

FORUM

SZATÍRA-E A DOROTTYA?

A *békaegérharc* ellobbant diákos-blumaueres, de zseniális nagy tréfája után a *Dorottyát* hosszas erőgyűjtés előzte meg. Nem kisebb mester vezette kézenfogva, mint az „isteni Póp” ahogyan Bessenyei nevezi. A felvilágosodott klasszicizmus e századában nemcsak kettejük, de minden magyar író szemében Alexander Pope volt a bálvány. Majd csak a romantika tép- kedte meg kivált otthon, Angliában, s nagyon alaposan, a babérkoszorúját, hogy a mi korunk kezdje újra felfedezni a formatökélynek és a fegyelmezetten mozgékony szellemnek ezt a netovábbját. Pálóczi Horváth Ádám szerint az angol költő- fejedelem ünnepelt *Fürtje* csupa élet; Kazinczy szerint vajmi kevesen lennének képesek magyarra átültetni Pope-ot, Kölcsey Cervantes-szel és Swifttel helyezi egy sorba; Kisfaludy Sándor „isteni lant”-ját emlegeti. Döbrentei Gábor „isteni költő”-ként ünnepli, Kármán József nagy áhitattal fordítja a brit birodalom- építő dicsőségnek hazapuffogató, végetérni nem akaró ódáját. *A windsori erdőt*.

Nagy filozófikus — és elegánsan unalmas — poémája az *Essay on Man* (Tanulmány az emberről) volt a legtiszteltebb. Bessenyei kétszer is lefordította, szerencsére szabadon, s tele- hintve a maga életes tudásával-bölcselmével (*Az embernek próbája*). Vele egyidőben Kreskay Imre szerzetes-költő is bele- fogott magyarításába, de Bessenyeivel nem remélvén mérköz- hetni, abbahagyta. Az első hű magyarítás Pápai István nagy- enyedi professzortól való (1798). Angolból először — a koráb- biak francia verziókból dolgoztak — nem kisebb ember, mint a matematikus-polihisztor, Bolyai Farkas fordította le a művet

(1819), s egy évtizeddel később, sőt még 1837-ben is akadt (ezúttal verses) fordítója.

Vajmi kevés könyvnek volt (ha volt egyáltalán) ennyi parafrázisa és fordítása nálunk, a Bibliát kivéve.

Bessenyein kívül Csokonaira hatott a legmélyebben. Világnezetének alapjait, mint maga vallja, többek között az *Essay on man*nek köszönhette. Egy korai versében (*A tél*) Gessneren kívül Pope-ot mondja legkedvesebb költőjének, később „menyeyei lelkű énekes”-nek, „Albion hasonlíthatatlan bardus”-ának nevezte, aki ha „soha többet ennél az egy idilliumnál” a *Daphnénál*, amit költőnk lefordított, „nem írt volna is, örökéletet nyert volna magának a poéták Paradicsomában”. Az *epopoeá-ról közönségesen* c. tanulmányában pedig *A fürtrablást* a világon páratlanul álló komikai műnek minősíti. Nem alaptalanul: Pope egyetlen alkotása, amelynek minden szava ma is eleven: bájos humora, finoman sebző iróniája ma is lenyűgöző.

Át is ültette — prózában, franciából —, de munkája elkallódott. Ez az elveszett mű azonban csaknem bizonyosan azonos egy ismeretlen szerzőjű, hű és nyelvileg renekbe szabott fordítással, amelyet egy 19. század eleji kéziratos másolatban találtam meg. (*A' Hajfürtrablás, víg Hősi költemény Pope után.* Kiadtam: Debreceni Déri Múzeum Évkönyve 1957. 119—43.)

Így ismerkedett hát Csokonai a későklasszicizmusban és a rokokóban oly népszerű és nagyrabecsült műfaj, a komikus eposz Blumauernél előkelőbb és sokkal csiszoltabb válfajával s annak játékszabályaival.

Jele és eredménye ennek az ismerkedésnek (amelyhez Pope-on kívül a másik két nagy mintakép, Tassoni: *Az ellopott vödör* és Boileau: *A pulpitus* járult) egy befejezetlenül maradt, valamikor dunántúli barangolásai közben keletkezett műve, *Az aranyújtásos nadrág*. Éppen a felúton van ez a diákrétréfák s Blumauer meg a pope-i stílus és motívumok között. A *Dorottyára* való felkészülésnek foghatjuk fel tehát, amely *Dorottyával* Csokonai már úgy büszkélkedett, mint az első igazi magyar komikus eposszal. A hazai kultúra nagy felszerkenése korában ilyen európai rangú műfaj meghonosítása nem is csak irodalmi,

hanem szinte politikai tettek számított, mert a nemzet egyenrangúsításának állomásaként fogták fel, s talán joggal. Mégis tévednénk, ha pusztán irodalmi-művelődéspolitikai fogantatásúnak tartanánk ezt a művet. Akárcsak a nagy elégiák, éppúgy a *Dorotya vagy is a dámák diadalma a Farsangon, furcsa vitézi versezet IV könyvben* (1799), létrejöttében és sajátágainak kialakulásában is tulajdoníthatunk szerepet — noha másfélét — a Lilla-szerelem fájdalmas végének. Nőgyűlöletről túlzás lenne beszélni, de van a műnek valami, a részletekből is kicsendülő nőellenes hangoltsága, a főhős kiválasztásában pedig okvetlenül érvényesül a Lilla-korszak áhitatos nőiség-kultuszának cinizmustól és nyerseségtől sem mentes visszahatása. A megbecsülő, de sohasem hozsánnázó, vélt vagy valódi igazát mindig kereken kimondó költőbarát, Fazekas Mihály meg is róttá érte Csokonait egy áprilisi tréfának szánt, de alapjában komolyan veendő fiktív levélben, amelyet egy sohasemvolt debreceni aggszűz, Jámbor Mária nevében írt neki: nem szép dolog a vénlányokat kifigurázni, nem ők tehetnek róla, hogy azok maradtak.

A szerelmi csalódással párhuzamos általános rezignáció is megmutatkozik abban, hogy a *Dorotya* világnézeti élességben elmarad Csokonai egyik-másik korábbi parodisztikus alkotása, különösen a *Békaegérfarc* mögött. Több benne a lemondó legyintés, mint a javító szándékú támadás.

Idestova évszázados vitatéma: szatíra-e a *Dorotya*. A polgári irodalomtörténetírás általában tagadta, az 1950-es években kialakult felfogás pedig túlnyomóan vagy egészében annak tekintette, pedig a helyes választ maga Csokonai megadta (látunk rá nem egy példát, milyen irodalomtudósokra rápirító pontossággal tudta meghatározni munkái műfaji hovatartozásának nüanszeit): „... nem is szatíra, noha az utolsónak tulajdonból, valamint minden comicum poéma a világon, egy kis lelket kölcsönöz magának” (Előbeszéd). Erőltetettek és anakronisztikusak azok a magyarázatok, amelyek szerint *Dorotya*, a nemesi aggszűz kivénhedtségével s azzal, hogy szerelemre, általában mindarra aspirál, amihez csak az ifjúságnak van joga,

osztálya levitézlettségét s a hatalomhoz való görcsös ragaszkodását szimbolizálná. A gúnyoskedvű eposz elsősorban mégiscsak vénlánycsúfoló. Arról szól, hogy Dorottya, hozzá hasonló éltes társaival együtt, az azévi farsang nagyon rövid volta miatt, ami egyébként is vajmi csekély férjhezmenési esélyeit erősen csökkenti, már eleve ingerült állapotba kerül. Mivel vénlányságában csúnya megcsúfoltatás éri, s Erisz, a viszály istennője egy kráfliba (fánkba) bújva, miután a hősnő lenyelte, belülről erősen tüzezi: háborút indít, harci szekéreként a hölgyektől magasra emelt diványról vezényel, s már-már győzelmet arat Karnevál herceg és a férfiak ellen. Akkor azonban a legdelibb ifjú, Opor csele megfordítja a hadiszerencsét. Elkiáltja magát, hogy annak adja kezét s szívét, aki először megcsókolja, mire:

Édes kotlós anyjok egy kortyogására
 Hogy fut a sok csirke egy szem gabonára:
 Minden kisasszonyok akként tódulának
 Legelső csókjára Opor orcájának.

— — — —

Ifjúként szaladtak még a vénlantok is,
 Sem hadnagy, sem svandrom, sem rend. Sőt magok is
 A divánt emelő szüzek elfutának,
 S keze, lába kitört marsal Dorottyának.

A helyzetet végül Vénusz megjelenése oldja meg, aki a hősnőt gyönyörű ifjú leánnyá változtatja, akinek „kerekded fara is úgy domboroda ki, Mintha birsalmából harapták volna ki”. Majd „Dorottya Oporral mindjárt kezét csapott: Levágatta tulkát, s hívatta a papot”.

Annyi mindenesetre igaz, hogy a mű azzal, ahogyan a köznemesség üres, vegetatív életének törpe eseményeit, triviális szerelmi életét ennek az osztálynak szokott bombasztjaival, szokott modorában travesztálja (azaz teremt komikus hatású ellentétet az igényes, álpátoszos forma és a kisszerű, silány lényeg között), azzal az akkori valóságban is élő ellentmondásról rajzol karikatúrát szatírai módon.

Az átlag falusi nemesség lustán emésztő, kisszerű hedonizmusba süppedtsége és ezt álcázó heroikus ál-eszményei és pózos-katonás, lovagias társasági formái közötti összeférhetet-

lenséget mélyíti el, növeszti torzképpé, amelyek az egykori valóban harcos és harcias életforma immár értelmüket veszített csökevényeként maradtak fenn. Hiszen ekkor már a nemesség még csak nem is katonáskodott a „felüléseken”, s a csinadrattásbandériumos gyülekezőkön kívül a „franc” ellen, amelyekből egyedül Győrnél lett vérontás, egyébként kellemes elpletykázgatás, elborozgatás után daliás hazavonulás. Igazi háborúba, elpusztulni a császár mundérjában, a paraszt ment.

Különösen a III. ének csatajeleneteiben tűnik fel a travesztiai, szatírizáló modor:

Nyílj meg most Helikon! nyílj meg; s ti magatok
Szép istenasszonyok előttem dalljatok.
Ti elmondhatjátok, jut is eszetekbe,
Kik állottak belé a leány-seregbe,
Kik voltak vezéri az amazonoknak,
S örök egri nevet kik nyertek magoknak.

— — — —

Ezek a vezéri s osztályi valának
Ennek a rettentő dámaarmadának
Mellynek főkormányát Dorottyá tartotta
S mint general en chef* maga mozdította.

Ezt sem szabad azonban túlbecsülnünk, mivel a *Dorottyá*-ban a nyíltan tréfálkozó, pajzánkodó hang uralkodik; a travesztianak nincs túlságosan nagy szerepe, jóval kisebb, mint általában a nyugateurópai komikus eposzokban, így a műfaj fő példaképében, Pope *Fürtrablás*ában.

Az alapötletet, a dámák és urak háborúja, valamint néhány részletmegoldás valóban Popetól származik (az angol főhősnő, Belinda neve is átkerül, de egy mellékszereplőé), a cselekménybonyolítás azonban független tőle, s a vaskos valóságigény, a nyers hang, a harsány csúfondárosság, a szélesen epikus elbeszélőmodor egyenesen ellentéte a *Fürtrablás* enervált szemléletének, végső cizelláltságának, nőiesen csipkelődő iróniájának, valamint tömörségének. A *Dorottyá*ban foglalt szatíra, más

* *General en chef* a legfőbb vezére egy sok ezerből álló fegyveres seregnek, akitől függenek osztán minden osztályos generálisok. (Csonkoni jegyzete.)

oldalról, mint Csokonai meghatározza, a nemzeti „luxus” és elkorcsosodás ellen irányul. Ennek egyik oldala az idegen szokások, viselet, tánc, öltözet elítélése, a konzervatív nemesi irodalom vesszőparipája. A másik az egészségrontó kicsapongás, a közösséget gazdaságilag aláásó pazarlás kritikája a felvilágosodott racionalizmus és a rousseau-i egyszerűség, természetesség nevében. Ennek azonban Csokonai valaha kíméletlenebbül adott hangot (*A tél*). Ide tartozik végül — és ez a *Dorottyában* a leginkább szatírai — az a lesújtó kép, amelyet a nemesség műveletlenségéről, lelki ürességéről rajzol. A *Tempefői* vádjait ismétli, de tompítottabban. Új ezzel szemben az, ahogyan ennek a társaságnak durva társalgási tónusát, s e parlagi-rokókó „édes élet” eléggé gátlástalan erkölceit jellemzi. De a kritikának a *Tempefőiben* foglalttal szemben a társadalmi élű — tehát átfogóbb, lényegszerűbb — bírálatból a morálisba átbillenése ugyancsak annak a jele, hogy a költő sokkal inkább közletről szemléli a nemesség életét.

Közletről, de azért korántsem azonosulva vele: bizonyos nosztalgia ellenére sem akarva igazán azonosulni, de objektíve sem azonosulhatva a nemességgel. *A nemes magyarságnak felülésére* c. ódájában (1797) borotvaélesen határozta meg akkori helyzetét azzal, hogy a *nemesi hadmenet mellett*, de vele *párhuzamosan* haladó *trombitás* játékosan humoros, itt még konfliktus nélküli szerepét osztotta ki magának.

A *Dorottyában* hasonlóan (de az előbbi finom változatoként), mókás, mégis fájó konfliktust jelezve *lantosként* kéri, hogy bevegyék a *nemesi farsangi menetbe*, de visszautasítják. (S az még külön is jelképes, hogy *kisasszonyok* utasítják vissza, mint ahogy nyilván ezt tették vele a nők, s kivált a nemesi hölgyek szinte egész árva életében.) Így hát eleinte a *menet után* poroszkál fáradtan, majd a Pegazus hátán *költőként* a *menet fölébe emelkedve*, de azért azzal mégis csak *párhuzamosan röpül*. Micsoda szinte kegyetlen s kvázi tudományos precízitású szociológiai és egyéni sors-analízis és a *Dorottya* eszmei-művészi alapállásának mily pontos képlete rejtőzik itt szimbolikusan az első pillantásra súlytalan tréfálkozás felszíne alatt!

Álljatok meg! Kedves angyalkák! álljatok,
 Ímé, egy poéta siet utánatok,
 Szánkáitok nyomát lantolva késéri,
 Hogy társaságtokba vegyétek, azt kéri,
 Öröm innepteket danolni kívánja:
 A ki rá nem hallgat, dúljön fel a szánja!
 Így szólék hozzájok. De rám nem hallgattak,
 S helyet valamelyik szánkában nem adtak.
 Én hát csak utánok ballagék fáradtan,
 S ímé a Pegasus előmbe lepattan.
 Felugrák e szárnyas paripa hátára,
 Felettek repkedtem Mongolfír módjára.

Megbélyegzi a *Dorottyában* a nemesi társaságot, de egyúttal (stratoszfériai fölényel) érezhetően jót is mulat a bemutatott kilengéseken. Ezért írhatta joggal a műnek később íródott előbeszédében, hogy a vígeposzért „legnagyobb büntetésem pedig egy-két legyező leggyentés” vala.

A *Dorottya* legfőbb értékét ne — valójában másodlagos — szatírai mondanivalójában keressük mindenáron, hanem a burleszk mezen és a rokokó-mitológia pusztán díszül szánt könnyű leplén lépten-nyomon átütő bővérű reális ábrázolásban. Egyedül a *Dorottyából*, s jobban, teljesebben, mint bármely más egykorú irodalmi alkotásból, hitelesen rekonstruálni lehetne a századforduló nemességének szokásait, életstílusát, mentalitását, jellemző alakjait. Azzal, hogy éppen farsangolás közben, a hivalkodás, az egymást érő léha mulatságok, a programszerű gondtalanság és téltlenkedés fő szezonjában mutatja be őket a szerző, arra teremt lehetőséget, hogy világukból, éppen negativitásában, a legjellemezőbbet a legsűrítettebben hozza össze, a helyzetet és a cselekményt tipikussá tegye.

A mikszáthi *Gavallérok* „fenn az ernyő nincsen kas” világának előképe már ez (az eredetiben nincs ugyan kiemelés, de az, azt hiszem, csöppet sem jogtalan):

Kiki elővette legcifrább köntösét,
 Hogy fitogtathassa magát, pénzét, őset,
 Villog az ezüst kard, s az arany paszomány,
 Virágzani látszik tőlük a tartomány.

A jellemformálásban itt valósulnak meg először egyes követelmények, azon a fokon és azzal a gazdagsággal, hogy már túlnyomóan realiztikus ábrázolásról beszélhetünk.

A vígeposzi staffázshoz tartozókat (Eris, Vénusz) és az olyan átlátszóan idealizált figurát, mint Cserházyiné, ez a gyönyörű, finom és művelt dáma, *Tempefői* Rozáliájának rokokósan csillogó, nőiségében sokkal vonzóbb párja, számítsuk most le. A szereplőkben kiegyensúlyozottan, szervesen s az elevenség hiteles benyomását keltve egyesülnek a társadalmilag kritikusan jellemző vonások gazdag egyéni karakterjegyekkel. E tekintetben a *Dorottya* felülmúlja a *Tempefői* hasonló elvű, de merevebb, kevesebb élesszemű részlet-megfigyeléssel dolgozó jellemábrázolását. A realizmus irányába mutat a műben — s ez annál meggyőzőbb, mert a vígeposz, mint Pope-nál is látni, az alakok szenttelen szemléletét, marionett-szerű mozgását követelné — a lélektani beleélés módszere, amellyel a lelki folyamatok belső dinamikáját, hullámozását követi (pl. *Dorottya* nagy monológja a II. könyvben).

Realistát mutat a viselkedés motiváltságára törekvés (a hősnőt sorozatos sértések és mellőzések lendítik nyílt harcba, úgyhogy Eris beavatkozása akár el is maradhatna); *A fürtrablásban* viszont a csodalények beavatkozása az egyedüli cselekménybonyolító tényező. Realisztikus az alakok egyénített, ön-jellemző beszédstílusa (pl. Rebeka habzóan szószátyár vádbeszéde s Bordács nyers-kurta válasza a III. könyvben).

Jellegzetesen realiztikus a tárgyi környezet valós elemeinek felhasználása jellemzésre.

Különösen meggyőző példa erre *Dorottya* áldozata a II. könyvben, amelynek ötlete kölcsönzés Popetól, de ott a gáláns szerelem szokványos rekvizitumai, itt a korabeli nemesi véleányi élet pompás érzékkel kiválasztott dohos kellékei kerülnek az oltárra, a tömör, vérbeli klasszicista Pope-nál a részletekben való sokkal nagyobb, passzionátus elmerüléssel.

Pope-nál a hősnő tincseire vágyakozó lord így akarja a fürtrabláshoz megnyerni az égiek kegyét:

Főképp Ámornak tart áhítatot,
 Oltárul néki felhalmoz legott
 Tíz francia regényt, szerelmeset,
 Ezer-laposat, arany-hímeset,
 Kesztyűk- s mellfűzőkkel tetézi meg:
 Mind trófeái múlt szerelminek;
 Gyöngéd levélkékkel alátüzel
 S a lángot sóhajokkal szftja fel.

Csokonainál Dorottya:

Előbb egy éjjeli edényt a szájára
 Fordítván, e' vala néki az oltára,
 Fenekére rakott kényertyát, s a felett
 Néhány bálbilétet, s szerelmes levelet.
 Három szűzkoszorút, három fürt hajával
 A rakásra teve egy tucet kártyával.
 Ott volt *Florentina* s a *Tündér Ilona*,*
 S valamennyi tőkét életében vona**
 Ezeket meggyújtá, s nem győzvén szellővel,
 Gerjesztette tüzét az előkötővel.
 Ekkor, mint megannyi áldozómarhákat,
 Kiválaszt száz derék fekete balhákat;
 Augspurgi láncokkal*** összevaporázolja,
 S áldozó tüzére mindnyáját feltolja.

Ez a valóságigény a szemlélet tendenciájában, a mű egyes rekvizitumaiban és nyelvi elemeiben-ízeiben, mint ez az idézet is sejteti, a népies realizmus felé hajlik. Az egyik fontos lépés ez Petőfi—Arany törekvései irányában. A *Békaegérharcnak*, a

* Florentina, Tündér Ilona. Ezek a régi öregeknek s a mai községnek esméretes románjaik vagy istóriáik; mellyeket a szürboltokban árulnak a tót bibliopolák. (Csokonai jegyzete.)

** Tőkét vonni. Szokásban vagyon sok helyen, hogy mikor a farsang elmúlik, a meg nem házasodott ifjakkal, és férjhez nem ment lányokkal, valamelly darab fát nevetségnek okáért megemeltetnek, vagy egy helyről a más helyre vitetnek. (Cs. jegyzete.)

*** Augspurgi láncok. Ollyan finom apró láncocskát csinálnak az augspurgi mesteremberek, hogy azzal a balha lábát is megköt-hetni, s ha a balha ugrik, utána rándul. Az ára egy láncocskának csak 15 kr. (Cs. jegyzete.)

Dorottyanak sok vonása, melyet itt nincs hely szerbe-számba venni, mutat előre az ő epikájuk, legközvetlenebbül *A helység kalapácsa* és *Az elveszett alkotmány* felé.

Sok remekül megfogott, gyakran népi-paraszti valóságalem halmozódik fel a mű költői kép-, hasonlat- és metafora-anyagában is. Méltán dicsért pl. a III. könyvben egy jellegzetesen barokk, szélesen kifejtett és „feszített” hasonlat: a lényegét, a hasonlítás tárgyát a körmondat utolsó tagjaként hátraveti, s így késlelteti. Azonban népiesre hangszereli át. A süveg-mocskot égető hortobágyi betyárról és a riasztó szagtól megszabadó gulyáról szól, etnográfiai hitelességgel, sőt forrásértékkel:

Mint a zöld Hortobágy kövér mezejében
A csíntalan betyár, ha a szél mentében
Süveg-mocskot éget a szalmán, vagy pipán,
Maga meg odébb áll gyalog vagy paripán,
Hiába hangicsál a duda, furulya,
Összebőg a marha, megszalad a gulya,
Tehén, üsző egyre szalad a cserénynek,
Van baja, van mérge a szegény legénynek;
Így ama szédítő hangok búbjára,
Az Eristől titkon húzott muzsikára
Tódult a dámáknak nagyjok és aprajok;
Zűrzavar lett, kiki bámulta mi bajok?
Szintúgy törték, nyomták az ajtón magokat,
Ott hagyták a táncot s a gavallérokat.

A nemesi hölgykoszorú vajmi merész marhacsordához hasonlítása világosan arra mutat, hogy a költő időnként népi, sőt határozottan paraszti szemszögből, észjárással szemléli-szemlélteti a nemesi társaságot. Hasonló jelek másutt is bőven el vannak hintve az eposz szövegében, ami világosan a mű realizmusának népies jellegére mutat. Ennek azután a tipikus udvari ember-nagypolgár Pope-nál nem is lehet a legcsekélyebb jele sem.

Ez a népies szemlélet nem kívülről nő bele a műbe. Eleve hozzátartozik a koncepcióhoz, amelynek forrása — akár mint korábban feltételezték, az olasz humanista irodalomban, akár, mint valószínűbb, a magyar folklórban találkozott vele Csoko-

nai (Baróti Dezső) — a népi eredetű, a paraszt aszkézis-ellenes, életigenlő felfogásának hangot adó Farsang-Nagyböjt vetélkedés. Ez a böjttöt többnyire banya képében személyesíti meg. Fontosabb azonban ennél, hogy Csokonai az itt ábrázolt nemesi világot a travesztia-hangfekvést félretéve, gyakran népi aspektusból nézi. Nemcsak szóképeinek, párhuzamainak anyagában mutatkozik, mint már utaltunk rá, ez a szemlélet, hanem tartalmi vonatkozásban is, főként Gergő személyében, akivel kritikát mondat az urak erkölcséről, s aki mint Baróti Dezső írja, „az urainál okosabb, talpraesettebb szolgának . . . típusába tartozik, sőt ezeknek első igazán itthoni levegőt árasztó megtestesítője”.

A gazdáihoz fűződő viszonyát óvatos-tisztelettudó és mégis bizalmaskodó beszéde, magatartása jellemzi. A többi paraszti szereplő bár hitellel, erős karakterisztikummal ábrázolt alak, de mind szolgál, akiket uraik példája zülleszt, ami további társadalom-kritikai éllel példázza a „fejétől búzlik a hal” igazságát. Mindez arra mutat: Csokonai népiességébe, jóllehet lényegében plebejusi marad, mélyebben hatolt be a patriarchális szemlélet, a nemesi környezet, Pálóczi Horváth Ádám, Sárközy István hatására, mint korábban.

A népi iránti érdeklődés intenzívebbé válik, egyre rendszerebben gyűjti a népdalokat is (erre legnagyobb korabeli gyűjtőnkől, Pálóczitól további biztatást kaphatott). Hanem ez az érdeklődés most öncélúbb, „irodalmibb” szempontú. Ezen a réven gazdagodik a Dorottya annyi pompás néprajzi mozzanattal (szövegében, s gazdag jegyzet-anyagában is) különösen a népszokások és babonák köréből. Szerepük azonban inkább a színesítő motívumé, az ízes kuriózumé, beillesztésük nem sejtet igazán politikai indulatokat, valóban demokratikus tendenciákat.

A *Dorottya* realiztikus, népies és szatírai vonásai azonban ne feledtessék el velünk, hogy ez a vígeposz alapjában mégis a bájos, játszi humor, a kecsesség, a vibráló-bizsergető kellem s a sugárzó-légies és mégis érzéki szépség remekműve, a magyar rokokó legnagyobb alkotása:

Maga a nyájasan mosolygó Cythere*
 Úlvén diadalmi arany szekereére,
 A hajnali pompás felhőből kiderül,
 S előtte minden fény setétségbe merül.
 Tejszín combján játszik nyilazó kistia,
 Kinek szemén tűz van, száján ambrosia.
 A felhőnek mintegy mennyei pázsitnak
 Hajlásin fris rózsák és jácintok nyitnak,
 Mellyek Citherének egy mosolygására
 Teremnek a hattyúk lábának nyomára
 S rajtok a tetszetes Gratiák táncolnak,
 Midőn ezer apró szerelmek lantolnak.

Bizonyal betetőzése az európai rokokónak is.

JULOW VIKTOR

POÉTIKAI KÉRDÉSEK CSOKONAINÁL

A költő Csokonai teljes életművet hagyott az utókorra, az elméletíró Csokonai pályája torzó maradt. Néhány remekbeszabott előszó és értekezés, néhány félbemaradt tanulmánytöredék, levelekbe szorított eszme-futtatás, ragyogó kritikai észrevételek és tervezetek jelzik elméleti munkásságának körvonalait és nagyszerű lehetőségeit. A kor irodalomelméletének egyik fő érdeklődési köre a poétika. Hogy a poétika mennyire komplex fogalom, s mennyire többet jelent, mint pusztán műfajelméletet, arra két adalékot említenék. Egy hazai példa: Batsányi *Tudósításában* ismerteti a Magyar Museum tárgyköreit, köztük az Esztétikát, mely „szorosabb értelemben a Poétikát (a poézisnek reguláját közönségesen) és a Retorikát . . . foglalja magában”. Egy külhoni példa: Csokonai kedvelt elméletírójának, Marmontelnek főműve *Poétique Françoise* cí-

* Citére, görögül Cythere, deákul Venus, a szerelem istenasszonya, ki hattyúkon jár. (Csokonai jegyzete.)

men jelent meg, de a kétkötetes munka első könyvében többről és másról is szó esik, mint ami a szorosabban vett műfajelmélet körébe vág. (Így pl. a költői tehetségről, az utánzás elvéről, a képzelet és a valószerű viszonyáról stb.) Amikor Szauder József alapvető tanulmányában „az alkotás folyamatát is befolyásoló gondolkészletet és tudatot”¹ is jelentő összetett fogalomként vizsgálta Csokonai poétikáját, a komplex kutatási módszerrel a szó jelentésének eredeti, a költő korában használt tartalmát világította meg. Csokonainak szándékában állt egy rendszerező poétikai mű megírása, amelyről maga tudósít az *Az epopoeáról közönségesen* c. tanulmányában. Az itt vázolt rendszer sajátosságait, problémáit vizsgálom.

A rendszer-alkotás igénye mélyen gyökerezik a felvilágosodás művészetszemléletében. Él benne a descartes-i „sapientia universalis” elve, az egyetemes tudományosság érvényességének hite. A tudomány és a művészet a természet utánzása, reprodukciója, — tehát módszerük is egységes. A világ kifejezésének minden változatában a rend törvényszerűsége szab irányt, ily módon a csillagászatban és a zenében ugyanazon szabályok érvényesek — foglalja össze Ernst Cassirer.² A felvilágosodás művészetfogalma voltaképpen tisztázatlan. Mindaz, ami a művészi tükrözés különösségét, speciális sajátosságát jelenti, egyelőre mélyen beleágyazódik a tudományos-egyetemes szemléletmódba, a kétféle világkép különbségét csak egy-egy problémában jelzik még. Joggal jegyzi meg tehát Wellek, hogy a rendszerező kedv azért is uralkodik a művészetek leíró jellemzésében, mert belső adottságait, lényeges ismérveit nem látják.³ Előttük állt viszont a természet utánzásáért a szabályok tökéletes megvalósításáért tisztelt költészeti és elméleti klasszikus hagyomány, Arisztotelészé, Horatiusé s persze Boileau-é,

¹ SZAUDER J.: *Csokonai poétikájához*. Mesterség és alkotás c. tanulmánykötetben Bp. 1972. 68.

² E. CASSIRER: *Die Philosophie der Aufklärung*. Tübingen 1932. 373—75.

³ RENÉ WELLEK: *Geschichte der Literaturkritik 1750—1830*. Berlin 1959. 33—34.

aki az antik hagyományokra alapozva alkotta meg a műfajok kánonját. Az antikvitástól örökölt rendszer, az „aut agitur res in scenis, aut acta refertur” elv alapján két vagy három fő osztályba sorolta a művészi formákat, aszerint tehát, hogy az alkotó a maga nevében, avagy más személyek által közli mondani-valóját. Igaz, e rendszer belső kritériumait nem magyarázzák, s igaz, hogy számos belső logikai ellentmondást is magában rejt, ám a változás, a differenciálódás is e zárt rendszer keretében észlelhető. Problémák jelentkeznek „gyakorlati” oldalon, a középkori, ill. az új műfajok besorolásánál (ilyen pl. a ballada, a madrigál, ill. az opera, a regény). A megismerés-elméletekben erősödnek az érzékelés-érzés fontosságát hangsúlyozó tanok, amelyek új értékrendet, új szempontokat visznek a művészeti formák vizsgálatába. Döntő szava van a történelmi változásnak: a társadalmi értékrendszer mozgása, a művész és a művészet új feladatai más méréceket, más szempontokat kínálnak az elméleti rendszereknek. Régi és új elvek többnyire együttesen jelentkeznek, keverednek egymással, új ellentétet hívnak létre önmaguk keretein belül. Csokonai poétikai nézetei érzékenyen jelzik az alakuló új problémáit.

„A poesisnak vagyis poétai különféle munkáknak felosztása, valamint sok nehézségekkel van egybekötvetve, úgy sokféleképen próbálódott már a régibb és újabb tudósoktól, némelyek Aristotelessel csak kétféle poesist tesznek, úgy mint epicát és dramaticát” — írja Csokonai, majd nyomban jelzi e rendszer fonákságát, pl. azt, hogy az epikába egészen különféle műfajokat sorolnak: mesét, szatírárt, dalt, tanítóköltészetet. Sokkal inkább helyesli „az új literátorok” törekvéseit, akik „több fő nemekre osztják fel a poémákat”. Mint például Szerdahelyi, akinek négy kategóriáját Csokonai így ismerteti: „Epica, beszélős... Dramatica, cselekvő, Lyrica, éneklő... Didactica, oktató” majd osztályonként fel is sorolja azokat a különféle karakterű alkotásokat, melyek így egy körbe tartoznak (a drámai nemnél pl. a tragédia, a komédia, de az opera és a kantáta is, a líránál pedig még tarkább a kép, minthogy „a poéta mind a maga, mind a más személyében szólhat”, s egészen különféle „indu-

latokat vévén fel”, a heroikus ódától, a ditirambus furorjától az „édes lány érzéseket” éneklő anakreoni versekig terjed a skála). Szerdahelyi rendszerének objektív ismertetéséből is világos már Csokonai ellenvetése, amit néhány mondattal odébb világosan megfogalmaz:

„Én ugyan ezt a felosztást igen is helyben hagyom, és minden eddig valók közt legerányosabbnak eszmérem: de hiányosságait sem tagadhatom el, a melyek közül legtetemesebb az, a mi minden eddig volt felosztásokban is megvagyon, hogy nem belső és természeti, hanem külső különbség van felvéve a poémák felosztásában fundamentomúl.”

Belső és természeti rendszert akar tehát, másfélét, mint ami e korban szokásos. Modern fogalmakkal jelölve a különbséget, azt mondhatjuk, hogy míg a kor poétikája az objektív, könnyen észlelhető jegyek alapján osztályoz, azaz „diagnosztikus”, addig Csokonaié „esszenciális”, a lényegi jegyek feltárására törekszik, másodrendűnek tartva a fenti rendszer kategóriáit. Felosztása a következő:

„... én a poétai materiáknak és tárgyaknak, s a poétai vélek való bánásnak belső és elválhatatlan mineműségeket tartván szemeim előtt, s fő nemét tettem a poésisnak, a melyek is karakterjeikkel együtt im ezek: *Heroica*: sublimitas, admiratio; *Comica*: ridiculum acri mixtum; *Nativa*: candor, simplicitas ingenua; *Acuta*: argutiae, acumen; *Didactica*: utile dulci mixtum.”

Rendszerének hiányossága azonnal feltűnik: az „esszenciális” sajátságok kiemelésével szinte teljesen háttérbe szorul a formai szempont, a heroikus nem körében pl. a fennköltség, a csodálat jegyei alapján nyilván együvé kerül a hősi eposz, a tragédia, az óda. Másrészt a kiemelt belső jegyek alapján alig elkerülhető átfedések kínálóznak pl. a komikus, a szellemes és a tanító műfajok kategóriáiban: a költői episztola némely változatát, az epigrammák nagy részét bizonyonnyal be lehetne sorolni a fenti osztályok két- vagy akár mindhárom körébe. A szűkszavú vázlat nem ad pontosabb tájékozódást, az egyes formák helyét nem tudjuk határozottan kijelölni Csokonai példaképe alapján sem. Ezt írja:

„. . . bőven fogok erről és több ezen íráskámban röviden említett dolgokról értekezni azon munkában, mely kezem alatt vagyon, és amelynek neve: *A magyar poesis*, s a melyben Marmontelnek a *La Poétique Française* nevű munkáját tettem előmbe például.”

Vajon miben tette például? Hogy nem az egyes műfajok elkülönítésében, az bizonyos. Marmontel tíz formája hol túl differenciált, hol túl vegyes a Csokonai rendszeréhez képest. (Marmontelnél pl. külön-külön tárgyalatik a tragédia, az eposz, az opera és az óda; másfelől viszont a kisebb formák [poésies fugitives] családjába a legkülönfélébb művek sorakoznak: epigramma, madrigál, szonett, feliratköltészet és a dalok csoportja.⁴) A részleteket tekintve egy-egy forma leírásánál észlelhető Marmontel hatása (pl. az óda ismertetésénél).⁵ Fontosabb azonban az alapelvek sajátosságait szemügyre vennünk.

Marmontel rendszere lényegében a klasszikus osztályozás differenciálása, mégpedig azon elv alapján, amely Csokonait is megragadta. Ez „a poétai materiáknak és tárgyaknak, s a poétai vélek való bánásnak” szempontja. Marmontel három kategóriát különít el: a *monológot* (ennek drámai, epikai, lírai változatát sorolja), az *elbeszélést* és a *leírást*.⁶ Amikor azonban egyenként tárgyalja a műformákat, szempontjait korántsem tudja a maguk tisztaságában és következetesen érvényesíteni. Nem is lehet: hiszen már az elvi alapvetésben is adottak az átfedések, Marmontel a monológ-forma sokféleségéről beszél,

⁴ MARMONTEL: *Poétique Française I–II*. Liège 1778. II. Chap. XXI. 421–34.

⁵ MARMONTEL is, CSOKONAI is az alany elragadtatott lelkiállapotából határozza meg az óda jellemző vonásait. — Marmontel: „Elle embrasse tous les genres depuis sublime jusqu’au familier noble: c’est le sujet qui donne le ton; et son caractère est pris dans la nature.” (II. Chap. XVI. 317.) — Csokonai: „. . . a tárgynak nagy és felséges volta miatt érzéseink erősebbek, gondolatink fentebb járnak, mely miatt a szók és kifejezések hathatós, szabad, merész és vakmerő formát és menetelt vesznek magoknak. . .” (*Jegyzések és értekezések az Anakreoni dalokra*).

⁶ MARMONTEL: id. mű: II. Chap. XI. 1–73.

majd a leírásról is elmondja, hogy ez a költészet minden neméhez hozzátartozik. Csokonai nyilván a „belső és természeti” elv hangsúlyozásával akarta ezt az ellentmondást és keverékséget megszüntetni. A különbség tehát az, hogy Marmontel a beszélő aianyok megformálásának módjából a *formai szempontot* veszi a rendszerezési alapnak, azt ti., hogy monológ, leírás vagy elbeszélés; Csokonainál viszont a „*belső és természeti*” *tulajdonság minősége* a döntő, az ti., hogy hősi, komikus, természetes, szellemes vagy didaktikus. A rendszerező elv változásából a műfajok és a műfajelmélet differenciálódásának többféle lehetősége tűnik elő.

Csokonai osztályozásában észlelhető bizonyos ellentétező tendencia: a felsorolt típusok szinte feleselnek egymással: a heroikus után nyomban a komikus, a természetes után a szellemes, az egymást kiegészítő ellentétek kapcsolatával sorakoznak egymásután. Két formánál pedig határozottan jelzi az ellentétek egységét: a komikus nemben a nevetséges keveredik a bíráló éllel (*ridiculum acri mixtum*), míg a tanító költészetben a hasznos az „édessel” (*utile dulci mixtum*). Ez a fajta „keverékség” még nem készítené vizsgálódásra, hiszen a kor valamennyi poétikája — Csokonai forrásmunkái: Marmontel, Sulzer, Szerdahelyi —, valamint a kor írói (Bessenyei, Batsányi, Kármán) többször elmondták, hogy a komoly igazságot a kedveltető nyájasság köntösében kell elfogadtatni. — Úgy látszik azonban, hogy Csokonait mélyebben foglalkoztatta a műfajok összetettségének, a különféleség egységének problémája. Tárgyalja a kérdést egy másik elméleti írásában, s ami ennél is több, a saját költői gyakorlatában világítja meg elképzeléseit. *A Dorottya Előbeszédére* gondolok, melynek a saját művéhez kapcsolódó tanulságait Julow Viktor tanulmánya vizsgálja. (Lásd e számban: 399—410; a szerk.) A hasznosat a szórakoztatóval, a komolyat a kedvessel, a fennköltet a köznapival keverte, az „episodiumok umbrája” — mint mondja — a főcselekmény „gálánt fényét” hivatott emelni. Az ilyenféle árnyaltság pedig, mint ezt maga bizonygatja, nemcsak egy műfajnak, nemcsak az ő munkájának sajátja.

„Ha pedig olvasóm alacsony történeteket, s egy Gergő hajdú szájába illő szókat talál ebben az episodiumban: jusson eszébe, hogy a dramatikában is vagyon Niedercomisch, Possenspiel, Opera Buffa, s holmi Monodrama, Duodrama stb. Lesz aki ezekben több kedvet talál, mint a Cythére pompás megjelenésében és oratiojában: lesz, akinek jól esik ez utolsót olvasni, nyomban mindjárt egy cselédházi scéna után.”

Csokonai a „dramatikában” is sokszínű és összetett műfajt teremtett: Szauder József elemzése a *Tempefőiről* kimutatta a klasszikus drámaegység kereteiben a népies életképek szerepét, a lélekrajzi vegyítést, amely lírikussá színezi a drámai főhős vonásait.⁷

Csokonai fenti elméleti nyilatkozata és a hozzá kapcsolódó költői gyakorlat elgondolkoztató a műfajok társadalmi funkciójának kérdésében is. A modern irodalomelméletek a műfajok rangjának társadalmi, erkölcsi, esztétikai, hedonisztikus és tradicionális meghatározottságáról szólnak. A Wellek-Warren féle kézikönyvben olvashatjuk azt is, hogy a klasszicizmus műfaji hierarchiájába a társadalmi szempont dominánsan beleszólt: az eposz és a tragédia királyok és nemesek ügyeivel foglalkozott, a komédia a középosztályé, míg a szatíra és a bohózat a köznépe volt.⁸ Ha a megállapítás kissé sommás és leegyszerűsített is, alapvető igazságát el kell fogadnunk, különösen ha azt is elgondoljuk, hogy kiknek szóltak, milyen körben voltak kedveltek az egyes műfajok, továbbá, hogy kik művelték és kik védték az egyik avagy a másik formát? Mervé szabályok természetesen itt sincsenek, hiszen az *Henriade*-ot Voltaire írta, s az új kor problémáit énekelte meg a királyok harcaiban. Ám semmiképp sem véletlen, hogy a középfajú társadalmi drámának Diderot, az olasz operának pedig Rousseau volt a szószólója. — Csokonai nyilatkozatában mindenesetre feltűnő, hogy tudatosan számít többféle közönségre (lesz, akinek az

⁷ SZAUDER J.: *Tempefői szatirikus körképe a játékos magyar világról*. Az estve és Az álom c. tanulmánykötetben Bp. 1970. 199–219.

⁸ RENÉ WELLEK – AUSTIN WARREN: *Az irodalom elmélete* (ford. Szili József) Bp. 1972. 355.

episodiumok világa jobban fog tetszeni, mint a gálánt — írta). Így a műfaji összetettség elvével és gyakorlatával lazítja a műfajok hierarchiáját; programszerűen hirdeti, hogy az új forma másféle, többféle közönséget vonz, az irodalom hasznos társadalmi funkciójának köreit szélesíti. E társadalmi igény költői világát is gazdagította: az új hallgatóság előtt bátrabban enged teret a személyes élménynek, a személyes tapasztalatoknak, a személyes lírának.

A műfajok összetettségének elve és költői gyakorlata Csokonainál az irodalom változásának irányát, a fejlődés dinamikáját érezteti, de még nincs szó gyökeres átalakulásról. Schlegel sokat idézett nyilatkozatában az ellentétek szétválaszthatatlan egységéről beszél;⁹ a romantika költői gyakorlatában a műfaji összetettség alapelv lesz, sőt, nemegyszer tudatos program. Csokonainál azonban *egy* nézet, része, árnyalása poétikai elveinek, *egyik* jellemző jegye alkotói világának, amely még alárendelődik a kor — a klasszicizmus — esztétikai, poétikai elveinek. A *Dorottyában* az összetettséget a cselekmény egységének rendező elve szabályozza: „Epopeámnak meg kívántam adni az aestetica egységet is, hogy a benne levő egy és simplex actiot az olvasó elméje egyszerre könnyen felvehessen és végig láthassa.” Forrásainak egybehangzó tanítása szerint hangsúlyozza ezt az elvet. Sulzer a különféleség egységét írja elő szabályul: a dolgok és cselekmények széthulló tarkaságát a művész a választott alapeszme jegyében egységesíti, mondja *Einheit* címszó alatt.¹⁰ Marmontel pedig épp az események következetes rendje, egyöntetűsége révén emeli Vergilius hőskölteménye fölé Voltaire eposzát.¹¹

⁹ A. W. SCHLEGEL: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. Heidelberg 1817. III. 14. — id. HENRYK MARKIEWICZ: *Az irodalomtudomány fő kérdései* (ford.: BOJTÁR ENDRE) Bp. 1968. 136.

¹⁰ J. G. SULZER: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste I–IV*. Leipzig 1787. II. 25–27.

¹¹ *Préface pour la Henriade par M. Marmontel*. — *Oeuvres Complètes de Voltaire*. X. La Henriade. — Gotha 1785. 26.

A „belső és természeti” jelleg kiemelése Csokonainál a műfajok összetettségének, elméleti és költői problémaköréig vezetett, az egyes műfajok költői horizontját, társadalmi funkciójának köreit szélesítette. E rendszerező elvnek van még más következménye is Csokonai poétikájában. — Említettük, hogy Marmontelnél (s a kor valamennyi költészetelméletében) a lírai formák csoportja a legvegyesebb. Csokonai épp a „belső és természeti” sajátságok szerint próbált itt is rendet teremteni. „Két fő nemek van az éneklő versezeteknek, ahhoz képest, amint vagy felemelkedik és magán kívül ragadtatik a mi lelkünk, vagy pedig csak csendes és kellemetes elborulásba jön az előtte levő tárgy által.” — írja az *Anakreoni dalokhoz* fűzött *Jegyzések és értekezések*ben. Csokonai e belső természet alapján írja le a kétféle lírai forma sajátságait, a képek, a tónus, a formák összes tulajdonságát. Érezhető elismeréssel szól a magán kívül ragadtatott lélek költészetéről már itt is. Kritikai elveiben azonban már ez a költészet elsődleges ismérve. Himfy szerint „tökéletes zseni”, „Múzsájának képzelődési nagyok, mint a teremtés; érzései hol melegek, mint a nyári nap, hol égetők és erőszakosok, mint a felháborodott Aetna; találmányi egyenlők, tarkák, kifogyhatatlanok”. A felfokozottságot, a kontrasztokat a képzelet és a költői fordulatok váratlanságát dicsérte ismert Dayka-kritikájában is („Muzsikája olyan . . . mint az ég rettentő menköve, felleghangon dalol, s rázkódtat creje . . . Picturája felséges: a világosság benne kiálló és ragyog, az árnyékozat mély és erős . . .”). Hozzá kell tennünk, hogy az érzelmi intenzitás alapvető követelménye volt a klasszicizmus esztétikájának, Boileau egy-egy műfaj leírásánál részletesebben szólt erről, majd, főként az angol költészetelméletek elemezték az entuziazmus lényegét, megjelenési formáit. Marmontel az óda és az elégia sajátosságait vizsgálva, hirdet hasonló nézeteket. Csokonainál lényegében ennek az elvnek elismeréséről és hangsúlyozott érvényesítéséről van szó, mint azt Szauder József említett tanulmánya kimutatta. — Ám a teremtő elragadtatás, az érzelmi végletek, a fantázia szabadsága ekkor még erősen körülhatárolt a költészetben. Marmon-

tel, aki elismerte a zseni alkotói szabadságát, a fantázia és az érzés áradását, hangsúlyozza azt is, hogy a józan mérséklet, a bölcs higgadság, a mesterség rendje a vezérelve minden nagy alkotónak, ez óvja meg a képzelet szertelenségeitől, barbár túlzásaitól és a tévedésektől. A mesterség rendje pedig a természet rendje, s ettől eltávolodni mindig nagyobb veszély, mint szorosán követni azt — hirdeti Marmontel.¹² Mindezt el kellett mondanunk Csokonai nézeteinek magyarázatához. Mert bár a „belső és természeti” szempont rendezező alap nála, hangsúlyos kritikai elv is, de erős korlátok között. A „kiderült képzelődés helyén levő ítélettel” párosul nála is (*Alkalmatosságára írt versek Előbeszédéből*); elismeri a végleteket, de a „sűrűen egymásra halmozott contrastok és oxymoronok”-túlzásait már elveti. A mérséklet elvi indokolását is megfogalmazza: „Mivel pedig a költésnek fő törvénye a verisimilitudo (Wahrscheinlichkeit), azaz hogy a dologban semmi képtelenség ne legyen, s az olvasó képzelhesse, hogy az megtörténhetett: ezt a törvényt én is szemem előtt kívántam tartani.” (*Dorottya Előbeszéd*). A valószínű követelménye itt egyszerűen hihetőt, természetest, könnyen elképzelhetőt jelent. A felvilágosodás művészeti nézeteiben különben a valószínű korántsem tisztázott fogalom. Leginkább a természet utánzásának elvét jelenti, de már felmerül a társadalmi és történelmi meghatározottság, az egyes és az általános összefüggésének problémája is. Legtöbbet Diderot ír erről, de ő is inkább a kérdések jelzéséig jut el, nem a megoldásig. — Csokonainál sem leljük meg a valószínű elméleti kidolgozását, s messze vezető *esztétikai* kérdés lenne költészete tanulságaiból megvilágítani ezt. Számunkra most amúgyis mint poétikai nézet volt érdekes: mint a klasszicizmussal egybehangzó mérséklő elv, mint a végletek és ellentétek egyik szabályozója.

✱

¹² MARMONTEL: id. mű: I. 22–24. — ANNIE BECQ: *Les idées esthétiques de Marmontel*. — Jean-François Marmontel. Etudes réunies et présentées par J. Ehrard. Clermont–Ferrand 1970. 147–74.

Összefoglalom az elmondottakat. Csokonai poétikájában új rendszerező elvet alkalmaz: a szokásos formai tulajdonságok helyett a művészeti formák belső természetének sajátosságai alapján osztályoz, s ezzel követi Marmontelt, de jelentősen el is tér tőle. Csokonai rendszere nem mentes az ellentmondásoktól, ám új sajátosságokat, új problémákat észlelhetünk. Ilyen a műfajok összetettsége s ebben a társadalmi igény tudatos megfogalmazása. Felmerülnek a felfokozottság és a végletek költői funkciójának kérdései. Gyökeres változásról azonban nem szólhatunk: a műfaji összetettség, az alkotói szabadság hatásainak kijelölésében még erős a klasszicizmus befolyása. Csokonai inkább a fejlődés tendenciáit jelezte; a hagyományos, a korszerű és az új nézeteket egyeztette poétikai elveiben. Elmondhatjuk tehát, hogy elméleti munkásságának torzójában is az volt, ami költészetében: összegez.

MEZEI MÁRTA

FŰZ A TÓPARTON

EGY KIVÉTELES VERS SZABÓ LŐRINC KÖLTÉSZETÉBEN

A *Harc az ünnepért* kötet után megszűnik egy időre Szabó Lőrinc verseinek ciklikus jellege. A *Régen és Most* címen 1943-ra összegyűjtött versek egyrészt a megelőző kötet verstípusának a bukás, a zuhanás, a kicsinyülés motívumával való kiegészülését mutatják, másrészt a különböző korábbi korszakokból származnak, vagy eklektikusan azok módszerét reprodukálják. A korszak szemléletmódját és formáját egyként reprezentáló verset így ezekből az évekből nem találhatunk, de találkozunk 1939-ből (végleges változatában az 1943-as *Összes verseiből*) egy olyan kivételes természeti képpel, amely mégis jellemezheti ez éveknek szemléletét éppúgy, mint a Szabó Lőrinc-i líra kezdettől változatlan alapjellegét. Ha az *Egy tél*;

bodzabokorhoz írt költeményben az élet gazdagságáról, és a világ összefüggéseiről szerzett Szabó Lőrinc-i tapasztalatok *összegeződtek*, ebben az egy évvel későbbi versben a világ jelenségei és az élet tényei alapellentéteikre *redukálódnak*.

Fűz a tóparton

Roppant ég alatt, és tűnődve, mintha
saját árnyát akarná kihalászni,
úgy néz, úgy hajlik a tóba a fűzfa
s nem érti, hogy egy másik, óriási
kékségből, mely fordítva ring a mélyben,
milyen kísértet nyúl és kandikál ki,
mintha egy fenti, fuldokló világból
őt, az árnyát, akarná kihalászni.

Szabó Lőrinc lírájában ritka objektív természeti kép alkotja ezt a verset. *A személyes értelmezésnek a hiánya* különíti el a többi leíró-elbeszélő verstől. Ebből következően valami, a pályától eltérő kifejezésére válhat alkalmassá a vers. Ugyanakkor a kép elemeinek vizsgálata az eddigi pályakép motívumainak rendszereződését is megmutatja ebben a versben. Tehát egyszerre válik ez a leírt természeti kép alkalmassá rendszerezésre és az ekkori különbözős felmutatására.

I.

Maga a vers egyetlen látványra, egyetlen tényre épül: „hajlik a tóba a fűzfa”. Ez az egyszerű közlés azután ki is válik a versből. Ugyanakkor ez az állóképpé alakított félsoros tényközlés két viszonyt (hasonlítást) jelölő szóval mind vertikálisan, mind horizontálisan *bele is kapcsolódik* a vers-egészbe is: a rímhívója „mintha”; mondatbeli helyét pedig a közlést bevezető hasonlítószó („úgy”) határozza meg. A vers főszereplőjének, a fűzfának a *tény-létben* való függetlensége tehát tartahatatlan, csak a versben való *részvétellel* válhat léte meghatározottá.

úgy néz, úgy hajlik a tóba a fűzfa

És ezzel máris a létezés Szabó Lőrinc-i módjával találkozunk, amely a *Különbéke* óta kíséri költészetét. Az érzéki adatok felvételének képessége az, amelyik ezt az emberre jellemző léte-zést meghatározza. A *hajlás* tárgyiassága a *nézés* személyessége révén kap értelmet a versben, ahol a tárgyként regisztrált fűzfa csakis e ténykedés gyakorlása által személyesülhet meg, és kaphatja meg a számára kijelölt szerepet.

De mi az, amit néz? A korábban tényszerű látvány, a tóba hajló fűzfa *tükörképét*, a *Harc az ünnepért* korszak módszerével felmutatott irracionális ellentpontját:

milyen kísértet nyúl és kandikál ki,

A fűzfa helyett kísértet jelenik meg, mely nem hajlik, de nyúl, és a befelé mutató, adatgyűjtő nézés helyett csak a nézés *látványát* jelző, kifelé mutató, külsőséges torzítással találkozunk („kandikál ki”).

Ezt a motívációt azután a néző-szereplő képtelen appercipiálni: a látványt reprodukálja ugyan, de a jeleket feldolgozni már nem tudja: „nem érti”. Két módszert szembesít ezáltal: a *Különbéke* adatgyűjtését és a *Harc az ünnepért* stilizációját. De a kettő kizárja, megsemmisíti egymást: az élet gazdagsága helyett az élet torzképe jelenik meg az értetlenné váló néző előtt. Ez a meg nem érthető, fel nem dolgozható stilizáció éppen ezáltal elszabadul, visszaigazolhatatlanná válik: a torzkép *groteszk* jelleget ölt („kandikál ki”).

2.

De a vers főszereplője nemcsak a tóba tekintve kapja meg versbeli helyi értékét: mindjárt az első sor egy másfajta meghatározást is ad róla:

Roppant ég alatt, és tűnődve, mintha

A sort egy helyhatározás nyitja meg. Míg azonban a „tóba” hajló fűzfa esetében egy közelítést, tehát kapcsolatot jelzett a határozó (a nézés-hajlás, tehát az eredetileg nem torznak

induló szembesülés irányát); addig a vers kezdésekor a távoltság, a különválasztottság uralkodik a névutós helymegjelölésben. A romantikusan felnagyított és a távolba emelt („roppant”) ég „alatt” *hajlik* a tóba „a fűzfa”. Tehát még nő is ez a távolság ezalatt. Az „örökkévaló világ”, a „futóbolond idő” és az „egy perc életed” a *Különbéke* korszak ideje óta meglevő elméleti kettőssége is táplálja ezt a képet, de megerősíti az örökkék ég és a zuhanó, megkicsinyedő ember ellentétének versbéli átélése 1938 óta; és egyben előzetese is ez a *Kegyetlen út* (1942) kozmikus telében vergődő emberképének.

Tehát a főszereplő, amely tükörbe nézve csak saját „kísérteti” torzképét látta, a valóságban már előre *alatta maradt* valaminek, amely romantikus képzetével, de hanghatásával is ’roppantó’ veszélyeztető fölöttességként jelenik meg.

És ez a távolság nem módszerek egymást ütéséből következik, nem egy torz látomás része, hanem a versen kívül is tény épp úgy, mint tény a tóba hajló fűzfa. Ez nem a megszemélyesítettbe való beleélés, hanem a megszemélyesítés előtti tényvázlat. Maga a főszereplő nem is ezt a távolságot látja, nézése lefelé, a tóba irányul, és ott ennek a távoli roppant égnek csak torzképekkel benépesülő tükörképét nézheti:

— — — — — egy másik, óriási
kékségből, mely fordítva ring a mélyben,

Ez utóbbi csak az, amely a tükör-vízió *belüli* képzet, mely mennyiségében és milyenségében meghatározott: „óriási”, tehát nagy, de véges és „kékség”, tehát nem abszolútum, hanem a nézéssel érzelmi adattá átalakítható. A távolság sem olyan végletes: hiszen a „mélyben” van ez az óriási kékség, amely mély felé („a tóba”) néz és hajlik a fűzfa. De ez a világ nem valódi, hiszen bevezetőben elhangzik: „egy másik”; helymegjelölése is ezt erősíti: „fordítva”; állapota pedig, mely egyszerre utal a valóságos víztükörré is, éppen bizonytalanságát, változandóságát mutatja: „ring”. És mindebből („kékségből”) nyúl és kandikál *ki* a már ismert torzkép.

Ezáltal tehát a vers főszereplője nemcsak objektíve van távol

és marad alatta egyfajta abszolútnak, hanem erről is csak bizonytalan (másodlagos, fordított, változó) képzele lehet, amely háttere és táplálója önmaga torzképének.

De van az első sornak a helyhatározója mellett egy mellérendelt másik határozója is, amely nem a főszereplőnek az abszolútnal való viszonyát, de cselekvési *állapotát*, cselekvésének jellegét jellemzi: „tűnődve”.

A két határozó tulajdonképpen egy-egy elliptikus mondatnak is felfogható. Ezért is tesz az *és* kötőszó elé vesszőt a költő, aki a csak mondatrészeket kötő *és*, *s* kötőszók előtt tudatosan és határozottan kerüli az írásjelet. Az első határozó-mondat egy melléknévvel és névutóval ellátott főnév, amely főnév térbelileg és jellegben is különbözik a főszereplőtől, a határozó éppen ezt a különbözést nyilvánítja ki. A második határozó-mondat ellenben, a maga egyszavas határozói igenevével már a főszereplő megszemélyesítésének eszköze, *szerepének első jelzése*. A későbbi nézéssé konkretizálódó hajlás ezzel a határozóval előre megkapja a besorolását a cselekvéstípusok között. A *szemlélődés* lesz a versben kiosztott szerep jellemző cselekvéstípusa.

Az enjambement jóvoltából azonban még egy hasonlító szó is helyet kap a sorban, amelyet ha elvágunk a folytatástól és önállósítunk, akkor egy, manapság olyannyira divatos három elliptikus határozó-mondatból álló sort kapunk:

Roppant ég alatt. . . , és tűnődve. . . , mintha. . . ,

Az első megjelöl egy térbeli viszonyítást; és egyben szituációt teremt, a másik megjelöl egy magatartástípust; a harmadik pedig az ebben a szituációban, ezzel a magatartással helyetfoglaló létezési esélyét jellemzi. Az első sor így, önmagában is egy lezárt, pontosan meghatározott portrét ad.

3.

A sor végén szereplő „mintha” ezáltal már kétszeresen kapcsolódik a vers szerkezetében. Egyrészt az első sor portréját

zárja kerek egészé, másrészt a fűzfa rímhívójaként a verstől különálló tárgyat vertikálisan beleköti a versbe, függvénye fokozza le. Ezen kívül, ha a vers linearitását követjük, egy hasonlatot is bevezet, amelynek a folytatása („úgy”) azután — mint láttuk — horizontálisan is megköti a különálló tárgyat: mert a fűzfa nemcsak néz és hajlik, de „úgy néz, úgy hajlik”, „mintha saját árnyát akarná kihalászni”.

Ezáltal kapja meg a főszereplő „fűzfa” a teljes szerepét, a *cselekvés lehetőségét*. De ugyanakkor ennek a cselekvésnek a lehetetlenülését is jelzi ez a „mintha”. Hiszen már ezelőtt meghatározott a cselekvés-típus: „tűnődve”, és a hasonlat másik tagja e típus konkretizálását, az adatgyűjtést mutatja: „néz”. És ezáltal válik a „mintha” nemcsak poétikai pozíciója, de grammatikai helyzete révén is a vers egyik kulcsszavává: a hasonlatból olyan feltételes cselekvést alkot, amely az adott-leírt valóságnak csakis kizáró alternatívája lehet. Illetőleg lehetne: mert a csak tűnődve nézés az egyetlen valódi valóság, és ez a hasonlat csak egy másfajta koordináta rendszerben válhatna valósággá. Itt, ebben a vershelyzetben ez az aktív cselekvés (a kihalászás) csak „mintha” lehetséges, és csak feltételes módban: „akarná”. És a feltételességnek ezzel a körülírásával („akarná kihalászni”) nemcsak a cselekvés lehetetlenül, de magára a cselekvésre való készség is: mindezt csak „akarná”.

De a feltételes cselekvéshez még egy feltételes valóság is társul („árnyát”). Mert tegyük fel: változtatna a főszereplő cselekvéstípusán, a szemlélődésen, és valóban akarná, sőt mozdulna is kihalászni; — a cselekvést nem tudná végrehajtani. És ezzel zárul is a lehetetlen: „saját árnyát” úgysem tudná kihalászni. A fűzfa-főszereplő nem juthat túl önmaga szemlélődésén. A cselekvés, míg csak önmagára vonatkozna értelmetlenség, hiszen nem lenne több, mintha valaki saját haját húzva akarná felemelni önmagát. A cselekvésképtelenség és a csak önmagára szorító kontempláció egymást kiegészítő, egymást feltételező korlátok. Az önmagát szemlélődő nem töltheti be a vers egész terét, megkicsinyedik, zuhan, kiszolgáltatottá is válik. Mint e vers főszereplő fűzfája, amely csak a „roppant

egek *alatt*” kijelölt helyén, megjelölt arányával nézhet, és „*hajlik*” közben.

És hogyan jelenik meg a fordított világban a torzkép-rendben ez a feltételes valóság:

Mintha egy fenti, fuldokló világból
őt, az árnyát, akarná kihalászni.

Innen már nem a fűzfa, de a kísértet nyúl a főszereplőért, mintha ő lenne ennek a tulajdonképpeni árnyak az árnya; és a valódi, tényszerű világ lenne a fullasztó, amelyből ki kell halászni őt. Ebben a torzképben is van egy óriási, ringó kékség a mélyben, van ebből felnyúló kísértet, de van szemben ezzel egy „fenti, fuldokló világ” is, amelyben ő, a főszereplő árnyak tűnik. És ebben a vershelyzetben teljesedik ki a vers haláltánc-jellege, amely mind korára, mind az abban helyét kereső személyiségre egyként utal.

4.

A romantika óta motívált gondolat: a kettős és ellentétes személyiség képe öltene testet ebben a tárgy-torzkép-látomásban? A romantika jelezte először azt a haláltáncot, amely a személyiség-bomlás és az ellenhatásként születő személyiség-teremtés-igény ellentétének feszültségéből táplálkozott. Ha az ember egyetlen szerepben képtelen kiteljesíteni lehetőségei maximumát, akkor több ellentétes szerepből kell összeállítani az ideáltípust. Ebből indulnak ki a Faust-téma romantikus értelmezései, így születnek meg a dialektikán alapuló filozófiai költemények, de a romantika skizoid remekművei is. Míg azonban a romantika egymást kiegészítő ellentétes szerepei határozott kontúrák, fogalmilag (és a kortársaktól napjainkig felállított különböző szempontok szerint tipológiailag vagy éppen patológiailag) is meghatározhatók, a század második felétől egyfajta meghatározatlanság, relativizmus uralkodik el. A bizonytalanság romantikus meghatározottsága átadja helyét a relativista meghatározatlanságnak. Ezt az átmenetet éppen

C. F. Meyer *Mőwenflug* című, Szabó Lőrinc által *Keringő sirdlyok* címen ekkoriban fordított versében érthetjük tetten, de mindjárt mellé Vajda János *Nádas tavon* című versét is idézhetjük. Mindezt pedig Szabó Lőrinc 1935-ben, a *Dsuang Dszi álma* című versében így összegezi és értelmezi át a maga számára:

és most már azt hiszem, hogy nincs igazság,
már azt, hogy minden kép és költemény,
azt, hogy Dsuang Dszi álmodja a lepkét,
a lepke őt és mindhármunkat én.

A korábbi objektívabb jellegű relativizmus ezzel szubjektív meghatározottságot kapott, de egyúttal bele is oldódik egy általánosabb, és konkrétabban korszerű problémába is.

Ennek a kapcsolatnak a megtalálásához még egy korabeli Szabó Lőrinc versre lesz szükségünk, az egy évvel korábban, 1938-ban írott *A tükör vallomása* címűre:

tükör vagyok, nem sejtéd, mily csodás,
megfoghatatlan, tiszta látomás,
mert látomásod is visszaverem,

És ezzel különválasztja a tüköröt, mint *tárgyat* a benne tükörképként megjelenő *látomástól* :

— Égsz, átgýúlok és hideg maradok,
sírász, visszasirok, s mégis hazudok,
szolgádnak hiszel s nincs hozzád közöm

A tárgy és látomás viszonya: az abszolútum és pillanat, a végtelen és ember, az „öröklét” és a „földi árny” már a *Különbéke* korszakában is megismert ellentéte.

nem érzek, nincs emlékezetem,
agyoniőheted előttem magad,
kihullsz belőlem, mint a pillanat,
kihullsz, nyomtalan, üresen, bután,
mint az öröklétből a földi árny.

Ebben az utóbb fenomenológiai tankölteménynek is felfogható, témája szerint szerelmes versben határozza meg azután Szabó Lőrinc a tárgyhoz és tükörképhez való pontos vi-

szonyát. Maga a tárgy tehát pusztán létezik és közömbös, önálló egész, amely számára azonban mint fenomén jelentkezik. Ez a fenomén nem a dolog valamilyen belső szerkezeti vagy más jellegű része, hanem a dologra vonatkozó ismereteinek összessége. Ez pedig a szubjektum, vagyis a dologra vonatkozó cselekvés — lényegében az ismeret síkján jelentkező („nézi”) — terméke. A fenomén már függ attól, hogy milyen eszközökkel közeledik a dologhoz, milyen cselekvési, felhasználási viszonyban van vele. A fenomén jellegénél döntő szerephez jut a meglevő ismeretek rendszere, és ezek alapján magából vetíti ki a dolognak adott értelmet. Így a fenomén, bár a dologra vonatkozik és annak képe, mégis *általa kivetített meghatározású*. A tárgyaknak az emberi cselekvés ad értelmet, és a tárgyak a megismerésben csak ennek az értelemnek a szűrőjén keresztül jelentkeznek. (Lásd: Márkus—Tordai: *Irányzatok a mai polgári filozófiában* — 1964.42—52.)

Ezáltal válik fontossá ebben a tükörképben a szubjektivitás, az, hogy „látomásod is visszaverem”. De ez a szubjektivitás nemcsak abban nyilvánul meg, hogy ismereteinek olyan rendszerébe állítja, a viszonyításnak olyan fokát teremti meg, amely értelmet ad az ember számára különben közömbös tárgynak (lásd a tóparton hajló fűzfa szituálását!), hanem a dolgok sorát az emberi tudatban rendszerbe foglalja: a dolgok széthulló sokaságába világít, összefüggő, szerves egységet hoz létre.

Szabó Lőrinc esetében ekkor épp ez az utóbbi eredményígéret az, amely ehhez az alkotási szemlélethez közelítette. A tapasztalatában közömbösen széttartó dolgokat, jelenségeket, viszonyokat valamilyen intenció segítségével összefogni, rendszerbe állítani. Olyan látomásrendet keres ekkor, amelyben egybefoghatná a háborús rendben már véglegesen és megváltoztathatatlanul *szétváló* külső viszonyokat és e szétválást követő *széthulló* személyiséget.

Egy korábbi történelmi-társadalmi egységhez ragaszkodik, és annak széthullásakor nem csatlakozik egyik új egységgé formálódó részlethez sem. Így azután az egymással szemben szerveződő oldalak mindegyikén otthontalan, sőt gyanúval

kísért marad, szavai sértenek, maga egyszerre válik mentésre szorulttá és mentést gyakorlóvá. Egy olyan egészét vállal hazájául, amelyben már egymásnak esett a hóhér és az áldozat. De már nem a korábbi, „békés” módon, a tág osztályellentétek alapján, hanem a saját osztályán, rétegen, sőt közvetlen környezetén belül is. Ő maga, mint honpolgár követi a parancsokat, ha kell katona, ha kell újságíró, mint költő pedig az örökkék ég ideávilágát állítja szembe parancsteljesítő önmagával. De közben tudomásul kell vennie a kiszolgáltatottságot, az ember meghajlását, távolságát a roppant egetől. Ezekkel a széttartó kor és személyiség-ismeretekkel közeledik a témáihoz, mint tőle független, közömbös *tárgyak*hoz, de természetesen ezek a tárgyak is, mint fenomének a belőle származó ellentétek látomásával felelnek. Ugyanakkor ezek a fenomének már a tárgytól is, és az őbenne magában meglevő kaotikus ismeretektől-élményektől is függetlenednek: a *látomás* formájában már egy olyan *struktúra* jön létre, amelyben rendezni tudja ezeket az ismereteket-élményeket. A műalkotásban tehát megteremtheti azt az egységet, amelyet a korban és személyiségképében elveszített. *Fiktív egység* jön így létre, amely nem következik sem a dologból (verstéma), sem a költő ismeret- és élmény-káoszából, csak egy olyan megtalált forma, amelyben rendszerezhetővé válik a káosz, de nem válik rendezhetővé.

A korábbi *Vezér*-féle szubjektív rend ellentéte ez. Az erőszakos, deklarált, a valóság rendjével ellentétes jellegű önmegvalósítások helyett a személyiség megszűnésének objektív képe; vagy tágítva a kép értelmezését a személyiségről a közösségre: az erőszakoltan homogén rend látomásával szemben a háborús rend tényleges káoszának bevállása. És eszerint a *Fűz a tóparton* című vers beszámoló mindarról ahogyan, amilyen helyzetekben és cselekvéstípusokban ebben a káoszban megmutatkozik számára és szerinte *az ember*, aki épp e megmutatkozás közben veszíti el személyiségét. Így azután a vers *egészében* a költő *személyiség-vesztő látomása* jelenik meg.

Mert mi mindent láthatna még ebben a fűzben, ha éppen

nem egy olyan történelmi időben nézne rá és nézetné a tükörbe, amikor ismét a kifícamodott világ látomásával kell foglalkoznia. Tehát egyetlen, a versben tükröződő képben mutatja be (ezúttal „*másba*”, egy természeti tárgyba nézve) a kifícamodott világot, és szenved (e tárgy „látomását” átélve) az *Én* arcának „szétbontott és összekuszált”, kísérteti voltát. Ezáltal alakítja ki módszerében is a kettős haláltánc megmutatásának módját.

A látomás, amelyet „*is*” visszaver a tükör: a szétesés. A kor és az ember, és az emberi személyiség kettős szétszakadása ez. A Kalibán-i hajza ekkorra válik konkrét fenyegetettséggé, de általánosítható létélménnyé is. És ekkor ölt testet konkrétan ismét a hóhér és áldozat ellentétpár is, vált át ezáltal a kifícamodott világ képzete a század nagy botrányának tényére. Szabó Lőrinc ezt az exponált emberi pillanatot a széthullás, a bukás szemszögéből emeli látomásába, egy pálya széttartó erőit veszi számba.

5.

A kor haláltáncát a kifícamodott kort jelző motívumok építik bele a versbe. A kornak ehhez a képéhez ad jeleket a fordított, és a fuldokló világ bemutatása, a kísértet jelentkezése, és ténykedése. A szennyes ár, amely előnti a világot már a húszas években a Babits-i, George-i és Szabó Lőrinc-i víziók része volt; az ember után nyúló ág ijesztő, riadást okozó pszichológiai hatása már a *Kalibán!* kötet egyik természet-versében jelentkezett. Majd a *Fűz a tóparton* megjelenése után egy évvel Radnótinál már a Szabó Lőrinc-i *kettős félys*, a József Attila-i fortélyos félelem a korra konkretizált és a természeti témába átemelt változata ismétlődik

I. Megállok itt a fa tövében,
lombját zúgatja mérgesen.
Lenyúl egy ág. Nyakonragad?

II. S az ág is
némán motoz hajamban és ijedten.

(*Tajtékos ég*)

Radnóti is végül egyetlen tényt tud kiemelni ebből az egymásra acsargó világból. Szabó Lőrinc az „*öt*” látta kiemelkedni, Radnóti erről az *ő*-ről tudja még: „*Élek*”.

És ebből a természeti képpel jelezhető helyzetből indul Pilinszky költészete is. Csakhogy míg József Attila és Radnóti költészetében *élethelyzetté* konkretizálódott ez a vershelyzet (erre utal a Radnóti verszáró tény-szava is: „*élek*”); Szabó Lőrincnél egyszerre jelent *élet* és *lét*-helyzetet (konkrét veszélyeztetettség jelzései, és az abszolútummal való szembesítés, valamint kontemplatív időtlenítés); Pilinszky-nél már *lét*-helyzetté általánosítódik. Az *élethelyzet* szereplői értik a kor csapdáját, a *lét*helyzet átélője feloldást talál, harmóniába tudja fogni a széthulló részeket és a közöttük szemlélődöt. Szabó Lőrinc versének főszereplőjével együtt *nem érti* ezt a *helyzetet*, és *feloldást sem talál belőle*.

6.

A főszereplő kétszer jelenik meg a versben. Először mint egy leírás alanya („*néz és hajlik . . . a fűzfa, s nem érti*”) másodszor pedig mint egy látomás, méghozzá ez alany látomásának a tárgya („*öt*”). Így válik a főszereplő — ha grammatikailag igen csak áttételesen is — önmaga vizsgálódásának és e vizsgálódás kudarcának tárgyává („*néz . . . s nem érti . . . öt*”). Ugyanakkor van egy közvetlen tárgya is ennek a nézésnek és nem értésnek, — maga a torzkép: a fordított világ, a felnyúló kísértet és e kísértet „*hamis tudata*” a „*fenti, fuldokló világ*”-ról. Mert itt, ugyanabban a tükör-képben, a képpel azonos és ellentétes tükörkép is megjelenik. (*Ő és a kísértet.*) És ez a tükörkép egyszerre nyúl (tehát *veszélyeztet*) és akar kihalászni (tehát *menteni*). És e tükörkép „*látomásában*” a fenti világ „*fuldokló világgá*” torzul: amelyből, — ha igaz lenne — valóban menteni kellene a fuldoklót. De mivel nem igaz, a mentés válna fullasztássá, — ha egyáltalán végrehajtható lenne. De nem is hajtható végre, mert — mindkét változat — csak egy

feltételes valóság, „mintha”-cselekvés a szemlélődés művelete közben. Így azután ugyanó a hóhér és az áldozat, és ez változtathatatlan, feloldhatatlan képlet: nem folyamat, nem mechanizmus, nem a feloldás, vagy akár csak a belőle kioldódás felé vezető Passió; — hanem változtathatatlan struktúra, amelyben egy széthulló, önmagával (helyzetével, helyével, szerepével, vágyával és vágya értékével) tisztában nem levő személyiség adatai *rendszerződnek*. Ez a *struktúra* azután olyan formális egységet, fenomént teremt, amelyben viszonyba kerülnek, és egymás hatását megsemmisítik a különböző erőterekben különben önálló életre képes személyiség-típusok.

Milyen erőtereket szervez tehát egyetlen változtathatatlan és cselekvésképtelen rendszerbe ez a vers? Kétféle technikával teremt meg a különböző személyiség-típusok erőtereit: az egyik a „mintha”-módszer, a feltételes valóság; a másik a tükörkép-fikció. Ezáltal az adott megszemélyesített tárgy (fűzfa) négyféle erőtérbe kerül: a vizsgálódó és a megrettent szemlélődés, a mentő és a fenyegető cselekvés esélyeit éli át.

Nagy történelmi események során felerősödnek a cselekvés-típusok erőterei, maga a cselekvés pedig kiemelt, a személyiséget meghatározó hangsúlyt kap. A Szabó Lőrincet körülvevő háborús rend ilyen korszakváltó esemény volt, amelyben — és ezt az adott vers is mutatja — *a személyiséget valóban cselekvés-típusán keresztül lehet meghatározni*. Szabó Lőrinc be is mutat négy féle, a korra jellemző cselekvéstípust, de közöttük választani nem tud: mindegyiknek fél a következményétől. Így jön létre az a *cselekvésképtelenség*, amely végül is kioldja magát az embert viszonyaiból, kiszolgáltatottá teszi, bármikor bármely erőtér meghatározta viszonyba kapcsolhatóvá bármely cselekvéstípus követésére alkalmassá alakítja.

Az adott vers esetében ez úgy realizálódik, hogy a kiválasztott tárgyat meghagyja közömbös dologi mivoltában, megszünteti fenomén-jellegét, és ezáltal bármilyen másik intenció számára kiszolgáltatottá teszi. Marad ugyanis önmagában csak annyi, amennyit a cím bemutat: „*Fűz a tóparton*”. Ő az a tárgy, aki semmit nem csinál, és „*őt*” emeli ki végül is az erőterek

szembesítéséből, a vers struktúrájából. Amit így kiemelt, az már csak közömbös, csakis önmagára visszautaló tárgy lehet.

A személyiség pedig azzal, hogy nem tudta egyetlen viszonylatban, egyetlen cselekvéstípusban sem elkötelezni magát, — megszűnt. Túllépett a *Vezér* típusú szubjektív személyiség- és cselekvés-képen, de nem is csak „hallgat és befelé néz”, — mert azzal máris *vállalt* volna valamit: az exodust, a menekülést („*Senki földjén*”), vagy a Passiót, a minden szenvedés önmagabagyűjtését (*Apokrif*), mint teszi ez úton Pilinszky. Ezért is lehet Pilinszky szintézise emberre méretezett: kő-ember-képci is egyesszám első személyben beszélnek. Szabó Lőrinc verse a vállalás nélküliséget, a csak tárgyi létezést mutatja be: azt a helyzetet, amikor valaki (mindegy, hogy egy megszemélyesített tárgy, ezáltal még allegória is lehetne) a személyiséggé teljesedés minden lehetőségéből kioldja magát. Nem ember-telen, de emberen kívüli. Lehetne valaki, de helyette csak tárgy marad. Cselekvésképtelen, vagy cselekvésre eszközként felhasználható.

Ezáltal lesz ez a vers is kivételes megoldása ellenére jellemzője Szabó Lőrinc ekkori költészetének. Kép, amelynek kétféle alakító elv munkálkodik egymást keresztezve létrejöttében: a struktúra-teremtő és a struktúrából kioldó. Egy tárgy köré egyszerre rendszerezi vízióját e tárgy különböző lehetséges viszonyairól, és ugyanakkor ezt a tárgyat kiemeli e viszonyok rendszeréből.

A korábbi Szabó Lőrinc-i költészetben a struktúra-teremtő és abból kioldó elv egy közös egységen belül hatott: a vers szereplője nem lépett ki a struktúra-rendből, csak annak egy-egy meghatározott pontján különítette el magát (pl.: az *Egy téli bodzabokorhoz* című versben az éves cikluson belül a nyár-utániság időpillanatában). Ebben a versben oldódik ki először a vers szereplője közömbös *tárgyként* a struktúrában rendszerezett viszonyok közül.

Végletes helyzetben, végletes eredmény ez a vers. Amely a modern polgári líra relatív valóság és személyiség képletét a személyiség cselekvésképtelenségéig és ezáltal való megszű-

nésig redukálja. És éppen egy olyan történelmi helyzetben, amikor a kor a személyiségnek a cselekvéstípusok közötti választását tette meg etikai imperativusszá.

Ez a korszerűtlen korszerűség azután mégis rákényszerítette Szabó Lőrincet egy olyan vizsgálódásra, amelynek során már nemcsak egyetlen kép-redukcióban hajtja végre ezt a — fenomenológiai műszóval élve — „beleérzést”, hanem a személyes sorsot minden egyes keresztút-pillanatban szembesíti a viszonyaiból és a lehetséges cselekvés-típusokból rendszerezett struktúrával: bele is építi és ki is emeli belőle. Ezáltal olyan önkritikus pályaképvizsgálatot tart, amelynek során éppen egy új személyiséglátomást formálhat. A *Fűz a tóparton* egy költői korszak záróköve is, amely visszafordítja a költőt, az idáig vezető út felülvizsgálatára, újra átélésére és átrendezésére készíti. A *Tücsökzene* már nemcsak a korábbi motívumok és jelek redukálása és rendszerezése, de a személyiség-megvalósítás új rendjének a megteremtése is lesz.

KABDEBÓ LÓRÁNT