a nyelv mögött, a nyelvi stílus mögött transzparens módon jelen van egy világ, emberek, helyzetek, történések világa – s ha Keménynél azt tapasztaltuk, hogy a nyelv és a stílus szintjén az esztétikai hatás nem érvényesül egyenletesen, annál inkább érdekelhet bennünket az: mennyi és milyen része van a megragadottságban, a művészi gyönyörködtetésben éppen Keménynél ennek a különös látszat-valóság-világnak.

Természetesen az esztétikum itt is élményben, szemléletben kell hogy adva legyen, s mivel az összbenyomás egységes, megint a tudományos elemzés prizmájával kell a szétbontást megkísérelnünk. Kezdjük talán azzal, ami a nem-szaktudós olvasó számára is a legközvetlenebb és a legmeggyőzőbb. Szoktak régóta és nagy elismeréssel beszélni Keménynek, az epikusnak alakteremtő, jellemformáló erejéről – amiben persze a világirodalom számos

nagy epikusával tarthat rokonságot. Mégis, ez már szerintem csak következmény; az igazi írói erény e mögött van: azért jó alakteremtő, azért jó jellemformáló, mert még a nagyepikusok átlag jó szintjéhez mérten is rendkívül fejlett és rendkívül produktív a fiziognómiai fantáziája; ez az, ami spontánul és változatosan árad belőle.

Hogy mit értek fiziognómián, azt talán nem kell magyaráznom. Óvást tesztek: nem, azazhogy nemcsak külsőleg, az arca vonatkoztatva értem – belefoglalom az egész egyéniséget. Biológiai és lelki adottságokból, tartós környezeti hatásokból, emberi viszonylatokból, az életsors fordulataiból kialakul az egyénben bizonyos komplexum, egyszeri összefüggés-rendszer, egyszeri, eleven, megbonthatatlan, alkati erő- és jelenségrendszer, amelyben létezik az egyén, ami akaratlanul és szándékolatlanul sugárzik belőle. „Különbözöm, tehát vagyok” – szokták mondani, de ez az egyediség, ez a különbözőség sokféle alkatelemből szövődik össze. Bajos volna és talán lehetetlen is kibogozni, honnan, hogyan, miképpen alkotja meg az epikus ezeket az egyéni fiziognómiákat. Ha kívülről akarunk elindulni: a regényíró megteremti egy adott egyén külső és belső vonásaiban, sok árnyalatú jegyében az összefüggést, az egységes alkattá való tömörülést; ha belülről akarjuk megérteni: a részletvonásokat, eleven tendenciákat és hiteles jelenségeket egy szinte mágneses központi mag köré tudja összefűzni. Hogy Keménynek a való életben mennyi fiziognómiai tapintata volt, az itt nem jön számításba – műveiben az alakokat a bennük meglátott egységes fiziognómia élteti: ebben lelik meg hitelességüket. Szeretném az esetleges kételyeket megelőzve megmondani, hogy az így felfogott fiziognómiát, egyedi alkatot szélesebbkörű fogalomként használom, mint a hagyományos „jellem”-fogalmat; a kettő nincs azonos szinten, nemcsak azért, mert a fiziognómia konkrétabb, gazdagabb, mint a jellem, hanem azért is, mert ez utóbbihoz már morális-eszmei asszociációk fűződnek. A fiziognómia nemcsak a jellemet, az egyén tartós érzelmi magatartásának viszonylag stabil struktúráját hordozza, nemcsak a mélyebb szintű erő-szenvedély-érzelem-komplexumot, hanem mindezek tükröződését, transzparenciáját a külső magatartásban, viselkedésben; a testi megjelenítésen túl az élet mindennapi közegében. Hogy ez a fiziognómikus fantázia hogyan, milyen intuitív módon dolgozott Keményben, arról még egy önvallomás-félét is találunk a korai Martinuzzi-regényben, a Kruppai nevű főszereplő jellemzéséhez, helyesebben leírásához odafűzve: „... a régiségbúvár láta egy követ s rajta egy pár betűt, s Palmyra omladéka fel lőn fedezve. » E darab fát, holttetemet nyugatról hajtják a szelek, ismeretlen világnak kell léteznie, gondolta

a nagy utazó, s Amerika emelkedék ki a hullámok közül. «»Adjatok csak egy csontocskát belőle, s én elétek festem az özönvíz előtti állat vázát«szólt a természettudós, s tett követé beszédét.” Amiről itt szó van, a divinációnak az az ereje, amely egy töredékből, egy részletből fel tudja építeni az egészet – s Kemény ráadásul még idekapcsolja azokat az embereket is, „kik az emberi arcon által oly éles pillanatot tudnak vetni a szív redőibe...” – s itt talán magára Keményre is érthetjük.

A tanulmányíró számára fogós kérdés: hogyan dokumentálja Kemény fiziognómikus fantáziájának bőséget, ha túl akar menni az egyszerű név-felsoroláson vagy azon a nyilvánvaló megállapításon, amely utal a Kemény-regényvilág szereplőgárdájának sokféleségére; a számuk elég nagy és nincs közöttük kettő egyforma. Emberi súlyuk is változó és sokszínű: nem csupa hérosszal, mintapéldánnyal, démoni nagysággal van dolgunk; a könnyebb, súlytalanabb alakokból éppenséggel egy derűs galériát lehetne összeállítani. Ha éppen tipizálni akarnánk – ami jelen esetben nincs szándékunkban – nyilvánvalóan lehetne csoportokat alkotni az egymással rokonítható fiziognómiájú alakokból – lehetne fölvezetni Kemény emberlátásának változatait, nemcsak emberi, hanem művészi árnyalatait is. Van, amikor kevesebb anyagot kell átfognia, s viszonylag egyszerű képletekkel dolgozhat; a másik pólus: amikor a megadott, elképzelt egyedi fiziognómiába változatos nyersanyagot, mélyebb és felszínebb hajtóerőket, egymással ellenkező, egymást egyensúlyozó lelki tendenciákat akar tömöríteni. Kemény emberábrázolásának egyik fő különösségét éppen abban látom, hogy „nagy” alakjai a teljes emberségnek egy, a morális-eszmei értéklényeket is magába foglaló valóságszintjére vannak komponálva.

A könnyebb fajsúlyú alakoknál talán csakugyan megelégedhetünk egy kis felsorolással: Fridrik pékmester és a szombatos számtartó, Kassai őrök a *rajongók*-ból, Mikes Mihály, Csulai tiszteletes; Haller Péter az *Özvegy és leányá*-ból. A talán legemlékezetesebb Kemény regényalak Tarnócziné: „Tarnócziné kedélye azon romok közül kiásott pergamen-tekercshez hasonlít, melyről ha egy írást lehántanak, alatta mást fedeznek föl, különböző jegyekkel, nyelvel és tartalommal. Sejtelmét kineveté, kéjelgett a boszún, mely teljesül... s midőn egy óránegyedig a szenvedély magas színvonalán tartá érzéseit, leszállott annak büszhödt kloákáiba.” De hiszen ahogy Tarnócziné belép a regény világába, ahogy lányát neveli, ahogy férje halála után házukat újrarendezzi, intelmeiben, siralmaiban már megcsodálhatjuk azt a jellem-transzparenenciát, ahogy a vallásos fanatizmus a Mikesek iránti gyűlöletet, a mohó vagyonszerzési vágyat, legmélyebb szinten pedig az életet valóban élvezni tu-

dók iránti irigy, sivár ressentiment-t álcázza. A fiziognómiai látáshoz: ÖL I. 80. Sára jelleme. Hogyan keveri ki Tarnóczi Sára fiziognómiáját szépségből, nemes nőiességből és minden aszketizmustól mentes, természetes vitalitásból! S a számtalan még kínálkozó példát mellőzve hadd idézem szószerint a két Mikes-fiú: János és Kelemen párhuzamos jellemzését:

Alig lehet hasonlítóbbr s egymástól különbözőbb testvérpárt képzel-nünk, mint János és Kelemen.

Néha a kettőt összevétni is könnyü; máskor meg nehéz elhinni, hogy ily botlást valaki elkövethet.

Véleményünk formálására sok függ a ruházattól kezdve a világításig.

Rostélyzott arccal s páncélban a gyakorlott szemet is tévedésbe hoznák; mert természetök, tethordásuk- és mozdulataikban a finom elütéseket csak úgy vehetni észre, ha más jellemzőbb különbség figyelmünket már utbaigazítja.

János valamivel karcsubb és magasabb a nálánál egy évvel ifjabb Kele-mennél. Mindkettőnek tökéletes termete kívül esik a Zoilok gáncsán; de mégis egyenlő hajlékonyság mellett a Jánosé erősebb, leventeibb. Az izmok alkotásában neki inkább kedvezett a Kelemen iránt sem fősvény természet. Vékony nyakuk egyiköket sem látszik rendkívüli erélyre hiv-ni; de megkülönböztetett külsőjüket emeli. Azonban János uj kellemet kölcsönöz egész alakjára a magas nyaknak oldalra hajlításával, mely a dévaj és kedélyes társalgás közt egyaránt emeli szavainak, mozdulatai-nak s tethordásának varázsát; míg Kelemen, anélkül hogy mély gond-olkozó volna, megszoká nyakát egy kevésse előgörbiteni, — oly hiba, mely csak az ismert szellemi tehetségeknél vonz, s azoknál is csak úgy, ha szép metszésü szemhéjaik közül erős, éles, öszpontosított fény tör ki.

A két testvér arca teljes mértékben rokonszenvi. Látszik, hogy nemes indulatok s csalfaságot nem ismerő szív tükrei. Ha mosolygottak, senki sem keresett az ajkszögleteken gunyt vagy ámitást. Haragiokat, örömei-ket, megilletődéseiket, lelkesedésüket, közönyüket, minden csak annak hitte, minek mutatkoznak. A figyelmezőbb vizsgáló sem gyanít nálok szenvedélyt, mely lappang, bosszut, mely titkon forr, becsszomjat, mely a dicsőséghöz vagy hatalomhoz töretlen utakat keres, mely a végered-ményért hallgat, nélkülöz, megtagadja és lealázza magát: szóval semmit, mi alattomosságot vegyit természeti hajlamainkhoz, hogy azokat szét-bontsa és uj elemekkel olvassza egybe, semmit, mi nyers indulatainkat azért fedi be, hogy kifejtse és fokozza. Arckifejezésökkel sehogy sem le-

hetett volna álnokságot, színlést vagy ármányt egyeztetni. Aki rájuk nézett, akaratlanul is gondolá: mily nyílt, őszinte és becsületes képe van a két Mikesnek! s beh! könnyü lelkök fenekéig látni! S valóban a nyílt arc oly tükre a léleknek, mint a tiszta vízszin a medernek, melyben mozog, halkan, vagy a belső megtörődések miatt hullámokat vetve. De olvasóim jól tudják, hogy van patak, mely mélységét tisztasága miatt nem gyanítatja, s van, melynek nincs mélysége, csak tisztasága. Mikes János nyílt képe az elsőt, Mikes Kelemené a másodikat juttatja eszünkbe. S e különbség nagy változást szült arcvonalaikon, melyek az élet küzdelmei közt alig ütöttek egymáshoz, a teljes nyugalomban már közös jelleget nyertek, a halottágyon pedig meglepésig hasonlókká hidegülnhettek. A két testvér inkább kellemes, mint szabályosan szép arccal bír. Emelkedett homlokuk, töveikben egy kevésbé vastag, s nyílásainál egy kevésbé tág orruk, és a közönségesnél valamivel szélesebb álluk férfiúi erőre, szilárdságra mutatnak; míg finom arcbőrük, előnyomulás nélküli pofacsontjuk, szabályos metszetü, eleven színü, szelid kinyomatu ajkaik, a gonddal ápolt karcsu bajusszal, és keskeny, hajló, gyöngéd kezök, az elegáns, a nagyuri, a kellemdús leventét állítják elénk, ki több időt tölt disztermekben, mint tábori sátrokban, s az élet által utba dobott akadályokat inkább szeretné megkerülni, mint áttörni. E benyomást Kelemen nagy, de merengő sötétsárga szemei még határozottabban növelik; míg ellenben János éjfékete és tüzes szemei, az indulatok élénkebb mozzanatai alatt egészen eloltják. A két testvér hosszudad arcának hasonlóságát csökkenti az arc- és hajszinezet is. Kelemen arcbőre ómagyar, azaz sem nem szőke, sem nem barna; haja pedig, mely válláig omlik, sötét gesztenye. János ébenfekete fūrtei természetes gyűrűzetekben törnek fővege alól ki, s barna arcszine, melyet anyjától, Kornis Ágnestől nyert, a Mikes család ősi szelid arcvonalait már magukban valamivel erélyesebbé, sőt érdesebbé is teszik.

Zárójelben persze nem árt megjegyezni, hogy az alak- és fiziognómia-teremtést különösen a korai Keménynél még hagyományos örökség, irodalmi sablonok, a romantika szuggesztíója is befolyásolják. Az *Izabella királyné és a remete* még be van népesítve nem primér ihletésből származott alakokkal; ugyanilyen színeződést érzünk *A szív örvényei* világában, s Iduna grófnőhöz, ahogy a kortársak gyanították, modellként szolgálhatott a margitszigeti szép Tahyné, de egy-két vonást adott hozzá a restauráció korának francia regényirodalma is.

Ez a tényállás közelebb visz bennünket tanulmányunk problémájához: miben rejlik ennek a fiziognómia-teremtésnek az esztétikai hatása? Ha a társ-művészetekből keresnek párhuzamot, az arcképfestő, a nagyarányú portréfestő jut az eszembe: először azért, mert a modellben az eredetit, a megismételhetetlent ragadja meg, másrészt azért, mert a hűtlen hűség magatartásával közeledik a valósághoz: azt, ami az élet dimenziójában nyers, kézzelfogható adottság, át tudja emelni a művészi valóság különleges szférájába. Az életben nyilvánvalóan nem szeretnénk Tarnóczinéval találkozni vagy közelebbi kapcsolatba kerülni, de éppen a reális viszonylatok kikapcsolása, a tiszta szemléletben való feloldás tanúskodik a művész kezemunkájáról.

A portréfestés analógiájából világlik ki Kemény fiziognómikus látásának fő esztétikuma: az eredetiség, az egyszerűség. Minden alakja egyedi példány, s ebből nemcsak az egyszerűség és megismételhetetlenség bravúrja sugárzik, hanem az élet sokarcúságának varázsa, a természet kifogyhatatlan bősége, a termőelv megragadó bővölete. S még egy mélyebb értékszint színezi át ezt a vitális gazdagságot: akinek érzéke van hozzá, azt még lenyűgözheti az az élmény is: milyen gazdag a világ nemcsak vitális, hanem eszmei értékeiben is: egy megelevenedett, finom árnyalatokban és változatokban bővelkedő morális kozmosz az, amelyet magunk körül érzünk, ha Kemény regényírói világának küszöbét átlépjük. Kozmoszt tud ilyen alakokból alkotni; mindez lehet sajátja más nagy epikusnak is, de Keménynél magas fokon, differenciáltan, individualizáltan jelentkezik. Arra eszmélünk rá, amit egy letűnt kor morálfilozófusa így fejezett ki: a világ maga sokkal gazdagabb erkölcsi elemekben, erkölcsi adottságokban és viszonyulásokban, mint ahogy az emberi sejtelem vagy a költészet elképzeli.

A legnagyobb hatást mégis különös, nemes, konkrét megjelenésükben is szép nőalakjai teszik; bennük valami abszolút, valami tovább már nem elemezhető léteényt érzünk, a személynek és érzületnek, szenvedélynek olyan önmagában rejlő igazolását, olyan „principium” voltát, amely a lét legmélyebb szintjeibe nyúlik le. Az a bizonyos, áhított, valóban átélt, megbűvölő erejű „örök nőiség” őt magát is vonzáskörében tartja, s áthatja regényeinek világát is. De mit kezdünk a gonosz, démoni szenvedélyekkel? Tarnócziné? Ebben is van valami elemi kinyilatkoztatás-féle, amely szintén a mélyből jön, s amelyet csak akkor tudunk igazán méltányolni és megérteni, ha akár az ősi vallások-mitoszok kalauzolásával, akár a modern lélektan és filozófiai belátások iskolájában, akár pedig – amitől korunk sem kimélt bennünket meg – az élő történelem nyomása alatt megismertük a lét kettős arcát: a jóság, boldogság, beteljesedés, tökéletesség és harmónia mögött azt, amit a biblia öszo-

nosznak nevez, amit a görög és modern tragikus költők a már magukban borzalmat keltő mítoszok emberi megvalósulása gyanánt megörökítettek. Nem, Kemény természetesen nem mitizál, de tragikum-élménye és sorsélménye, az emberi gonoszság elementáris erejű átélése velünk is megjárhatja a földi pokol mélyebb köreit is.

És most e gondolatsor lezárásaként azt kell kérdeznem: volt-e valaki a magyar epikában Kemény előtt, aki ilyen mélyen behatolt ebbe a vitális és eszmei kozmoszba? Tágabb értelemben meg kell ismételnem azt, amire már Kemény nyelvi gazdagságával kapcsolatban céloztam: ha ő kibővítette a határát, a területét annak, amit a nyelvvel ki lehet mondani, ez csak azzal párhuzamosan volt lehetséges, hogy messze előretört az életnek és az átélésnek olyan tartományába, amelyekbe jórészt csak a nagyformátumú, totális művészegéniségeknek van bejárásuk. „Emberként járva az úttalant” – ahogy Illyés Gyula mondja. (Ingyen lakoma. Szépirodalmi 1964. II. 290.)

Az elmondottak átvezetnek a mélyebb szintek esztétikumának egy másik komponenséhez: Kemény koncentrált, tömény életanyagon dolgozik – s bocsássanak meg a merész párhuzamért: a világirodalomban elsősorban Shakespeare-re emlékeztet ez a koncentráció. Bizonyára akadnak a világirodalom nagy epikusai közt többen is, akik e tekintetben fölvehetik vele a versenyt: Hardy, Hawthorne, Tolstoj, Dosztojevszkij, de ezt a jellegzetességét különösen érzeni akkor, ha ellenpéldákkal vetem egybe, mondjuk a német poétikus realistákkal, általában az úgynevezett biedermeier-realizmussal, amelyet főként Dickens reprezentál, vagy az epikus humor nagy mesterével: Thackeray-vel, Mikszáthtal. Sok minden lazíthatja föl az epikus életanyagot: az érzelmes líraiság A Karthausiban pl.; a külsőségekhez tapadó aprólékosság akár a zolai típusú naturalizmusban, akár pl. a kisebb romantikusok, mondjuk minálunk Jósika hosszadalmas alak-öltözet-tájleírásaiban.

Kemény életanyagának koncentrációját megalapozzák először is az erősebb szövésű jellemek. Az embereiben rejlő elementáris hajtórugók révén meg tudja adni az emberi súlyt ennek a világnak. Az az élet, amelyet ábrázol, tele van valódi emberi szenvedélyekkel és törekvésekkel: szerelemmel, gyűlölettel, féltékenységgel, önzéssel és fanatizmussal, szenvedéssel és lemondással, törtetéssel, nagy célkitűzésekkel és kudarcokkal. Primér emberi életanyag közvetlen, reflektálatlan megnyilvánulása ez, élet, nem gondolat és nem irodalom. Ez az emberi anyag magasszintű: vitalitása, pozitív vagy negatív erkölcsi telítettsége révén. Az erős morális-affektív tartalom súlyt, energiát ad az egyéniségnek. Az intenzitást, a koncentrációt még növeli az, hogy mindezek a hajtóerők mintegy aktivitásuk révén élnek, s a konfliktus, a küzdelem még

növeli hatékonyságukat. A koncentrációval velejár a viszonyítások, kis és nagy drámai erőjátékok szövevénye, az erős kontraszt-hatások. Szereplőinek, kinek-kinek a maga módján, erős az affektív élete: szenvedélyeik, érzületeik mozgatják őket, ezekben élnek, itt küzdik ki konfliktusaikat. Az affektív élet nyersebb, olykor patológikus változatai is kifejlének: Tarnócziné, Barnabás diák; egyébként az elmondottakra a Kemény-ismerő számára, azt hiszem, nem kell példákat idézni. Mindig nagy tétéről van szó; a játék, ha nem is okvetlen életre-halálra, de az emberi lét értelme, beteljesedése körül forog, s mindezek révén sűrűbb, nehezebb a regényvilág atmoszférája.

A koncentráció további eszköze: a regényvilág erős térbeli és táji lokalizációja. Heinrich Böll mondja, hogy minden prózához egy táj tartozik. Ezt a funkciót Keménynél, java regényeiben és még tanulmányai egyrészében is a tizenhetedik századi Erdély tölti be. Hosszú volna idézni, ezért csak utalás-képp említem meg az *Izabella királyné és a remete*, tehát az első nagy Kemény-koncepció „Károlyfehérvár” című előszavát, amely voltaképpen tartalmát tekintve lírai vallomás Keménynek Erdélyhez való kötődéséről, s nemcsak a városra, az egész országrészre értendő kijelentés: „klasszikus e hely”, „klasszikus és szent”. Nem is szólva Kemény személyes, éleletsorsbeli odakötöttségéről, arról, hogy a helyszín már telítve van otthonos táji elemekkel, egyre erősebben hatnak a hagyomány, a történelem emlékei, vissza egészen a római korig, az önálló fejedelemség életében sorsdöntő történelmi erőkkel. „Egyébiránt a cselekvények helye csaknem kirekesztőleg Fejérvár, századokon által történetünk középpontja, és azon varázshatalmú völgyvonal onnan fel s Szentimre és Gáld közt végignyúló, hol egy darab fa már ereklye, a porban óriások nyomdokai láthatók, a lég nemes hamvakat hord szárnyain, a gránitbérc – örök szoborként nagy tettek emlékein örökdik.”

Persze ez az Erdélyhez-kötődés, táji-történelmi megalapozottság inkább csak a három nagy regényre illik, a *Zord időre* is, hiszen Erdélyből indul el a cselekménye és oda is tér vissza. Egyszer rándul ki Kemény idegen történelmi talajra, első befejezett regényében: *Élet és ábránd*, ha nem is személyes, elsőkézbéli élmény alapján, de itt is tájra és történelemre épít: a táj és a város, romantikus-egzotikus vonásaival, ott működik a cselekmény háttérében, hatással van a hősök sorsára, ugyanúgy, mint a történelemnek az a válságos szakasza, amely végülis egy nagy nemzeti katasztrófába fordul. A táji-történelmi lokalizációnak nyilvánvalóan kevesebb szerepe van azokban a művekben, amelyekben Kemény a közelmulthoz fordul, de azért Keselykő vára Kolostory Albert sorsának mozgatásába mégiscsak beleszól. Az elbeszéléseket író Kemény ugyan sokfelé elkalandozik: előkelő fürdőhelyekre, a személyesen átélt

Velencébe és a soha nem látott Franciaországba, de nem tudom, nem a lazaságot jelzik-e már ezek az elkalandozások.

A telítettség másik eszköze: a regényidő sűrítettsége, s a szűk időkeretekbe egy eredetileg szélesebb időszáv aktorainak összetömörítése. Keménynél természetesen nincs nyoma a modern epikára jellemző idősik-váltogatásnak, idősik-megtöbbszörözésnek – az, hogy a történelemből időnként a jelenbe szól ki, inkább csak színfolt, romantikus örökség, és nem változtat azon, hogy egysíkú idődimenzióban mozgunk, dinamikusan előrehaladó cselekményidőben. Itt azonban szuverén módon bánik az idő-dimenzióval: éveket tömörít össze néhány hónapnyi cselekményidővé. Ahogy az eddigi kutatás is kimutatta, különösen hálás ebből a szempontból egy pillantást vetni *A rajongókra*. Már Papp Ferenc rámutatott Kemény-monográfiájában a tömörítésnek néhány kirívó példájára: a regény idejében Dajka püspök már nem élt, Pécsi Simon meg éppen ezeket a hónapokat már fogságban töltötte; ifjabb Rákóczi György és Báthory Zsófia esküvője kereken négy évvel van előrehozva. Az úgynevezett történeti hűség szempontjából újabban Bözödi György fésülte át a regényt (Igaz Szó 1968.). A szombatosok apostola voltaképpen nem is Pécsi volt, hanem nevelőapja, Eössi András; a szombatosok Keményfestette történetében egyetlen hiteles adat van: a szekta dési tömeges elítélése, ezt is a maga céljai érdekében kerek egy évvel későbbre tette. „A szombatosokról” szóló többi adat és valamennyi szereplő személy mind az író szüleménye, beleértve a főhőst, Pécsi Simont is. Mert Kemény Pécsije még halványan sem hasonlít a történelmi Pécsi Simonhoz, aki melleleg elég jobbágynyúzó földesúr volt. No de mi minden szabad a regényírónak, ha az életet és a világot néhány alakba akarja tömöríteni! A regényben Pécsinek egyetlen leánya van, Deborah, a lélekábrázolás egyik mesterműve; az igazi Pécsinek öt leánya volt, s a legfiatalabb, Margit valóban Gyulai Ferenchez ment nőül, Rákóczi György közvetítésével; a fiktív Kassai Elemérnek nem lett volna módjában udvarolni neki, mert akkor már férjnél volt. Bözödi még egy csomó „anakronizmust” szed tűhegyre; jó, de ha az események és a szereplők jó részét kívül is esnek a regényidő keretein, éppen az a művészet: az alig féléves időkeretbe összehozni egy olyan szereplő- és esemény-együttest, amely elegendő és képes egy nagy, gazdag író-egyéniség élményeinek, sorsézésének, értékelésének és művészi alakító erejének hordozására, amelyet csordultig meg lehet tölteni ezzel a nemes tartalommal.

A következő, mélyebb szintű esztétikum felmutatását talán furcsa módon egy ellenpéldával kell kezdenem. A szakirodalom kezdettől fogva elismeri Arany János nagy jellemalkotó képességét; lélektani hitelességű, összetett, plasztikus jellemeket tud alkotni, annyira, hogy néhány teremtménye, a hagyomány erejétől is támogatva, át is ment a köztudatba. A mi szempontunkból két talán legismertebb hőse tanulságos: Toldi és Bolond Istók. Toldi életrajzát az indulás és az alkonyat szakaszában jól meg tudja ragadni, de persze a mondai-szubliteraturai anyagra támaszkodik. Amikor azonban a férfikor kerülne sorra, az emberélet döntő szakasza, amelyről a hagyomány semmi lényegest nem tud, Arany nehéz alkotói probléma elé kerül, amelyet nem is tud megnyugtatóan megoldani. A keresésnek és a tanácsalanságnak bősz dokumentumai vannak: a Szép Idők, majd a Daliás Idők vázlatai és töredékei.

Legyen szabad a tanulságot levonnom: Arany tud alakokat teremteni, de nem tudja az alakot életrajzával együtt elképzelni; ha a hagyomány magára hagyja, nem tudja életpályára állítani; az alak él, de nem hordja magával szükségképpen a saját sorsát. A majdani Bolond Istóknak már csecsemőkora is fölöttébb regényesen indul: ahogy lassan felnövekszik, vajon mi lesz belőle? Kiábrándító olvasmány a kidolgozásra nem került terv-vázlat, amely megdöbbentő ponyva-motívumokból, az alsóbb romantika kellékeiből van összefűzve. Ha ebből a szemszögből figyelünk Arany epikájára, bizonyos tanácsalanságot több helyütt érzünk: az ötvenes évek töredékein, a hun trilógia korábbi és kései tervezetein.

Nagyepikai és drámai alkotásokkal kapcsolatban általában szoktunk beszélni jellem és sors összefüggéséről, arról, hogy e kettő között értelmes összefüggésnek kell lennie. Most azonban többről van szó: arról, hogy a megteremtett alak sorsával együtt bontakozzon ki az alkotó képzetében, hogy azon keresztül váljék beszédessé, sőt, hogy a kettőshangzatban esetleg a sors legyen az uralkodó szólam. Nem ártana ebből a szempontból a magyar regényirodalomban körültekinteni. Különös ellenpélda Tolnai, aki többnyire provokatív-pamfletista módon alkot központi regényhőseinek életrajzát; gondoljunk a Bokros-családra, Schwindler Gusztávra, Tarczali polgármesterre vagy az új főispánra, Fekete Ézsaura. Itt nem valami organikus belső motiváció alakítja az életpályát, hanem az írói önkény. A Jókai-hősök sorsa romantikus prekonceptiókhoz igazodik, noha az esztétikai érték ezektől sem tagad-

ható meg. Eötvösnek is láthatóan az a célja, hogy regényalakjainak kifejező életpályát alkosson, s e tekintetben nem is vizsgáljuk rosszul. Igazi, maguktól-nőtt példányoknak érzem A Karthausi szereplőit; nemes szándék alakítja a többi nagy regényben is – A falu jegyzője, Magyarország 1514-ben, A nővérek – az életpályákat, de már érezhető a tiszta művészetben túlról jövő szándékok is.

Most Keményre rátérve természetesen ki kell rekesztenünk az epizód-szereplőket, akár csak egy jelenetben lépnek elénk, mint *A rajongók* szombatos számtartója, akár hosszabb darabon is végigkísérik a főhős-csoport életútját, mint a Mikések közül Mihály vagy Kelemen. Maradjunk azoknál, akiket a hagyományos értelemben főhősöknek lehet nevezni. Kemény írásművészetének nem utolsó értéke az, hogy alakjainak sorsot, életpályát is tud teremteni. Nemcsak élet-epizódjaik vannak, nem is az író önkénye vagy hatáskeresése jegyében kialakult pályafordulataik, mint számos esetben Jókainál, hanem jellemükkel értelemszerűen összefüggő egységes, a cselekmény folyamán kibontakozó életsorsuk. A koncepcióban jellem és életsors összefonódva, organikus alakul ki. Keménynek alapvető írói látása az, hogy az embernek nemcsak jelleme van, de lehet életpályája, szorosabb értelemben vett életsorsa is. Nemcsak szereplők az ő hősei, hanem egy teljes életsors hordozói is; nem kiragadott epizódokban élnek, hanem olyan pályát futnak be, amelynek van valami eszmei-alakzati egysége, folyamatossága és zártsága. Izabella mondja a *Zord időben*: „Sorsunknak engedelmeskedni vagyunk teremtve.”

Keménytől távol van az a didaktikus látás, amely ebben a „sors”-ban valami morális alapon ítélkező transzcendens hatalmat képzel el. Hogy sors-fogalmának mi a filozofikus értelme, az nemigen tartozik az esztétikum problémakörébe. Ugy érzi mégis, hogy az embersorsokat valami különös, immans törvény vagy dinamizmus irányítja; a hős sorsa ott alakul előttünk. Az embersorsot formáló erők valami egyénfölötti szövevénybe összefonódva, építve és rombolva alakítják az életpályát. „Forgó viszonság járma alatt nyögünk” – hadd idézzem itt Berzsenyit. Egy-egy kiemelkedő Kemény-hős életpályája különös paradoxonokban bomlik ki; van benne valóban valami „tündéresen” önkényes és kiszámíthatatlan; átérezhető és mégsem az, motivált és mégis szeszélyes; szükségszerűnek látszik, noha tele van döntésekkel és válaszutakkal. Olykor nagy történelmi játszmák vagy éppen katasztrófák előtérében, megpróbáltatásokkal, helyzetükkel, önmagukkal és idegen célkitűzésekkel harcoló, alakuló, elbukó emberalakok vonulnak el előttünk: siker és kudarc, remények, csalódások és lemondások egzisztenciálisan komoly, nagy tétre menő játéka ez. A szereplők végigviszik, végigélik és szenvedik sorsukat

az összeomlásig vagy a halálig, a rezignációig vagy a csődig.

Ha a magunk közeli életterületén körülnézünk, látunk esetleg külsőségekben változatos életpályákat, amelyekben valójában nem történik semmi, esetleg a helyszín, a munkahely, a családi viszonylatok változnak, de igazi, elevenbevágó sorsfordulatok nem alakulnak ki; a kisszerű életsorsba nagyobb hatalmak nem szólnak bele, különösebb emberi mélységek tehát nem is tárulhatnak föl. Persze, akadhat egy lángelme, mint Tolsztoj, aki egy szürke átlagemberi életből is tud sorszerű mélységeket elővarázsolni – gondoljunk az Iljics Iván halálára.

Kemény tehát sorsot ad hőseinek – ezt most úgy mondanám: sorsot sző alakjainak, egy különös paradoxonnal: ő szövi a sorsokat, és ezek a sorsok mégis mintegy maguktól szövődnek, mintha az antik mitológia Párkái szőnék-fonnák őket; ezek a Párkák esztétikai értelemben uralkodnak Kemény regényvilágában, a hősök-hős-csoportok fölött ott működik a sors-alakulás kormányozhatatlan, irracionális logikája: az a bizonyos sodródás.

Ebben a szövében nyilatkozik meg Kemény ritka művészete. A sors, amely a hősöket sodorja magával, nem a semmiből bukkan elő, hanem lassan, olykor lappangva készülődik, egymástól távoli tényezők közelednek, futnak össze egy centrumban; kialakult, nyugalmi helyzetekben a Párkák új szálat iktatnak be, és már mozogni kezd a talaj, mint Deákék várában, a Mikesek szentléleki kúriájában. A konstellációk eltolódnak, a meginduló hullámok gyűrűznek tovább. Kassai gyűlölete Pécsi Simon iránt hosszú évek inkubációja után válik egyszerre virulenssé. A sors szálainak szövésére sok példát lehetne idézni: csak utalok arra, megnézhetik az eredetiben: milyen észrevétlenül indul az *Özvegy és leányában* a Mikes János – Tarnóczi Sára-vonal, az első, alig figyelmet keltő találkozástól az évek múlva bekövetkező közeledésig, a nőablás körüli tanakodásokig, a félreértések és morális gátlások buktatóin át a tragédiáig. Jelentéktelen kezdetből hógörgetegként zúdul le a *Zord időben* Komjáthy Elemér tragédiája.

Az embersors beszéde is gazdag dialektus tehát Kemény írásművészetében. Azt hiszem, célszerű lesz lemondani arról, hogy ezt a regényekből vett konkrét példákkal dokumentáljam; félek, hogy beleesnék a tartalomelmondásba, noha vonzó feladat volna mondjuk az *Élet és ábránd* Catharinája, Kolostory Albert, Mikes János, főként Izabella királyné ilyen szempontú bemutatása, törekvéseikkel, fordulataikkal, választújaikkal. Jobb lesz a figyelmet az általánosabb kérdésekre irányítani. Életsors, életpálya a Kemény-regények világában: egy erős érzelmi hangsúllyal bíró emberi törekvés kibontakozása, küzdelme a beteljesedésért, válságba kerülése és összeomlása: mindez maga-

san a hétköznapi, az átlagemberi szint fölé emelve. Olyan törekvéseket olt személyeibe, olyan morális-egzisztenciális szintre emeli őket, hogy a kibontakozás során nagy legyen a tét, nagy értékek forogjanak kockán – s a kockázat és fenyegetettség élménye is befolyásolja az esztétikai hatásokat. Mindez azonban inkább csak a végső formula: okvetlen föl kell tennünk a kérdést: ebben a nagyjából egységes, noha időben fejlődő írói világban el lehet-e különíteni bizonyos sors-típusokat, ha szabad így mondani: sors-fiziognómiákat?

A sok változat között az egységben-látásra és a tipizálásra is egy alap kínálkozik: a Párkák, ha szabad továbbra is ezzel a jelképpel élnem, a kiemelkedő hősök sorsába valami erős krízist szőnek bele; a krízis persze egyéni, de az egymáshoz kapcsolt hősök sorsába is átszövődik, fenyegeti a hős törekvéseit, boldogságát, életének végső értelmét. Itt a krízis körül vannak aztán változatok: a felidőzésben, a küzdelemben, az elviselésben, szenvedésben és megtisztulásban. Többnyire a hős maga idézi elő vesztét, de a sors csapdát is vethet neki; a krízis lehet lassan érlelődő (Kolostory Albert) vagy hirtelen ki-robbanó. A képzeletbeli vonal emelkedik, majd egyszerre a mélybe zuhan.

Ha éppen filologizálni akarnánk, külön kellene választani azokat a hősöket, akik mintegy felül állnak a sorson, pl. Rákóczi György vagy Lorántffy Zsuzsanna, – akik tehát nem élnek át kríziseket, s a kevésbé előtérben álló, látszólag megedzett vagy védett lelkeknek is meglehet a maguk válságos sorsa, mint mondjuk Mikes Móricnak, a jezsuitának, vagy a groteszk külsejű, de okos és csupa jólelkű Haller Péternek – a sorsot megint olyan értelemben fogva föl, hogy az etikum és az esztétikum közegén át beszél hozzánk, van valami mondanivalója. Kemény, illetve Kolostory Albert említi a *Férj és nő*-ben azokat az archimédeszi pontokat, amelyeken át a sors a jellemet önmagából ki tudja forgatni; a regények világában a sors éppen ezeket az archimédeszi pontokat veszi célba, mint mondjuk Laczkó István jellembeli ingatagságát, Kolostory Albert középkori vonzódásait. Fontosak itt azok a jellemek, amelyek eleve arra vannak ítélve, hogy önmagukkal meghasonlásba kerüljenek; mások, akik nem veszítik el önmagukat, a szenvedés és a lemondás tisztítótüzeiben találnak menedéket.

Könnyen felismerhetők, mert nem túlnagy számban vannak, azok a fázisok, állomások, mintegy építőelemek, amelyekből Kemény ezeket a beszédes sorsokat fölépíti: választatok, döntések és tévedések, a körülmények helytelen fölmérése; a szenvedély nemes kitémadása vagy torz elfajulása; illúziók, erkölcsi gátlások, a nagy történelmi erővel való szembekerülés, belátás és ráébredés a fenyegető sorsra, leszámolás az étellel vagy rezignáció.

Mikes János és Tarnóczi Sára elveszti életének értelmét; Kolostory Albert életpályája azért kiúttalan, mert etikai alapja nincs többé; Deák Dóra a szenvedésben, Izabella az uralkodásban új értelmet ad létezésének – s Werbőczynek arra kell ráébrednie, hogy ezt az új értelmet hamis úton kereste. Gyakori mozzanat a kiemelkedő Kemény-hősök pályáján, hogy ráeszmélnek saját sorsuk választútjaira, csapdáira, az úttévesztésre, mint mondjuk Mikes János, Pécsi Simon, Kassai Elemér – bizonyos fokig Kolostory és Norbert Eliz is.

Témámnak megfelelően most a főkérdésre kell felelnünk: milyen és hogyan nyilvánul meg ezekben az életpályákban az esztétikum, mi avatja őket esztétikai tényezővé? Előrebocsátva azt, hogy a szemünk előtt kibontakozó, jelentős mozzanatokból összeszövődő, különös, egységes és félig nyílt, félig rejtett értelmű életpálya önmagában is lehet – talán nemcsak a művészet közegeiben – esztétikai élmények fölkeltője. A szemlélő, a műélvező felfogja esetleg ennek az életsorsnak az értelmét, a belső, immanens, sőt esetleg szimbolikus-parabolikus, az egyedi eseten túlmutató igazságát, jelbeszédét. Az emberi sorsban magában lehet valami különleges érdek, amelyet a művész, ezúttal Kemény, markánsan, telítetten elébünk állít. Több ez, mint a kalandregények vagy a romantikus epika fordulatossága, „érdekessége”, amely egyszerűen csak a kíváncsiságot csigázza fel, feszültséget és izgalmat támaszt. Az az izgalom vagy várakozás, amellyel egy-egy Kemény-hős életútjának fordulatait kísérjük, nemesebb anyagból van, mélyebb forrásokból táplálkozik. Az emberi életsors, ha van profilja, maga is értékhordozó lehet, mind pozitív, mind negatív kisugárzással.

Ezt az alapvető élményt aztán további akkordok színezik. „Ütött a sorával való küzdés órája” – olvassuk valamelyik Kemény-hősről, de bizony sokukra érvényes ez. A küzdelem során, az életpálya fordulataiban és válságaiiban nagy emberi értékek ragyognak fel, a lelki tisztaságnak és nemességnek felejthetetlen példái. S ahogy felragyognak, esetleg az életsors fordulataiban el is sodródhatnak, el is tűnnek, mintha hiábavalóak lennének az élet egyetemes sodrásában. Ugy, ahogy az egyik egzisztencialista filozófus mutatott rá a szépség „törekenységére”; – ma úgy mondanánk: a szépség nagyönis felépítő jelenség, tűnékeny, az alulról jövő erők könnyen szertefoszlatják.

A Kemény költői világának egészét nézve újból felmerül a kérdés: lehet-e szép a szenvedés? Sugározhat-e esztétikai hatás a szenvedésből? Kemény regényeiből a szenvedő emberalakok egész galériája vonul elénk: itt már talán helyénvaló lesz a példákat felsorakoztatni: *Élet és ábránd*: Camoens

és Catharina, *Gyulai Pál*: a főhős maga és Eleonóra, Wesselényi Helénája és Norbert Eliz, Jenő Eduárd felesége, Mikes János és Tarnóczi Sára, Kassai Elemér és Bodó Klára, Izabella, Frangepán Orbán, Deák Dóra. Nem mellékes körülmény, hogy ezek a szenvedők mind nemes jellemek, és főként a nők kifejezetten szépek is. Az ún. tükröztetett esztétikumnak egyik válfaja ez; ami a szenvedés esztétikumát illeti, önmagában is, Kemény regényeiben is, széppé válik a szenvedés akkor, ha a lélek szépen tudja viselni, ha a szenvedésben a lélek megnő, magasabb értékek bontakoznak ki belőle: súly alatt a pálma. Lehet, hogy arisztokratikus vonás, lehet, hogy valami sztoikus morál besugárzása, de Kemény azt sugalmazza, hogy a szenvedés nemesít.

Ha keresem ennek a minőségnek a helyét az esztétika értéktartományában, valahol a súlyosabbak közt lelhetem meg azt, valahol a tragikum hatósugarában, a főnségnek legalábbis a közelében. Nyilvánvalóan ügyelni kell az árnyalatokra: Laokoon és fiai másképp szenvednek, mint a reneszánsz művészek Madonnái; az esztétikai hatás áthajolhat a borzadályba. Kemény is ismeri és ábrázolja a szenvedésnek ezt a torzabb arculatát is: szenved Tarnócziné, szenved Kassai István, a bomlott lelkű Barnabás diák, Géczyné (*A rajongók*), Dorka (*Zord idő*): ezek is jelentős színek Kemény palettáján, az azonban, ami az ő regényvilágának esztétikumára tipikusan jellemző, egy különös szintézis: a szenvedés átítatása azzal az esztétikai minőséggel, amelyet hagyományosan „ideálszép”-nek szoktak mondani: a lélek nosztalgikus vonzódása a klasszikus harmónia iránt, a fájdalomtól elővarázsolt harmónia. Megvan rá Keménynél a tudatos reflexió is: *A rajongók* Bodó Klárájával kapcsolatban hallunk „a panasz nélküli szenvedés ígétetéről”.

Eddig azt kérdeztem: hol van ezekben a Kemény-féle életpályákban az esztétikum – mint életpályákban és élettartalmakban. Keresem most az esztétikai hatást az olvasóban, a műélvezőben. Kemény az olvasót végigvezeti ezeknek az életpályáknak a fordulatain, részesévé tesz bennünket ennek a különös világnak, s ezzel azokat az élményeket kelti föl bennünk, amelyeket a filozófia nyelvén sorsérzéseknek szoktunk nevezni. Az életpályán a ténybeli fordulatok során egymást váltják az érzelmi tónusok; várakozás, feszültség, remény, bizakodás és aggódás, beteljesedés vagy csalódás, meglepetés, elbukás, csőd, kétségbeesés, a sorsnak-odavetettséggel, a kikerülhetetlenség élménye.

Ami a Kemény-féle regényvilág uralkodó jegyének látszik, az éppen a sorsérzések komorabb változata; ezek a hősök félnek a sorsuktól. Mikes János példáján lehet ezt dokumentálni. De hiszen ez a sorsképlet és sorsérzés nemcsak Kemény sajátja: a világirodalom számos nagy regényéből és tragédiájából ugyanez az atmoszféra csap meg bennünket. A végső stádium, mint a

nagy tragédiákban, az egyéni élet értelmének elvesztése, kiüttalan helyzet, kudarc, rezignáció.

S nemcsak Kemény, az egész világirodalom is dokumentuma annak, hogy ezekből bontakozik ki az esztétikai hatás egyik legfelsőbb foka: a katharzis. Mellőzve most az úgysis áttekinthetetlen, évszázados vitát arról, hogy értette ezt a terminust Arisztotelész, én csak a szenvedés és az áldozat átélésének megtisztító hatására gondolok; azt a megilletődést és gazdagodást értem, amelyet akkor érzünk, ha valóban a sorssal, az emberi életpályákat irányító erővel jutunk kapcsolatba, amikor sikerül önmagunkban és az emberi létben is „mélyreszállnunk”. A katharzis a Kemény-keltette sorsélményeknek és a belőlük sugárzó esztétikumnak a betetőződése.

Eppen az esztétikum az a hatóelem, amellyel kapcsolatban Keményt nemcsak az olvasók, hanem még a tájékozatlanabb irodalmárok is hajlandók ósdiinak nyilvánítani. Arról nem hiszem, hogy vitát merne valaki indítani, hogy lélektana modern, megelőzi saját korát; amint láttuk, fiziognómiai fantáziájában és sorsalkotásában is időálló – annak számára, aki nem süket az ilyen hatóelemek iránt. Vajon ki hinné, hogy éppen esztétikum szempontjából van benne modernség is, amellyel megelőzte korát, s talán már a huszadik századra mutat előre. Mi mindentől szép egy Kemény-regény? Egy összetevőjére ennek a színskálának eddig nem voltunk kellő figyelemmel. Ne lepődjön meg az olvasó, ha egy különös párhuzamot hozok föl. A magyar regényirodalom glóbusán Kemény és Krúdy nyilvánvalóan messze esnek egymástól, és mégis van Kemény írásművészetének egy vonása, amely kicsiben Krúdyra emlékeztet, noha természetesen nem járja át regényírói világának egészét. Ha elbeszélőből beleélővé melegszik át, akkor egy-egy mozzanatnyira különös varázslatnak vagyunk tanúi: meg tudja a maga illékonyágában rögzíteni egy-egy személy, egy-egy táj, egy-egy jelenet, helyzet hangulati tónusát. Élő emberi egyéniségekkel, főként aztán regényhősökkel kapcsolatban is tapasztalhattuk, hogy valami egyedi atmoszféra veszi őket körül, amelyet olykor csak diszkrétén érzékelünk; tájakban, helyzetekben kibontakozhatnak olyan hangulati kvalitások, amelyeket nem mi vetítünk beléjük, hanem belőlük-kiáradásban fogunk fel. Valami anyagtalan, de mégsem szubjektív közeg ez, olyan fluidum, amely telítve van, amely a tárgyias elemeket képes súlytalanítani, magába feloldani.

Nyilvánvalóan itt is a példák beszélnek, amennyiben módunkban van belőlük hosszabban is idézni. A személyt körülvevő hangulati atmoszférára: amikor a szenteskedő, puritán Tarnócziné eltávozása után az anyahelyettes, Náprádiné bevonul a szentléleki kúriába, a világosság és a naív életöröm áttörő

erejével, a nőiesség kissé bódító hatalmával.

„Náprádinével egészen új világ költözött a várkastélyba” – így indul, ebbe van beszöve a híres, állítólag Kemény személyes élménye-sugallta leírás Sára hajáról, majd a széphistóriák és tündérmesék világában a valóság illúziójával otthonos Judit ábrándvilágáról. – Ezzel kapcsolható a más összefüggésben már idézett példa: Az első este a két nő elalvás előtt még beszélget; a hajadonná serdült, de még csak az élet küszöbén álló Sárának hallgatnia kell nagynénje fájó és édes emlékeit a szív szenvedéseiről és tévedéseiről. Megfigyelhettük, milyen atmoszférát vetít Kemény az éjszakai vallomás köré. Idézzük még ugyanezen regényből a szöktetést, lányrablást megelőző este leírását, amely nemcsak hangulatkép, hanem stílusbravúr is.

Igéző szentmihály-napi alkony volt. A délelőtti nedves légkör úgy megáztatta a növényzetet, mint egy langy permeteg. A rét sarjuja sötétzöld színre játszott, a fák ágain a sáppadó levelek is éledni kezdének, s azon kevés virág, mely ősz elején szokott nyilni, oly balzsamos illatot terjesztett a kertben – hol Judit és Sára az egészen fris ernyőjü lugos asztala körül ültek – mintha a természet a tavasz fűszertárából egy parányt sem vesztett volna még el. A bucsuzó sugárok azon fakósárga és rozsdavörös megtörődések nélkül váltak az alkonyégtől el, melyek szélvész s borongó időt jósolnak. Alig lépett a láthatár szegélyéről alá a vidám tekintetű nap, midőn szikrázó arccal szökelt ezüst legéből ki az estéli csillag, s éles világlásával gyaníttatá, hogy bár a hold nincs egészen használható állapotban, de az ég többi lámpái, a legkisebbeket is oda számítva, kitelhetőleg fognak a szerelmesek és vándorok kedvébe járni, s aki eltéved, jó lelkiismerettel nem okozhatja az éj sötétségét.

A hosszabb példánál, sajnos, meg kell elégednünk lelőhelyük megemlítésével:

A *Zord időben* Izabella virraszt gyermeke mellett, akit holnap a szultán elébe visznek, s nem tudja, látja-e még egyszer. Az aggodalmat és az emlékezést a lány nyári éjszaka varázsa zsongja körül. – Idézem az ŐL egy ilyen passzusát:

A kandallóban vidoran lángolt a fenyő, kedves meleget terjesztve a szobában, mert október már végéhez közelg, s a vadászlak ablakára néző bércek élén a hó tükréről csillogott vissza a lemenő nap sugára.

A kandalló előtt vörös posztóba szegett öreg medvebőr volt kiterítve, természetes karmokkal, csinált szemekkel, de – fájdalom – a golyó által szaggatott fél füllel.

A mackó bundája lábzsámolyul szolgált a karszékben ülő számára; a

karszék maga pedig famunka helyett merőben cimeres szarvas ágbogából és lábszáraiból volt oly szeszélyesen összerakva, hogy bizarrabb alkotót a butorzat széles birodalmába csak igen keveset lehetett volna találni.

A darutollas lovag, ki a fejedelem életét menté meg, s kit mi már közelebbről ismerünk, mint házgazdája, az alkonyhomály miatt félre téve könyvét, melybe egész figyelemmel merült volt, s még egy hasábot vetve a kandallóba, a karszékbelől gondolkodó tekintettel nézett a főstvényes lánggra, s ez viszonzásul kedélyes világát a lovag szép arcán játszodtatá, és még átlátszóbbá, túlvilágibbá vagy legalább szellemiebbé tévé a finom de bágyadt és korán fonnyadó vonalakat.

A szobában csend, a rengetegben csend volt, benn némább, künn mélyebb és döbrentő. Az erdőrem légben ugató kutyáival fölfedezhetlen barlangokba vonult, farkas nem üvöltött, hollók nem mozdíták a száraz gallyakat meg, szellő nem forgatá a hervadt levelet, belény nem csattogtatá a sűrű harasztközöt, s messze hangzott ugyan a nesz, mellyel a nyugvó dām vad az avar füvet leszakítá, de a vadászlakig mégsem érhetett el. Csak a hegyi erek és patakok távoli zugását hallhatta volna az a fül, mely az éj halk és rejtelmes beszédét érteni megtanulta.

Mert éj lőn a szobában, csak a kandalló által világított csendes néma éj.

A fal- és deszkarepedések piciny népe oly nyugodtan viselte magát, mint a veszélyes kandur, mely a lovag lábai előtt a medvebőrön hosszan nyújtózva hevert, fejét a tüzhöz fordított mállára görbitve.

Csak a vidám prűcsök únta e hallgatást meg, s rejtekéből kilépvén a karszék felé szökdelt, s egész készséggel csicsergett a lovagnak talán a prűcsök-család egészségéről, megelégedéséről, gondtalan életéről, derült kedélyéről. Közleményei háznépét mélyen érdekelheték, mert a kis üregből hol egyik, hol másik szólamlott meg, mintha kiegészíteni akarná a becsületes családfő társalgását az érdemes lovaggal, ki velők már gyakran virraszta, s kinek mindig szüksége volt egy kis szórakozásra, hogy gondjaitól menekülhessen.

A falióra nehezekeinek harsány zörömbölése s a kalapács csengő ütése, lyukába visszariaszták a furcsa kis állatkát, s midőn kilenc verés után az idő hirdetője megint régi apátiájába süllyedt, és csak az inga egyforma, halk ketyegése által adott ébrenlétéről jelt, még sok percnak kellett eltelnie, míg a vadászlak apró zsellérkéi ismét vigadni, mulatozni és csevegni bátorkodtak.

Mikes Móric estéje az erdészlakban: hogy vonulnak fel, művészi kellék gya-

nánt, s hogy vannak koncentrálni mindazok a mozzanatok, amelyekből a béke és a meghittség légköre kibomlik.

S hogy a derűsebb tónus itt se hiányozzék: a vadászat után Csulai tiszteletest jobb híján a katolikus plébános szobájában szállásolják el (III.9-15): a „jezsuita” levegővel telítve érzi az egész szobát, minden kép, tárgy visszatekintést ébreszt benne – az idegen, ellenséges közeg nyomása oly erős, hogy nem tud elaludni, s végül feljelentő levelek írásával vezeti le indulatát.



Ha az elmondottak után Kemény írói világát mint esztétikai kozmoszt akarnánk átfogni, nehéz helyzetbe kerülnénk. Vajon beszélhetünk-e ennek a világnak esztétikai totalitásáról, úgy ahogy azt, csak magyar irodalmi példánál maradva, mondjuk Csokonai, Arany vagy Vörösmarty életművében megtaláljuk? Nem arról van szó, hogy akármelyiküknek akad, hol kisebb, hol nagyobb számban olyan alkotása, amely már kihullt az idő rostáján, amely tehát, amint az elején mondtuk, kívülmarad az esztétikai küszöbön, csak történeti értéke van; a kérdés az, hogy ami megmaradt, az mennyi hangközt, hány színt, hány szólamot szólaltat meg a teljes, de a mi számunkra mégis átfoghatatlan totalitásból: milyen uralkodó jegyekkel illeszkedik be ebbe a totalitásba. A kérdést magam is kissé aggódva teszem föl: fel tudjuk-e fogni, körvonalazni tudjuk-e azt az esztétikumot, amely a nyelvből, a stílusművészetből, az elbeszélő magatartásból és a művek mélyebb szintjeiből kisugárzik?

Akik a könnyű szépség bűvöletében élnek, rendszerint azokat a minőségeket szokták emlegetni, amelyek Keményből hiányoznak: a könnyed játékosságot, az impresszionista-naív üdeséget és bájt, a mesék bűvöletét. Kemény esztétikumát a naivitás és a bukolika zónáin, az Ezeregyéjszaka és az Édenkert varázsán kívül kell keresnünk. De másfelől az apollói-goethei tökély és harmónia is legfeljebb csak vágyálma Keménynek. Uralkodó jegyeit általában és kissé leegyszerűsítve a tragikumban szokták megtalálni, – ámde mégsem ez az egyetlen tónusa. Azon a heroikus pátoszon túl, amelyet ez sugalmaz, nem szabad a derűsebb színfoltokról, a komikum, a satíra, a szellemi fölény mozzanatairól sem megfeledkeznünk; sőt volt a példákön át alkalmunk a majdnem légiés finomságot és a tünékeny sejtetés művészetét is értékelni. Groteszk nyersség és borzongató szilajság egészíti ki a képet, amely ráadásul mégiscsak felidéri olykor az ideálszép tiszta megjelenését is. Ha a festészetből venném az analógiát: van benne valami németalföldi, a zsáner-

ből, a portrékból, tájakból, a fény és árnyék művészetéből, a nagy erők patetikusan küzdelméből.

Mi ez mind együtt? A lét egészével való szembenézés; a lét szépségeinek és mélységeinek olyan átélése, amely mögött az inferno alsóbb köreinek fenyegetése is áttetszik: egy gazdag, sokszínű, eleven életből és sivár aszketizmusból összeálmodott, a zsánerből és festőiségből a drámai pátosz felé hajló esztétikai zóna.

JEGYZET

A feladat, amelynek megoldására tanulmányomban kísérletet tettem, nyilvánvalóan tüzetes részlettanulmányokon alapuló, Kemény egész szépprózai életművére kiterjedő monográfiát érdemelne. Nekem magamnak adott körülményeim között meg kellett elégednem a szerényebb, a későbbi kutatásokra inkább csak irányt és ösztönzést adó megoldással. Be kell tehát vallanom, hogy Kemény esztétikumának nyomozásában kizárólag a nény nagy regényre támaszkodtam, közülük is leginkább az Özvegy és leányára és A rajongókra – mindmáig ezeket érzem az én szempontomból a legbeszédesebbeknek. A regénycímeket a szokásos rövidítésekkel jelzem: GyP = Gyulai Pál, FN = Férj és nő, ÖL = Özvegy és leánya, R = A rajongók, ZI = Zord idő. Mivel a nyelv és a stílus is vizsgálódásaim körébe tartozik, alapvető követelménynek éreztem, hogy mindennemű modern átírást mellőzve, az összövegekre, tehát az első kiadások nyelvi és stílusállapotára támaszkodjam. Kemény stílusát a maga őseredeti állapotában akartam vizsgálni; utalásaim és példáim tehát az összövegekre értendők.

ZSIGMOND KEMÉNY COMME PROBLÈME ESTHÉTIQUE

Zsigmond Kemény (1814-1875), homme politique, publiciste et écrivain marquant de la Hongrie du siècle dernier qui est parti, en tant qu'auteur épique, du romantisme d'avant 1850, devait ensuite rejoindre la vision et la méthode réaliste du milieu du siècle. Ses plus importants ouvrages sont les romans historiques dont il a puisé le sujet dans le passé de la Transylvanie. Sa sombre vision du monde, le déséquilibre de sa personnalité, le caractère relâché de ses techniques narratives et surtout la lourdeur de son style expliquent que son oeuvre n'a jamais été populaire, appréciée principalement par des spécialistes et des littéraires exigeants.

Cette étude analyse les valeurs esthétiques qui font de ses romans d'authentiques créations d'art. L'effet esthétique des romans résulte de la fusion de trois niveaux: le vocabulaire et la langue, pleine d'éléments visuels, plastiques et expressifs, traduisant une certaine ambiance, — la narration épique, accompagnée de réflexions et d'accents lyriques, — et, en grande partie, l'univers même de ces romans, caractérisé par la richesse de l'imagination physionomique et par le déroulement dramatique, plein de conflits, parfois profondément tragique des destinées humaines.

BYRON *DON JUAN*-JA ÉS A MAGYAR VERSES REGÉNY

A magyar irodalom fejlődésében hosszú évszázadokon át meghatározó szerepe volt a verses epikának, s jelentősége a XX. században is csak fokozatosan csökkent. Históriais énekek és eposzok, verses regék és elbeszélő költemények jelentették a XIX. századi törekvések (Vörösmarty, Arany) előzményét. A Byron és Puskin nyomán megszülető verses regény első megvalósulása Arany *Bolond Istók*-ja, de a műfaj kései leszármazottaival még a két világháború közötti magyar irodalomban is találkozunk. A verses regény részben az eposz önfelszámolásának utolsó stádiuma, részben a prózai regény funkcióit veszi át nálunk, részben olyan összetett életábrázoló és önkifejező ambíciók adekvát formája, amelyek más műfajban nem nyilatkozhattak volna meg. A magyar verses regénynek Byron *Don Juan*-jához való kapcsolódása szembe-tűnő és ismert. Mégis, a magyar műfaj tüzetes fejlődésrajzához elengedhetetlen magának a byroni műformának a számbavétele, a közvetítés, a hatás vizsgálata, s végül a magyar változat sajátosságainak meghatározása éppen abból a szempontból, hogy mit asszimilált és mit nem a byroni vívmányokból.

1.

A *Don Juan* nemcsak a XIX. században született legolvasottabb „long poem”, s nem is csak egy új műfajt teremtő remekmű, hanem a XIX. század elejének átalakulásban lévő világnézetét, költői világgépét, ízlését is reprezentálja. A hazájától távol élő, egyre többféle kötöttségtől megszabaduló Byron a világgal, a közvéleménnyel, az irodalmi normákkal szakítva támadja az álszentséget, harcol az unalmasság ellen, miközben a kor ízlését a klasszicizmus, Pope magasztalásával gáncsolja.¹ A függetlenné válás és a szembenállás sajátos „unheroic hero”-t, s valóságos „ellen-eposz”-t teremt, amely a bírálat, az elutasítás, a szkepszis pozícióját veszi fel. Az „epic satire” (szatirikus eposz), vagy a „novel in verse” (verses regény) elnevezése egyaránt arra utal, hogy az új műfaj a kortársi regénnyel is rokonságban van. Lényeges megkülönböztető sajátossága az a líraiság, amit nem is annyira a verses forma, mint inkább a költő állandó jelenléte hoz magával. Ez az állandó jelenlét biztosítja a *Don Juan* utánozhatatlanul egyéni hanghordozását, az improvizálás korábban példátlan szerepét, a szokatlan tudatosságot és öniróniát. Minden bi-

zonnal a hagyományos epikai eszközök (sűrű színhelyváltások, a kalandok proliferációja, sikamlós esetek, festői leírások, stb.) felhasználásának is szerepe van abban, hogy izgalmas és érdekfeszítő marad végig,² titka mégis különös ellentmondásosságában, ellentéteiben keresendő. Guny és érzelmesség, szubjektivitás és távolságtartás nyilatkozik meg hosszú kitérőiben. Nyelvének, verselésének klasszicista tökéletességét anakronisztikusan modern fogalmak, idegen szavak meglepő közbeiktatása teszi nyugtalanítóvá. Mindez a romantika meghaladását is jelenti, ezért nevezhető a verses regény olyan összetett, modern, polgári műfajnak, amely „a többszemponúságnak, az eszményekkel való teljes azonosulás felbomlásának, a fönntartásosságnak, az egységes és homogén értékrendszer megrendülésének, és az értékluralizmus vonzásának játékos, öniróniával telített, elegáns és könnyed műformája, mely kedveli a kesernyés humort, groteszk hatásokat, paródiát.”³ A *Don Juan* fejlődéstörténeti helyét általában úgy szokták meghatározni, hogy Byron benne a racionalizmus és a klasszicizmus (Pope, Voltaire) örökségének a révén lép túl a romantikán, s ezzel a realizmus felé fejlődik. Valójában azonban jelentősége jóval meghaladja ezt: jogosan látják benne Petronius, Rabelais, Cervantes hagyományának folytatóját, sőt a sterne-i rögtönző, spontánul automatikus elbeszélőmódszer továbbfejlesztőjeként az európai regény XX. századi megújulásának, formabontó törekvéseinek egyik ihletőjét. (A *Tristram Shandy* üres, fekete lapjai, amelyek az irodalom élettelen sémái ellen tiltakoztak, éppoly közvetlenül inspirálták a *Don Juan*-t, mint később Joyce-ot.)

A magyar verses regényre nemcsak a *Don Juan* hatott, kisebb mértékben, de számolnunk kell a *Childe Harold* ihletésével is. Byron verses epikájának az az újdonsága ugyanis, hogy „a költő mert alkotója és egyszersmind tárgy lenni egy epikus műnek”⁴, először a *Childe Harold*-ban valósul meg. Az újszerűség, természetesen, nem abszolút. Az ilyen irányú kutatások rámutattak, hogy a narratív, lírai, szatirikus, leíró és önéletrajzi mozzanatokat elegyítő *Childe Harold* rokon James Beattie *The Minstrel*-ével (mely szintén spenseri stanzákban van írva), Scott *Lay of the Last Minstrel*-ével, a korabeli görögországi útleírásokkal, stb. Már itt érezhető az az ellentmondásos viszony, amely Byront a *Don Juan*-ban a romantikához fűzi. Harold kétségtelenül hasonlít a romantika bizonyos kedvelt hős-típusaihoz (pl. Chateaubriand Renéjéhez), a gótikus regény elátkozott vándorához, ahhoz a különc egoistához, aki (mint Moore *Zeluco*-jában) teljesen társtalan, elszakadt a közösségtől. Ugyanakkor az irónia sűrű felbukkanása mintha a romantikus pózok leleplezésére irányulna.⁵ Byron joggal büszkélkedett azzal, hogy a *Childe Harold*-dal valami igazán eredetit hozott létre, mert minden hatást egy olyan

teljesen új módszer érdekében hasznosított, mely korábban ismeretlen szabadságot és lehetőséget biztosított hangulatainak, gondolatainak, személyiségének visszaadására. Ez az őszinteség, keresetlenség nem jelent teljes spontaneitást, tudat-áramszerű ösztönösséget (a Byron utazásáról szóló prózai feljegyzéseknek a művel való összevetése jelentős önstilizlást mutat: pl. Harold magános vándor, Byron barátjával, Hobbouse-zal utazott⁶), ami előzménye a *Don Juan* tudatos és szándékolt keresetlenségének, olykor nagyon is rafináltan előállított rögtönzöttségének. A búskomorság, az életcélnélküliség, a dezillúzió, a világmegvetés, mindaz, amit a *Childe Harold* a kortársi Európa számára sugallhatott, a főszereplő alakjában koncentrálódik, míg a narrátor Byron józanabb, életigenlőbb felét szólaltatja meg. (Ismerősei szerint Byron cinikus, embergyűlölő hangulatai lelkes, vidám, oldottabb periódusokkal váltakoztak.) A *Childe Harold* ily módon egyetlen műbe foglalja a költő hangulati, érzelmi gazdagságát, sokféleségét. Egy bonyolult korszak és egy összetett egyéniség keresi itt és a továbbiakban a megfelelő műformát a kor és a személyiség még teljesebb kifejezésére. Ezért lesz roppant jelentősége a *Bepponak*, melyben Pulci és az olasz komikus eposz, valamint az ottava rima stílus áthasonításával Byron megtalálja az ihlető formaideált, melynek segítségével létrejön a műfajteremtő remekmű, a *Don Juan*.

A *Don Juan* előzményeit, természetesen, már az antik eposzban fellelhetjük. Háború, szerelem, hajótörés a klasszikus eposz szokványos témái. Az eposzköltő is élénkíti, „szubjektivizálja” a közlő előadásmódot kérdéssel, felkiáltással, megszólítással vagy más költő műveiből vett idézetekkel. Ariosto a maga játékos, irónikus közbeszólásaival, azzal, hogy az énekek végén céloz a következőkre, s ezzel mintegy személyesen lép elő, fontos állomás az eposz szubjektívvé válásának folyamatában. A közvetlen ihlető azonban Berni, XVI. századi és Pulci, XV. századi olasz költő (ez utóbbi komikus eposzából, a *Morgante Maggiore*-ből Byron le is fordított egy éneket), akiktől átveszi az olasz versformát, az ottava rimát, az elbeszélést félbeszakító szatirikus kitéréseket, a csevegő, pajzán hanghordozást, s ebben a modorban írja meg a *Beppo*-t. Egy évvel a *Beppo* megírása előtt egy ma már alig ismert angol költő, John Hookhan Frere *Whistlecraft* című szatirikus költeménye is Pulcit követi, s Byron el is ismeri Frere elsőbbségét („Whistlecraft was my immediate model”), de az igazi forrást az olaszokban jelöli meg („Berni is the father of that kind of writing”), s a *Beppo* (s ezen keresztül a *Don Juan*) stílusát olaszosnak nevezi („the style is not English, it is Italian”).⁷ Formai (elsősorban a kompozícióra és az előadásmódra vonatkozó) ihletet merített Byron a prózaepikából is, mindennek előtt a pikareszk regény-

ből, melyet Fielding (s ez is valamiféle közös eredet mellett szól) „comic epic in prose”-nak nevezett. Nyilvánvalóan Fieldingtől származik a főhős némely jellemvonása mellett a humoros előadásmód (komolyat imitáló, tudóskodó vagy álpatetikus cikornyáság), a közvetlenség, az olvasó megszólítása, a főlényesen kívülálló, mindentudó elbeszélői álláspont, a szatirikus beállítás. Még lényegesebb Sterne elbeszélő modorának hatása. A szeszélyes hangnemváltások (a komolyból a vidámba és vissza), a hosszúra nyúló elkalandozások, a temperamentum mozgékonyága, a reflexiók sokszínűsége, az előzetes terv nélküli rögtönzés hangsúlyozása, az érzelmi azonosulás szüntelen megkérdőjelezése, a humor, a szatira, a cinikusság eluralkodása sajátos kompozíciót alkot a *Tristram Shandy*-ben. A regény Kilencedik Könyvének mottójaként szereplő Plinius idézet (Non enim excursus hic ejus, sed opus ipsum est = Ez nem kitérés, ez maga a mű) a *Don Juan* szerkezetének magyarázatául is szolgál: az elkalandozások adják a mű lényegét, amennyiben a szerzői személyességnek, a korábban példátlan mértékű tudatosságnak a kifejezői. A Byron-filológia sok más inspirálót is számon tart: Pope klasszicista bálvány volt Byron számára, s egyúttal komikus eposzi előzmény (szatirikus anticlimax, metaforák szatirikus célzatú elrendezése, stb.) és tőle örökölte a *Don Juan* a maga sajátos nagyvilágias, társalgási, kollokvialis hangját. Voltaire nemcsak racionalizmusával hatott, hanem a *Candide* szatírájával, komikus kalandsorozatával is, a nagyon tisztelt Goethe az eposz és regény határán álló *Hermann und Dorothea*-val. (A tárgyi források ezúttal elhanyagolhatók. Jellemző viszont, hogy milyen tarka együtttest alkotnak a spanyol legendától Richelieu kozákokról szóló leírásán keresztül Anacharsis Cloots francia emigráns történetéig.⁸)

A *Don Juan*-nak, és általában a verses regénynek, mint műfajnak a megjelenése több okkal magyarázható. Az irodalmi előzmények (melyek rövid áttekintésére tettünk kísérletet az imént) segítségével a napoleoni háborúk utáni Európa szkepszise, világnézeti bizonytalansága fogalmazódott meg benne. Byron, felismerve tehetsége igazi természetét és a kevert, újszerű műfaj lehetőségeit végleg szakított a romantikus verses epikával. Nemcsak *A gyaur*-ban vagy *A kalózban*, de még a *Childe Harold*-ban is le kellett mondania egyénisége és költői tehetsége egy-egy oldaláról. Ezekben a művekben ugyanis nem tükröződhetett egyszerre világfájdalma és humora, szabadság-szeretete és reflexív természete, iróniája és érzelmessége. Személyisége és költői egyénisége azáltal jutott a teljes érettség stádiumába, hogy a meglelt műforma segítségével mindezt egyszerre, együttesen tudta megmutatni oly módon, hogy nem egyszerűen egymás mellé kerültek az egymástól elütő mi-

nőségek, hanem új, szokatlan, nyugtalanító összbenyomást alkotva létrehozták a XIX. századi verses epika korszerű, a kort kifejező változatát. A *Don Juan* annyiban is a prózaregény, a realista regény pandantja, hogy a felvilágosodás racionalizmusát, a szentimentalizmus és a romantika egyéniség és érzelem kultuszát, a klasszicizmus általános emberi tematikáját a liberalizmus eszmekörével egyesítve teljesen új, egyedi műfajt, megszólalási módot jelentett. (Ezt huzza alá Byron esztétikai álláspontja: bár különös életrsorsa és életműve a romantika megtestesítője volt mindenki számára, ő maga korcsnak ítélte a romantikát Pope-hoz viszonyítva.) Ha viszont életművét mégis a romantika körébe utaljuk, (s erre az időhatárok miatt rákényszerülünk) akkor a romantika jelentékeny módosulásának előidézőjét kell látnunk benne, aki (leginkább a *Don Juan*-ban) a patetikus, múltidéző, érzelmes stílust a felvilágosodás, a modern polgári intellektualizmus, sőt szkepszis, cinikusság hangjával vegyítve annak újabb lehetőségeit teremtette meg pl. Heine számára.

Természetes, hogy Magyarországra először az egész Európát lázba hozó *Childe Harold* (1812-1818) hatása érkezett el. Azon túl, hogy sokan olvasták eredetiben vagy német átköltésben, hamarosan (1820-tól) fordításrészletek is hírt adtak Byronnak erről a művéről⁹, s elkészül, bár nyomtatásban nem jelenik meg, az első teljes fordítás, igaz prózában és feltehetően francia prózai fordítás alapján, Hiador jóvoltából.¹⁰ (Valószínű, hogy mindezeknél korábban, már a 10-es években Széchenyi István próbálkozott meg először a *Childe Harold* fordításával, mert bár ennek nyomai eltűntek, árulkodó az ebből az időből fennmaradt néhány németül írt spenseri strófa.¹¹) A *Childe Harold*, amely elsősorban érzelmi-hangulati töltésével hatott, szinte az egész romantikus magyar lírát megérintette. A *Don Juan* (1819-1825), különösen formai ihlető szerepe sokkal nehezebben érvényesült. Szórványos hatásai már a 20-as, 30-as években elő-előbukkannak (pl. Vörösmarty verses epikájának csataleírásaiban), a döntő mozzanat azonban Arany megismerkedése a byroni verses regénnyel. Arany már a 30-as években, Debrecenben találkozott Byron lírai verseivel¹², 1845-re pedig elolvasta a *Don Juan*-t. Erre nemcsak levele utal, hanem az újgörög lantos énekének lefordítása is 45-ből. Ugyanebből az évből valók a költői asszimiláció első jelei *Az elveszett alkotmány*-ban: humoros célzattal használt idegen szavak, humorra szelídülő felháborodás, satirikus hangvétel, stb.¹³ Maga a műfaj nem fogja meg Aranyt, hiszen egyelőre Homérosz, a népköltészet, Petőfi ihleti. Csak később, talán *Az apostol* hatására is¹⁴, de elsősorban a világsi katasztrófa utáni megváltozott lelkiállapot, s az irodalmi ízlésváltás miatt fordul Byronhoz. (A *Bolond Istók* I. énekét 1850 június 21-én kezdi írni.) A bukás utáni kételkedés és pesszimizmus,

a világ igazságtalanságának, sőt gonoszságának és értelmetlenségének élménye, a remények és illúziók utáni csalódás a *Don Juan* cinikus, kiábrándult hangütésére teszik fogékonnyá. Innen számíthatjuk a byroni eredetű magyar verses regény keletkezését. S már ekkor szembetűnő, hogy bizonyos formai kölcsönzések mellett mennyire eredeti, önálló mű jön létre: Arany más hangon szólal meg, s más az alapgondolata is: kevesebb nála a támadó, leleplező harag, több a metafizikai fájdalom és az ellágyuló humor. (Arany az áthasonnítás mellett tudatosan törekszik a byroni mintától való elhasonulásra, hiszen már 1845-ben Szilágyi Istvánnak írt levelében szatirikus eposznak nevezi a *Don Juan*-t, maga viszont egészen másra helyezi a hangsúlyt a *Bolond Istók*-ban.) A jelenkori tárgygal, a modern, csevegő hanggal, a byroni laza kompozícióval új műfajt teremt, amely majd egy évszázadig fog élni a magyar irodalomban.

A *Don Juan* az 50-es években is hat (pl. Madách a *Csak tréfa* mottója szerint szintén ismeri¹⁵) a figyelmet azonban Bérczy *Anyegin*-fordítása irányítja rá a 60-as évek második felében. A 70-es évek verses regény dömpingjét kétségtelenül Puskin inspirálja elsősorban, de (főként a *Bolond Istók* közvetítésével) változatlanul hat a *Don Juan* is. Az egyre konzervatívabbá váló népnemzetiek továbbra is elismerik a díszharmónikus byroni hang létjogosultságát¹⁶, az irodalmi ellenzék pedig a kanonizált műfajok elleni lázadás lehetőségét látja benne. A byroni szatírához legközelebb *A délibábok hőse* áll, melyben a csalódott főhős vándorlása határozottan a *Childe Harold*-ra emlékeztet. (Közvetlen utalás is történik Haroldra: III. 67. 68.) Politikai mondanójához, a kiegyezésem nemzedék szatírájához többet is tud hasznosítani a *Don Juan*ból, mint a *Bolond Istók*. Balogh Zoltán *Alpári*-ja és Gyulai *Romhányi*-ja előadásmódot és szatirikus beállítást tanul a *Don Juan*-tól. Széchy Károly *Szép Ilonkáj*-ja és Fejes István verses regényei (*Egy szép asszony, Kamilló*) már fáradtabb utánzatok. Sajátos átmeneti megoldás ifj. Ábrányi Kornél *Iván*-ja, mely formailag a *Don Juan*-t követi, furcsa ellentétben a középkori, vadromantikus témával és Vajda *Alfréd regénye*, melynek főalakja inkább Byron romantikus műveivel, pl. a *Lará*-val mutat egyezéseket. A több tucat verses regényben, mely a századfordulóig még megszületik, meglehetősen nehéz a tiszta *Don Juan* hatás kimutatása, mivel összefonódik az *Anyegin*, a *Bolond Istók*, *A délibábok hőse* ihletésével Vajdánál, Kiss Józsefnél, s a kisebbeknél: Erdélyi Zoltánnál, Czóbel Minkánál, Csengey Gusztávnál, Benedek Marcellnél és másoknál. Kivételesek az olyan esetek, mint pl. Reviczky *Szeptember*-ének invocatioja, ahol a Byronra való közvetlen utalás a direkt hatás mellett bizonyít.

Különös, hogy a körvonalak elmosódása, a hatás feloldódása éppen akkor fejeződik be, amikor Ábrányi Emil fordításában végre magyarul is hozzáférhető lesz a teljes *Don Juan* (1885-1892). A magyar *Don Juan* műfordítás-irodalmunk máig becsült csúcsteljesítménye, s formaihlető hatása is marandó, mert átnyúlik a XX. századra: Ady: *Margita élni akar*, Babits: *Hadjárat a semmibe*, Somlyó Zoltán: *Nyitott könyv*, Dsida Jenő: *Tükör előtt*, stb. Mégis igen jellemző az, ahogy *A Hét*-ben Endrődi Sándor az Ábrányi-féle fordítás aktualitását indokolja: „Nem aktuális-e nálunk ez a felséges, minden ízében modern mű? Vagy azt hiszitek: tul vagyunk már a Byron által kigunyolt világon? Nincs-e ma is elég kényszer és képmutatás?...”¹⁷ A hivatalos irodalom, a közizlés, az előítéletek elleni szabad, kötetlen művet ünnepli benne, de a műfaj áthasonításáról nem szól, mert a folyamatot nyilván lezárt-nak véli.

2.

Goethe azt mondta Byronról, hogy úgy gondolkodik, mint egy gyermek, azaz nem mély és eredeti gondolkodó, hanem érzelmei vezetik.¹⁸ Műveiből egységes világnézet, de még szervesen összefüggő politikai gondolatok sem hámozhatók ki: ellensége volt mindenféle zsarnokságnak, támadta a születési előjogokat, ugyanakkor büszke volt származására és semmiféle közösséget nem vállalt a demokratákkal, a radikálisokkal. A *Don Juan*-ban is jól megfér egymás mellett zsarnokellenesség és Napoleon-rajongás, az avult társadalmi formák elleni lázadás és az emberi nem romlékonysága fölött érzett mélabú, szabadságvágy és teljes nihilizmus, természetrajongás és kozmopolitizmus. Általában oppozícióra született egyéniség volt, akit majdnem mindenhez ambivalens viszony fűzött. (Még a gyűlölt, képmutató Anglia után is nagyon tudott vágyódni.) Az egységes világnézet és világmagyarázat hiánya, s a dolgokhoz fűződő ambivalens viszony, az ebből fakadó mélabú és céltalanság érzet, a hagyományos erkölcsi értékrend megingása az, ami Aranyt az 50-es években a hatalmába keríti a *Kertben*, a *Mint egy alélt vándor* írásakor, s szükségszerűen fordul ihletért Byronhoz. (Lelki válságából némileg kilábolva még 1862-ben is védeni igyekszik a pesszimista költészet létjogosultságát.) A *Don Juan* eszmeiségét meghatározó, metafizikai hitetlenségen alapuló szkepszis („minden morál az: elmulsz mindenképp itt!” V.63.) a *Bolond Istók*-nak is egyik jellemző megnyilatkozása (I.17.-20.). Byron eszmei öröksége a 70-es évek verses regényeiben már nem ilyen jól kivehető, mivel újabb hatásokkal keveredik. Valószínűleg európai méretekben is a Schopenhauer-féle pesszi-

mizmust készíti elő Byron ösztönös és átgondolatlan, de markáns, passzív, gőgös életfilozófiája. Az viszont bizonyos, hogy amikor Asbóth János a *Kálózy Beláról* és *A délibábok hősről* ír, a schopenhaueri bölcelet lényegét látja megnyilatkozni bennük, amely törvényszerűen megjelenik mindenütt, „ahol a társadalom irányító elve az önzés lesz, ahol az önérdék fölébe kerekedik a köz érdekének, ahol az egyéni haszon és jólét hajszolása kiírt minden eszményt és másokért való áldozatot, s ahol a boldogság keresésében a kiindulást és célt nem önmagunkon kívül, hanem önmagunkban akarjuk feltalálni.”¹⁹ A polgári individualizmus megjelenítése, a modern szkepszis megszólaltatása mellett egyes költőknél továbbél Byron eszmeiségének némely hamarabb megfakuló eleme is, fejlődéstörténetileg azonban ezek sem elhanyagolható mozzanatok. Endrődi újromantikája például (melynek jellegzetes példája a *Bolygó Hollandi* című verses regényből, annak *Éden* címmel jelent részéből Lothar „A beduin a sivatag pusztában...” kezdetű szabadságrajongó tirádája) sokban a Nyugat előkészítőjének látszik.

A byroni pesszimizmus társadalmi okát abban szokták látni, hogy a kor csalódott a francia forradalomban (amiért az Napoleon zsarnokságába toroklott), s főképpen csalódott a szabadság, egyenlőség, testvériség jelszavával induló, de nagyon is hamar a viszonyokhoz törpülő polgárságban. A polgárság heroikus korszakának lezárulásával, azzal, hogy a világmegváltó eszmékhez képest az eredmények súlyos csalódást okoztak, tulajdonképpen mindenféle nemes törekvés iránt támadt kétely, elveszítette célját és értelmét a tett, a küzdőteret nem találó akarat és tehetség pedig démonikus erővé válván a világ és önmaga ellen fordul. Ez az életérzés vezet el az igazság relatív voltának hirdetéséig (*Don Juan* XIV. 90.). A verses regényben megszólaló ellentétes nézetek tehát nem ellentmondóak, hanem egy mély és gyógyíthatatlan szkepszis kifejezői:

„Que scais-je?” Montaigne mondogatta, és
így szólt az első akadémia.

Kedvencük volt mindig a kétkedés,
semmit se tud tisztán a föld fia,
egy bizonyos csak – és az is kevés:
nincs bizonyosság! Annyi a hija
gyarló eszünknek, oly nagy a sötétség,
hogy kétlem, vajon kétely-e a kétség?” (IX.17.)

Byron cinikusságát gyakran magyarázzák személyes tényezőkkel (sántasága

sokszor hozta megalázó helyzetbe, túlzott érzékenysége miatt védekezésképpen öltötte magára a blazirtságot, érzelmeinek elpalástolására vette fel a közömbös, gőgös dandy szerepét), de bizonyos, hogy magatartása egy egész nemzedék csalódottságát tükrözte. Egyéni mozzanatok abban játszhattak szerepet, hogy nála a kiábrándulásból keserűség és fanyar szatira lett, ami romantikus kortársainál ismeretlen ilyen mértékben. A Byron pesszimizmusát végső soron meghatározó történelmi, társadalmi tényezők, a felvilágosodás és a francia forradalom optimizmusában való csalódás nálunk a reformkortól az I. világháborúig érezteti hatását. Aranyt 1849-50-ben nemcsak a szabadságharc bukása veri le, hanem a forradalomban, a demokratikus eszmékben, sőt a népben való bizonyos fokú csalódás is. Természetes, hogy a magyar költők nem fölfelé ívelő, forradalmi időkben (pl. a 40-es években, amikor a *Don Juan* már ismert nálunk) válnak fogékonnyá a byroni műfaj iránt, hanem súlyos csalódások nyomán. Így a kiegyezéssel kapcsolatos illúziók szertefoszlása után, a 70-es években virágzik fel a műfaj, s a Byronéval rokon kiábrándulást fejez ki: a polgári jellegű átalakulás, a demokratizálódó közélet nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket. A dezillúziós regény és a verses regény, a 70-es évek e két rokon jelensége a teljes kilátástalanság állapotát tükrözi: ezért nem ismerik a kibékítő megoldást; ezért végződnek tragikum vagy győzelem nélküli lemondó legyintéssel.

Általánosabban és tágabb értelemben a *Don Juan* a szenvedélyek eltulzása, a patetikus illúziósság ellenszeréül alkalmazza a szkepszist, ennyiben a verses regény a józanság, a kijózanítás műfaja.²⁰ A termékeny kételkedésben látta Endrődi is a byroni világfájdalom lényegét és aktualitását „a kor reális irány”-ának idején is, mert „a kétség ut az igazság felé. A kétség az élet legfenségesebb java, csak azután jön maga az élet.”²¹ Tagadó vagy legalábbis kételkedő korok adekvát kifejezője lett a verses regény, a magyar verses regény már megszületése pillanatában, Aranynál az volt. A lelkesedéstől való irtózás, a túlhajtott tárgyilagosság mondatja Arannyal a „kis törpe lengyel”-ről, hogy „meglehetősen majom-ember” (I.14.), ahogy Byronnál a legendás Szuvorov „egyenruhában játszik Arlekint” (VII.55.). A kétely és kiábrándulás legfelső fokán szinte mindenki bolondnak látszik (*Bolond Istók* I.12.), vagy legalábbis bölcs és tébolyult közt különbség nem állapítható meg (*Don Juan* XIV. 84.) A világ eme siralmas kiismerhetetlensége és meghatározhatatlansága sodorta Byront abba a fásult világfájdalomba, mely valóságos spleen-járványt okozott. A tevékenység hiábavalóságának belátása ernyedt közönyre, csömörré vezetett. Ezt az előkelő világfájdalmat a vad tivornyáktól megcsömörlő Harold képviseli először, de vezérszólamává válik a *Don Juan* lírai kitérőiben is:

Romban hever szívem, s korai bús enyészet
ül elfecsérlett nyaramon. (I. 213.)

Illuzióm elsodorta az ár,
s te érzéketlen, jéghideg vagy régen;
a józan ész ült most helyedre le. (I. 215.)

A mélabú oka gyakran egy korábbi állapot, az ifjúkor iránti nosztalgia („Kopár valóság – oda minden álom” IV.3.), arra való visszaemlékezés (IV: 36.). Ez a spleen a magyar verses regény fontos eszmei-hangulati tartozéka lett, s épp a verses regények második vonalában kapott vezető hangsúlyt. A világfájdalom humorát azonban csak a legjobbak (Arany, Arany László) tudták produkálni, azt a lelki meghasonlottságot, mely úgy titkolja gyengeségét és elérzékenyülését, hogy frivolságot mutat, s a végső elkeseredéstől menekülve folyamodik gúnyhoz, tréfához.²²

A magyar verses regény éppúgy támaszkodhatott a komikus eposz (Csonkai, Petőfi, stb.) hagyományára, ahogy Byron is Pope *Fürtrablás*-ának „mock-heroic” humorát fejleszti tovább, amikor például Juan és Johnson „hősies” harcát jellemzi (VIII.19.). A nagy, szent dolgokon való élcelődés (pl. a halálon VII. 87., az Istenen XII.50.) a fenséges és közönséges közötti utat az ellenkező irányban rövidíti le: nem kisszerűről beszél pátosszal, hanem nagy dologról hányaveti módon (vö. *Bolond Istók* I.42.). Byron tökéletesen tisztában van azzal, hogy az ő korában „fenséges, remek dal nem fakad” (XV. 27.), ezért szükségszerűen kell a nevetségeshez, olykor az alantas komikumhoz folyamodnia, ahogy Arany is a torz, a groteszk elemek halmozását érzi korához és kedélyéhez illőnek a *Bolond Istók*-ban. (Aranynál ez a törekvés erőteljesebb, több műfajt érint: *Nagyidai cigányok*, Arisztofánész fordítások) A szerelmi bánattal és tengeri betegséggel egyszerre küszködő Juan (II. 19.-23.) vagy a *Bolond Istók*-ban a temetési jelenet nemcsak a drasztikumig fokozott trivialitás megjelenítése, s mint ilyen a korabeli ízlés merész kihívása, hanem az érzelmek romantikus eltúlzása és testetlenné, abszolúttá növelése ellen irányul. (Byron ezzel korábbi enjével is leszámol, hiszen a *Childe Harold*-ban kissé idealizálta saját búcsúját szülőföldjétől, t.i. a valóságban őt is fizikai rosszullét gyötörte a hajón, ez azonban a *Childe Harold*-ból kimaradt.) Ugyanígy teszi nevetségessé Arany László az „eszmény-világba szálló” lelket a hétköznapiság váratlan kontraszthatásával (I.35.). Byron nemcsak egykori, *Childe Harold*-ot író önmagát csúfolja ki, hanem önirónikusan jellemzi a *Don Juan*-t is (I.200.). Lehetővé teszi ezt számára a szüntelen önellenőrzés, az önkorrekciónak ébersége, a tréfás önkom-

mentárok (I.88.), az a költői jelenlét, amelynek póztalansága már-már szentségtörés:

vagy úgy ragyog tán (itt e kép beüt)
mint a lidérc, mely lép fölött csatangol (VII.46.)

Ezt a játékos fesztelenséget használja fel arra is, hogy irodalmi polémiák küzdőterévé váljon műve. Alkalmat keres arra, hogy bizonyos kortársi költőket csipkedjen meg (V.52.), ahogy Arany a dilettánsok „költőnc-had”-át idézi (I.47.-49.). Ez a fajta tudatosság, „irodalmisság” ettől kezdve lényegi tartozéka lesz a verses regénynek. Byron egy-egy kitérés formájában reagál az előző énekek visszhangjára (IV.97.), vagy bizalmas, irónikus hangnemben idéz valamely ismert irodalmi művet, pl. a *Hamlet*-et (VIII.41.), s ettől kezdve divattá válik mind a kritikusok ócsárlása, mind irodalmi szövegek idézése vagy parafrázisa. Mindez összevegyül a csataleírások, a hajóút szókimondó modorával, nyers, olykor perverz humorával. A verbális komikum különböző játékaival (mulatságos kifejezések, meghökkentő mozaikrímek, szójátékok, szándékos anakronizmusok, anticlimax, stb.) a történettől, az életanyagtól elválaszthatatlan módon huzzák alá az eszmeiséget, a csalódottság és a kétely életérzését.

3.

A változékony hangulatu, színes, gazdag érzelmi életű Byron melankóliáját Haroldban, életszeretétét, vidámságát Juanban írta meg. (Ő maga tagadta Harold önportré-jellegét, Juan pedig nem is túlságosan hasonlít hozzá.) Juan az „egészséges ember”, akinek ambíciói természetesek, képességei és kalandjai közönségesek. Olyan „unheroic hero”, hétköznapi hős, aki nem látszik és nem is akar többnek látszani annál, mint ami:

Nincs hősöm! És ez meglepő hiány,
hol minden év s hó egy újat terem,
amíg kisül, hogy nem valódi ám,
bár trombitált sok hírlap éktelen; (I.1.)

A 70-es évek derekán Vajda a *Találkozások*-ban hasonlóképpen előrebocsátja, hogy a romantika hőseinek kora lejárt, csak a főváros mindennapi élete lehet művének tárgya. Byron Juanja azonban jelentős átalakuláson megy át a

magyar műfajban. Az eseményektől sodort, s eléggé céltalanul bolyongó hős helyett Arany László Hübele Balázsát, s szinte kivétel nélkül minden társát nemes célok, közösségi törekvések hajtják. A kissé gyanútlan eszményteljeség tapasztalatlanságának a valósággal való összeütközése, a viszonyok szabta szűk tér és a belső erőtlenség, állhatatlanság rajza adja a cselekményt, és nem külsőleg is színes, pajzán kalandsorozat. A korhoz és a magyar valósághoz idomulva a főhős és a cselekmény jellege is teljességgel megváltozik: „Napjainkban a tömeg érvényesítette magát, s innen van, hogy a költészetben is a szív ügyei helyét az élet ama kérdései foglalják el, melyek az önfenntartás ügyével állnak szorosabb kapcsolatban. Ma a társadalom állapotának kritikáját nem írhatná meg senki a nemi élet szempontjából, mint Byron a *Don Juan*-ban. Korunk hőse, jellemző típusa egy kissé másforma egyéniség, mint Don Juan. Őt bizonyára nem a szerelem érdekli elsősorban, hanem a tömeg sorsa és azért hajlamai és törekvései is inkább utopisztikusak, mintsem érzékiek. Egyéniségére nézve inkább világjavító aszkéta, mint élvezet kereső, gondtalan ifjú.”²³ Valóban közhasznú szerepre vágnak a magyar verses regény hősei a 70-es években. A műfaj másod-, sőt harmadvonalában továbbél az életunt, magános, gögös byroni hős is (pl. gr.Zichy Géza *A boldogság útja* című, 1875-ben készült verses regényében Bérczey Zalán), aki természetesen nem Juan, de még csak nem is Harold leszármazottja, hanem talán magának Byronnak az alakja ihlette, akit a magyar romantika kései képviselői változatlanul bálványoznak:

Volt egy komoly, szép, büszke férfi,
Ritkán derült fel hideg arca
S tetsző blazirságot mutatva
Ugy látszott: szíve nem tud égni;
Ajkát közönyös mosoly lepte... (Endrődi: *Henrik*)

A *Don Juan* témáinak köre nyilvánvalóan csak részben tartozik a főhőshöz. A hagyományos eposzi tárgyak (szerelem, háború, utazás) és a hozzájuk kapcsolódó gondolati problémák (szabadság, metafizika, nevelés, irodalom, irodalomkritika) nagy ellentétpárokba rendeződnek: természet és civilizáció, igazság és hazugság, őszinteség és képmutatás, valóság és látszat.²⁴ A Byronhoz való tematikai kapcsolódás számtalan esetét lehetne említeni, ezúttal két kevésbé ismert példa idézésével elégedjünk meg.

Oh Hellász! omladékid szentelt árnyán
Hány drága emlék s fájó könny ragyog.
Szalamusz habja zug, Athén leroskad,
Marathon síkján minden oly setét...(Endrődi: *Alkony*)

A másik esetben nem szerzői előlépésben szerepel a reminiscencia, hanem e verses regény főhőse, Véghy a Fiuméből induló hajón búcsúzik hazájától:

Karját keresztbe fonva mellén
Agya effélét forgatott:
„A kép, mely itt élénkbe tárul:
Alkonyba válni meg hazánktól,
Ah oly bus és oly megható!
Harold bucsuja jut eszembe:
Isten hozzádot zengni versbe!
Hajh! csak ne volna untató!

Igaz, hogy apród nincs mellettem,
De hát segít az „önbeszéd”!
S ha egy pár rimre rimet leltem,
Ez egymagamtól ép elég!
Kezdjük tehát: Jó éjszakát hon!
Fogadd áldásom és nem átkom,
Ámbár oly mindegy ez neked!... (Erdélyi Z.: *Bazsalikom*)

A két idézet összevetése arra a törvényszerűsége mutat rá, hogy a kevésbé jelentős mű, az Erdélyi Zoltáné hivebben követi Byron modorát, az érzelem és önirónia között ingadozó közvetlenséget, s az önmagában és fejlődéstörténetileg is jelentékenyebb Endrődi mű a szimplább, egyneműbb, inkább a *Childe Harold*-ra emlékeztető hangot imitálja. A magyar verses regény másodvirágzásának jellegzetessége ez: a kisebbek (Fejes Istvántól Csengey Gusztávig) pontos, de önállótlan áthasonítók, a modernebbek (Ignotus *A szemil keservei*-től Szentessy Gyulán keresztül Somlyó Zoltánig) kevésbé formahű követők.

Byron az ottava rimában írt szatiráiban és elsősorban a *Don Juan*-ban találta meg annak módját, hogy miként iktathat be művébe hosszabb gondolati részeket anélkül, hogy banálissá vagy nehézkesé válna. A Rutherford a *Don Juan* négy strófáját (XI.76.-79.) részletesen elemezve a bölcselő és elé-

gikus elemeknek a szatirával, aktuális célzásokkal, anticlimax-szal való vegyítését a szókinccs kevertségével, a groteszk rimek alkalmazásával látja összhangban.²⁵ Byron időnként igen komoly kérdéseket emel ki műve tematikailag hangsúlyos pontjain. De akár élet és dicsőség mulandóságáról elmélkedik (I.218.-219.), akár Berkeley szolipszizmusát kommentálja (XI.1.), mindannyiszor tréfával, nemtörődöm relativizálással oldja fel a problémákat. Egyedül a rousseau-i alapgondolat mellett tart ki végig: Juan eredendő tisztaságát és jó szándékait környezete, a világ szennyezi be, az emberi természet, a Juané is, jó, s ennek legszebb, legfinomabb, legköltőibb megnyilvánulása a szerelem, amelyet a civilizáció torzított és durvított el. Ennek, s általában a *Don Juan* eszmekörének kisugárzása a magyar verses regényre viszonylag csekély. Sok-sok részletegyezesen túl²⁶ a magyar művekben egészen más eszmei, társadalmi, erkölcsi dilemmák szólalnak meg, s a polemizáló kapcsolódás is, például Czöbel Minka *Donna Juanná*-jában (1898), kései és áttételes.²⁷ (A szerző által „regényes költemény”-nek nevezett *Donna Juanna* voltaképpen verses dráma, így a műfajnak legfeljebb a peremén jelölhetjük ki helyét.)

Az *Anyegin*-től a realista, sőt olykor elemző társadalomrajzot öröklő magyar verses regény viszonylag keveset hasznosíthatott a *Don Juan* ilyen irányú eredményeiből. A különböző országok körképének szociális mozzanatai, az utolsó énekeknek az angliai viszonyokkal foglalkozó részei, az angol arisztokrácia életének bemutatása és bírálata Byron társadalomábrázoló ambícióinak megnyilatkozása. Az angol társadalom ezen morális, szempontú kritikája (a pénz hatalmának, a házasságkötéskor megnyilvánuló adásvételi szemléletnek, Malthus elméletének elvetése) nagy mértékben előkészítette a viktoriánus kor szatirikusainak, pl. Thackeraynek a vívmányait.²⁸ Byronnak az a programja, hogy a dolgokat igazi valójukban mutassa meg („to show things really as they are”), mégsem vezethet az *Anyegin*-éhez fogható realizmushoz, mert alakteremtése fogyatékos, a pszichológiai ábrázoláshoz nincs meg benne a kellő elmélyülés, mint már Macaulay is szövé tette.²⁹ Általában leírásait becsülték a legtöbbre, s a magyar műfaj kibontakozásának periódusában Szana Tamás is azt mondja róla, hogy „Leírás... az ő erős oldala... Modora e nemben páratlan: gyors vázoló, kevés, de merész vonásban festő.”³⁰ Leírásai azonban inkább szellemesek és költőiek, mintsem a prózaregény elemző módszeréhez közelítenének. Kétségtelenül végig jelen van a magyar műfaj fejlődésében Byron szatirikus beállítása, támadó kedve, de úgy, hogy alá van rendelve az *Anyegin*ből áthasonított elégikusabb és elemzőbb társadalomképnek.

Don Juan vándorlásai, az utazások és kalandok szolgáltatják a „nevelő-

dés” kereteit, s ennek megfelelően Hübele Balázs új és új célképzetei és csalódásai is egymást követő benyomásainak, vándorútjának állomásaihoz kapcsolódnak. A pikareszk regény keretül szolgál a „negatív fejlődésregény”-hez, aminek a magyar verses regény legjobb drabjait nevezhetjük, mivel nem hódításról, emelkedésről, hanem csalódásokról és süllyedésről szólnak. Igazi utazási regény, a *Don Juan* módján kalandregény alig születik. A külföldi utazás motívuma ugyan sok műben előfordul (Zilahy Imre: *Alvó szerelem*, Fejes István: *Kamilló*, Balogh Zoltán: *Alpári*, Erdélyi Zoltán: *Bazsalikom*, Szász Károly: *A vissza-tért*, Endrődi Sándor: *Éden*, ifj. Szász Károly: *A szabadfalvi pap leánya*, stb.), de kalandregényszerű felépítése kevésnek van (Bárd Miklós: *Köd*, Csengey Gusztáv: *Don Quijote*). Érdekes, hogy a XX. század első éveiben születnek a leginkább pikareszk jellegű verses regények. Oláh Gábor *Korunk hőse*-nek (1909) főszereplőjét pétervári anarchistától berlini szocialistákig, a párizsi művészvilágtól sarkvidéki expedícióig eléggé színes kalandokba sodorja bele. Benedek Marcell *Don Juanja* (*Don Juan feltámasztása* 1904) orvostanhallgatóként kezdi pályáját, de megjárja a boszniai harcteret, különböző szerelmi históriákba bonyolódik, falusi orvos lesz, vezeti a bányászok sztrájkját, később miniszter válik belőle. Benedek Marcell, természetesen, joggal védi eredetiségét:

Látszik nagyon Byron sugallata,
Máskéle dalt vert bár az ő kobozza,
Más volt az érzés, cél, tendencia:
De a tömeg azt meg nem érti még:
Egy formában külön egyéniség.

Az eltelt csaknem egy évszázad ellenére a pikareszk cselekményváz ironikus, néhol szatirikus célzatú képsora nagyon is közel esik a be is vallott mintaképhez. (Benedek Marcell verses regénye azzal kezdődik, hogy a holta után az Ur színe elé jutó Byron *Don Juan feltámasztását* kéri, aki a XIX. század közepén, Magyarországon kap új életet.) A *Don Juan feltámasztása* abban is hű Byron művéhez, hogy hangja eléggé pajzán (pl. az V. énekben Juan kalandja a hajdamák katonalánnyal), ami meglehetősen ritka a magyar verses regény történetében. Ahhoz képest, hogy a *Don Juan* annak idején nagy feltűnést keltett sikamlósságával, a magyar változat ezen sokat tompított. A naturalista regény kortársának számító magyar műfaj nem is vállalkozhatott ebből a szempontból túlságosan jelentékeny frontáttörésre, így ez az elem háttérbe szorul. A korabeli olvasó számára a *Bolond Istók* Klárcsi epizódja, vagy A

délibábok hőse befejező eseménysora eléggé szókimondónak, nyersnek, szemérmetlennek tűnhetett, de ennek olyan kiemelt szerep nem jutott a műegész szempontjából, mint a *Don Juan*-ban. Byron utánzása Ábrányi Kornél *Iván*-jában szembeötlő, melynek kereszteslovag hőseit a bizánci nők agyafurt csellel csábítják el, s ő is bejut egy hárembe, akárcsak Don Juan. A századvégi költészettel kapcsolatos azon feltevés azonban, hogy „az érzékiség előbb az epikában szólal meg” a Komlós által is említett Rudnyánszkyra, Kiss Józsefre áll ugyan, sőt a tágabb értelemben vett elbeszélő költészetre is, de éppen a verses regény műfajára kevésbé. (Zempléni Árpád „verses lírai regény”-nek nevezi az 1901-es *Didó*-t, de formai és tartalmi jegyek alapján is csak távolról rokona a verses regénynek, holott a *Didó* perdita témája Reviczkyt és Adyt idézi, s mindenképpen új hang a magyar verses epikában.)

A *Don Juan* feltűnő újdonsága volt az, hogy költője irodalompolitikai csatározások színterévé változtatta. Már az *Ajánlás* éles hangú polémiát folytat a tavi költőkkel, az I. ének végén célzást találunk a kritikai fogadtatásra, Horatiusra, stb. Szinte kötelező hagyomány válik ebből a magyar verses regényben. A legárulkodóbbak az irodalmi kitérésekben a Byronra való célzások, mintegy előre perlekedve az elmarasztaló kritikával:

Tudom előre, az lesz majd a vád,
Hogy Byron Don Juanját majmolom. (Ábrányi Kornél: *Iván*)

Balogh Zoltán *Alpári*-ja is bővelkedik a Byronra való célzásokban: nemcsak mottót kölcsönöz a *Don Juan*-ból, hanem a cselekménybe is elhelyez alluziókat:

Mi volt Alpári érzeménye
E tarka nép közt? A magány!
Mint Byron, a tömeghez érve,
Érzé, hogy árva, igazán.

Áttételesebb kapcsolódásra mutat példát Erdélyi Zoltán *Vesztett boldogság*-a, melyben Petényi Oszkár „gyönyörködött a Don Juanban” s ez meg is szabta jellemét. Igen jellemző egy-egy műre, hogy milyen irodalmi anyagot, vitát ötvöz a cselekménybe, személyes előlépések formájában, a költő. Az imént idézett *Vesztett boldogság* szerzője a francia regény divatja miatt elégedetlenkedik:

Bár jól tudom, a sors ezért mi:
Nevem Mendes s Maupassant Guy
Után szörnyü hátul marad..."

Árulkodó, hogy Csengey Gusztáv a *Don Quijoté*-ban a nótaszerzőket, Lavotát, Fáyt emlegeti, Rudnyánszky Gyula viszont értetlen kritikussal évődik a *Boldogtalan* előhangjában. Több mint 50 évvel később Dsida Jenő Kassák „zagyva versei”-n gúnyolódik a *Tükör előtt*-ben. Feltűnő, hogy az irodalmi pártharcoknak, személyes indulatoknak az a vad hevesége és sértően szóki-mondó formája, amit Byron alkalmazott, nálunk jóformán ismeretlen. (Somlyó Zoltán mellett a legmesszebb talán Vajda megy el az *Alfréd regényé*-ben az „akadémiai kritika fegyelmezett rabszolga népé”-ről szólva.) Nem véletlen, hogy Dsida imént említett verses regényében tisztelettel idézi meg az erdélyi irodalom nagyjait, Kemény Jánost, Tamásit, másokról viszont hallgat, mert

Ha mostan Byront mimelné dalom,
kitől örökbe szállt reám e stanza,
tudom, támadna rut riadalom:
névleg sorolnálak fel, sok ribanca..."

A tematikai egyezésekre hosszan lehetne még példákat sorolni, most csak a leglényegesebbekre keríthettünk sort, egy-egy vonással jelezve, hogy a Byron által valamikor műbe emelt mozzanatok (utazás, kalandok, irodalmi vita, stb.) milyen megváltozott jelentéssel, s jellemző funkcióban élnek tovább a magyar műfajban.

4.

Byron hosszú éveken át dolgozott a *Don Juan*-on, s ezenközben többféleképpen határozta meg szándékát. Kezdetben úgy gondolta, hogy a *Beppo* modorában, pikáns történet keretében fog elmélkedni sokmindenről, aztán a „szenedélyek színjátéká”-nak szánta művét, utóbb a társadalmi visszasságok szatirájának. Ahogy haladt előre a munka, lassanként a XVIII. század végének európai körképévé szélesedett (Juan Spanyolországból indul, de fontos dolgokat tapasztal Törökországban, Oroszországban, Angliában), az egyes országok erkölceinek, szokásainak rajzává. Byron nyilatkozatainak visszatérő eleme, hogy az emberi természet őszinte és hűséges képét akarta adni, az

igazságot akarta elmondani az emberről és a társadalomról. A mű világraszóló sikerének titka azonban aligha ilyesfajta témamegjelölésekből hámozható ki. Nyilvánvaló, hogy Byron újfajta világlátása és költészete egy meghökkentően új epikus módszerben öltött testet, mely új műfajt teremtett.³¹ Lenyűgözően új módszerének lényege az volt, hogy nem volt módszere. Átgondolt terv nélkül írt, vagy legalábbis annak a látszatát keltette. Közismert nyilatkozata szerint terv nélkül dolgozott, csak tapasztalata, élményanyaga volt, előzetes formai elképzelése nem. „You ask me for the plan of Donny Johnny... I have no plan – I had no plan; but I had or have materials...” – írta 1819 augusztus 12-én. (1818-ban fogott hozzá a *Don Juan* megírásához és 1819-ben jelent meg az I. és II. ének.) A kortársak nemcsak a szerző nyilatkozatából, hanem a mű laza kompozíciójából is érzékelhették a szokatlanul hanyag, spontán alkotásmódot. (Macaulay szerint elképzelni is nehéz volna „kezdetlegesebb és ziláltabb szerkezetű írásművet.”³²) A verses regény szövegében elejtett célzások is azt sugalmazzák, hogy minden eltervezettség csak látszat, s ezen inkább csak mulatni érdemes:

Tombolt a tábor aranyos kedvében,
hogy azt hihetnéd, vig nászt ünnepel.
(Ez a hasonlat itt helyén van éppen,
Mert hát a nászt is küzdés váltja fel.) (VII.49.)

A *Don Juan* időrendje ugyan meghatározott (Ismail ostroma 1790-ben volt, Juan 1791 januárjában érkezik Szentpétervárra), de ebben a vonatkozásban is van szándékos vagy véletlen hanyagság (a Londonba jutó Juan 18 éves, kicsivel később viszont 21). Byron „rögtönző poézis”-ről beszél, s improvizáló módszerét azzal indokolja, hogy

igy csevegve fölpezdül a vér,
s megkönnyebbülsz, ha órák sulya nyom. (XV.20.)

„Mesélek, majd mélázom, s így tovább” – ekképpen határozza meg a költő önnön újszerű modorát:

Terv nélkül irok, jön minden magától,
s ez tulságig költői, azt hiszem:
tudnod kell, mért irsz. Én – nem hazudom –
még a következő szót sem tudom. (IX. 41.)

A terv nélküli csapongás „mesélés” és „mélázás”, azaz narratív és lírai elemek váltogatásában nyilvánul meg, azaz az epikus menetet lépten-nyomon megszakító személyes előlépésekben.

Kétségtelen, hogy a történet a lírai kitérések nélkül is megállna a lábán, de az így jellemekre és akciókra bizott eszmeiség nagyon is egyoldalú volna. Szó sincs tehát művészi fogyatékoságról. Byron nem egy esetben bebizonyította (pl. a *Mazeppá*ban), hogy tud az akcióra és a szenvedélyre koncentrálni, egyenesvonalú kalandtörténetet is adni. Az első személyes kitérések nagyon is tudatosan, rafináltan bonyolítják a kompozíciót, amennyiben Juan mellett a költő második (ha nem első) főszereplővé lép elő. Az újítást a *Childe Harold*-ban alkalmazta először. Ebben a hős és a narrátor elkülöníthető, bár nem mindig sikerül megőrizni a distinkciót, s bizonytalanságban maradunk, hogy Harold vagy a költő-főhős a különböző vélemények hordozója, s előfordul, hogy Byron olyan meggyőződéssel ruházza fel Haroldot, amilyen inkább a költő-narrátorra jellemző.³³ Harold és a narrátor azonban eléggé függetlenek egymástól, Byron hangulatváltozásait tükrözik. A költő így módon be tudta mutatni egyéniségének két oldalát, de nem sikerült koherens művészi egészet létrehoznia, valószínűleg azért, mert egyéniségének ellentétes vonásait külön-külön jelenítette meg. A *Don Juan* idejére személyiségének sokoldalúsága, gazdagsága egységesebb önszemlélethez vezetett. A *Don Juan*-ban nemcsak egymás mellett létezik Don Juan és a narrátor, hanem hatnak is egymásra, az egyik figyeli és bírálja a másikat, s Byron szándékosan játssza ki egymás ellen az ellentétes színeket, hangulatokat.³⁴ Maguk a lírai kitérők igen különbözőek: olykor könnyed, pajzán emlék (II.164.), olykor hosszú gondolati elmélkedés, egyszer az olvasót (I.120.), másszor valamely hőst szólítja meg. (Bonyolítja a helyzetet, hogy az első személyes elbeszélés alanya hol Byron maga, hol egy anonim spanyol költő.³⁵)

A magyar műfaj egyik fő jellemvonása is a szerzői jelenlét által biztosított líraiság, aminek eltérő változataival találkozunk. Gyulainál, Aranynál, Dsidánál, Arany Lászlónál, Kiss Józsefnél az elkalandozások nemcsak eszmeileg, de művészileg is a verses regény kiemelkedő részeivé válnak. Másoknál (s ez inkább a kisebb formátumú alkotókra áll) a szerzői személyesség alig több kedélyeskedésnél, az olvasóval való bizalmaskodó csevegésnél. (A századvégi szerzőknél éppen ezért a byroni ihlet össze is fonódik a roppant nagy hatású, közvetlen, komázó mikszáth-i elbeszélő modor hatásával.) A személyes előlépések különösen az énekek elején és végén (a hangütés fohászkodásánál, fogadkozásánál és a búcsúzásnál) gyakoriak. Az énekek végén sűrűn fordul elő utalás a folytatásra, méghozzá bizonytalankodva. Szerepel ez Byronnál már az I. ének végén:

Tán lesz folytatás is, hogyha kegybe vesz
s néz a közönség bátorítva rám. (I.199.)

Átveszi Arany (I.123.), s annyira hozzátartozik majd a műfajhoz, hogy kései, s igen távoli leszármazottjában, Bárd Miklós *Vezeklés*-ében is helyet kap az I. ének végén, illetve a II. ének elején. (T.i. az imént jellemzett jelenség kiegészítője az ének elején az előző énekre való visszaulálás: pl. *Bolond Istók* II.1.) A byroni szubjektívitás a magyar verses regény modernségét és őszinteségét segítette érvényre jutni: a kétely, csalódás és metafizikai támasztalanság, a diszharmónikus életérzés nem szólalhatott meg sokaknál direkt formában, csak a verses regény félig komolyan veendő kitéréseiben, s ezzel nagyban gazdagította pl. a *Romhányi*-ban és a *Bolond Istók*-ban az Arany-Gyulai kör egyre merevebbé váló, sokszor önkorlátozó, sőt öncsonkító, normatív esztétikáját.

Szatira és líra, narráció és ironia, pátosz és közvetlenség szüntelenül viláldozó egymásba játszása nyugat és kelet, háború és béke, férfi és nő, természet és civilizáció állandó szembeállításával sajátos, kevert esztétikai hatásformákra vezet a *Don Juan*-ban. Byron ezzel is kihívta a kritika gáncsait, mert azt a benyomást keltette, hogy össze nem illő részek együtteséből mozaikszerű, ellentmondó egész kerekített, melynek egyes részei szellemesek, sikerültek, de mivel mindent a hangulat szeszélye irányít, hiányzik belőle az intellektuális, emocionális és formai koherencia. Byron szinte hivatkozik is ez-
re, pl. az újgörög dálnok énekével. Már a *Childe Harold*-ban eltérő formájú betétkölteményeket szőtt a műbe, s ebben is sokan követik: Ignotus: *A szemil keservei*, Fejes István: *Kamilló*, Széchy Károly: *Szép Ilonka*, Bárd Miklós: *Vezeklés*, Szalay Fruzina: *Madama Réale*, stb. Ha pusztán a részleteket nézzük, valóban össze nem illő elemek szervesen vegyülékének vélhetnénk a *Don Juan*-t. Csakhogy a műegész itt nem azonos az egyes részletek összegével. Az egymással összefüggő, vitatkozó, egymást kiemelő vagy nevetéssé tévő hangárnyalatok és motívumok nagyon is összetartoznak, egy öntörvényű, szabad, nagy egyéniség és egy szuverén költői tehetség egyenrangú alkotó elemei. Éppen ezért a mű befejezetlensége sem szerveslenségéből, széteső voltából ered, hanem a műfaj természetének folyománya, s (a verses regény százéves története szerint) inkább befejezhetetlenségnek kellene nevezni. Számos elemző úgy értelmezte, hogy ez a pikareszk regényből való származásra vezethető vissza. (Amelyben t.i. a cselekmény viszonylag kerek egész alkotó kalandok láncolatából adódik össze, amely kalandokból elvenni is, s amelyekhez hozzátenni is lehet.) Macaulay szerint a *Don Juan*-t bárhol

félbe lehetne hagyni, s végtelen hosszúra lehetne nyújtani. Figyelemre méltó ugyanakkor, hogy a pikareszk hagyományhoz igen csekély mértékben kapcsolódó *Anyegin*-t törölt, illetve elveszett éneke miatt sem érezzük csonkának, s Puskin is váratlanul, látszólag önkényesen vesz búcsút hőseitől. Endrődi Sándor sajátos magyarázatot talál a töredék jellegre:

És most elég. A többit más időkre.
Vagy jobb talán, ha töredék marad?
A költő, egy-egy fényes álmot szöve,
Gyanutlan indul, gondatlan halad,
De mélység tátong hirtelen előtte,
Körötte téli felhők zajlanak
S keserű gunnyá torzul, amit érez.
Élete, dala hitvány töredék lesz.

Előttem is, oh! mennyi akadály...
Hősöm bizonytalannal nem szobor, de torzó,
Bár létezett, volt: most csak ideál,
Regéivel a múltból visszazsongó.
Kövessém utján, amig partra száll?
Sehol kísérő, avagy biztató szó!
Magamnak dallok hát – bár bus dalok –
Amikor kissé hozzájuthatok. (*Éden* 101.102.)

A verses regény befejezetlensége (akár valóban töredék, mint a *Bolond Istók*, a *Romhányi*, akár a téma és a cselekmény lezáratlan, mint a *déliabók hőse*-ben, a *Nyitott könyv*-ben) csak részben tulajdonítható a pikareszk regény örökségének. Nagyobb a szerepe ebben az elbeszélő modornak: az improvizáló, terv nélkül alkotó költőhöz úgy illik, hogy váratlanul, előkészítés nélkül, rögtönzésszerűen fejezze be művét. Ahogy egész műve felépítésében, stílusában fittyet hány a szabályokra, az esztétika hagyományos törvényeire, úgy a befejezésben is még a látszatát is el kívánja kerülni a kiszámítottságnak, a szimmetriának. A zárt struktúra ellenében, mely mintegy a világ befolyásolhatóságának, vagy legalábbis a világ áttekinthetőségének jele volt, minden eddiginél szabálytalanabb és nyíltabb műformával akarja hangsúlyozni diszharmonikus, nem egyszer irracionális valóságélményét. A didaxis megköveteli a lekerekített, megnyugtatóan végponthoz juttatott cselekményt, a megrendült eszményekhez bizonytalan és többértelmű lezárás, illetve a befejezetlenség

illik. Ezért mélyértelmű Endrődinek az a gondolata, hogy a töredékben hagyás oka az, hogy a gyanútlanul induló, haladó költő előtt „mélység tátong hirtelen”, amin sok-sok akadályozó tényező értendő. Ebbe a gátoltságba beleérthető számtalan mozzanat, végső magyarázata azonban az, hogy a költő nem talál megbízható, egységes világnagyarázatot. (Olyat, amelynek segítségével irányt szabhatna, eszményt állíthatna, amely határozott érték-orientációjával meghatározná a befejezést, a megoldást.) A szkepszis, az eltévedtség, az úttévesztés élménye, a csalódás, a dezillúzió, a fásultság, a természet és a társadalom sok kiábrándító ténye, mint megannyi akadály, meggátolja a végleges szerzői állásfoglalást, ami nélkül értékhierarchia és megnyugtató, igazságtévő lezárás nehezen adható. Olyan történelmi korszaknak és korhangulatnak a kifejezője a verses regény, amelynek nincsenek nagy, közösségi, pozitív eszményei, pusztán áleszményeket megkérdőjelező iróniája. Ennek a diszharmonikus és szkeptikus világnézetnek adekvát kifejezője az aszimmetrikus, látszólag átgondolatlan, csapongó és befejezhetetlen kompozíció.

5.

A személyes előlépésektől megszakított, látszólag széteső kompozíció mellett a *Don Juan* nyelve váltott ki kezdetben csodálkozást, sőt felháborodást. A romantikus és irónikus hang keveredése egyszerűen művészi hibának, stílustörésnek, sőt ízlésficamnak minősült. Sokat idézett, s valóban jellemző példa az I. ének vége. A vitakozó kedvű, harapósan, csipősen vagdalkozó, sőt sértegető strófafák után (204.-212.) a kezdetben erős iróniával citált Horatius-sor mély, elégikus bánatba fejlődik át (213.), komoly, sztoikus bölcselő hangba vált (214.-215.), de csakhamar felülkerekedik a dévajkodó modor (216.), majd ismét csüggedt, lemondó, reflexív sorok következnek (217.-218.). Nem a később Heinénél, Musset-nél kialakuló romantikus irónia hangneme ez még, hanem az ellentétes érzelmi állapotok olyan ideiglenes stabilizációja, mely az egymást váltó irónia és romantikus elégikusság tudatos egymás mellé rendelésén, kontrasztján alapul.³⁶ Ami részben költői fogyatékoság (a koncentráció hiánya) vagy emberi gyengeség (fél a mélyebb, kendőzetlenebb önleplezéstől, ezért a komoly hangtól tréfával menekül) volt eredetileg, az iskolát teremtő hangnemkeveredéshez vezetett. A hangnemek sokféleségéből előállított stílus egyúttal arra is alkalmas (bár az uralkodó hangnem az irónia), hogy kiemelve a halk, elégikus lírát, vagy a patetikus szitkozódást, próféciát, amelyek a nagyzenekari hangszerelésű műegészből kiválva hatásosabbak, mint Byron különálló lírai verseiben. A költői és triviális ele-

mek egymás mellé állítása (IX. 37.), az emelkedett és a társalgási szint keverése, a különböző nyelvi rétegek merev szétválasztásának eltörlése a hagyományos költői nyelv keresettségé, mesterkéltisége ellen irányul. (Hagyományos költői nyelven itt a klasszicizmus sztereotípiái éppúgy értendők, mint az ekkor már évtizedek óta divatos szentimentális sémák.) A meglepetést célzó furcsaságok, a szándékolt tarkaság a *Beppo*-ban jelenik meg először: nyelvjárási vagy elferdített szavak kerülnek rímbe (51), esetleg alantasabb kifejezések vagy idegen szavak (59.62.63.). Ez annyira kedvelt eszközévé válik Byronnak, hogy a *Don Juan* I. énekének elején is alkalmazza: idegen szavakat, tulajdonneveket állít rímbe (I.3.), vagy groteszk, csonkított szót (I.55.). A kevert nyelvűség legszembeütőbb jele az idegen szavak használata, ezt is utánozzák leginkább. Ezzel Byron szokatlan hatásra törekszik, váratlan fordulatot akar beiktatni, akár Horatius egy sorát idézi (VI.17.), akár francia társalgási fordulathoz folyamodik (V.122.), akár latin nyelvű orvosi recept rövidítéseivel fokozza a humoros hatást (X.41.). A magyar követők is alkalmazzák a kevert-nyelvűséget, a hangnemváltásokat. Arany a maga bravuros verselő készségét próbára teszi ilyen módon is (I.120.): több mint száz idegen szót foglal a *Bolod Istók*-ba. A Byron nyomán haladó magyar verses regények majd mindegyikét idézhetnénk: néha mechanikusan, s modorossággá válva, üres viccelődésnek hat az idegen szavak használata, néha egy kissé idejétmúlt dandyskedő modort imitálnak általa, máskor a mű „urbánusság”-ának tartozéka, megint máskor alig dönthető el, hogy komoly vagy irónikus szándékú-e az alkalmazása:

A kar szinte kinyul a sárga holdér'...

Ó mester, drága költő, halott Baudelaire!

(Somlyó Zoltán: *Nyitott könyv*)

Szokatlan, s ugyancsak a fesztelenséget, póztalanságot hangsúlyozó stílussa-játság a tulajdonnevek nagy száma. Arany például név szerint is emlegeti némely nem túl sokra tartott költő kortársát (Császárt, Kunosst), ahogy Byron is személyre szóló, durva kirohanásokra ragadztatja magát, de irónikusan üzleti nevek is belekerülnek a szövegbe: a hajón alkalmazott szivattyuk

óránként szívtak ötven tonnát. Nyomban

rendelj belőlük Mann urnál, Londonban. (II.29.)

Valószínűleg ez a köznapias-irónikus hajlítás tér vissza Aranynál, amikor A

nagyidai cigányok sorsáról ír:

Rossz vagy, silány vagy; másként nem hevernél
Száz-számra most is Julius Müllernél. (II.10.)

Összefügg a verses regényt életre hívó világnézeti elbizonytalanodással is, a tradíciók szándékos megsértésével is, elsősorban mégis a nyelvi „vegyesség”, tarkaság része az, amit a *Don Juan* nyelvében prózaiságnak, nyerseségnek, sőt durvaságnak szokás tartani.³⁷ Byron hetyke, tiszteletlen modorához, és egyáltalán a szkepszis műfajának nevezett verses regényhez természetesen köznyelvi, prózai, társalgási hang illett. (A kortársak szerint Byron beszélgetés közben szívesen élt a meglepő paradoxon, az anticlimax-szerű tréfa, az incongruens kép sokkjával, de szókimondó, drasztikus fordulatokkal is.) Már a *Beppo* gyakran „a prózába billen” (52.) profán hasonlataival (75.), a *Don Juan* pedig minden bizonnyal Byron legszókimondóbb műve. A torz, a groteszk, a testre, a mulandóságra célzó elemek (IX. 11.-12.) tematikai egyezéssel (csontváz-motívum) térnek vissza a *Bolond Istók*-ban (I.42.-43.). Vajdánál, Arany Lászlónál, Endrődinél, Oláh Gábornál is sok-sok hasonló elem szerepel. A durva, nyersebb színek nemcsak a nyelvi kevertséghez szükségesek, hanem komikus hatásukkal pátoszellenességet fejeznek ki:

színek az őszi hegedük,
ökörnyál leng a levegőben,
és a leveses fazekak
levébe legyek hullanak. (Szabédi: *Kelen Péter* 1938)

Pátoszellenes célzattal kapcsol át az alantásból a fennköltbe Dsida Jenő is a *Tükör előtt*-ben:

Lantunk nyögesztő, félmázsás teher, mely
egy zeng, mint jégzajláskor a folyam
s nem pengi ki a habzó, fűrge csermely
ezüstkövek közt zizzenő nesztét.

Dsida durvább hangból vált át valami finomabb, súlytalanabb, játékosabb szférába, de a nyersebb és az emelkedettebb hangfekvés váltogatása itt is kijózanító hatású. Byron egyik legmakacsabb törekvése, hogy magát és olvasóját megakadályozza a túlzott beleélésben, s annak ébressze tudatára, hogy

mindez csak irodalom. Ezzel magyarázható szüntelen incselkedése az olvasóval, a pátoszt egy pillanat alatt megsemmisítő közvetlenkedése. Ennek eszköze az olvasó heccelődő megszólítása (XVI.51.), az „Ott hagytam el, hogy” – féle közbevetések (III.1.), a teljesen ötletszerű társítások: „Apropó, csuklyás...” (XIV. 81.). Ez a természetesség és játékoság, mely az élőszóbeli társalgás gyors szökelléseit, élénkségét adja vissza, a Milton- vagy Pope-féle hagyományos eposzstílushoz viszonyítva akart szentségtörő lenni. A byroni „Dalom gond nélkül árad” (Carelessly I sing VIII.138.) nem jelenti ugyanakkor a művön végighuzódó, egyhanguvá váló könnyed, „vigyázatlan”, csevegő hang egyeduralmát. Varázsa éppen abban van, hogy egyfajta kollokvialis hevenyészetttség és nagyon is kidolgozott retorikusság kombinációját adja.³⁸

A hangnemkeveredés a magyar műfajban úgy módosul, hogy az epikus, s főleg a komolyabb, elégikus hang jut túlsúlyra. Holott Byron újszerűsége éppen abban a nyelvi humorban, nyelvi szellemességben van, mely jelent egyfelől nyelvi beleértést, jelentéssűrítést is, jelenti másfelől a rimelés, a verselés szándékos fintorait, szokatlan összecsengéseit, zenei szellemességét. Byron azt a többször kifejezett törekvését, hogy az unalmat megszüntesse, tehát mindig meglepő, újszerű legyen, leginkább a nyelvi humor révén valósíthatta meg:

De közönyös volt-é Adélka? Nem!
Mint... (közhelyet most!) ... több hévvel lobog
vulkán lávája kráterébe lenn –
satöbbi... Folytassam még? Ily kopott
hasonlaton nyargalni kin nekem.
Szegény nyütt vulkán, nem bántom lobod!
Annyit kotort a lantverők raja,
hogy szinte megfojt füstöd gomolya, (XIII.36.)

A rutinszerű leírástól való elkedvetlenedés művészi játéka teszi olyan emlékezetessé a *Bolond Istók* hangnemváltását:

Sötét van; ámbár a felhő szivén
Tűz-fájdalomként gyakran átnyilallik
Egy-egy villámlás – egy rövidke fény –
Mire a felleg kinmoraja hallik,
Stb. – De minek vesződöm én
Ezekkel? innen-onnan meghajnallik (I.22.)

Byron nem mindennapi örömet érzett, ha egy „kopott hasonlat”-ot kigunyolhatott, ha egy konvencionális metaforát nevetségessé tehetett, de nem elégedett meg ennyivel. A beidegződések ellen szokatlan, új elemek alkalmazásával is harcolt. Már az inditásnál „különködik”, hisz míg „In medias res ugrik sok poéta” (I.6.), addig „én ott kezdem mindjárt a kezdetén” (I.7.), amit Arany nem kevés kajánsággal szintén egyfajta modorosságnak állít be a *Bolond Istók*-ban:

Hosszas valék, de Byront követém:
„My way is, to begin with the beginning” –
Azaz hogy kezdem a legkezdetén;
(Ő mondja ezt, pedig különb legin’ mint
A többi dudoló e sár-tekén;
Vagy ha nem is, különb bizonyal, mint mink.) (I.71.)

Mindig az ellenkezőjét tenni annak, amit az olvasó az adott helyzetben vár – némi leegyszerűsítéssel így formulázható a verses regény módszere Byrontól kezdődően, s száz évvel az ugyanerre építő bizonyos avantgard irányzatok előtt. A „Dologra most” – féle önbiztatás (XII.23.) éppoly meglepő, mint a nyilvánvalóan őszintétlenül szörnyülködő, felháborodást kifejező felkiáltás (II.2.). A következő strófa eleje („Igy botránkozna – én nem annyira...”) a sajátos, fontoskodó és körülményeskedő önkorrigálással éppen nehézkessége, magyarázkodásba bonyolódása miatt meglepő. Bizonyos harmadrangú magyar Byron követők a tréfás önhelyreigazítást a gyarló verselőkészség elpalástolására, töltelékszavak beiktatására használták fel, pl. Fejes István az *Egy szép asszony*-ban.

Ida tehát fürdőre ment. – Bocsánat,
Meg is előztem a következőt.

Meghökkenítő hatást vált ki Byron szójátékaival, a szó különböző jelentéseinek szembeállításával. Ezt is sokan használják nálunk stílusélnéklítésre, legművészeiben alighanem Arany, aki a művében szereplő cigányokat a szó másik, speciális jelentésével, *A nagyidai cigányok*-kal állítja szembe (II.3.). A megszokottól való eltérés szándéka hajtotta Byront a különleges közlésformákkal és az írásjelekkel való kísérletezésre. A sűrű zárójelezés például arra szolgál, hogy a külső tényeket, s a szerzői kommentárt elkülönítse:

csupa kocsí a Carlton s a Soho.
(Boldog, ki még bérelhetett lovat.) (XII.44.)

Máskor a zárójel a hős érzelmetli búcsújának szavait, s a közvetlen helyzet-re való reagálásait választja szét:

Nincs gyógyír, nincs, az én nagy bánatomra...
(Hullámlökés és felfordult a gyomra.)

Előbb az ég... (Forog már minden étek)
Ó! Juliám! a bu halálra mar!
(Battista, Pedro, hollá! gaz cselédek,
hej! tartsatok... egy korty rumot hamar!)
Ó! Juliám! ... (Mennykő csapjon belétek!)
Imádott lény!... (Hogy táncol a cudar!)
Szép Juliám ... fejem ne érje vád!
(Egy csuklás itt elfojtja végszavát.) (II.19.-20.)

A magyar műfajban az informatív zárójeles közbevetések a leggyakoribbak, előfordul irónikus célzattal is (*Bolond Istók* II.25. *A délibábok hőse* III.5.), és személyes, ügyetlenkedő magyarázat is állhat zárójelben:

Ákombákkal (talán nem nagyítok)
Egy szelindek bőre telistele (Balog István: *Bangó Bálint*)

Az olvasó zavarba hozását szolgálja Byronnál az össze nem illő dolgok összekapcsolása, az incongruencia, az anticlimax, stb. A kortársak önelégült biztonságérzetét kívánja megrendíteni azzal, hogy mindent kétségbevon, a fenségest az alantassal hozza egy szintre. Ez a tiszteletlenség a szellemi aktivitás, nyugtalanság egy fajtája, amely tiltakozik mindenféle megállapodottság ellen látszat és lényeg azonosságának megkérdőjelezésével. Byron igen művészi eljárása a zeugma alkalmazása: egy szó több mondatrésze vonatkozik, de nem mindegyikkel illik össze:

Some take a lover, some take drams or prayers,
Some mind their household, others dissipation. (II. 201.)

Nyilvánvalóan eltérő hangulatú dolgokat kapcsol itt össze a közös állítmány,

mint pl. lover (szerető) és dram (súlyegység), household (háztartás) és dissipation (kicsapongás). A fordítás, természetesen, mindebből vajmi keveset tud visszaadni:

Az udvarlót csip, ez meg templomoz,
az főz, seperget, ez kívül mulat.

A nyelvi incongruencia humora a magyar műfajban inkább csak bizonyos stílusdöccentésben, összebékíthetetlen elemek egymás mellé helyezésében valósul meg. Csengey Gusztáv a *Bokrétás világ*-ban (1878) tudatosan, bár kissé félszegen nyúl ehhez az eszközhöz:

Bus éji szél zug – mondhatnám, de hát a
Romanticus styl már ma nem divat,
Csak az reál, a logikát veszem, hogy
Lyukába butt el minden földi vad.

Az Endrődi által alkalmazott, humoros célzatú szembeállítás az úrnő és a gazdatiszt párbeszédéből bontakozik ki:

„Bő trágya kell, nagyságos asszonyom!”
„Tadrecz! kérem csak! Ott az eau de Colon!” (*Szerelemből*)

Lehetne sikerültebb példákat is idézni, ezúttal hadd illusztrálják ezek a byroni nyelvi lelemény leegyszerűsödését, ellaposodását.

Az olvasó megtréfálására Byron néha terjengős fejtegetésekbe bonyolódik. Ezek a felsorolásszerű részek (VI. 21.), néha csak ugyanazon mondatrész halmozásai (VI.24.) éppen monotonosságukkal váltanak ki meglepődést, annyira elütnek a könnyed hangnemtől. (A *Beppo* 89. strófája ennek a tréfás eljárásnak az őse.) A szóhalmozó felsorolás legnevezetesebb példája a *Bolond Istók*-beli (I.46.), mely abban túl is megy Byronon, hogy a szóáradat nemcsak stílus eszköz, hanem végig fokozódó humoros hatása is van, amennyiben az előbb említett zeugmát is megvalósítja („Doktor, adó, rossz vers, etc.” – mind a Halál szövetségesei). A költői részletezés ironia nélküli változatában bizonyos hagyományos retorikai formula tér vissza a sorkezdő, esetleg strófakezdő szavak ismétlődésében. Ezzel az eljárással Byron több stanzát is összekapcsol, mintegy önálló költeményt alkotva (I.122.-126.). Ezt a megoldást ugyancsak személyes kitérőben alkalmazza Arany (I.2.-4.). A soreleji

szavak ismétlése kisebb egységek összefűzésére is használatos:

Hijába bál, keresztelő, tor,
Hijába van lakodalom,
Hijába vérem már föl nem forr,
Hijába minden alkalom. (Balogh Z.: *Alpári* II.52.)

Ismétlődés és terjengősség ellentéte, a komikus hatás és meglepetés kedvéért, a végletekig fokozott rövidítés, a szócsonkok, betűszók használata. „Muzsám üdv! stb.” – így kezdődik a *Don Juan* III. éneke. Aranynál is előfordulnak betűszavak (NB, etc., stb. nro). Nyomatékosítani igyekszik a komikus hatást Endrődi Sándor leginkább byroni formájú verses regényében, az *Alkony*-ban azáltal, hogy a betűszót sor, sőt strófa kezdetére helyezi:

Hallgatnod kell a bőbeszédék árját,
Lord Puff utazik, holnap nősül N.
X meghalt, Y kitörte lábát,
G. öccse megbolondult hirtelen –

stb. Nyelve mint egy örök mozdony,
Kerepel, csattog, jár, de nem pihen.

A verses regény divatjának idején olyan népszerű lett a byroni könnyedség, s ennek egyik megnyilvánítója, a tréfás fintorként használt betűszó, hogy Bulla Károly egyébként mesei, mondai jellegű „regényes elbeszélés”-ébe is beleszó egy olyan versszakot, mely gondolati, tárgyi, életérzésbeli rokonság vagy indokolttság nélkül, pusztá modorosságként él vele:

De fáradt vándorim már pihennének,
S tán olvasóm is. Kürtől hát az ör,
Ereszti le a dobogót, s betérnek,
Satöbbi... Szólok még a többiről. (*A tündér-öv* I.46.)

A *Don Juan* a költői tudatosságnak, irodalmisságnak olyan fokát éri el, hogy tulajdonképpen egyik fő témájává válik maga a költői alkotás. Byron szívesen beszél önmagáról, költői munkájáról ironikusan, s az ő példáját követve hivatkozik Arany verstechnikai szempontokra: „Mint a kuvasz (vagy rím okáért: fecske)” (I.117.) De továbbél ez a századforduló nem is kifejezet-

ten byroni verses epikájában is:

Sántikálj csak, jó trocheus –
A négy lábad hogyha biccen
Vagy az oldalad nyilallik,
Bár caesurát nem kapott” (Ignotus: *A szemil keservei*)

Ez a frivol tudatosság, önbiztatás és önlebecsülés keveredése, mely már a *Beppo*-ban megvolt (63.), időnként valóságos önparódiába megy át. (A XVI. ének kísértet jelenete a *Lara* titokzatosságának paródiája.³⁹) Persze, a más költőkre utaló paródiikus allúziók vannak többségben: nem is annyira egyes költőket csúfol ki Byron, mint inkább műfaji normákat, például az eposzi kellékeket. Ő is (VII.80.), Arany is (I.48.) nagy tisztelettel említi verses regényében Homéroszt, mégis mindkettőjüknél paródiikus célzatú rejtett remiszcenciák és burkolt idézetek sokasága vonatkozik az antik eposzra. (A verses regény igen mélyen függhet össze a paródia szándékkal, hisz Frere komikus eposza, amely Byront ihlette, Arthur királyról és a kerekasztal lovagjairól szól úgy, hogy egyértelműen a közismert angol mondát parodizálja.) Az újszerű invokáció, a Múza pajtáskodó kezelése (*Bolond Istók* II.2.) eposz-paródia éppúgy, mint *A délibábok hőséneke* sokat idézett része: „Jer, próza ferd ama képnek visszáját” (II.61.) Az eposzi kellékek ironikus aposztrofálása mellett kedvelt eljárás a stílusparódia, a humoros célzattal szövegbe emelt idézet:

Igy lett Iván is költő, s valahányszor
Megnemesült, s az égi tünemény
Megilleté, a földiekkel játszó, –
Elkezdett rimeket faragni a szegény. (Ábrányi K.: *Iván*)

A paródia-szándék továbbél azokban a művekben is, amelyek pedig egyébként nagy mértékben eltérnek a verses regény műfajától, de ezt továbbvizik: Zempléni Árpád a *Didó*-ban a legkülönbözőbb idézetek torzított visszahallásával ér el sajátos hatást, például *Az ember tragédiája* ismert sorára célozva:

Szerelmem tudna még ujjá születni,
Csak az a mult! Csak azt tudnám feledni...

Bárd Miklósnak a Tanácsköztársaság idején játszódó verses regénye (*Köd*) az

idézést paródikus törekvés nélkül alkalmazza:

Megrendül ami ingatlan, s ami ingó
Rejtőzni készül. — Ez már nem parádé,
Ez már a harc, internacionálé.
„A végső!” — zugják vissza a falak...
S elkapja a dalt: „Ez a harc a végső!”

Stílusparódia helyett az idézés itt inkább ellenszenv szülte gúnyt fejez ki, mint ahogy általában a kevert nyelvűség, az incongruencia, s a nyelvi humor megannyi változata a valósággal szemben kialakított elutasító, támadó vagy lenéző magatartás kifejezői. Az egyértelműség, a pozitív eszmények, a konstruktív közösségi célok hiányát a széttöredezettség, a szervetlenség, a nyelvi vegyesség, a meglepetések és nyelvi tréfák mident kétségbe vonó improvizálása adhatja vissza.

6.

A verses regény hagyományos, s csaknem kötelező versformája a stanza, amely Ariostonál, Tassonál is az epikus költészet strófája volt. Az olasz eredetű versszak (innen a stanza másik elnevezése: ottava rima) nyolc 10, 11, esetleg 14 szótagú jambusi sorból áll (rimképlete: abababcc), s magyarországi elterjedése az 1810-es évekre tehető (Szemere, Kisfaludy K.). A byroni verses regényt meghonosító Arany tehát verselésében hazai előzményekre is támaszkodhatott. (Ihlethette Ráday Gedeon is, aki 1746-ban hexameterekbe akarta átírni a *Szigeti veszedelm-et*, s a III. énekben a török ifjú énekét stanzákban költötte át.) Kétségtelen azonban, hogy a stanza nagyobb mértékű használata a *Bolond Istók*-hoz, illetve verses regény utódaihoz fűződik. Arany és követői Byronhoz igazodnak, aki a stanza (ottava rima) formával együtt talál rá érett hangjára a *Beppo*-ban, s közvetlenül utána a *Don Juan*-ban.

A stanza, mint a reneszánsz-kori olasz eposzok kedvelt versformája, Pulci műfajával együtt gyakorolt elsőprő hatást Byronra. A *Childe Harold* versformája, a spenseri stanza, legalább ilyen lényeges előzmény. (Spenser a XVI. század végén írt híres eposzában, a *Fairie Queen*-ben kilencsoros strófát alkalmazott, melynek rimképlete ababbcbcc, s amely jambusi tizesekből, s utolsóul egy középmetszetes tizenkettősből áll.) A Wordsworth, Keats, Shelley által is használt spenseri stanzában Byron páratlan lehetőségeket fedez fel: ráébred, hogy ez a versforma egyenlő mértékben alkalmas humoros vagy

patetikus, leíró vagy szentimentális tartalmak kifejezésére.⁴⁰ A közvetlen előzménynek számító ottava rima magával hozta az olasz reneszánsz-kori komikus eposz fesztelenségét, könnyedségét, amely ugyanakkor egy rendkívül szoros, szabályos, szimmetrikus forma keretei között rakoncátlankodik. A verses regény nagy formai belső feszültsége a szabálytalan, ötletszerű kompozíció és kötött, szimmetrikus strófa-felépítés ellentétéből adódik.

A *Beppo* és a *Don Juan* pajkos modora, életvidámsága pompásan érvényesül a stanza formában. A három kereszttrim a gondolatot vagy leírást fejlesztve, fokozva bontakoztatja ki (ababab), az utolsó két sor párosríme (cc) csufondárosan, epigrammai tömörítéssel adja a konklúziót:

És, ó urak, kik ily szüz köteléket
bogoztatok már – értve a jeles
baráti frigyet, melyre hölgyek lépnek
urakkal (nincsen más tartós, csak ez,
ebben találhatsz még igaz hűséget,
valódi hymen, bár nem rendszeres.)
Asszonyt soká ne hagyj ott: jó parancs,
mert négy szarv egy napon már-már agancs! (III.25.)

A strófát összetartja még a különböző belső rímek, rejtett rímek, komikus összecsengések rendszere, amit időnként szándékos esetlenségek fűszereznek. A műfaj „egyik legszellemesebb fogása a rímkényszer paródiája, melyet, mintegy a fűzfapoéta maszkjában Byron is (I.84.), Arany is (I.71.117.) messterien eljátszik a versfaragás egyéb kinjainak kifaragásával összhangban.”⁴¹ Ezeket a belső rímeket, összecsengéseket félre is értik a műfaj egyes követői. Somlyó Zoltán például a hagyományos retorikát kicsúfoló szöveleji ismétlést komoly jelentéssel, pátosszal alkalmazza:

Megtartani az asszonyt lehetetlen,
ki dámaságra lelt, míg pusztá nő.
Megtartani az asszonyt lehetetlen,
kinek a vágya messzeivelő.
Megtartani az asszonyt lehetetlen,
kinek méhét önátok zárja el. (*A titkos írás*)

Szabályos stanzákban íródott a *Bolond Istók* és *A délibábok hőse* mellett a műfaj sok jelentős darabja: Endrődi: *Éden*, Dsida: *Tükör előtt*, Babits: *Had-*

járat a semmibe, Szabédi: *Kelen Péter*, Benedek Marcell: *Don Juan feltámasztása*, stb. Természetesen a kevésbé jelentős vagy egyenesen jelentéktelen művek szerzői is hibátlan stanzákban írhatták verses regényeiket: Szomoró Károly: *Pál Pál*, Balog István: *Bangó Bálint*, Rudnyánszky: *Boldogtalan*, Ábrányi Kornél: *Iván*, Bulla: *A tündér-öv*, Széchy Károly: *Szép Ilonka*. Minden bizonnyal Byron és Arany stanzája hat azokra a szerzőkre, legfeljebb kevésbé intenzíven, akik 8 soros versszakot használnak, de a rímképlethez nem hűek: Ady: *Margita elni akar*, Endrődi: *Alkony*, *Szerelemből*, Balogh Zoltán: *Alpári*, Vajda: *Találkozások*, Reviczky: *Zdenko gróf*, *Szeptember*. Ebben a csoportban is vannak ma már joggal feledésbe merültek: Somló Sándor: *Ödön*, Csengey Gusztáv: *Bokrétás világ*, stb. A 70-es évektől a *Don Juan* stanzáját gyakran kombinálják az *Anyegin*-strófával, s így jönnek létre különböző egyedi versszakok: Gyulai *Romhányi*-jának 12 soros, ifj. Szász Károly (*A szabadválvi pap leánya*) 14 soros, Erőss Zoltán (*Vesztett boldogság*, *Bazsalikom*), Fejes István (*Kamilló*, *Egy szép asszony*) 10, illetve 9 soros strófa-variációja. A stanzára emlékeztető, de egyáltalán a szabályos strófaalkotás főként azokban a művekben tűnik el, amelyek más szempontból is távolabb esnek a byroni műfajtól: Ábrányi Emil: *Teréz*, Szentessy Gyula: *A rajongó*, Zempléni: *Didó*, Bárd: *Vezeklés*, *Köd*, Szalay Fruzina: *Madama Réale*. Kivételt képeznek azok a verses regények, melyek a strófa-szerű felépítést mellőzik ugyan, de nyelv, elbeszélő modor, kompozíció, stb. dolgában mégis szorosán kötődnek a *Don Juan*-hoz: Szász Károly: *A vissza-tért*, Somlyó Zoltán: *Nyitott könyv*, *Titkos irás*, Oláh Gábor: *Korunk hőse*, Zilahy Imre: *Alvó szerelem*, Vajda: *Alfréd regénye*.

Mindezek alapján világossá válik, hogy a byroni stanza forma nagy mértékben áthatotta a műfaj magyar változatát. Egyedulalma mégsem olyan kizárólagos, mint a jambusé, amely persze, a stanzának is kritériuma. Hangsúlyos verselésre elenyészően kevés példa van (Oláh Gábor: *Korunk hőse*, Csengey Gusztáv: *Don Quijote*, Szász Károly: *A vissza-tért*). A jambus aránytalan túlsúlya csak részben tulajdonítható a *Don Juan* ihletének, hiszen a századvégi lírai költészetre is ez jellemző. A verses regény, mint városias, nyugat-európai eredetű műfaj, amely gyakran hangsúlyozza is a maga korszerűségét, szemben a népies verses epikával, különben is szükségszerűen ragaszkodik a jambushoz.

A humoros, groteszk hatású vagy játékos rímelés a nyelvi komikum kikapcsolásának fontos eszköze Byronnál. A „feminine rhyme”, mely két vagy több szótagot foglal magába, csúfondáros, szatirikus funkciót tölt be, sőt olykor (harmadik visszatérésekor) agresszivitást sugall.⁴² A „farizeus” Angli-

ától távol írt *Don Juan*-nak a verselése, rímhasználata is olaszos. Az un. sdrucchiolo (vagy harmadéles) rím, a hátulról számított harmadik szótagján hangsúlyos sorvégződés a nőrímű (másodéles) sort még egy hangsúlytalan szótaggal toldja meg, „ez a kis függelék a sorvéget megugratja, s ha ilyen rím keveredik a kemény himrímek és a méltóságteljes nőrímek közé, valósággal viháncolni látszik.”⁴³ A sorvégeken, persze, minden más megoldás is előfordul, még a sor lejtését bizonytalanra tévő spondeusz is:

Where is Napoleon the Grand? God knows!
Where little Castlereagh? The devil can tell!
Where Grattan, Curran, Sheridan – all those
Who bound the Bar or Senate in their spell?
Where is the unhappy Queen, with all her woes?
And where the Daughter, whom the Isles loved well?
Where are those martyred saints the Five per Cents?
And where – oh, where the devil are the Rents? (XI.77.)

A magyar verses regények rímelése csak ritkán éri el a byroni változatosságot és humort. Olyan mesterségbeli tudást, olyan verselő készséget igényel ez, amilyennel jószerint csak Arany rendelkezik, s csupán elvétve mások (Endrődi, Arany László, Szabédi, Dsida). A könnyedségre való törekvésből sokaknál pongyolaság, a komikus hatáskeltés szándékából idéetlenkedő magakelletés lesz. A byroni műforma szintjét talán a nyelv, s főleg a verselés tekintetében a legnehezebb elérni, s éppen ilyen jellegű fogyatékoságok tanuszkodnak leggyakrabban a műfaj kiürüléséről, halódásáról a századfordulón.

7.

Egy-egy „importált” műfaj magyarországi meghonosodásának vizsgálatakor nagy mértékben kell számolni az átvevő közeg lehetőségeivel és igényeivel. A verses regény 1850-től, a *Bolond Istók*-tól számítja kezdetét, holott akkor már évtizedek óta ismert volt nálunk a *Don Juan*. Bizonyos (korábban részletezett) történelmi, társadalmi, gondolkodás- és életérzés-beli egyezésekre volt szükség ahhoz hogy ekkor, illetve a 70-es években a költők ráhangolódjanak a műfajra. A XX. század elejéig alig van olyan jelentős költőnk (főleg, ha Reviczky és Babits töredékeit is figyelembe vesszük), aki meg ne próbálkozna a verses regénnyel. A *Don Juan*-t követő művek merészen újat hoztak a hazai verses epikába: mondai, történelmi vagy mesei eseménysor he-

lyett a mindennapi életet tükrözték, nagyszabású lovagi vagy gáncstalan erkölcsű hős helyett hétköznapi, esendő szereplőket mozgattak, témát és környezetet a kortársi, modern életből merítettek, s ezzel a regényéhez hasonló funkciót töltöttek be. Epikai objektivitás helyett vagy mellett azonban lírai szubjektivitás hatotta át őket. Ennyiben a kor lírai termésének (a *Bolond Istók* a *Kertben* típusú versek, az *Alfréd regénye* a *Kárhozat helyén* típusú versek és így tovább) kiegészítője, megfelelője.

A *Don Juan*-ról Goethe azt mondta, hogy „határtalanul geniális mű, embergyülölő a kegyetlenségig és emberszerető a legédesebb vonzalom mélységeibe merülve...”⁴⁴ Többen is megfogalmazták a *Don Juan*-ról, hogy benne Rousseau érzelmessége Voltaire iróniájával párosul, XIX. századi szintézisbe egyesítve a romantika szenvedélykultuszát és a materializmus elemző szemléletét. A realista regénnyel közös forrásokból és vele egy időben születik meg a verses regény, tehát a XIX. század második, harmadik évtizedére adott művészi válasz változatai ezek. Majd félévszázados késéssel érkezik hozzánk a verses regény, ennek megfelelően módosul eszmeisége, alaptörékvése. Ritkán követi Byron frivolságát és cinikusságát, de így is bátrabb, igazabb szemléletet segít érvényre juttatni, felfrissíti a már-már kizárólagosságra jutó népnemzeti műfajokat, kibővíti az irodalom tárgy körét, tágítja határait, tabu-területeket old fel. (Nagyvilágias, csevegő, idegen szavakat használó nyelvvel a századvég városias líráját is előkészíti.) Ahogy annak idején Byron is epikájával hatott a nagy lírikusokra (Puskin, Petőfi, Heine, Baudelaire), úgy a verses regény is igen nagy mértékben bátorította a századvég magyar lírájának modern én-tudatát, őszinteségét, konvenciótlanosságát. A lírai és epikai műfajok határainak eltörlésével korábban ismeretlen mélységű önfeltárássra ösztönzött (Vajda: *Alfréd regénye*). Sajátos módon kapcsolta össze a XIX. századot a XX.-kal. A népnemzeti kör tagjai (Arany, Gyulai, Arany László) adták első sikeres példáit, de önmaguknak csak egy részét, legkorszerűbb, legeurópaibb oldalát mutatva meg. (Nem véletlen, hogy Reviczky csak a *Romhányi*-t szerette Gyulai költészetéből.⁴⁵) A népies epikát meghaladó Arany, Gyulai, Arany László verses regényei egy új, városiasabb, polgárosultabb irodalom előkészítői. Arany a „több-kevesebb romantikai vegyülettel modernizált eposz” módozatait kereste,⁴⁶ de voltaképpen az új magyar irodalom útját egyengette. (Lírája mellett elsősorban a *Bolond Istók*-kal hat Reviczkyre, Kiss Józsefre és másokra.)

A byroni verses regény eszmei és formai jegyeinek körvonalazása (bármily vázlatosan is tettünk rá kísérletet ezúttal) és magyar követőinek szám-bavétele az igen gazdag, sokágú magyar verses epika rendszerezéséhez nyújt

segítségét. A byroni műforma jellegzetességeinek révén különíthető el más kortársi verses elbeszélő művektől egy viszonylag egységes arculatú, tartalmi és alaki vonatkozásban közös vagy hasonló tulajdonságokkal rendelkező műcsoport. A byroni-puskini verses regény műfaji kritériumainak a magyar példányokra való alkalmazása vezethet el a *Bolond Istók*-tól a *Kelen Péter*-ig tartó vonulat mibenlétének és funkciójának tisztázásához.

J E G Y Z E T E K

1. Elizabeth French Boyd: *Byron's Don Juan* London, 1958. p. 14.
2. John Wain: *The Search for Identity In: Essays on Literature and Ideas* London and Toronto, 1963.
3. Dávidházi Péter: Gyulai Pál Romhányija: műfaj és értékelés *Itk.* 1974. 4. 496.
4. Tótfalusi István: *Byron világa* Bp., 1976. 80.
5. Ian Scott-Kilvert: *Byron: Childe Harold's Pilgrimage* London, 1968. pp. 4.-5.
6. Andrew Rutherford: *Byron Edinburgh and London*, 1962. p. 27.
7. Uo. p. 109.
8. Elizabeth French Boyd: *Byron's Don Juan* pp.38-40.
9. Néhány darabok Lord Byronnak ezen költeményéből: *Childe Harold's Pilgrimage Hasznos Mulatságok* 1820. II. 230.
Töredékmutatványok Lord Byron Childe Haroldjából Lukács Móricz Társalkodó 1836. (Morvay Győző: *Byron Magyarországon* Bp., 1913.)
10. Kardos Lajos: Adalékok Lord Byron költeményeinek magyar fordításaihoz *Itk* 1914. 220.
11. Morvay Győző: i.h. 352.
12. László Irma: *Arany János angol irodalmi kapcsolatai* Pécs, 1932.
13. Szinnyi Ferenc: *Arany humora* BpSze 340. sz. 1905. 58-67.
14. Hantz Jenő: *A humor és Arany János humora* Figyelő 1888. június 27. 1.
15. Marót Károly: *Madách és a Byron-féle Don Juan Egyetemes Philológiai Közölny* 1917. 629-637.
16. Szász Károly: *Uj elméletek az epikai költészetről* BpSze 1868. I. 126.
17. Endrődi Sándor: *Don Juan A Hét* 1892. 4. 220-221.
18. Elizabeth French Boyd: *Byron's Don Juan* p. 59.
19. Asbóth János: *A fiatal irodalomról* Idézi: Rónay György: *Petőfi és Ady között* Bp., 1958. 121.
20. Helen Gardner: *Don Juan In: Byron (A Collection of Critical Essays)* Edited by Paul West 1963. p. 119.
21. Endrődi Sándor: *Byron és a jelenkor* Figyelő 1871. 19.sz. 224.
22. Haraszi Gyula: *Byron Don Juanja magyarul* BpSze 1893. CXCIV. sz. 224-225.

23. Dr. Jancsó Benedek: Byron Don Juanja Fővárosi Lapok 1887. 150. s. 110.
24. Elizabeth French Boyd: Byron's Don Juan p. 58.
25. Andrew Rutherford: Byron pp. 207-208.
26. Willer József: Byron és a modern magyar eposz Győr é.n.
27. Kiss Margit: Czóbel Minka Debrecen, 1942. 46-47.
28. Elizabeth French Boyd: Byron's Don Juan pp. 81-82.
29. Macaulay: Byron In: Esszék Bp., 1961. 107-108.
30. Szana Tamás: Byron Magyarország és a nagy világ 1866. 5-6. sz. 87.
31. Guy Steffan: Don Juan: A Thousand Colours In: Byron's Don Juan Edinburgh 1957.
32. Macaulay: i.h. 112.
33. Andrew Rutherford: Byron p. 28.
34. Uo. p. 33.
35. Elizabeth French Boyd: Byron's Don Juan p. 22.
36. W.W.Robson: Byron as Improviser In: Byron (A Collection of Critical Essays) Edited by Paul West 1963. pp. 88-95.
37. Van, aki úgy vélekedik, hogy Ábrányi durvább kifejezéseket használ a szükségesnél, van, aki szerint viszont Byron drasztikuma megszelídült a fordításban. Jelen tanulmány írója e vitában való állásfoglaláshoz nem érzi magát eléggé felkészültnek.
38. George M. Ridenour: The Style of Don Juan Yale University Press, 1960. pp. 124-144.
39. Andrew Rutherford: Byron p. 210.
40. Uo. pp. 31-32.
41. Dávidházi Péter i.h. 500-501.
42. Bernard Blackstone: Lord Byron: Don Juan Notes on Literature October 1968. p. 6.
43. Tótfalusi István: im. 199-201.
44. —a: Lord Byron: Don Juan, fordította Ábrányi Emil I-VI. ének BpSzle 1885. XCIX. szám 480.
45. Reviczky Gyula: Gyulai Pál lírája A Hon 1881. 354. sz. (dec. 25.)
46. Voinovich Géza: Arany és Byron Itk 1931. 272.

DON JUAN DE BYRON ET LE ROMAN EN VERS HONGROIS

Le roman en vers, genre absolument inédit, a été créé par Byron, dans *Don Juan*, en s'inspirant des auteurs d'épopées comiques (par exemple Pulci) de la Renaissance italienne. Dans le roman en vers byronien il faut voir à la fois le dernier stade de l'autoliquidation de l'épopée, un genre empruntant des fonctions au roman en prose et une forme répondant à des ambitions de représenter la vie et de s'exprimer soi-même d'une manière complexe, ambitions qui n'ont pu se manifester dans un autre genre. L'incertitude de la vision du monde, le scepticisme, le rapport ambivalent avec les choses produisent une forme d'art subjective caractérisée par une indolence ostentatoire, un mélange d'humour, d'ironie et de sentiments. Le milieu moderne, l'"unheroic hero", le langage hétéroclite, l'emploi de mots étrangers, les stances et d'autres caractéristiques du genre deviennent chez nous, après 1849, le moyen opportun d'exprimer l'atmosphère de crise, par ex. dans *Bolond Istók* de János Arany. Le genre connaît un essor dans les années 1870, quand il exprime la déception causée par le régime créé après le compromis austro-hongrois de 1867 et la situation sans issue de la nouvelle génération. Le roman en vers disparaît dans les premières décennies du XX^e siècle, ce qui n'empêche pas de remarquables poètes (comme Ady, Babits, Dsida) de s'essayer dans ce genre.

MODALITÁS-TIPUSOK A 19. SZÁZAD HETVENES ÉVEINEK MAGYAR LIRÁJÁBAN

1. Bevezetés

A 19. század magyar lírájának legellentmondásosabb periódusa a kiegyezés utáni egy–másfél évtized. Irodalomtörténetünk jelenleg elfogadott megítélése szerint „a hetvenes évek irodalma a válságot jelzi, anélkül azonban, hogy annak tükrözésébe eléggé belebocsájtkoznék”, és ennek következtében „a hetvenes években inkább a Világos utáni irodalmi törekvések utójátékát kell látnunk”, semmint az új törekvések kibontakozását.¹

A líra területén a hullámvölgy-állapot kétségtelen; azzal jellemezhető, hogy nincs költőnk (még a másod-vonalbeli alkotók között sem), akinek erre az időszakra esne alkotói fénykora. Arany János világtól elzártan születő „fáj-virágai” az alkotói program megtorpanásáról tanúskodnak; Vajda János bűvös körbe zárt élményeinek kínját híven jellemzi, hogy a költő egy évtized leforgása alatt összesen tizenöt verset ír. Reviczky Gyulának induló korszaka esik az évtizedre, egészében jó verset ekkor még alig alkot; Szász Károly az Arany-féle program megtorpanása jegyében szintén alig ír verset; Varga Gyula a két évtizedes hallgatás következményéül hordozó *Dalokat* veti papírra, Lévay József messze van még kései versei némelyikének kiforrottságától. Kiss József, Endrődi Sándor jelentősebb korszakai is későbbre esnek.

A korszak költői között úgy válogattunk, hogy lehetőleg valamennyi törekvés képviselve legyen, és a színekpet ne uralja el egyik irányzat sem. Az egyes költőktől elemzésre kiválasztott versek mennyiségileg nincsenek arányban – ezt a körülmények szabták meg. (Arany Jánostól 77, Vajda Jánostól 15, Reviczky Gyulától 116, Szász Károlytól 18, Vargha Gyulától 100, Lévay Józseftől 105 verset vettünk figyelembe, így elemzésünk anyaga 431 vers; az aránytalanságok megállapításainkat nem befolyásolják döntően, ugyanis nem alkalmaztunk statisztikai módszereket.)

Vizsgálatunkban elsősorban arra szerettünk volna választ kapni, hogy csakugyan hiányoznak-e a megújulás tendenciái a korszakból, vagy a hagyományos világkép és kifejezésmód mögé rejtve megjelennek az új törekvések. Az elemzés során a valóság – költő – mű hármass viszonyt, annak a korszakra jellemző változatait kísérjük figyelemmel. E tipológia kialakításának jegyé-

ben a *modalitás* fogalmából indulunk ki.

2. A modalitás fogalmához

A korszak lírai törekvéseit tehát az alkotásfolyamatok típusai alapján kívánjuk nyomon követni. Ehhez azonban az alkotásfolyamat olyan leírására van szükségünk, amely lehetővé teszi, hogy általános vonásaik alapján az egyes típusokat modellbe soroljuk.

Az alkotásfolyamat leírásának alapproblémája az objektív és szubjektív mozzanatok viszonyának kérdése. A marxista esztétikai gondolkodás fejlődése során egy bizonyos időszakban – a szubjektívizmus veszélyének elkerülése érdekében – alig tulajdonítottak jelentőséget az alkotásfolyamat szubjektív mozzanatainak, mechanikussá vált így a szubjektummal érintkező két objektívitás – a „külső” valóság (amelybe az önreflexió révén az alkotó maga is beletartozik) és a műalkotás viszonya. Pontosan mutat rá a problémafelvetés egyoldalúságára Tamás Attila: „...annak bizonyítása, hogy a művészet valóságot tükröz, még nem bizonyítása annak is, hogy ez annak lényegi funkciója, nem pedig tulajdonságainak egyike” – mondja Lukács Györggyel vitatkozva.² A kérdést Barta János az alábbiakban tisztázta: „Nem az az idealizmus, ha feltételezem, hogy valami az egyéni tudatból, az alkotó belső világából került a műbe, hogy eredete a szubjektumban van – hanem ha a tudatot, a szubjektumot elsődlegesnek fogom fel s elszakítom a maga valóságtalajától.”³ A költői szubjektum szerepét újabban számos kutató hangsúlyozta.⁴

Ezek alapján *a költői alkotást olyan objektívációs folyamatnak tekintjük, amelyben a tükrözött valóság többszörösen jelenik meg.*⁵ Először – mint a költői személyiséget folytonosan formáló objektív determináns; a költő szempontjából ez dialektikus folyamatként jelenik meg, amennyiben belső, alkati sajátosságai fokozatosan szembesítődnek a determináló „külvilág”-gal: a költő személyisége adaptálódik, élete folytonos párbeszéd – hajlami és körülményei között. Hajlami, alkata szempontjából azok a *belső kihívások* a meghatározóak, amelyek a költő figyelmének középpontjába állítanak bizonyos kérdéseket, viszonyokat. E kihívásokat talán értékelméleti szempontból érdemes vizsgálni; e szempontból olyan provokatív értékhiányérzeteknek tekinthetjük ezeket, amelyek az ihlet kialakulása szempontjából meghatározó szerepet játszanak. Az objektív valóság szempontjából viszont az a döntő, hogy a költőhöz annak a valóságdarabnak a közvetítésével jut el, amely a költőt körülveszi. Az alkotás szempontjából tehát a valóság egyedi-egyszeri megjelenése is fontos; lényeges, hogy az általánosan meghatározó va-

lóság bizonyos elemeit az élmény közvetíti a költőnek. A költő élményei ebből a szempontból esetlegesek. Ezekből az esetlegesen adódó élményekből kell a világegész (de legalábbis valamilyen általánosabb törvényszerűség) összefüggéseit kibontania. A művészi alkotás szempontjából fontos élmény attól válik relevánssá, hogy a benne megjelenő objektív viszony potenciális kihívó ereje találkozik a költő szubjektumának az idők során kialakult kihívásaival. Ez a találkozás váltja ki azt a belső indíttatású heurisztikus élményt, amelyet ihletnek nevezhetünk. Ez pedig már a valóságnak az alkotásfolyamatban való harmadik megjelenési módját vetíti előre; a költő ugyanis élményének konkrét világából kiválogatja a műalkotás számára azokat az elemeket, amelyekben fölfedezi a jelenség mögött a lényegit, vagyis azokat a valóságelemeket emeli ki, amelyekben megérzi, hogy általuk a „cseppben a tenger” logikájával a rész szerint valóban megcsillanthatja az egyetemeset. Minden költői képzőművészetnek ez a meghatározó mozzanata. (A költeménybe képszerűen bekerülő valóság-anyagot természetesen ötvözi-ötvözheti a költő már kialakult stílusa – esetleg manírja –, illetve az adott korra jellemző – akár költői divatok diktálta – stílusjegyek; az itt elemzett korszakban még az sem ritka, hogy ez utóbbiak minden más költői eszközt kiszorítanak az ihlet mezejéből, s így a költeményből.)

A modalitás⁶ fogalmának bevezetésére főként azért van szükségünk, mert a fent leírt folyamatot a modellálás alapjául kívánjuk felhasználni a választott korszak líratipológiájában. Az alkotásfolyamat komplexitása természetesen óvatosságra int, álláspontunk szerint azonban mégis *kimutatható a komplex alkotásfolyamatban egy olyan mozzanat, amely – szinte kauzális láncolatba állítva a folyamat állomásait – meghatározó tényezője egy-egy elterjedt alkotástípusnak*; szóhasználatunkban ez az általános, összegző tényező a modalitás. A modalitással tehát az alkotásfolyamat ihlet-biztosította egyneműségének karakterét kívánjuk leírni; megpróbáljuk egységbe foglalni általa a valóság folyamatos és pillanatnyi *elsajátításának* mozzanatát a mű megalkotásának, a *struktúraképzésnek* a folyamatával. A modalitás szempontjából tehát számunkra az a mozzanat döntő fontosságú, hogy a valóság befogadása, vagyis maga a bensővé tett valóság hogyan és milyen mértékben határozza meg a létrejövő művészi struktúrát,⁷ *a művész mennyire képes az általa kialakított világkép és magatartás szabályszerűségeinek megfelelő („koherens”) költői struktúrát létrehozni, mennyire tudja ennek szolgálatába állítani személyes alkotói képességeit, tartalmait.* Voltaképpen úgy járunk el, hogy a műalkotás egészét nem tartalom és forma, hanem anyag és struktúra egységének fogjuk fel.⁸

A modalitás tehát az alkotót környező valóság által meghatározott, amennyiben a költői világgép, magatartás elemei és a nyelvi-poétikai hagyományok azok, és szubjektíve meghatározott, amennyiben a folyamat egésze csakis a költői személyiség olvasztókohójában mehet végbe, annak alkati sajátosságaihoz nagymértékben hasonulva.

3. A befogadó-elsajátító és az alkotó elem viszonya a hetvenes évek lírájának modalitás-típusaiban

Az 1870-es évek modalitás-típusainak tárgyalásához nélkülözhetetlennek látszik, hogy az objektívan jelentkező világgépi és poétikai jelenségeket, törekvéseket megvizsgáljuk. A világgépi tendenciák két – többé-kevésbé összefüggő – kérdéskörhöz kapcsolódnak. Az egyiket a szaktudományok ugrásszerű fejlődése jelzi, amelyet a Nyugat-Európából érkező filozófiai antinómia, pozitívizmus és irracionálizmus vonulata kísér, a másikat Magyarország ellentmondásos elindulása jelenti a kapitalizálódás útján.

A hetvenes évek magyar költője tehát egyrészt a kozmoszra nyíló természettudományos világgéppel találja szemben magát, amelyből a pozitívizmus és az irracionalista irány homlokegyenest ellenkező következtetéseket vont le; másrészt egyre ellentmondásosabbá válik költő és politika viszonya – főleg 1875-től, a magyar politikai élet korrumpálódásának kezdetétől fogva. A költészet többé nem cselekvő részese a társadalmi-politikai folyamatoknak, és a vátesz-költő típusának nincs többé helye a közéletben. A szabadságharc nemzedékét megtöri ez az élmény, az új generációt eleve a fölöslegesség, a céltalanság nyomasztó érzésével tölti el.

A poétikai eszmények terén nem kevésbé ellentmondásos a helyzet. Ennek megértéséhez azonban 1849-et, a Petőfi halálával bekövetkező fordulatot kell alapul vennünk, amelyet még élesebb tesz, hogy 1855-ben Vörösmarty költői pályája is megszakad. Az ötvenes évek végén Arany János az egyetlen költő, akinek kezébe a magyar líra formanyelvi megújulása le van téve. Arany úgy reagál, hogy a Petőfi-féle közvetlen kifejezésmód helyébe a közvetett, az eszményítőt állítja. Nagy szerepe van ebben a petőfieskedők áldatlan szerepének is, amennyiben Petőfi közvetlenségét, konkrétságát valamiféle primitív naturalizmussá fokozták le. Arany eszményített kifejezésmódjának gyökerei a klasszicizmus platonista esztétikai elveihez nyúlnak; Petőfi lírai forradalmából annyit őriz – őrizhet – meg, hogy „a szubjektív hangulatiságot objektív jellegzetességgel és hanggal helyettesíti.”⁹ Így alakul ki a nemzeti költészet alkotásmódja: jelen van benne az európai látókör, a

magyar kulturális hagyomány „magas” vonulata és a népiesség öröksége egyaránt. A nemzeti költészet Arany János-i programját követi kezdetben Vajda János is; a korszak poétikai bizonytalanságaira oly jellemzően Vajda költészettani elképzelései egészen más irányban fejlődnek ki, mint ahogy az az általa elfogadott elvi útmutatásból következnek. Arany elveinek nyoma eltéveszthetetlenül rajta van Reviczky, Kiss József, Lévay, Szász Károly és a többiek líráján is. A bajok ott jelentkeznek, ahol a nemzeti költészet programja már nem ad útmutatást. Ez a hiány a szerelmi költészetben jelentkezik a legszembetűnőbben. Feltételezhetjük, hogy a korszak költői a nemzeti költészet magaslatán kívánták megszólaltatni ezt az élménykört is, azaz nem váltalták a közösséget sem a petőfieskedőkkel, sem az almanach-líra szalonnyelvének csináltságával. E téren azonban akkora a vákuum, hogy visszakanyarodnak az almanach-líra kifejezőmódjához. Szemléletesen jellemezhetjük ezt a helyzetet Reviczky magatartásával: az *Első szerelem* ciklust író Reviczky egyenesen elriasztó példának tekinti Jámbor Pált, a városiasodott almanach-költészet reprezentánsát;¹⁰ egyszerűen nem veszi észre, hogy hiába magasabb rendű az őáltala megformált anyag, a megformálás módja alig különbözik a jelzett költőkétől. A szerelmi élmény sorsára jut a hetvenes években jelentkező nagy problémakör, az előző korszak értékrendjének válsága is. A lemondó életérzés a szerelmi csalódás jólfésült közhelyeiben szólal meg először. Vargha Gyula esetében például néhányszor nem állapíthatjuk meg teljes biztonsággal, hogy melyik élményről van szó, ugyanis a vers szövegében egyetlen utalást sem találunk a szerelmi csalódásra, a kötetben elfoglalt helyük szerint azonban egy csalódás és egy új szerelem között helyezkednek el az említett versek. Ahol tehát Arany útmutatása nem elegendő, az almanach-lírának és Petőfi rosszul értelmezett hagyományának furcsa ötvözetét kialakítva minduntalan a dal-elemet teszik meg kizárólagosnak, kijelentve, hogy igazi lírikus csak dalt írhat. Annál is inkább tehetik ezt, mert a dal a nemzeti költészet poétikájából sem hiányzik; tudjuk azonban, hogy ott egészen más helyet foglal el, és korántsem játszik ilyen központi szerepet.

A magyar lírát tehát felkészületlenül érte a 19. század Európájának nagy válságélménye, amely a francia forradalom sorsával magyarázható. Az optimista felvilágosult racionalizmus illúzióinak bizonyult; ezt a felismerést széles körben terjedő kiábrándulás, pesszimizmus követte.¹¹ Minden bizonynyal annak tulajdoníthatjuk ezt a rendkívüli eltávolodást, hogy a magyar líra a század első harmadától kezdve annyira el volt foglalva a belpolitika tényeivel és lehetőségeivel, hogy nem volt talaja az ország sorsát valamerről közvetlenül nem érintő gondolatoknak és érzelmeknek. A 48-49-es szabad-

ságharc a Nyugat-Európában létrejött válságélményt nem hozhatta felszínre, ugyanis a társadalmi gondok megoldása szorosan összefonódott a nemzeti függetlenség eszméjével, viszont ez utóbbi bukásából gondolkodóink nem következtettek, nem következtethettek egyetemes válságra, éppen ellenkezőleg, a küzdelem megújításának lehetőségét kutatták, a bukás erkölcsi csapását kivehelve. Ez az út vezetett a kiegyezéshez, illetve az „irodalmi Deák-párt” megszületéséhez. A kiegyezést követő évtizedben azonban a politikai élet fórumát – a megkezdett irányvonal „tehetetlenségi nyomatóka” és az egyre kisszerűbb politikusok megjelenése révén – a „közös ügyek” körül kibontakozó tartalmatlan ellenzékiesség uralja el, a hivatalos irodalomból pedig kiszorul minden, a nemzeti ügytől eltávolodó törekvés. Az „irodalmi Deák-párt” által meghatározott légkörben a 70-es évek költőire teljesen váratlanul ront rá a század második felében az értékrend válságának problémája, és így valószínűtlennek tűnő vállalkozásokba kell fogniuk, hogy a magyar líra poétikai alkatát ehhez az élménykörhöz idomítsák. E „valószínűtlen” törekvések színtere a 70-es évtized. Jelentősége ebben áll: a magyar líra hosszú évtizedek óta először keres európai szemhatárt. (Ezért nem is lehet egyértelműen a „Világos utáni irodalmi törekvések utójátékának” tekinteni, vö.: 93.l.) A „nemzetiek” és a „kozmpoliták” nézetkülönbségeit a magyar líra e szokatlanul nagyra sikerült kerülője fokozhatta csak fel annyira, hogy képviselőik ellentéteseknek érezhették törekvéseiket. Valójában nem az élmény típusai különböztetik meg egymástól a két irány képviselőit, hiszen Vajda hazafiúi indulatainak hitelességéhez nem férhet kétség, de még Reviczky is számos hazafias verset írt¹², az *Őszikék*ben viszont már ott munkál a korábbi értékek megrendülésének élménye. Az alapvető különbség abban mutatkozik, hogy a népnemzeti iskola költői poétikai-esztétikai eszményeket követve alkotnak, és ez visszahat magára az élményi anyagra is, a „kozmpoliták” azonban megpróbálnak más fogódzókat keresni; nem esztétikai hovatartozásuk határozza meg ugyanis élményszűrésüket, hanem az újonnan kialakult élménykör követel magának új esztétikát. Éppen ebben áll a népnemzeti iránynyal szembenálló előremutató jellege (külön vizsgálat tárgya lehetne, hogy ebből az új esztétikából mennyit valósítanak meg), és talán Arany kései verseinek modernsége is úgy határozható meg, hogy a költő nem képes már teljes következetességgel kitartani korábbi alkotói elvei, a „vatesz-költő” szerepe mellett. (E makacs következetességet a népnemzeti irány kisebb alakjai képviselik – végletesen szembefordulnak így az előremutató törekvésekkel.)

A 70-es évek költészetének modalitását tehát az jellemzi, hogy benne a *befogadó-elsajátító* és az *alkotó mozzanat nem kerülhet olyan szerves egység-*

be, amelyből zárt, egynemű költői kompozíció születhetne, nem alakul ki ugyanis az ihletnek az a „zárt tere”, amely ehhez elengedhetetlen volna. Ezért lesz a korszakra oly nagy mértékben jellemző az egységes átformáltság lépten-nyomon fellépő törése, a versek képi struktúrájának töredezettsége. Az élmény nem hatja át egyenlő mértékben a személyiség valamennyi rétegét, nem képes egyenrangúan bekapcsolni a képi fantáziát az alkotás folyamatába, hatásköre vagy a fogalmiságra, vagy az érzelmiségre korlátozódik. Pedig itt már nem az Arany János-i fogalmiságról van szó¹³, ugyanis a népmenetitől elszakadó iránynak egyik legsokatmondóbb vonása, hogy lírikusait ez a fogalmi viszonyulás nem elégíti ki. (Vö. Reviczky *Tedeum* című versének első strófája:

Hány magas eszme, mennyi ábránd
Kél s száll szívembe' szerteszt!
De egynek sem tud adni hangot,
Oly árva sokszor a beszéd.
...Visszhang a vers; érzelmeinknek
Majd mindig csonka hangot ad.

A kérdésre a mítoszi modalitás kialakulását vizsgálva térünk vissza.)

4. A modalitás-típusok rendszere és meghatározása

A legkülönbözőbb világképi és magatartásbeli törekvések mellett tehát a költői kifejezőeszközök körének szűkreszabottságát találjuk korszakunkban. Kettős következménye van ennek az ellentmondásnak: egyrészt veszélybe kerül a költői műalkotások azon egyneműsége, amelynek karakterét éppen a modalitással kívánjuk leírni, másrészt – mivel a költő mégis megérzi a modális elem egységre készítő erejét, megkísérli újszerű lírai anyagát beleterelni az adott kifejező-eszközök kínálta sovány mederbe. Ezzel magyarázható, hogy a modern élmények teljességükből veszítve, akadozva, felemás módon jelennek meg csupán, hogy a legeredetibb mondanivalók is a szalonlíra agyonkoptatott frázisaiba öltöztetve mutatkoznak csak eleinte. Látnunk kell azonban, hogy a modalitás befogadó-elsajátító mozzanata nemcsak közvetlenül határozhatja meg az alkotó oldalt, hanem közvetetten is hathat rá: más szóval, *ugyanazok a költői elemek – más ihlet-mezőbe kerülve – másként funkcionálnak*; a folyamat jelentőségét nem győzzük kellően hangsúlyozni, amikor a formanyelvi rendszerek megújulásáról beszélünk.¹⁴ A modalitás-

típusok feltérképezése során tehát azt vettük alapul, hogy a korszak meghatározó problematikája, az értékrend válsága mint a befogadó-elsajátító (reflektív) mozzanat alapvető tényezője milyen alkotói válaszokra (reakciókra) készítette a kor költőit. Ennek értelmében a modalitás-térkép kiindulási pontja a *létértelmező modalitás*, amelyben az értékrend válságának élménye közvetlenül tárulkozik fel és egyetemes horizontot kap. Ez a típus teszi lehetővé, hogy megnyíljon az út a válságélmény adekvát művészi kifejezése felé (ld. *mítoszi modalitás*); de ebben a modalításban gyökereznek azok a törekvések is, amelyeket a régi világvélemény, magatartás és alkotásmód visszahúzó elemeinek megjelenése tesz ellentmondásossá. Ezek a törekvések két ellentétes irányban mozognak a létértelmező modalitású versek alkotói törekvéseihez képest: az egyik irány a tagadás, a szembefordulás magatartásához vezet, ez *dekadens* (visszafogottabb formában *rezignált*) modalitást eredményez, majd – ha e szembefordulás az értékrend meggingásának élménye *előtti* (azt megkerülő) megoldás keresése felé visz – *nosztalgikus*, illetve *reduktív modalitást* állapíthatunk meg.¹⁵ A nosztalgikus modalitású versben a költő még bevallja, hogy a menekülés csak önáltatás árán valósítható meg, a reduktív modális jelleg azonban a létértelmező élmény kiábrándult következtetéseit „rózsafátyol” mögé rejti, a költő meg sem kísérli, hogy szembenézzen ezekkel a konzekvenciákkal, sőt, egyes esetekben a létértelmező élmény ki sem mutatható a költői világvéleményből. (A modell ilyen értelmű módosulásait nagyban meghatározza az elemzett költők némelyikének erőteljes ragaszkodása a hagyományos világvéleményhez¹⁶.) A reduktív modalitás fokozatai a *szentimentális* és az *idillizáló*.

A másik haladási irány a létértelmező modalitás felől – amelyik a hagyományok még erőteljesebb befolyásával jellemezhető – a normatív modalitás létrejöttét eredményezi. Itt az értékrend-válság leküzdésére tett kísérletek úgy érvényesülnek, hogy a költő megkísérli visszaállítani a válságélményt megelőző értékrendet, hiszen emlékszik, milyen biztonságot adott ez még alig néhány évvel korábban. Ezt segíti elő néhány költő esetében fellépő klasszicizáló magatartás – régi korok eszményeinek mintául állítása.

A normatív modalitás érvényesülése során előfordulhat, hogy a költő a normativitás imperatívuszát megőrzi, de sikerül túllépnie az itt vázolt normatív modalitás korlátait; vagyis – a hagyományos értékrendet kiszorítja szemléletéből, és helyette valamilyen univerzális értékmérőt tesz meg mértéknek. Ilyenkor a költő óhatatlanul felismeri az értékek hiányát; ez a felismerés ironiához vezet. Az *ironikus modalitás* – éppen azzal, hogy szakít a visszahúzó szemléleti hagyománnyal – a mítoszi modalitás mellett a modern líra legfontosabb előzményévé válik.

4.1. A létértelmező modalitás

A létértelmező modalitás megjelenése kétszeresen is döntő fontosságú. Egyrészt, mint említettük, a megelőző korszak abszolútnak vélt értékeinek a megingása, e folyamat tükrözése jellemzi, másrészt a magyar líra fejlődésének történetében olyan állomást képvisel, amelynek elérése nélkül el sem képzelhetjük a modern, európai szemmel is jelentősnek látott költészet kialakulását.¹⁷

Hogy a létértelmező modalitás mégsem lehetett közvetlenül a magyar líra megújulásának záloga, arra a típus *erőteljes racionalitása* adja a magyarázatot. Bármennyire meghatározó is tehát e törekvésekben a 19. század végén jelentkező létfilozófiák hatása, eltéveszthetetlen nyomot hagy a modern tendenciákon a pozitívizmus is. A létértelmező modalitás befogadó-elsajátító mozzanatát így a lírai alkotás szempontjából kedvezőtlen viszonyulás határozza meg; a létnek szegezett kérdések, a logikai okfejtések természetesen a műalkotás szerveződésére is rányomják bélyegüket – a gondolati-indulati anyag szervezője a *fogalmi kifejtés*, amelyet a költői képek mozaikos sora kísérhet. Az ilyen modalitású versek képei illusztratívák és referenciájuk kicsi, megjelenésük többé-kevésbé ötletszerű. Vajda János *Végtelenség* című versének jónéhány részletét tekinthetjük mintának (a vers más részletei a mítoszi elemet juttatják érvényre): ebben a versben a közelebbi-távolabbi képek a racionális-fogalmi nyelv vezérfonalára vannak felfűzve.

A létértelmező modalitás kialakulásában a természettudományos forradalom játszott elsőrendű szerepet, és – mint láttuk – a nyomában fellépő filozófiai áramlatok. Az élmény azonban kialakulhatott a hazai társadalmi ellentmondások hatására is (például Arany János költészetében).

Említést kell tennünk e modális elem néhány sajátos megjelenési módjáról. A egyik: amikor a vers anyagába a szerelmi élmény is belekerül. Ez az élmény természetszerűen kevésbé racionális, így felvillan a költő előtt a lehetőség, hogy a létértelmező modalitás korlátait átlépje. Ez az altípus tehát nagyban alkalmas arra, hogy a mítoszi elem érvényesítéséhez segítse hozzá a költőt. Reviczky *Utközben* című verse ilyen alkatú – a szerelmi élmény túlmutat önmagán. Hasonló lehetőséget tükröz Reviczky még néhány verse, kevésbé eredeti megoldásban (*Örök szerelem, Bimbónak társa, Találkoztunk végre mégis, Sors, Don Juan a másvilágon*). Alapvető e típus Vajda adott korszakában; a szerelem a maga konkrétságában válik az egyetemesített világkép szó szoros értelmében vett archimédészi pontjává (*A kárhozat helyén, Vége van..., Rozamunda I-II, Arabella, Csillagok*). Ez az élmény

azonban nemcsak a mítoszteremtés felé vezetheti a költőt; sok esetben szinte csak ürügy a létélménytől való eltávolodásra (ez a magatartás határozza meg Reviczky egész emlékezés-filozófiáját – ld. az *En édes elhervadt virágom* és a *Mulandóság* című verseket). A reduktivitás különböző változatai is megjelenhetnek ilyen módon. Szász Károly költészetében a szerelem nem a létezés élményének koronája, hanem a kiábrándító létértelmezést és az élet megpróbáltatásait *ellensúlyozó*, idilli állapot. Ez a felfogás bizonyos esetekben Reviczkytól sem idegen: ha a szerelmi élményt nem a lét élménykörének egyetemes horizontján szemléli, ő is hajlik a családi idill magasztalására, szembeállítva azt a gondolat kínlódásaival; ez fejeződik ki a *Ne tudjon rólad a világ* című versben, amelynek sokkal inkább adhatta volna azt a címet a költő, hogy *Ne tudj a világról*.

A lét titkainak való nekifeszülés azonban közvetlenül is vezethet a reduktív modalitás kialakulásához. A gyürkőzés kilátástalanságának élménye leginkább Arany János alkotásaiban jut kifejezésre, legnyúltabban azonban Vajda János fogalmazza meg (innen látszik, hogy nála ez a magatartás nem mély gyökerű, hiszen „kimondta a ki nem mondást”) *A bikoli fák alatt* című versében:

Erről, fiam, ne gondolkozzál,
Jobb lesz neked nem tudni erről.

A létértelmező modalitás konzekvenciái feladatkielölő – normatív – elemet is vihetnek a versbe. A kor értékbizonytalanságára jellemző módon azonban ez ritkán történik meg, és ha mégis megtörténik, a követendő magatartás-eszmény elvont, fogalmi marad (Lévay: *Egy szenvedőhöz*), vagy a régi normákat élesztgeti (Szász Károly: *Mint a fa II*), sőt, néha paradox módon a lemondás magatartásának elemeit hordozza (Reviczky: *Túlélek én minden csalódást, Az óáz panasz; Vajda: A városligetben*).

4.2. A mítoszi modalitás

A létértelmező modalitású versek kiegyensúlyozatlansága tehát megítélésünk szerint onnan származik, hogy a költő maga érzi látás- és alkotásmódja korlátait, amelyeket a típus racionalitása állít. E korlátok átlépésére tett kísérletek gyakran megfigyelhetők Vajda és Reviczky költészetében; Vajda versei közül azonban egyiknek sem válik kizárólagos meghatározójává, (talán a vers terjedelme is hozzájárul ehhez), Reviczkyknél pedig egyedül a már emlí-

tett *Utközben* című rövid vers esetében, ahol zárt képi rendszer jön létre, a költő túllép a fogalmi és allegorizáló szervezőmódon, és csak a szentimentális hangvétel zavarja a kialakult új versstruktúrát:

Mint valami látomány
Nyári napnak alkonyán,
Utad állja hallgatag
Egy mosolygó nőalak.

Kerülöd egy élten át;
Több sugárt nem hint reád
Az a bűvös lányka-szem
Soha, soha, sohasem!

Egyszer néz csak rád s megejt;
Egyszer, aztán elfelejt.
Az a perc, mely megleli,
Első, végső, egyszeri.

Visz az élet szekere
Tavaszodból kifele.
Kedves arca mosolyát
Viszi tüskén-bokron át.

Ki-kivillan kék eged,
Piros rózsza rádnevet.
Néha ég s föld összefoly
De te meg nem állsz sehol.

Az élmény pillanatnyi, megjelenítése szimbolikus. Szimbolikus, mert bár az élet-szekér még egyszerű metafora, a „mosolygó nőalak” azonban, elszakadva a konkrét ihletőjétől, már az életben bekövetkező kiemelkedő pillanatot, annak mulandóságát és maradandóságát szimbolizálja, és így egységesíti a vers szerkezetét.

A mítoszi modalitású versben a létezés egyetemessége valódi élménnyé, bensővé válik, többértően hat, és a racionalitás nem szorítja háttérbe a személyiség egyéb rétegeit. Befogadó elemében a racionalitást sejtések, hangulatok egészítik ki vagy helyettesítik, ennek megfelelően az alkotói mozzanatban az egynemű, zárt képi rendszer (vagy a törekvés annak elérésére) kap hegemon szerepet, olyan jelentéseket is magára véve, amelyek kifejezésére a létértelemező modalitású vers racionális struktúrája nem alkalmas. Ilymódon *megnyílik az út a mítoszi modalitásból kicsiszolódó szimbolikus ábrázolás felé*. Mítoszinak azért nevezzük, mert középpontjában az a törekvés áll, hogy a művészi alkotás ne „kompendiuma” legyen a valóságnak, hanem olyan *világ-modell*, amelynek valamennyi eleme hozzásegíti a befogadót az egyetemesség közvetlen, érzelmileg motivált átéléséhez, egésze pedig az intenzív totalitás megvalósításával a világ közvetlenül aligha érzékelhető monumentalitásának tükré lesz.

Vajda János verseiben időnként a fogalmi alapú versstruktúrában egyre nagyobb szerepet kapnak a metaforikus szerkezeti elemek (Vajda szinte „újra felfedezi” a metaforát); a metaforák közvetlen ekvivalencia-háttére elhalványul, így szimbolikussá válnak. (Akkor történik ez, amikor a végső szentenciákhoz kellene Vajdának eljutnia, amelyek természetesen minduntalan kisiklanak a kezéből...) Vajdának ez a törekvése nem teljesen tudatos; szinte egy nagy költői kísérlet eredménye. A gáttalanul áradó indulat halmozza a képi elemeket, sokszor az elemi logikába ütközve, majdnem képzavarokká kuszálva azokat. A *Végtelenség* című versben a szemünk előtt játszódik le, ahogy Vajda a mítoszi alkotásmódból visszazökken a létértelmezőbe – ezen belül a szimbolikus-metaforikus kifejezésmódból a fogalmiba:

*Mi itt leltározva van
E lomkamra lajstromából egy
Láthatlan porszemet ki nem vakarhat,*

*El nem sikkaszthat maga a mindenség
Mindenhatónak vélt leltárnoka.*

...

*Mert hát a végtelenség itt az úr,
Bár önmagával ő is tehetetlen.*

...

*A végtelenség maga itt az úr,
És eszerint teremtés, alkotás
Teremtő, alkotó nincs, nem is lehet.*

Egységesen a mítoszteremtés felé mutat *A bikoli fák alatt* című vers alábbi részlete. Látszik, hogy a különböző csírák csak a bennük rejlő gondolati tartalom révén tartoznak egybe, képi, hangulati egységre nem törekszik a költő:

*Neszt hallva a falevelen,
Azt gondolom, no most előttem
Az isten egybe megjelen.
Szárnyfal mögött van, nem mutatja
Soha magát a rendező.
Sőt halhatalan költeménye,
E mérhetelen világ nekünk
Örök talány...*

Vajda szertelen fantáziája nem elégszik meg a konvencionális képpel (isten), szüntelenül keresi a pontosabbat, a kifejezőbbet. A *rendező*ben még racionális elem vegyül, a költemény és a költő párhuzama azonban már szimbolikus erejű. Érezzük, hogyan lazul a kép és a jelentés megfelelése, hogyan ékelődik be a lelki tartalom, a szimbolikus elem kép és valóság közé. Az ilyen jelképi-es ábrázolás legszebb példáját *A városligetben* című versben találhatjuk. Már-már József Attila *Ódájának* kozmikus leírását vetíti előre a szakasz. Ráadásul itt is a szemünk előtt születik meg a sokszínű párhuzam, csakhogy nem József Attila tudatosságával még, hanem az üzött képzelet ösztönös fokozóereje által:

A mindenség közbirtokában
Mégis te vagy a leggazdagabb
– szól a természethez, majd így folytatja:
E tiszta szív kristálytükrében
Te örömet nézed magad,
Gyönyörködöl, hogy olyan épen,
Oly hűn, amint vagy, visszaad.
...
Itt van egészen – a szememben
Megannyi gyémánt harmatod,
Aranyhajával itt szívemben
Fürdik, szűz meztelen, napod!
Legdrágább kincseid kínálad
Szemérmes kebled fölnyitod;
Elrejtett bájjaid feltárod.

E jelenséggel kapcsolatban ki kell térnünk egy elterjedt értékelméleti el-
lentmondásra. Mint Kovács Kálmán írja, „Hozzá tartozott minden racionaliz-
mus lényegéhez s különösen a felvilágosodott racionalizmuséhoz, hogy néha
kimondva, néha kimondatlanul rangsorolta az egyén vagy a közösség megis-
merő képességeit és a fejlődés szellemi szükségleteit. Óhatatlanul az értelem,
a logika szökkent fel itt az értékhierarchia csúcsára, s ha a líra vagy a szépiro-
dalom az érzelmekhez kötődik, akkor csak másodrendű lehet, csupán a meg-
ismerés érzelmi formáit képviselheti.”¹⁸ Ennek az axiológiai zavarnak a je-
gyében szokták a gondolati líra sugallta világképben a tételes filozófiák meg-
határozásait megállapítani; Vajda esetében ez a félreértés oda vezethet, hogy
világképét materializmus és idealizmus kritikátlan keveredésének tekintik. Ha

Vajda János szemléletében a kozmosz és a természet megszemélyesítését, „istenülését” nem a mítoszteremtés kezdeti megnyilatkozásaként értelmezzük, világképét legföljebb a homályos „panteisztikus” jelzővel menthetjük meg a fent leírt ellentmondás vádjától. Materializmus és panteizmus – sőt, egyenesen a katolikus egyház istenének képe váltogatná egymást Reviczky verseiben. Helyesebbnek látjuk, ha ezen költői szóhasználatban sem filozófiai terminus technikusokat keresünk, hanem a *világnézeti válság eszköz-teremtő törekvését a lírában*; e törekvések nagy kibontakozásának kora a 20. század, a létmítoszok megszületésének kora. (Ady Endre, József Attila, Pilinszky János, Juhász Ferenc költészetére gondolunk.)

4.3. A *dekadens modalitás*¹⁹

A *dekadens modalitás* jellemzi azt az alkotói állapotot és folyamatot, melyben a költő átéli az értékrend megingásának súlyos élményét, közel engedni érzelmeihez azt, amit a létértelmező modalitású vers költője csak boncolgat, elemez. Két alaptípust különböztetünk meg ebben a csoportban. Az egyikben a maga teljességében bontakozik ki az értékek elbizonytalanodásának, a társadalmi pozíció elvesztésének, a közösségi hasznosság elsorvadásának élménye, és az élmény-keltette általánosított hangulatrajzzal egészül ki; a másikban mindezek a vonások óvatosabb, visszafogottabb megfogalmazást kapnak, előtérbe kerül a sejtetés, az utalás, a közvetett kifejezőmód, és az érzelem a meghatározó (rezignáció); ennek oka egyrészt lehet az, hogy a költő nem akarja a maga elkeserítő valóságában megfogalmazni a veszteség élményét, de lehet az is, hogy a perspektívavesztést még nem ismerte fel a maga teljességében, ám annak hangulata már megérintette. (Az előbbi inkább Reviczkyre, az utóbbi inkább Aranyra jellemző.) Tisztán *dekadens modalitású* verset csak Reviczkynél találunk a korszakban („Füst az élet, elenyészünk” – *A cigaret*; „Hogy e kínos, durva pálya / Mindörökre valahára / Véget érjen, azt kívánom; / Jöjj enyészet, örök álom!” – *Nirvána*; hasonló megfogalmazásokat találunk a *Kitárod érző szived*..., *Ivás közben*, *A halál után*, *Finále* című versekben). Sokkal gyakoribb a rezignáció (amely magában hordja az értékmentes ösztönös vagy tudatos gesztusát is), szinte egyik költő modalitás-világából sem hiányzik. Legjellemzőbb azonban Arany lírájára²⁰; azt is mondhatjuk, hogy az *Őszikék* alapmodalitása ez. Reviczkynél a megcsendesedett lemondás modalitása a rezignáció (*Oh ne nézz rám*..., *Karácsonykor*, *Kár volt*, *Imakönyvem* stb); Szász Károlynál az idillkeresés állapota (*Mint a fa I.*, *Szép-élet*). Az életellenes erőkkkel való szembenézés legvégső

foka Lévainál a rezignáltság – ezekből a versekből szerezhetünk tudomást Léway gondolkodói alkatáról is (*Gyenge virág, Az idő patakja, Vigasz* stb.). – Vargha Gyula költészetében az a modális elem sokkal szűkösebb élménykörből táplálkozik; alapja a szerelmi megcsalatottság szerepszerű megéléséből következő, kevéssé hiteles magatartás. Vajda alkata nehezen hajlik a rezignáció megcsendesedett állapotához; nála a nyugalomvágy is zaklatott lelket sejtet. Legteljesebben *A vadli erdőben* című versben bontakozik ki, és létértelmező fejtegetésekkel, iróniával összefonódva megjelenik *A városligetben* címűben is.

A lemondás attitűdjének – szinte már hagyományosan – az elégia műfaji jegyei a legmegfelelőbb poétikai eszközök. Lírikusaink többsége nem késlekedik kihasználni az elégikus versalkatnak a dal számára hasznosítható elemeit, lehetőségeit. Legjellemzőbben Vargha Gyula nagy dalciklusa valósítja meg ezt. Tettünk már utalást Vargha dekadens modalitású verseinek felemás helyzetére. Lényege szerint Tompa kései hangulatlírai periódusának hatása alatt áll ez a néhány vers: „Nem tudom, az őszi tájon, / Hogy minő varázs van” (I.26); „Nagy cseppektől terhelten hull az / Aszú levél. / Búnyomta szív, majdcsak lehullasz / Te is, ne félj.” (I.39.); „...küzdő lelkem csüggedt, fáradt, / Mint az elmaradt madár. (...) Egy hullám s a tenger árja / Elborítja, elnyeli.” (I.44.) – vagyis az elmúlás élménye végtelenen stilizált, és megérzékítésére az őszi természet látványi-hangulati anyagát használja fel a költő. Ennél a típusnál konkrétan a dekadens életérzés csak a *Válni könnyen, menni búttan* kezdetű versben (II.34.) jelenik meg:

E nyugodt szív nem remeg.
Mért remegne? Hogyha vesztek,
Legföllebb egy hányavetett,
Rosszul kezdett, eltévesztett,
Átokverte életet.

Itt azonban a közvetlen reflexió újszerűségével, őszinteségével szólal meg az élmény – eltávolodva a szentimentális hangvételtől. A dekadens modalitás tiszta formájához ez a reflexivitás mindenesetre közelebb áll, mint az előbbi típus: benne a lírai hitelesség Vargha átlagos szintjénél magasabb fokon jelentkezik. Itt már nyilvánvalóan többről van szó, mint a szerelmi csalódás pillanatnyi kilátástalanságáról. Ez a közvetlen reflexív nyelv és fogalmiság jellemzi Reviczky dekadens modalitású verseit is. E fogalmiság azzal teremti meg a vers hitelét, hogy erőteljes indulati töltést hoz létre, és ez az indulati

töltés sejteti a pesszimizmus okait. A fogalmiság tehát csak látszólag alkalmazatlan a dekadens élmény kifejezésére. (Id. *Nirvána, Kitárod érző szíved, Űres napok*) A szentimentális stilizáltság természetesen Reviczky költészetében is megjelenik a dekadens élmény kifejezésére (*A virágok, Egy pillangó története*).

A fogalmiságra épülő versszerkezet és a dekadens élmény ellentmondása Vajdánál válik igazán szembetűnővé. Verseiben ugyanis a racionalitás háttérbe szorítja a hangulat, a lélekállapot rajzát. Pesszimizmusának logikus magyarázatát kapjuk anélkül, hogy a lélek lemondó gesztusáról tudomást szereznénk. Ezalól csak az *Őszi tájék* jelent kivételt – újra Tompa hangulatverseinek világát idézve – a természet képeivel érzékíti meg lélekállapotát. Csak-hogy ezt a verset nem szentimentális képalkotás jellemzi; a megszemélyesítések már-már kísértetiesen érzékletesek, a dekadens életérzés kifejezésére igen alkalmas látomásosság (preszimbolista vonás) van jelen:

„Elnémul az erdő, elszált a galambja.”

„A szemfödelet rángatja hideg szél...” stb.

Arany költészetének e periódusában a dekadencia nem jelenik meg. Ezzel magyarázható, hogy a dekadens vagy ahhoz közelálló élmények kifejezésében az Aranyt követők is a dalkultusz híveihez állnak közelebb. Arany költészetében a kiúttalanság életérzésének ritka és rejtett előfordulásai a nagy szociális érzékenység tanújelei. Az élmény alapján kínálkozó modalitás azonban áldozatul esik Arany „kiméletlen” fegyelmének, vagyis az élmény már-már epikusá tárgyiasítva jelenik meg (*Híd-avatás*).

A resignáció tipikus hanghordozása az érzelmkifejtő, közvetlenül ön-reflexió, kommentatív nyelvből következik. Természetszerű, hogy a rezignált modalitású versek könnyebben kerülnek érintkezésbe a szentimentális hanghordozással, mint a dekadens modalitásúak (ez utóbbiakkal kapcsolatban éppen azt figyeltük meg, hogy még a szentimentális alaphangoltságú költőket is kitéríti alapvető irányukból). Ilyen módon a resignáció a nosztalgia felé mutat Vargha Gyula, Reviczky, Szász Károly, Lévy József költészetében. (Reviczky: az *Első szerelem* ciklus csaknem valamennyi verse, *Mikor húsz éves lettem*; Vargha Gyula: *Egykor a dal oly édesen folyt...*, *Előttem sírdomb áll...*, *Oly szép, oly tiszta, oly hideg vagy...* stb; Szász Károly: *Mint a fa II, A magános fa*; Lévy: *Ifjú kedély, Abrándok, Vesztett paradicsom* stb.) Valamelyest más a rezignált modalitású Arany-versek poétikai szerveződése. Itt is erőteljes a reflexív-kommentatív nyelv szerepe (az alkotói oldalról ez kapcsolja e verseket a rezignált modalitás fent említett eseteihez), azonban Arany alkata, költői elvei távol vannak a szentimentálistól, így érzelmi han-

goltsága hordoz valamit a létértelmező modalitás észelvőségéből (*Epilógus, Még egy, Kortársam R. A. halálára*). Annak ellenére, hogy a szentimentális hanghordozás idegen tőle, a rezignáció az ő modalitástérképén is könnyen közelíthet a nosztalgikushoz (*Ének a pesti ligetről, Naturam furca expellas...*). Egyedül Aranyánál jön létre rezignáció és önirónia áthajlása (az önirónia nem az ironikus modalitás egyik altípusa!). Jelentős csoport ez Arany jelen periódusában; a költő felfokozott önkritikai hajlamának következménye, ugyanakkor jellegzetes, illeszkedő hanghordozását is megtaláljuk.

Modellünkben a létértelmező modalitástól való eltávolodást voltaképpen még nem a dekadens vagy a rezignált, hanem

4.4. a nosztalgikus modalitás

jelenti. E modalitás-típus középpontjába az a törekvés kerül, hogy a költő *bármilyen áron* kimentse magát a veszedelmes következtetések fojtogató köréből, hiszen e gyötrődésnél minden csak jobb lehet. Az emlékezésbe való menekülés tehát csak formálisan önáltatás, hiszen a költő tisztában van azzal, hogy az emlékezés magatartása az élet alakításáról való teljes lemondáshoz vezet. Ebben a modalításban tehát *elhallgatott dekadenciát* fedezünk fel. A költő úgy érzi, hogy nem vállalhatja az értékek megingásával való szembenézést még a rezignáció letisztult, csendes állapotában sem, ha valamilyen értékeket egyáltalán meg akar őrizni. Ez a modalitás nagyon jellemző Aranyának a szabadságharc bukását követő periódusára, akkor azonban nem létélményi, hanem történelmi alapon jött létre ez a modális típus. Korszakunkban Reviczky lírájának egyik meghatározó elemévé válik – az önérték-mentés egész filozófiai háttérrel kapná (Schopenhauer olvasása közben). A nosztalgia tárgya az *emlékezés*. Ez általában meg is határozza a hanghordozás, a versszerkezet, a szóhasználat szerveződését. E modalitás elterjedtségét az is indokolja, hogy nagyban kedvez a dalszerű versstruktúrának. Nem csodálkozhatunk, hogy Reviczky legegyneműbb versei ebbe a típusba tartoznak (*Első szerelem ciklus*). A versstruktúra látvány-anyaga csaknem kivétel nélkül az emlékképek érzelmi háttérjelentéssel felruházott, többnyire kronológikus, esetenként ötletszerű variálása.

A nosztalgikus modalitás ehhez hasonló tájleíró verset eredményez Szász Károlynál; ebben a tájleírásban áttűnéssel keveredik epikus jelleg és lélekábrázoló áttételesség. Kivehető már ezekben a versekben is e modális elem közeledése a reduktívhoz (ez Lévaánál és főleg Vargha Gyulánál jelent külön verscsoportot); nem téveszthetjük el azonban a háttérben mozgó egyetemesített élményt sem – ez viszont a rezignáció elemeit hozza a versbe (*Az Erdé-*

lyi utazás hat verse és a *Szemerján*). Szász Károly e versei azért is figyelemre méltóak, mert – bár nála a szerelmi élmény megjelenik – nosztalgikus modalitású versei csakúgy egy tájhoz – a szülő vidékhez – kapcsolódnak, mint Arany esetében. Arany ide vonható verseiben azonban a tájfestő mozzanatot mindig a hangulati jelentés határozza meg, és soha nem hiányzik a kietlen, a halál felé vivő jelen felvillantása. (*Naturam furca expellas... Vásárban, Vándor cipó, Az „öreg” házrul, Hoc erat in votis.*) Némelyikről alig dönthető el, hogy benne a rezignált vagy a nosztalgikus modális elem az uralkodó; erre még a szerkezet sem ad felvilágosítást, minthogy a vers szakaszonként hol az egyik, hol a másik modális szervező jelenlétét mutatja.

Említettük már, hogy Reviczky modalitás-rendszerében kiemelt helye van a nosztalgikusnak. A továbbiakban nem ennek bizonyítására törekszünk, hanem a nosztalgikustól való eltávolodás (nem a reduktív felé!) eseteit keressük. Az egyik távolodási irány Reviczky modalitás-térképén belül követhető: a költő *mégsem fogadja el* az emlékezés kínálta „rózsafátylat”, mert megérzi a költészetet visszahúzó erőt benne, és megérinti a gondolkodói becsületesség feladásának kínja, terhe is; tehát újra a létértelmezéshez közelít. (*Papíromok, Magammal évődöm*; a *Papír-romok* érdekessége, hogy a belső viaskodás a szemünk előtt játszódik, és a vers végén a költő mégis megadja magát a nosztalgianak. A *Magammal évődöm* – szintén a belső küzdelem struktúra-képző erejének hatására – önmegszólító típusú. Ezekben a versekben az el-lentétes irányú mozgás normatív elemet sejtet, holott csak a nosztalgikusnál fegyelmesebb modalitás helyreállítása a cél.) A másik eltávolodás a nosztalgiatól túlmutat Reviczky modális típusain; egyetlen rövid vers jelzi ebben az alkotói korszakban ezt a szokatlanul modern élményt és hangvételt (*Edithez*), amelyben a pszichológiailag átélt élményt a sejtetés szervezi verssé; a hangulat azonban nem kap még képi megformálást – a költő egyszerűen úgy állítja elénk, hogy „szívemben Utánad sóhajt valami...”.

Vajda Jánostól, a „Montblanc-embertől” idegen a nosztalgia, pedig ha valakinek, neki igazán kínálkozna a felfokozott érzelmi élményre való visszatekintés modalitásaként. Vajda azonban „nem ereszkedik le” a nosztalgiahoz („Azért még föl nem olvadok”); ahelyett, hogy feloldódna az emlékezésben, „rózsafátyol” mögé rejtene az élményt, töretlenül őrzi annak fenségét, fájaldalmát. Vajda e korszakának modalitás-szerkezetét e szempontból éppen e pozitív hiány jellemzi a legjobban. A nosztalgikus *helyébe* lép Vajdánál az a modalitás, amelynek gyönyörű remeke a *Hűsz év mulva* című vers, egységes képi struktúrájával, újszerű zeneiségével, egynemű hangulati töltésével.

4.5. A redukív modalitás

Ez a típus a létértelmezőtől való teljes eltávolodást jelenti; akkor állapítunk meg redukív modális elemet, ha a költői világképben (feltételezhetően) jelenlévő valóságalelemek valamilyen megfontolás vagy érzés alapján nem válnak ihletforrássá, a költő lemond ezek művészi megjelenítéséről. A redukív modalitás kiváltó okai sokfélék ebben a korszakban: a népnemzeti iskola követőit eleve a valóságanyag fokozott szűrésére készíteti az iskola hagyománya – ennek a redukciónak első renden etikus megfontolások szolgálnak alapul (pl. Szász Károly); Arany azonban már sejti, hogy nincs többé vátesz-költő, nem bízik hát saját korábbi ítéleteiben, és fél az eszményektől megfosztott élmény kimondásától. Reviczky a „tudatos önáltatás” programjába építi bele a redukivitást, Vargha Gyula esetében pedig találgatásokra vagyunk utalva, mindenesetre a redukivitás hanghordozásában az ő költészetét jellemzi a legelrugaszkodottabb manír. Vajdát a redukivitás nem érinti meg.

A népnemzetiekre tehát sok esetben egy etikus program jellemző, amelynek kulcsa a közéleti költő szerepe (ezt a felfogást tükrözi Arany lírája is az ötvenes évek végétől a kiegyezésig). E redukációs elv legvilágosabb kifejtése Szász Károly *Szép-élet* című verse. Elhatárolja magát az élet végleges redukálásától:

Mert élni, csak mint a növény teng,
Nem tudva, mily szép a tavasz,
S a vad, mely erdőn réten lézeng:
Emberek, oh, nem élet az!

Megérzi a létezés kozmikus méretekből való érzékelésének gyönyörét is:

Világodnak varázsa, bűve
Ugy fölemelt s magasba vont;
Szemléletébe elmerülve
Szent ámulattal álltam ott.

Vagy:

Mérni, mint Newton, a végtelent;

az etikus alapmagatartás azonban elvonja a költőt ettől az életszemlélettől. Kozmosz és haza nem kerülhet egymás mellé, a szemlélet ugyanis túlságosan

tradicionális ehhez, és bármennyire is képes új élményeket befogadni a költő:

... mentem, önként, mitse' kérdeve
Hívó szavadra, oh hazám!

Művészi színvonal és közéleti hatékonyság ütközik tehát a költőben, és ő az utóbbit választja. Szász Károly *magatartásának* hibája (a szemlélet elavultsága mellett), hogy miután a történelem fölöslegessé tette a vátesz-költő státuszát, szerepét, ő nem tudott többé visszatérni egykori természetlátásához, megmaradt a szűk világban – anélkül, hogy a kényelmen kívül ezt bármi más motíválta volna. (Ennek az ellentmondásnak feszül neki Arany is, őt is vonzza a nyugalom, nem tud azonban belenyugodni a régi modalitás elavulásába – ez vezeti a termékeny 1877-es évhez.) A költő tehát végül átkerül abba a redukált élethelyzetbe, amely a 70-es években egész lírai munkásságát meghatározza. A kozmikus létérzékelésről való lemondás ugyanis azt hozza magával, hogy az emberi értékek általában csökkent érvényűvé válnak. A szerelem, mint már láttuk, a későbbi versekben is megjelenik (*November végén*), az idill megteremtésének az eszközévé válik; ezzel zárul Szász Károly jelentős önértelmező verse:

Dolgoztam, vívtam csüggedetlen
S szegény és kicsi maradék.
...Elrejtezném csöndes magányba,
Hová csak a gyönyör kísért.

Előttünk áll az etikus indíttatású reduktív modalitás természetrajza. Nehezebb dolgunk van, ha a többi változatról próbálunk biztosat mondani, hiszen a költők, ha redukálják az életanyagot, még kevésbé szólnak a redukció okairól. A legtöbb költő esetében sokat elárul erről az ilyen modalitású versek helye a modalitás-szerkezetben; így határoztuk meg az ide tartozó Reviczky-versek háttérét, Szász Károly idilljeinek indítékait; kitérünk Arany János és Lévy József reduktív törekvéseire is. Vargha Gyula költészetével kapcsolatban azonban csak külső fogóók segíthetnek.

Arany János szava felelősségének nyomasztó tudatában írja verseit. Próbál menekülni a súlytól, új modalitást keres tehát – szakítása a régivel már-már látványos –, az önkorlátozás azonban ekkorra már oly mértékben testévé válhatott, hogy az új költői magatartás meghatározó eleme is a redukció maradt, ha nem is elvi megfontolások miatt. Előző periódusához képest gaz-

dagodik az életanyag – a kor színeképehez képest azonban még így is korlátozott marad. Letisztul az elmúlás közeledtének élménye (*Epilogus* stb.), és ha nem írta volna a *Honnan és hová?* című verset, nem is igen tudhatnánk, hogy a halálprobléma egy nagyon is mély létértelmező gondolatiság jéghegyének legfelső tizede csupán. Örökre titok marad viszont, hogy mit is jelenthetett neki a szerelmi érzés; Vajda egyetemes hevületéhez állt-e közelebb, vagy Szász Károly menedéket kereső lélekállapotához.

Lévay József költészetével kapcsolatban már a reduktív elem torzító hatásáról kell beszélnünk. Lévay a lehetőség szerint igyekszik hű maradni a líra-
iság annyi, mint dalszerűség tételéhez, hiszen költői programja szerint a vers szerepe, hogy „együgyű” szépségével feledtesse a gondot, a hétköznapi kiszerűségét:

Nyájasan, engesztelődve
Szállj közénk e szentelt földre.
Hintsd körülünk, merre szállasz,
Ihletésed bájait.
Akkor megszépül az élet,
A kihalt öröm feléled
S hült porán új rózsa nyit. (*Csak képzelet!*)

Verseinek nagyobbik része idill és szentimentális vallomás természethez vagy leánykához. Szemlátomást Lévay akkor van elemében, ha a dalszerűséggel legcsekélyebb mértékben sem összeillő anyagot is e szentimentális alanyiség hangján szólaltathat meg. Így válik lehetségessé, hogy naív szemlélete mögött meglássuk hasonlóan naív, a szkepszist messzire elkerülő világszemléletét (*Jó természet, Töprengés*). E felfogás eredményeként Lévay azt az idillt magasztalja, amelyben az élet minden területéről található egy kicsi darab, így minden együtt van, a léleknek nincs oka csapongani, hiszen ez maga a teljesség (*Öröm*). Lévay nagyon vigyáz, hogy verseinek képisége nehogy túllépjen a végtelenen eszményített líra hagyományos keretein. Képzeletvilága fegyelmezt, így valóban alig találunk verset, ahol a képiség megindul a közvetlen ábrázoló szereptől való eltávolodás útján (*Alkony*).

A Lévaynál megfigyelt törekvés Vargha Gyula költészetében jelentkezik a legszélsőségesebben. A *Dalok* modalitásvilágát olyan mélyen hatja át a redukción, hogy a kötet anyagából Vargha világgképére, reflektálására nem következtethetünk. A későbbi pályaszakaszt vehetnénk támaszul; ez azonban aligha lehet irányadó, ugyanis Vargha a *Dalok* után huszonöt évre elhallgat,

és később teljesen más modalitás-világú költészettel lép fel. Az életrajzi adatok annyiban segítenek bennünket, hogy megtudjuk: a költő a *Dalok* születésének idején (kb. 1875-1880) jogi tanulmányait folytatja, sőt, még tanulmányai idején tisztviselője lesz a Statisztikai Hivatalnak. A társadalmi valósággal tehát szoros a kapcsolata. Későbbi munkái is azt mutatják, hogy társadalmi érdeklődése jelentős; csakhogy verseiből *akkor* a hatalmi pozíció beteges féltése sugárzik. Ki tudja, mi lehetett az a magatartás, amelyből a huszonöt évvel későbbi kialakult?

Dalai a redukció végletes fokát jelentik. A szentimentális helyzetdalok három ciklusba rendezve idéznek föl halványan valamiféle életsorsot, a történekek azonban alá vannak rendelve annak, hogy a leányka mosolyog-e a költőre, vagy pedig éppen elfordul tőle. Hogy mégsem csupán erről lehetett szó, azt onnan tudjuk, hogy néhány versből (ld. A dekadens modalitás című fejezetet) eltűnik a leányka arca, és csak a ciklusban elfoglalt hely kényszeríti a versbe a szentimentális tematikát.

A reduktív modalitású verseket tehát két alcsoportba soroljuk: a szentimentálisba és az idillizálóba. Szentimentális modalitáson természetesen nem magát a szentimentális hangvételt értjük (ez utóbbi bizonyos módosulásokkal más modalitású verset is szervezhet), hanem azt, hogy a megtanult szentimentális sémák a maguk képére és hasonlatosságára formálják az élményt, a magatartást, elvész az eredeti modalitás és a pózzá üresedő élmény – vele „harmonizáló” – érzelmes sablonnyelven szólal meg. (Reviczky: *Mikor a langy szellőske...*, *Arcképe, Ne okozz...*, *Tiporj lábaddal* stb; Lévy: *Ömlengés, Hervadt lomb, Isten tudja, Kérelem, Harag, Óvakodás* stb. stb; Vargha: *Óh szép tündérek világa...*, *Szép volt, angyal volt...*, *Ha új szerelem szárnyat ad...* stb. stb.)

Az idillizáló modalitás a reduktív típus megállapodottabb változata. Magatartás-háttéré az érték-bizonytalanságtól való teljes elfordulás az értékek védelmének ürügyén, kifejezőmódjában a családi életet vagy a népszínműparaszt sorsát idéző közvetlen képiség, más változatban a meglelkesített tájfestés uralkodik, könnyed, túl dallamos versformába bújva. (Reviczky: *Szivem, Fiatal házsnak, Epilóg*; Arany: *Haja, haja, hagyma haja, Csalfa sugár*; Szász: *November végén*; Lévy: *Falun, A szántó-vető, Öröm*; Vargha: *Már érzem a tavasz lehet, Gyermek vagy még...*, *Ha kötve tartasz bűvös szalon...* stb.)

Az idilli modalitás kifejezőmódjában rokon a dekadenssel (a Tompa hagyományait követő versekre gondolunk), természetesen itt még nem az ősz, hanem a tavasz, nyár képei kerülnek előtérbe (Szász Károly *November végén* című versét éppen ezért halvány rezignáció lengi át).

4.6. A normatív modalitás

A létértelmezőtől a hagyományos alkotásmódok felé eltávolodó – eddig elemzett – modális típusokat egyaránt az jellemezte, hogy a befogadó-elsajátító mozzanatot lemondó, a cselekvéstől elforduló magatartás követte. Ezzel szemben a normatív modalitás cselekvésközpontú magatartásra épül. Ellentmondásai ettől függetlenül sokszor még kevésbé áthidalhatók, mint a passzív magatartásra épülő modális típusoké. Arról a klasszicizáló hajlamról van itt szó, amely a fejlődés bizonytalanságokkal járó folyamatával szemben örökérvényű normákban véli felfedezni szemlélete sarkpontjait. A baj csak az, hogy az örökérvényű normák nem mások, mint egy megelőző korszak megmerevedett, csakugyan változhatatlannak feltűnő dogmái, amelyek valamiféle biztonságérzetet és látszattekintélyt szolgáltathatnak, arra azonban nem számíthatnak, hogy az új normák kialakulásában vagy a folyamat művészi tükrözésében szerepet játszhatnak. Így válnak mind talajtalanabbá a népnemzeti iskolának megelőző korszakokban megfogalmazott, ám egyre hangsúlyozottabb tételei, mint az „erkölcsi világrend”, a „honfigond” normateremtő elvei, illetve az eszményítés ars poeticája. Ez a konzervativizmus tiszta formájában még olyan költőknél sem jelenik meg, mint Szász Károly. Igaz, ha csak a *Hogy el fog veszni a magyar...* című versét tekintjük, azt gondolhatjuk, hogy Szász Károly is kitart a normativitás létélményi alapoktól megfosztott, abszolutizált szemlélete mellett, és semmi sem ébreszt fenntartásokat benne a hazafiúi erkölcs szózatainak deklamálása közben (*Deák Ferenc emlékezete, Óda Bem szobra leleplezésére*); hogy ez mégsem így van, arról csak a *Szépélet* című vers elemzése során győződhetünk meg (ld. a reduktív modalitás tárgyalásánál). Az egyetlen alkotó, akinek ilyen szempontból szinte egyáltalán nincs kritikai érzéke, Lévy József. A hagyományos, patetikus hanghordozásnak nincs fedezete, a versekből csak a lojális ember normákhoz igazodó gesztusa marad meg őszintén, ami lehangolóan csekély művészi eredmény, még ebben a korszakban is. (*Magam, Emléksorok, Alvó hajós* stb.)

A normativitás tekintetében Arany költészete mutatja a legdrámaibb küzdelmet. A normakövetés vágya és a korélmény visszatükrözésének kényszere ütközik benne. Arany elég nagy tehetség ahhoz, hogy ne elégítse ki őt az idejélmúlt normához való igazodás, de nem elég fiatal már ahhoz, hogy teljes lírikusi hevületével ráhangolódjon az új élményvilágra.

Reviczky normativitása – személyisége szempontjából paradox módon – a népnemzeti iskola mintájára didaktikusba hajlik át. Ennek háttere azonban természetesen nem valamilyen megingathatatlanul vélt értékrendszer,

sőt, Reviczky nagyon is tisztában van értékteremtő gondolkodása ellentmondásosságával. A lét-hevület csapongását éppen azért kíséri kioktató hang, hogy ezzel Reviczky lépten-nyomon bizonyítson maga előtt; a helyzet komikuma, hogy ugyanabba a hibába esik bele, mint amikor Jámbor Pált kritizálva a szoba-költészet közhelyeivel szolaltatja meg mondandóját; a filisztergyűlöletet a filiszterekre jellemző didaxissal adja elő. A filiszternek szánt indulat felerészben szól tehát a költőnek is, aki egyre türelmetlenebb, hogy nem tud meggyőző programot adni a lerombolt helyett. Innen hát a provokatív hang, amelyet *A filiszterekhez*, *a Tartsatok bünbánatot*, *a Ne vádoljatok* című versekből hallunk.

A poétikai megformálásban a normatív modalitás a létértelmező után a legerőteljesebben racionális indíttatású. Gondolat-lírai alkotások kerülnek tehát ebbe a csoportba. Láttuk, hogy a korszakban mennyire vonzza a gondolati líra a fogalmi szerveződésű versszerkezetet, milyen alárendelt szerepet játszik a tárgyiasság, illetve a képiség. Csaknem változatlanul vonatkoztathatók ezek a jegyek a tisztán normatív modalitású versekre is, annyi különbséggel (és éppen ez a normatív modalitás alkotói mozzanatának differentia specificája), hogy a normatív modalitású verseket erőteljes didacticizmus jellemzi.

4.7. Az ironikus modalitás

A mítoszi modalitás mellett ez az a típus, amely a modern líra formálódásában jelentős szerepet játszik. Igaz, az irónia alapját adó kettősség²⁰ nem jelenhet meg olyan tiszta formában, hogy általa a művészi alkotás a korszak feszítő ellentmondásainak reveláció-erejű felismeréséhez vezessen (– ahogyan Adynál vezetett – gondoljunk *A magyar Ugaron* „kacagó szél”-motívumára). Az ironikus modalitás a normatívból ered; az irónia megjelenésével azonban csökken a konvencionális tekintélyek szerepe, a költő önálló – egyetemesítettebb – viszonyítási rendszerben mozog. Szó sincs Vajda vagy Reviczky esetében az értékrend-válság és az értékbiztonság azon kettősségéről, amelyet Arany, Szász Károly verseivel kapcsolatban említettünk. Vajda szemében a végtelenség horizontján tekintélyét veszítette már minden – korábban abszolútnak vélt – norma. (Ez a tagadás segíti annak az új értékrendnek a kialakulását, amely képes a társadalmi aktivitás számára is normákat teremteni, ám ezt nem a tekintélyekre hivatkozva teszi, hanem az egyetemeség – nembeliség – törvényeire támaszkodva.) Hasonló élményt fogalmaz meg Reviczky, amikor – feltehetően magát is jellemezve – Endrődi Sándor-

ról a következőket írja: „A hazát sem igen bolygatja s én (...) természetesnek találom. Endrődi Sándor a hatvanas évek vége felé kezdett írni, amikor már megvolt a kiegyezés...”²¹ – vagyis – a haza nagy gondjai ad acta vannak téve. Ebben a nemzedékben a korábbi nagy események világképformáló erővel számításba sem jöhettek – az ő világképükben már eleve minden *egyén és mindenség sarkköveire* van felépítve. (Hiányosságuk éppen ebben áll: a világképet teljessé tevő társadalmi vetület – a bemutatott történeti körülmények miatt – kiszorult látókörükből.)

Poétikai vonatkozásban az ironia jobban kedvez a konkrét versszervező tényezőknél, mint a normativitás – hiszen kevésbé racionális annál. Előfordul, hogy allegória szervezi a verset (Vajda: *Hű napszámos*, Arany: *Semmi természet!*), ám még jellemzőbb, hogy az erőteljes felszólító elemmel ellátott lelki tartalom hézagtalan, de mozaikos szerkezetet hoz létre képi elemekből, metaforikusan átértelmeződő epikus mozzanatokból. Ez a szerkezet típus előrevetíti az ironikusan szerveződő egynemű képi struktúrát, amelynek szerkezeti elemei között húzódik a feszültség (például a képszerűség és a hanghordozás között), és ez juttatja kifejezésre az ironikus reflexiót (Arany: „*A tölgyek alatt*”, *Rangos koldus, Plevna*; Reviczky: *Est deus in nobis*).

5. Kitekintés

A korszakra jellemzőnek tartott modalitás-modell természetesen nem tarthat igényt arra, hogy valamennyi vers modális karakterét meghatározza. A modell által sugalmazott sarkosságot igyekeztünk elkerülni azzal is, hogy a modális típusok áthajlása révén inkább fokozatokat, semmint tiszta kategóriákat, típusokat állapítottunk meg. Az elemzett anyag azonban még így is tartalmaz számos olyan verset, amelyek az évtized fő vonulatát az elemzett módon nem érintik. Ez természetesen nem jelent értékelést, hiszen a határozott irányt nem követő művek között számos olyat találunk, amely éppen szokatlanul modern vonásai révén különül el a tipikusnak tartott csoportoktól. (Ezekre az egyes modális típusok jellemzésénél kitértünk.)

A legjelentősebb különálló csoport a balladaké. (Elsősorban Arany János balladáit, ugyanis Lévy ilyen jellegű alkotásai nagyjából a szentimentális modalitású versek közé sorolhatók, az itt körvonalazott modális jelleg pedig alig mutatható ki belőlük.) Ismerjük Arany álláspontját a tárgyiasítással kapcsolatban; tudjuk, lírai élményeit úgy tudta legnagyobb hitellel tolmácsolni, ha maga és a befogadó közé valamilyen epikus jellegű közvetítőt iktatott; talán szemérmes, rejtőzködő alkatával magyarázható ez. Arany jól is-

merete e hajlandóságát; e rejtőzködésnek keresett és talált megfelelő kifejezésformát. (Vagyis – alakított inkább, hiszen balladaszerkesztése az utolsó pillanatig alakult.) Nem célunk Arany kései balladáinak részletes elemzésére vállalkozni; csupán annyit jegyzünk meg, hogy a lírai anyag és kifejezésmód egysége a korszak szintjéhez mérve rendkívüli ezekben az alkotásokban; az élményi anyag a mélylélektan kérdésfelvetéseit sejteti, tehát igen modern; a kifejezésmód ezzel harmóniában szimbolikus jelleget ölt. A túlzott epikus orientáció mégis elszigeteltté teszi ezt a típust a fejlődés szempontjából.

A továbbiakban néhány elszigetelt jelenségre térünk ki. Szász Károly *Toldy szerelme olvasása közben* című verse burkoltan olyan modalitás-modellre enged következtetni, amelynek a normatív áll a középpontjában. Szász némi önelégültséggel tekint saját nemzedékére; ennek az élménynek válik fedezetévé Arany műve. Aligha vette észre a költő, hogy valójában más tollal val ékeskedik, így jut el a „mi nagy nemzedékünk” és valamiféle lojális hajlandóság kifejezéséig, amelynek egyetlen kicsengése: az elkövetkező nemzedékkel szembeni idegenkedés. A költői nyelvet kissé hamisan csengő bensőségesség és eszményítő pátoz hatja át; még a valódi állítások is veszítenek értékükből. Műalkotás-élmény és az alkotó szembemagasztalása jellemzi Reviczky *Jézus Pilátus előtt* című versét is, az alkotóval való azonosulás gesztusát azonban itt létértelmező motívumok is indokolják. A vers hanghordozása igen rokon az előbbivel; érezzük, hogy a pátoz a lírai anyag ötletszerűségének, motiválatlanságának ellensúlyozására is szolgál.

Vargha Gyula modalitás-világában is feltűnik egy viszonylag különálló típus. Ezekben a versekben Vargha kibillen a szentimentális szerepből, és az élmény verssé formálhatóságán töpreng. Az intellektuális háttér azonban csekély, a kifejezésmód pedig alig különbözik a szentimentális modalitású versekétől (*Ha titkos órán...*, *Szomjan tikkad...* stb.).



A modalitás-modell körvonalazásának célja kettős volt. Megkíséreltünk valamilyen rendszert követni egy korszak alkotás-típusai között – ilyen szempontból célunk módszertani volt. E vonatkozásban az elemzés további feladata, hogy – műelemzésekre támaszkodva – a poétikai struktúra vizsgálatát mélyítse el (gondolunk itt a ritmustényezőkre, a versmondattani kérdésekre, hasonlító és hasonlított megfordulási lehetőségeire a költői képekben), s ezzel konkrétabbá tegye a modalitás fogalmát. A másik célkitűzés irodalomtörténeti volt: megkeresni a 19. század utolsó harmadában azokat az erő-

ket, amelyek nyilvánvalóan közrejátszottak a magyar líra modernizálódásában, illetve – meghúzni a határt a korszak progresszív és retrográd próbálkozásai között. A vizsgálat további feladata itt, hogy a líratörténetileg kiemelkedő következő korszakot e történeti folytonosságba belehelyezze.

J E G Y Z E T E K

1. A magyar irodalom története IV. 531. l.
2. Polemikus gondolatok Lukács György esztétikájáról. 1964; in: Irodalom és emberi teljesség. 277-289. l.; 280. l.
Vö.: „Marx és Engels voltaképpen nem bizonyítottak többet, mint azt, hogy a művészet tükrözi a valóságot, akárcsak az állam, a jog, a vallás, az erkölcs stb., ezen leginkább azt értik: ezek milyenségét mindig meghatározzák a társadalmi viszonyok. Azt, hogy a művészet lényege a valóság minél hűvebb (ez tudományos értelemben csak objektivitást jelenthet) tükrözése, azt nem bizonyították, csupán néhány, a realizmust igenlő megjegyzésük van – regényekre és drámákra vonatkozóan.” Uo. 285-286. l.
3. Néhány szó a tükrözés elméletéről. In: Élmény és forma. Bp. 1965. 43. l.
4. „Önvallomásokból, a művészi önmegfigyelésekből igazolható, hogy a műalkotás már első, csíraszerű stádiumában is valami egész, vagy legalábbis egésznek a sejtelme gyanánt van adva – és ez az, ami magához vonzza, szervezi az elemeket. Mi lehet ez az „egész”? Több változatra lehet gondolnunk: a belső forma értelmében vett formára, a műalkotás alkatára először.” Barta János: im. 43. illetve
„Arany, midőn – oly sok társával egy értelemben – azt állította, hogy legjobb alkotásainál elsőknek a mű dallama született meg benne, akkor egy-egy jellegzetes dikcióra, *hanghordozásra* gondolt.” – Németh G. Béla: Létharc és nemzetiség, 100. l. Hasonló értelemben emeli ki a személyiség szerepét Egri Péter, Lukács György „natura naturans” (teremtő természet) fogalmának értelmezése során: „Ha lényeg és jelenlég objektív dialektikája megközelítésének szubjektív dialektikáján keresztül válik láthatóvá, akkor érthető, hogy a költői magatartást jellemző szubjektum-objektum viszonyban az én szempontjára és érzékelésmódjára különös hangsúly esik, és a külvilág csak annyiban fontos, amennyiben a költői én magatartását egy meghatározott helyzetben érzékletessé teszi. A vers és a versolvasó élményvilágában a külvilág egy darabja s valamely költői magatartás mint a valóság („natura”) két egybeolvadó vetülete egyszerre születik meg.” Egri Péter: A költészet valósága. 23. l.
5. Minden értékes mű *szalak sokaságával kötődik a valóság különböző szféráihoz.*” Tamás Attila: A költői műalkotás fő sajátosságai. Bp. 1976. 150. l.

6. A modalitás fogalmának megállapításakor Németh G. Béla meghatározásából indulunk ki. Megfogalmazásában a modalitás elkülönül az életérzés, az életatmoszféra kategóriájától, amennyiben e két utóbbi „inkább lélektani, esetleg bölcséleti fogalom, míg a modalitás mellettük esztétikai s nyelvi-poétikai is. *Közvetítő a tudat különböző rétegei között, pl. a lélektani-bölcséleti s a nyelvi-poétikai övezet között.*” (Kiemelés: V.P.) Németh G. Béla: im. 101. l.
7. Hasonló értelemben elemzi a mű első szavainak megszületését Walter Höllerer, német költő: „A művészi valóság (...) a kitapasztalt valóságból táplálkozik, és – legalábbis reméljük – vissza is hat rá. Ugyanakkor azonban másfajta ez a valóság. Mi történik a határvonalon, ahol véget ér az átélt valóság és a költészet valósága kezdődik? Mi történik ott, ahol e két valóság összezsugorodik? Mivel indokolja a költő, hogy önkényesen épp *itt* fog neki? Mi magyarázza, hogy az első mondattal, szinte egy csapásra megszületett valami új? Ha ismernénk valamiféle „modellt”, követendő példát, akkor mindez nem volna túlságosan nehéz. Ha egy egész költő-iskola versel, kialakul a biztonságos légkör, amelyben nekifoghatnak. Némely költő úgy próbál elmene-külni a „kezdet nélküliség” állapotából, hogy külön írásmodort teremt magának, s ez segíti az indulásnál. A régiek úgy segítettek magukon, hogy bevezetőül a műszak-hoz vagy istenekhez fohászkoztak. (...) Nem hidalhatom át az átélt és a költői valóság közti szakadékot mitikus vagy konvencionális költői pallókkal. Ellentmondanék ezzel saját ösztöneimnek. Csak ahhoz a pillanathoz fordulhatok, amikor mindez magasba lendült, a lavina magjához tehát.” Walter Höllerer: Egy vers keletkezése. in: A líra ma. Bp. 1968. 31-32. l.
8. „Célszerűbb volna minden esztétikailag közömbös elemet \gg anyagnak \ll keresztelni, azt a módot pedig, amellyel esztétikai hatást érnek el, \gg struktúrának \ll lehetne nevezni. Ez a disztinkció semmi esetre sem a régi fogalompár, a tartalom és a forma új elnevezése: épp hogy keresztülmetszi a régi határvonalakat. (...) A műalkotást így módon olyan összefüggő jelrendszernek, illetve jelstruktúrának tekinthetjük, melynek célja sajátosan esztétikai.” René Wellek – Austin Warren: Az irodalom elmélete. Bp. 1972. 206. l.
- Ez a gondolat már az orosz formális iskolában is megjelenik: „A művészet tényei arról tanúskodnak, hogy a művészet specifikus volta nem a műalkotásba bekerülő elemekben magukban, hanem az elemek sajátos *felhasználásában* fejeződik ki.” Borisz Eihenbaum: A „formális módszer” elmélete; in: Az irodalmi elemzés. Bp. 1974. 15. l.
9. Négyesy Lászlótól idézi Baránszky Jób László: Arany lírai formanyelvének fejlődés-történeti helye. Bp. 1957. 50. l.
10. Ld. Széles Klára: Reviczky Gyula poétikája és az új magyar líra. Bp. 1976. 46. l.
11. Vö.: Wildner Ödön: A 19. század irodalmi pesszimizmusa. Huszadik század. 1902. 46-61. l.
12. Igaz, Reviczky hazafias verseiben már „kozmpolita” eszmei hatások is tükröződnek: „...a nemzetek létharcának analógiás eszméje minduntalan kiütközik belőlük

- (...); nagyobbrészt mint nemzetföltés más nemzetek ellenében, de gyakorta a történeti-természeti kiválasztottság, elhivatottság eszméjeként is.” – Németh G. Béla: im. 38. l.
13. „Az ő lelkéből fogalmilag is kikívánkozik, amit mondani akar, csak ő tetejébe még egy képpel is megtoldja a már világosan kimondottat.” – Komlós Aladár: im. 65. l.
 14. Az említett folyamatot Reviczky költészetével kapcsolatban Széles Klára a következőkben foglalja össze: „A vértelen szobaköltészet komponensei a Reviczky-lírában a modern, belterjes költői nyelv felé, a szimbolikus absztrakció felé deformálódnak tovább, s így lényegében a preromantikusban leli meg a protomodernit,” – im. 42. l.; gondolhatunk egyszerű példaként Ady *bús* jelzőjére – a legédeskébb szentimentális szót ruházta fel expresszív, nagyerejű jelentéssel.
 15. Bizonyos fokig itt eltérünk Németh G. Béla álláspontjától, amennyiben az élményi anyag redukciójából kiindulva önálló modális elemet feltételezünk.
 16. Egyes európai országokban, így Magyarországon is a „romantikus liberalizmus világlképe, a liberális történelembölcselet teleologikus, célképzetes rendező elve elég erős és hiteles marad még ahhoz, hogy rendszerébe illeszkedjék be minden életmegjelenítés, életértelmezés. Kivált ott maradt meg erejéből és hitéből sok, ahol nemzeti mozgalmak is támogatták. De ereje és hitele még ezeken a területeken is meglehetősen csorbát szenvedett és megingott.” Németh G. Béla: im. 104. l.
 17. „... a nagy lírának mindig lényegi alkotóeleme az ontikus vonás, a létérzékelés igénye, a létvonatkozás jelenléte.” (Németh G. Béla: im. 61. l.); gondoljunk arra, hogy a megelőző korszak líráját éppen e vonatkozás teljes vagy csaknem teljes elhanyagolása jellemzi; az okok a legkülönbözőbbek, a végeredmény – lényege szerint – ugyanaz: a művészi teljesség hiánya.
 18. Kovács Kálmán: Vajda gondolati költészetéről. *Studia Litteraria* XV. 1977. 39. l.
 19. A dekadens modalitás meghatározása során eltérünk a dekadencia olyan megítélésétől, amely szerint az cinikus, a haladás és az erkölcsi értékek egyetemes tagadását hordozza. (A Magyar irodalmi lexikon meghatározása szerint a dekadenciához szervesen kapcsolódik „a tömegeknek szánt hazug illúziók” terjesztése is.) Ehelyett Eckart von Sydow álláspontjából indulunk ki, amelyet pusztán kiegészítünk a dekadencia társadalmi mozgatórugóinak figyelembevételével: „A dekadencia (...) lemondás az aktivitásról, a határozott célkitűzésről, a lemondás oka pedig a lelki élet aránytalansága. Ez az aránytalanság vagy az érzelmek túlfeszüléséből ered (érzelmi dekadencia), vagy pedig a megértés emésztő világosságából származik (intellektuális dekadencia). A dekadens lemondás elsősorban az életcélokra vonatkozik; természetes származéka a *pesszimiztikus* világnézet.” (Kiemelés: V.P.) Nem az értékek tagadása tehát a meghatározó, hanem az értékhiányt érzékelő fájdalmas lemondás. (Eckart von Sydow álláspontját Pukánszky Béla foglalja össze: Schopenhauer és a századvégi magyar líra. é.n., h.n. 241. l. Az idézett mű: *Die Kultur der Dekadenz*, Dresden, 1922.)

A fenti értelmezést a szó eredeti jelentése ('hanyatlás') lehetővé teszi; a dekadencia meghatározása a Magyar szinonimaszótár szerint: a belső (ható)-erők meggyengülésében mutatkozó *elernyedés*.

20. „Ennek a nagyon intellektuális és (...) pszichológiai realizmusú költőnek a zenei hangulatisága éppen az egész líráját átható rezignáció.” Baránszky Jób László: im. 53. l.

PÁL VARGA:

TYPES DE MODALITÉ DANS LA POÉSIE LYRIQUE HONGROISE DES ANNÉES 1870

Cette décennie représente un tournant historique dans la poésie lyrique hongroise. Jusque-là le rapport étroit de la poésie avec les perspectives politiques du pays avait eu un rôle déterminant. Le compromis austro-hongrois de 1867 ayant réglé, dans des limites du possible, les destinées de la Hongrie, cette prise de position poétique traditionnelle n'avait plus de raison d'être. Les poètes hongrois ont été brusquement obligés de changer leur comportement et leur orientation poétique. De nouvelles expériences s'offraient pour remplir le vide, notamment l'expérience de la découverte des liens rattachant la personnalité à l'univers. Cette expérience, à côté de la réapparition d'une attitude responsable devant les problèmes existentiels du pays, devait s'avérer déterminante du point de vue de l'évolution de notre poésie lyrique au XX^e siècle.

La catégorie centrale dans l'examen de la transformation est la *modalité*. Le concept de modalité sert à décrire la qualité de cette unité organique qui se réalise entre la création et la manière de voir poétique exprimant en fin de compte la relation de l'univers poétique et de la structure de l'oeuvre. Puisque cette relation reflète fidelement le rapport créateur-réalité-oeuvre, il est possible par son intermédiaire proposer un modèle de l'évolution historique de la poésie lyrique dans la période en question.

Le type de modalité central de cette période constitue une *interprétation de l'existence* d'où partent, d'un côté, un chemin vers l'expression du vécu moderne (modalités *mythiques* ou *ironiques*), d'un autre côté des tentatives de retours (modalité *normative*), enfin une tendance à exprimer un enlèvement (modalités *décadentes*, *nostalgiques*, *réductives*).

Parmi les poètes de la période analysée, figurent János Arany représentant la continuité relative entre la période précédente et la période nouvelle et János Vajda dont l'oeuvre nous conduit d'une époque de renouveau aux stades d'achèvement de la poésie moderne hongroise.

Felelős kiadó: Dr. Kónya István, a KLTE rektora
Felelős szerkesztő: Dr. Barta János ny. egyetemi tanár
Készült 600 példányban a Kossuth Lajos Tudományegyetem
Könyvtárának sokszorosító üzemében. – Terjedelem: 8 ív.
MM Kiadói Főig. eng.sz.: 39538
Ny. sz.: 498/80.