

HOLMI

XVII. évfolyam 12. szám

2005. december

Szerkeszti: Réz Pál (főszerkesztő),
Radnóti Sándor (bírálat), Várady Szabolcs (vers), Závada Pál (széppróza),
Fodor Géza, Szalai Júlia, Voszka Éva

Szerkesztőbizottság: Bodor Ádám, Dávidházi Péter, Domokos Mátyás,
Göncz Árpád, Kocsis Zoltán, Lator László,
Ludassy Mária, Nádasdy Ádám, Rakovszky Zsuzsa.
Tördelőszerkesztő: Környei Anikó. A szöveget gondozta: Zsarnay Erzsébet

TARTALOM

- Szabó T. Anna*: Hangok a várakozásban • 1467
Bertók László: Hogyha helyet találna neki • 1469
Hirtelen égbolt • 1470
Gergely Ágnes: Szárnyasoltár • 1471
Rába György: Bélyegalbum • 1473
Harun Al-Rasid ébresztése • 1473
Fodor Géza: Shakespeare Hamlet-„film”-je • 1474
Balázs Zoltán: „A vihar”: az erkölcsi
személyiség drámája • 1490
Géher István: A magyar „Hamlet”: Arany János
furcsa álcája • 1511
Beke József: Nagykőrös hatása Arany János
nyelvére • 1541
Tandori Dezső: A kör körszögülete • 1549
Babiczy Tibor: Allewelt tér • 1552
Konvektor • 1553
Miklya Luzsányi Mónika: Az asztalnál tizenhárman • 1554
Szakács Eszter: Holt nyelven • 1560
Mesterházi Mónika: A lélek állapota álmában • 1561
A ferde út • 1561
Czifrik Balázs: Forgó • 1562
Kádár Pál: A halál és az orvos • 1569
Darányi Sándor: Apa • 1572

FIGYELŐ

Helényi Zsuzsa: „Ment-e a könyvek által a világ elébb”,
avagy Hová fussunk a jelenből,
a múltba vagy a jövőbe? (Tatyjana
Tolsztaja: Kssz!) • 1575

Radnóti Sándor: „ebben az autisztikus regényben”
(Karátson Gábor: Ötvenhatos
regény) • 1584

Nagy Boglárka: Nyugtalan hatású részek (Schein Gábor:
Lázár!) • 1589

Rózsa Erzsébet: A *Vulgo* Vajda-száma (Nagyerdei
megálló. Tanulmányok Vajda Mihály
70. születésnapjára) • 1592

Megjelenik havonta. Felelős kiadó: Réz Pál. Vörösmarty Társaság
Levélcím: HOLMI c/o Réz Pál, 1137 Budapest, Jászai Mari tér 4/A
Terjeszti a Nemzeti Hírlapkereskedelmi Rt. és a regionális részvénytársaságok
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág
Előfizethető közvetlenül a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján,
Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál
(Bp. VIII., Orczy tér 1. Tel.: 06 1/477-6300; postacím: Bp. 1900)
További információ: 06 80/444-444; hirlapelofizetes@posta.hu
Előfizethető még postai utalványon Závada Pál címén (1092 Budapest, Ráday u. 11–13.)
Előfizetési díj fél évre 1500, egy évre 3000 forint, külföldön \$35.00, illetve \$70.00
Nyomtatta az ADUPRINT Kft. Vezető: Tóth Béláné

Szabó T. Anna

HANGOK A VÁRAKOZÁSBAN

(Az asszony beszél)

Mellem hasamra, hasam combomra omlik,
gerincem roppan, derekam fáj, mellbimbóm körül barna udvar.
Eres a lábam, püffed az arcom, beleim között ki dörömböl?
Nehéz vagyok már, szülni vágyom.

Köldököm ferdén előreugrik, bőröm felreped, mint a szilva,
derekam, combom csupa párna, készül a puha ringatásra,
valaki rugdos, mocorog bennem, érzem a könyökét, érzem a térdét –
nehéz vagyok már, szülni vágyom.

Lehet, hogy ezt, így, már soha többé, lehet, hogy ő lesz az utolsó,
tudom, hogy rögtön, mielőst künn lesz, méhembe megint visszahúznám,
ne legyek egyedül, legyek a fészke, legyen a közepem, érezzem újra:
nehéz vagyok már, szülni vágyom.

Hordom a terhem, almafa ősszel, itt van az óra, fürdöm a fényben,
ég fele nyúlok, föld fele hajlok, tudom a titkot, áldás, áldás,
beteljesítem, amiért lettem, ez a teljesség, ez a perc – mégis:
nehéz vagyok már, szülni vágyom.

(És újra szól)

Éjszaka van, és mind elhagytak engem.
Férjem, fiam nyugodtan alszanak.
De mozdul, fordul a harmadik bennem,
egy tapintásról ismerős alak:
a lába, karja, térde kifeszíti
a bőrömet, mint keret a dobot,
saját ütemét belém kényszeríti,
ahogy mozog és kapkodón dobog,
képére formál, magává gyúr engem,
hogy ezentúl már egy legyek vele,
hogy bennem-létét soha ne feledjem,
hogy mardosson majd mohó melege.

Jaj, két fiaim: karom, ölelésem,
siető lábam, otthonos ölem –
nélkülük egész nem vagyok egészen,
de ők egészek lesznek nélkülem.

(És fellázad)

Miért nem lettem éles, tiszta szellem?
A fájdalomnak testet mért adok?
Miért fordultam békességem ellen?
Hogy megtudjam, hogy halandó vagyok?
Azt hittem: épp így leszek halhatatlan.
Vagy – tudom én? Az érv nem izgatott,
csak foganni és teremni akartam,
csak fogadni a teremtető magot.

(Ezt mondja Pythia)

De aki a magot magába fogadta,
megnyílik az idő mélye alatta,
világok méhe vajúdik tőle –

ki tudja, kit ránt elő belőle,
szűk üregekből tág levegőre,
messzi időkből kit tol a létre,
újra ölésre, új ölelésre.

(Mária hangja messziről)

Fogadjátok és szüljétek mindet!
Megváltanak majd, szeretnek minket.
Jó hírt fogadtam, fiat fogantam,
más akaratnak, halálnak adtam.

Engem akart, hát hadd legyek eszköz!
Hadd legyek áldott asszonyaid közt.
Testembe szálla – illesse hála –
isteni léte, földi halála.

(Magdolna hangja közléről)

Mért vagyok asszony? Tűnök és várok:
halál kezében húsom a zálog –
adom-e majd, ha cserébe kéri?
Megváltást vártok? Szeretek élni.

Adjam a vérem? Nyújtsam a testem?
Magamat végleg kényére vessem?
Nézzem, ha rezzen, lessem, ha szusszan,
vátjam, ha elmegy, vágyjam, ha itt van,
s mint a szuka, ha kicsinyét ója,
legyek kuckója, vigasztalója...?

Gyenge vagyok – mit tehetek érte?
Lenyaljam tán, ha csordul a vére?
Enyhítem lázát hús tenyeremmel?
Fájdalom ellen senki az ember.

(És az asszony válaszol)

Ó, puha háta, combja, térde!
Ó, ölelése édessége!
Függeszkedése! Ragaszkodása!
Csepp tenyerének simogatása!
Gyöngék hatalmas gyöngédsége!
Születni, szülni érdemes érte.

Éjente ágyához lopózom,
leheletével takarózom –
fekete pillás, lehunyt szemeknek
suttogom egyre: nagyon szeretlek...

Bertók László

HOGYHA HELYET TALÁLNA NEKI

Hogyha helyet találna neki, hogyha legalább
eszébe jutna, hogy hová tette az előzőt, hogyha
nem kellene végignéznie, átforgatnia az összes
kupacot, polcot, szekrényt, ha nem hergelné
bele magát, hogy akkor most, hogy most már
csak azért is, ha nem akadna el folyton
valamely más, régóta keresett, váratlanul
eléje bukkanó ebben-abbban, s nem örülne meg,
nem szöszmötölne vele a kelleténél hosszabb
ideig, ha nem fáradna el már a második vagy a
harmadik sor végére, s nem hatalmasodna el
rajta máris a rezge bizonytalanság, hogy
van-e értelme (hogy semmi értelme sincs) annak,
amit csinál, hogy fölösleges az azonos (vagy
azonosnak gondolt) dolgokat (tárgyakat,
gondolatokat) mindenáron egy kupacba hordani
(erőltetni, képzelni), hiszen ha egybetartoznak,
akkor előbb-utóbb maguktól is egymáshoz
rendeződnek, amit meg önszántából lapátol
(lapátolna) egybe, azt, lám, elfelejti...

Jobb volna talán a spontán időrendre
hagyatkozni, akkor mindig lenne egy pont,
ahol hely és idő egybeesik (együtt áll), csak
meg kell jegyeznie, hogy hol és mikor (aha!),
ha pedig képtelen rá, akkor gondolkodás nélkül
(csendben) a sor végét keresni, s nem méregbe
gurulni, ordítózni, hogy már megint hozzányúlt,
összekeverte, kihajította valaki (na ki?),
rajta kívül csak egy személy él a lakásban,
ő szokott rendezgelődni, rendet rakni (utána is),
felesleges, sőt eszement disznóság a
feledékenységét (tehetetlenségét) azzal tetézni,
hogy csúnyán káromkodni kezd, veszekedést
provokál, tovább rontja az amúgy is egyre
kilátástalanabb helyzetet, különösen, ha
miután kieresztette a gőzt, rögtön meg is bánja,
mi több, azonnal megtalálja, amit keresett.

HIRTELEN ÉGBOLT

Hirtelen égbolt, homályból, szivárványból
(mocsárból?, képzeletből?) kitüremkedő
buborék. Egy? Kettő? Száz? Ha az egyikben
ott vagy, a többiben is fölragyogsz.
Tegnapig(?), holnapig(?), plafonig
nyújtózkodhatsz. Ha egy szétpukkad,
egyetlen köpés nyoma marad az összes után.
Feltörekvő gáz? Pokol gőze? Fuldoklóból
elillant levegő? Önmagát kereső lélek?
Az örökös mozgásra ítélt megállíthatatlan?
Mi hajtja, bugyogtatja, fújja föl az
érzékelésig? Miért örvendeztet meg, bódít el,
sodor magával, mintha húsz éve, ötven éve?
Mintha... Ki (mi) pöccenti el (köpi szét)
újra meg újra szinte azonnal? A kudarctól,
a megszegyenüléstől való félelem?
Az izgalom? A testi gyöngeség? Az
imbolygó tudat? Az utolsó köreit járó
lámpagyújtogató (lámpaoltogató)? Aki a
menekülő fényekkel, limlomokkal együtt

minden emlékhólyagot, álmögömböt,
a normális élethez nélkülözhetetlen
világosságot eltakarít? Honnan tudod,
hogy semmit sem tehetsz ellene?
Miért viselkedsz úgy, mintha nem tudnád?

Gergely Ágnes

SZÁRNYASOLTÁR

1

Az örvényhez

Örvénylenek a reggelek.
Az utca szobrokkal teli.
A szobrok között nincs viszony,
bár testük olykor mímeli.

Hányféle pózt tanult a test!
A torzulások kínja és
a megszokás keresztben áll,
fortélyos, sűrű szervezés

vonul a külvilág előtt,
ételhordó jön, óra csöng,
Garbo-szemüveg, sportcipő,
nincs út szobor és minta közt.

Fölrémlik egy-két régi film,
könyvoldalon bürökital.
Eszmélete a gipsz mögött
magára hagyott körvonal.

2

Egy kapualjhoz

Amikor elborít a kábulat,
s látod a mélyre hullt árnyékokat,

és odalenn tenger és sivatag,
és idefönn a deszka megszakad,

s az egyik tántorog, a másik üt,
az vagy, amit nem ordítasz velük,

amit, mint a rezgést a menhirek,
sikerül messze menekítened –

messze? hová? hát miféle kiút
a láthatatlan lapidárium?

Mekkorára kell meghúznod magad
a hordószagú kapubolt alatt?

Vándorok csontját megidézi-e
a csontfűrész felszikkasztó dühe?

Hajót fűrnak, sziklát vagy csontokat?
Mi éri még a biztonságodat?

Sín, sorompó és gravitáció
nem több mint kóbor portugál hajó,

mit elborít a rabszolgák hada.
S ott kinn vigyáz a Halál Angyala.

3

A magyar nyelvhez

Minden foghíjas létra ellen,
káros tűzű legenda ellen,
rekedten álló tömeg ellen,
felázott parti homok ellen,

tükörbe hulló szavak ellen,
amiket előír az illem,
illemből tett gesztusok ellen,
részvétből alamizsna ellen,

amitől fuldoklik a jellem,
álarcok és visszhangok ellen
s a felelőtlen, laza szellem
kigazolatlan verse ellen,

sírkődülésban, hurrikánban,
szitokban és litániában
szavaid forognak a számban,
szavaid forognak a számban.

Rába György

BÉLYEGALBUM

Táborozó szétszórt ármádia
 mint kezdő gyűjtő bélyegalbuma
 olyan az életkorok sokasága
 évek kilátójáról visszanezve
 trópusi fenevad pofája tátva
 csíkos templomtorony repes az égre
 pálmafa ígér egyszeri csodákat
 dalház színtere dús hisztériáknak
 ódon karosszék húz ejtőzködőre
 menedékház a vándor pihenője
 sportautó ez röpít el önfeledten
 délszaki virágvarázs házi kertben
 lélegzetszakasztó fura rovar
 rusnya hideglelést nyakamba varr
 te rendetlen kaleidoszkóp-sereglet
 összefüggő sornak ki is nevezhet
 ébresztő jelentésed ki sugallja
 akaratnak vagy zavaros kalandja
 és sehol sincs egy árva cserepartner
 aki veszít mint én utána majd nyer

HARUN AL-RASID ÉBRESZTÉSE

Harun felséged tán több ezeregyszer
 kerekedett föl barangolni reggel
 becserkészni székhelyedet a várost
 a csorgókutat a tornyost a sárost
 nekivágtál az utaknak tereknek
 ringó szoknyák kolompszavát követted
 szökevényt rókatáncot rejtenek
 szédületet nászéjt a pendelyek
 s ha nem bámult meg felséged Harun
 életedben eddig varjút karón
 suhancok téged ügybuzgón anyáztak
 legyintettél hallván rég az apákat
 a szókincs más de nem az indulat

az utód is mocskos szájjal mulat
 a tapasztalás szélfúttá nyomába
 eredned eszmélkedésed hiába
 lotyók tolvajok közt botladozó
 béred pofon rangrejtett utazó
 nem az otthon oly finom selymű nóta
 füledbe számár üvöltése szól
 bárhová lépsz körülötted csupa
 eb- s lóterméses diszharmónia
 felség saját szerepedből kilépve
 táruul a lenti lét fintora fényre
 zsvivajgó köztérről vezet-e híd
 elérni palotádnak éjeit
 s ha igen majd átvészeled-e álmod
 tüzes új nappalok elébe állnod

Fodor Géza

SHAKESPEARE HAMLET-„FILM”-JE

ÁLTALÁNOS TUDNIVALÓK SHAKESPEARE-RŐL című 1954-es esszéjében Füst Milán élvezetesen leírja, hogy miként ébredt rá rajongott Shakespeare-je úgynevezett nagy gyengéire: „Már kívülről tudtam Hamletet és Leart (ezekből nem egy részletet eredetiben is) – tán harmincéves lehettem, mikor nem a szívem, de az eszem kérdéseket kezdett feltenni, hogy hát hogy s mint van ez meg az e művekben? Vagyis, megvallom, mindaddig észre se vettem a bennük rejlő ellentmondásokat, annyira meg voltam tőlük bűvölve, babonázva [...] || De aztán, mondom, észrevettem az ellentmondásokat. S melyek azok? Végyük példának egyik legszembetűnőbbet. A harmadik felvonás híres monológjában, a »Lenni, vagy nem lenni« kezdetűben Hamlet az öngyilkosságról beszél: meghalni könnyű volna – mondja –, ha az ember tudná, hogy odaát is nincsenek-e álmok. De ki tudhat erről bármit is? Minthogy a halál országa olyan tartomány, ahonnan még nem tért vissza utazó. – Hogyhogya nem tért vissza? – kérdeztem én magamtól késői meglepetéssel olyannyi Shakespeare-stúdiómom után. – Hiszen a darab azzal kezdődik, azon alapul, hogy Hamlet az első felvonásban apja kísértő szellemével találkozik, beszél vele, tőle értesül annak gyalázatos haláláról, hogy öccse gyilkolta őt meg, és így tovább, de még a túlvilág kénköves lángjairól is megtud tőle egyet-mást – és ő kérdezi később mégis, hogy van-e túlvilág? Hát semmit se hitt el e látomásnak, káprázatként vette azt a jelenést, amelynek barátai is tanúi voltak, aminthogy mondja is a szellemről: »Egy porszem ő az ész szemét zavarni.« Ha tehát ez valóban így van, hogy semmit se hisz neki, akkor alig-alig folytatható a dráma, mert nincs, ami további akciójának erőt adna [...]. || [...] az első felvonás e jelenése után Hamlet aligha kérdezhetne ilyet s ilyen gyanútlan tájékozatlansággal, hogy vannak-e halálunk után álmaink? De azt se mondhatná ily határozottan, hogy a halál országa oly tartomány, amelyből még nem tért vissza utazó – semmiképp se mondhatná, ha Shakespeare nem lett volna annyira feledékeny. Egyszóval: nyil-

ván elfelejtette, hogy mit írt le az első felvonásban. || Mert hisz az volt: feledékeny és hanyag. Ez számtalan más ellentmondásából is kiderül, és ismétlem, erre akkor jöttem rá, mikor a Hamletet már régen kívülről tudtam. [...] || [...] || Shakespeare nem finom ember, nem sima, nem précieux, nem óvatos, nem gondterhelt, bibelődni meg éppen sose volt kedve, utánanézni a tegnapiaknak: másnap elkapta őt valami új láz – mihez hasonlítam? Ó csakugyan olyan, mint az őselemek! Bánja is a vulkán, hogy tegnap hogyan dörgött? – s ez a lázas ihlet nap mint nap megint étellel telített maga körül világokat, s mondom, olyan izzással, hogy lehetetlen kivonni magunkat hatása alól. Hova tűnnek itt meggondolásaink? Mődünk sincs rá, hogy tetten érzjük, mert észre se vesszük következtelenségeit, tehát nem is juthat eszünkbe, hogy ilyesmire gondoljunk.”¹

A Shakespeare-kritika első korszakában, a XVII–XVIII. században drámáinak inkonzisztenciái szembeötlők voltak, lévén e kritika klasszicista indíttatású.² Még a Shakespeare-apológéta és -kiadó Samuel Johnson is tárgyalja a kiadásához írt alapvető jelentőségű Előszó-ban Shakespeare „hibáit”, egyebek között a következőt: „A cselekmény gyakorta oly hevenyészett, hogy igen csekély figyelem kívántatna csupán kijavításához, és a bonyolítása oly gondatlan, mintha Shakespeare maga sem tudná pontosan, hogy mit is tervezett. Elmulasztja az alkalmat, hogy tanítson vagy gyönyörködtessen, holott erre a történet bontakozása mintegy kényszeríteni látszik, és a megjelenítésben szemlátomást a könnyebb megoldást választja, elvetvén így a megrendítőbb hatás lehetőségét.”³ G. F. Parker rámutat: „Johnsont egy csöppet sem zavarja az a gondolat, hogy Shakespeare legfőbb képességei rövid, viszonylag koncentrált kitérésekben nyilvánulnak meg – hogy a shakespeare-i nagyság alapegysége nem a darab, hanem a jelenet.”⁴ A Shakespeare-recepció romantikus: organicista és pszichologizáló korszaka ezt végképp nem látta, de a XX. század elején a történeti és szociológiai érdeklődés örvendetesen felismerte, és máig segít abban, hogy a Shakespeare-drámákra rakódott mérhetetlen mennyiségű álprobléma és spekuláció dzsungelét némileg ritkítani lehessen. Ez különösen a HAMLET esetében volna üdvös, mert nem elég, hogy ez a tragédia szubsztanciáját tekintve is a legkérdésesebb Shakespeare valamennyi drámája közül, még az akcidentális elemek terén is ebben található a legtöbb inkonzisztencia – s az utóbbi probléma nem függ össze okvetlenül az előbbivel.

A shakespeare-i dramaturgia megértése tekintetében tanulságos utat tett meg Goethe. Ismeretes, hogy Wilhelm Meister-regényében nagy szerepet játszik éppen a HAMLET. Már az első változatban, az 1777-től 1785-ig írt, de töredékben maradt WILHELM MEISTER SZÍNHÁZI KÜLDETÉSÉ-ben is, az V. könyvtől. A VI. könyv 7. fejezetében Goethe a darab inkonzisztenciáját is érinti, de mivel a regény a 14. fejezettel megszakad, nem kerül sor Wilhelm megoldási kísérletére. Az 1794-től 1796-ig írt végső változat, a WILHELM MEISTER TANULÓÉVEI V. könyvének 4. fejezetében azután Wilhelm ezt is kifejti: „A legpontosabb vizsgálódás, a legérettebb megfontolás után kétféle dolgot különböztetek meg ennek a darabnak a kompozíciójában; az első: a személyek és események nagy, benső viszonyai, azok az erős hatások, amik a főalakok jelleméből és cselekvéseiből keletkeznek; ezek pedig egyenként kitűnőek, s azon a sorrenden, ahogy egymás után következnek, semmit sem lehet javítani. Ezeket semmiféle feldolgozás nem rombolhatja szét, még eltorzítani is bajosan tudja. Ez az, amit mindenki látni akar, amihez senki sem mer nyúlni, ami mélyen beléhatol a lélekbe, s amit – mint hallom – majdnem mindenestül át is vittek a német színpadra. Csak abban tévedtek hitem szerint, hogy a második dolgot, ami ebben a darabban figyelemre méltó, vagyis a személyek külső viszonyait, amelyek egyik helyről a másikra juttatják, vagy egy s más módon, bizonyos véletlen események segítségével, összeköttetésbe hozzák őket egymással; ezt, mondom, túlságosan jelentéktelennek tekintették, csak úgy melleleg beszéltek róla, vagy teljesen el is hagyták. Persze ezek csak vékony és laza szálak, de mégis végigmennek a darabon, és összetartják, ami különben széthullana – szét is

hull, mihelyt ezeket elvágják, és úgy vélik, minden a legnagyobb rendben van, ha a végeiket békén hagyják.” (Benedek Marcell fordítása.) És Wilhelm átdolgozza a darabot, de nem nyúl az elsőnek említett nagy helyzetekhez, viszont a pragmatikus dramaturgiai szerkezetet össze- és szigorú foglatatba fogja, fogaskerekeit pontosan egymáshoz illesztve olyan zárt drámatípusba kényszeríti bele az Erzsébet kori nyílt drámát, amilyen a XVIII. század második felében, utolsó harmadában kifejlődő és egészen a XX. század közepéig eleven polgári dráma ideáltípusa volt, s legtisztább, egyben legproblematiszabb formáját a *pièce bien faite*, a *well-made play* drámatechnikájában nyerte el. Ez előtt a háttér előtt világosodik meg igazán az idős Goethe *színházi* bölcsessége – 1827. április 18-án mondta volna Eckermann-nak a művészi fikció merészségét védelmezve: „Tucatnyi példát mutathatnék önnek Shakespeare műveiben. Vegyük csak a Macbethet. Amikor a Lady tette akarja serkenteni férjét, így szól:

...Szoptattam, s tudom míly
Édes a csecsemő az anya keblén –
[Szabó Lőrinc fordítása]

Hogy ez igaz-e vagy sem, mellékes; a Lady mindenesetre mondja, és kell is mondania, hogy szavainak hangsúlyt adjon. Később azonban így kiált fel Macduff vad haraggal, amikor értesül övéi pusztulásáról:

Nincs gyereke!

Macduff e szavai tehát ellentmondásban vannak a Lady szavaival, de Shakespeare ezzel nem törődik. Számára mindig a beszéd ereje fontos, és amint a Ladynek azt kell mondania, hogy alapos nyomatékot adjon szavainak: »Szoptattam«, úgy Macduffnak is pontosan e célből kellett azt mondania: »Nincs gyereke!«

Egyáltalán – folytatta Goethe –, ne közelítsünk oly szigorúan és kicsinyesen a festő ecsetvonásához vagy a költő szavaihoz; a merész és szabad szellem által létrehozott műalkotást szemléljük és élvezzük inkább, amennyire lehet, ugyanilyen szellemmel.

Így például balgaság lenne, ha Macbeth szavaiból:

Ne szülj nekem lányokat –

azt a következtetést vonnánk le, hogy a Lady egészen ifjú lény, aki még nem szült. És ugyanilyen balgaság lenne, ha tovább mennénk, és azt követelnénk, hogy a Ladyt a színpadon is ilyen fiatal teremtésnek kell ábrázolni.

Shakespeare korántsem azért mondatja Macbethtel ezeket a szavakat, hogy a Lady fiatalságát bizonyítsa ezzel, hanem e szavak, akárcsak a Lady és Macduff imént idézett szavai, csupán retorikai célokat szolgálnak, és semmi egyebet nem akarnak bizonyítani, mint hogy a költő mindig azt mondatja szereplőivel, ami az adott helyen éppen szükséges, hatásos és jó, és nem sokat aggályoskodik arra ügyelve s azt számítgatva, hogy e szavak netán látszólagos ellentmondásba kerülnek egy másik részlettel.

Egyáltalán, darabjai írása közben Shakespeare aligha gondolt arra, hogy nyomtatott betű lesz belőlük, és végigszámolják, összehasonlítgatják, méricskélük őket; ő inkább a színpadot tartotta szem előtt, amikor írt; mozgó, eleven lényeknek tekintette darabjait, amelyek leáradván a deszkákról, hamar elillannak a szemekből és fülekből, amelyeket nem lehet fogva tartani és részleteikben megbírálgatni, s amelyekben pusztán az a fontos, hogy mindig csak a jelen pillanatban legyen hatásuk és jelentőségük.”⁵

A romantikus szellem erejére jellemző, hogy Füst Milán, aki a kiindulásként idézett fejtegetés után maga is hivatkozik Goethe e nyilatkozatára, egyáltalán nem reagál a magyarázat lényegére: a Shakespeare-darabok eredeti létezés módját jelentő színházi előadás működésére, hanem megmarad a zseniális feledékenység és hanyagság mítoszának bűvöletében. Pedig szigorú szakirodalmat is ismert e problematikával kapcsolatban; olvasta Levin Ludwig Schücking egyik könyvét, hivatkozásából következtethetően a legfontosabbat: *DIE CHARAKTERPROBLEME BEI SHAKESPEARE* (1919). Schücking és Edgar Elmer Stoll képviselte a tízes-húszas évek fordulójától legerősebben azt a történeti szempontot, amely a XIX. századnak a jellemre összpontosító pszichologista Shakespeare-értelmezésével szemben a daraboknak a *közönségre tett hatást célzó megalakotottságát* állította a középpontba.⁶ Mindketten arra a következtetésre jutottak, hogy a Goethe által is kiemelt pillanatnyi hatásra törekvés következtében a Shakespeare-drámákban a *jelenetek* elsődlegesek a jellemekhez és a cselekményhez, az Egészhez képest, és ebből származnak az inkonzisztenciák.⁷ Úgy vélem, hogy Goethe, Schücking és Stoll a shakespeare-i *színházi dramaturgia* egy fontos sajátosságát tárták fel, de nem látták át egészen e sajátosság jelentőségét. Amikor Goethe úgy fogalmaz, hogy „*a költő mindig azt mondhatja szereplőivel, ami az adott helyen éppen szükséges, hatásos és jó*”, illetve hogy Shakespeare darabjaiban „*pusztán az a fontos, hogy mindig csak a jelen pillanatban legyen hatásuk és jelentőségük*”, akkor a „*szükséges*”, „*jó*”, „*jelentős*” túlságosan általános, a „*hatásos*” pedig lényegbevágó, ám könnyen devalválódó fogalom, mely devalválódás – az Erzsébet kori színház közönségének igénytelenségére hivatkozva – Schückingnél és Stollnál be is következett. A Shakespeare-drámák inkonzisztenciái többnyire nem egyszerűen az „*adott helyen*”, a „*jelen pillanatban*” szükséges „*hatás*” elsődlegességének a következményei, és nem a pusztán „*hatás*” elérése igazolja őket mintegy visszahatólag, hanem vizsgálatuk során az Erzsébet kori *színházi játék* mint *műalkotás* olyan *kompozíciós eljárásait*, fogásait ismerhetjük fel, amelyek nem mások, mint a *figyelem irányításának* eljárásai, fogásai, s céljuk éppenséggel nem pillanatnyi, hanem gyakran a cselekmény nagyobb egységeinek-összefüggéseinek a megteremtése, de – engedtessek meg Max Weber fogalmaival (vissza)élnem! – nem mindig a „*célracionális*”, hanem gyakran az „*értékrationális*” cselekmény dimenziójában.

A Shakespeare-dráma kompozícióját a színházi befogadás szituációja határozza meg, következésképpen elsődleges feladata a közönség figyelmének irányítása. A színházi szituáció általában azt igényli, hogy a *színházi viszonylag rövid legyen, változatos és – legalábbis a tragédia esetében – szigorúan logikus*. Az utóbbi igény azonban gyakorlatilag problematikus. Amit Joachim Latacz a görög tragédiáról mond, a shakespeare-ire is érvényes: „*[...] a játék logikájának szigorúsága nem kell hogy az értelmi logika szigorúsága legyen, és nem is lehet az: a néző nem rendelkezik az olvasó lehetőségeivel, hogy maga határozza meg befogadási tempóját és befogadói magatartását (például visszalapozással). A költő meg kell hogy adja neki a lehetőséget, hogy rögtön az első befogadási aktsussal teljesen megértse a darab értelmét. Ez a tragédiaköltő számára kizárja a túlságosan szubtilis logikai műveleteket, és megengedi a kisebb logikai tisztátalanságokat.*”⁸ (Az „*első befogadási aktust*” nyilván egyszeri megnézésnek kell érteni.) Az a lépés, amellyel Latacz túlmegy Goethe engedékenységén, nagyon fontos: Shakespeare-nél az egymásnak ellentmondó szavak nem mindig csak retorikai célokot szolgálnak, az inkonzisztenciákat nem csupán feledtetik a pillanatnyi hatások, hanem az inkonzisztenciák többnyire olyan kompozíciós, figyelemirányítási eljárások, fogások melléktermékei, amelyek a tragédia „*célracionális*”, illetve „*értékrationális*” cselekményében vagy közvetlenül értelmes összefüggéseket

teremtenek, vagy kiszűrnek olyan elemeket, amelyek megnehezítenék értelmes összefüggések tisztáztatását.

Vizsgáljuk meg a HAMLET „célracionális” és/vagy „értékracionális” cselekményének inkonzisztenciáit! Nem csoportosítom őket tipológiailag, hanem felbukkanásuk sorrendjét követem. A szöveget Nádasdy Ádám fordításában⁹ idézem.

Első felvonás, 1. szín

Franciscót Bernardo váltja föl az őrsegen, és így szól a távozóhoz: „*Ha látod Horatiót és Marcellust, / a társaimat, szólj, hogy jöjjenek.*” (13–14. sor.) Megérkezik Horatio és Marcellus, s az utóbbi magyarázza Bernardónak: „*Horatio szerint csak képzelődünk: / nem hajlandó igaznak elfogadni, / hogy szörnyű látványt láttunk, kétszer is. / Ezért kértem, hogy tartson ma velünk, / őrizzük együtt az éj perceit, / hogy ha megint jönne a látomás, / elhiggye végre, és szólítsa meg.*” (26–32.) Hogyan? Ha egyszer Bernardo tudja, hogy Marcellus Horatióval jön, várja őket, miért Marcellus magyarázata, mintha Bernardo tudta nélkül vette volna rá Horatiót, hogy jöjjön vele? Feledékenység, hanyagság tizenkét sornyi távolságra egymástól? Harold Jenkins szerint a magyarázat inkább a közönségnek szól, mint Bernardónak.¹⁰ Igen, de miért? Figyeljük meg elejétől a jelenetet: „*BERNARDO: Ki van ott? Horatio? / HORATIO: Egy darabja. / BERNARDO: Na, üdv, Horatio, üdv, jó Marcellus. / HORATIO: Mondd, ma is megjelent az a... dolog? / BERNARDO: Nem láttam semmit.*” (20–25.) Most következik Marcellus idézett magyarázata, majd: „*HORATIO: A fenét, úgyse jön. / BERNARDO: Na, ülj csak le, / hadd ostromoljuk füled sáncait, / hátha leomlanak, és elhiszed, / hogy kétszer láttuk már. / HORATIO: Jó, leülünk, / és meghallgatjuk Bernardo meséjét.*” (33–36.) A jelenet e tizenhét sornyi szakasza s benne Horatio valamennyi replikája következetes logikát tár elénk: Horatiót mint szkeptikust, kételkedőt exponálja, akinek már a bemutatkozása („*A piece of him*” = egy darabja) fenntartást, megszorítást tartalmaz (Arany félreértette, az ellenkezőjét intonálta, kitarulkozást, odaadást: „*Teste, lelke az*”). Ennek a bemutatásnak a közvetlen célja ama fordulat nagyságának az előkészítése, amelyet a Szellem megjelenése Horatióban kivált: „*BERNARDO: Horatio, sápadt vagy és remegsz. / Ugye, hogy több, mint pusztá képzelt? / Mit gondolsz róla? / HORATIO: Isten látja a lelkem, el se hinném, / ha nem volna rá hiteles tanú / a két szemem.*” (56–61.) A fordulat nagyságára, Horatio megrázkódtatásának fizikai jeleire azért van szükség, hogy a színen átvonuló páncélos figura elnyerje szellem mivoltának rendkívüliségét. Kisebb mértékben Horatio viselkedésére is érvényes, amit Lessing a Hamletéről mond: „*Minden figyelmünk tehát órá összpontosul, és minél több jelét látjuk rajta a feldúlt kedély borzalmának és rémületének, annál későbbek vagyunk e jelenséget, e feldúltság okozóját éppen annak tartani, aminek ő tartja. A kísértet inkább általa hat ránk, mint önmaga által. Az a hatás, amelyet reá tesz, átmejj ránk, és a hatás szemmel láthatóbb és erősebb, semhogy kételkedhetnénk a rendkívüli okban.*”¹¹ Shakespeare olyan eszközzel dolgozik, mint a film: két „snittet” állít kontrasztba, az egyik Horatio lelki diszpozícióját mutatja be, a másik azt, hogy e diszpozícióhoz képest milyen erős hatást tesz rá a Szellem; két szerkezeti egységgel van dolgunk, amelyek egyik „vágástól” a másikig terjednek, s amelyekben a színjáték egy-egy jelenségre irányítja és rögzíti a néző figyelmét. Az első „snittben” Marcellus állítása, amely ellentmond Bernardo tizenöt sorral korábbi szövegének, a „snitt” belső kontextusában, Horatio figurájának exponálásában funkcionális, s a néző a „snitt” értelmére figyelve nem emlékszik vissza az előző „snittnek” egy amott funkcionális mozzanatára, amelynek egy mostani történetesen ellentmond. Marcellus Bernardo szavainak ellentmondó szavai nem a pillanatnyi hatást szolgálják, hanem egy nagyobb értelmes egység, egy „snitt” felépítésében vesznek részt, mely „snittre” a követ-

kező drámai fordulattal üt vissza. De Horatio szkeptikusként, kételkedőként való exponálásának további értelme, funkciója is van: a figura kialakításában megőrződik mint annak racionalizmusa, aminek Hamlet számára oly nagy jelentősége van: „[...] *boldog lehet, / akiben indulat és bölcs ítélet / ilyen kiváló arányban vegyül / [...] / [...] Én azt az embert, / aki nem rabja minden szenvedélynek, / a szívem kellős közepébe zárom; / s te ilyen vagy.*” (III. 2. 68–74.)

Ugyanebben a színben beleütközünk egy olyan problémába is, amely továbbiakkal későbbiekkel kapcsolódik össze. A Szellem és az elhunyt király személyazonosságát latolva mondja Horatio: „*Ilyen páncélt viselt, mikor kiállt / a nagyravágyó norvég ellenében; / ilyen zord arccal verte szét a jégen / a szánon futó lengyel hadakat.*” (63–66.) Horatio úgy beszél, mintha mindennek tanúja lett volna. Az V. felvonás 1. színében, a temetői színben azonban Hamlet és a Sírásó párbeszédéből úgy tűnik, mintha mindez harminc évvel ezelőtt történt volna (139–157.). Ha e mozzanatot realitásnak tekintenénk, arra a képtelen következtetésre kellene jutnunk, hogy Horatio több mint negyvenéves. Csakhogy az I. felvonás 1. színében Horatio szavainak nem a *személyes* hite a legfontosabb, az csak a közvetlenséget fokozó árnyalat, színezet, felhang, mi több, nem is a közönségnek a Szellem és az elhunyt király személyazonosságáról való meggyőzése, hanem Hamlet király figurájának mint hadvezér-uralkodónak *emblematis* rögzítése. S ebben megint nem a „célracionális” cselekményvezetés a legfontosabb, amely a darab háborús közegének a kidolgozásában folytatódik, hanem annak az „értékrationális” kompozíciónak a beindítása, amely Hamlet király lovagi, illetve Claudius király bűnben fetregő, Hamlet király apollói, illetve Claudius király szatírszerű, Hamlet király herkulesi, illetve Hamlet herceg problémázó figurájának analogikus-kontrasztos tükörrendszerét mozgatja. Ebben a színben a Szellem-jelenés minden mozzanata, a páncélszabó, a marsallbot (*truncheon*), a vonuló járás (*stalks*) mint „*visual meaning*”, képi jelentés a hadvezér-uralkodó emblémáját teremti meg, s ezt teljesítik ki Horatio szavai. Itt is két „snittel” van dolgunk, az első maga a Szellem–Marcellus–Bernardo–Horatio-jelenet, a második a jelenés kommentálása Marcellus–Bernardo–Horatio által, az első képi, a másik verbális megteremtése Hamlet király emblematis figurájának. Horatio beszámolójának személyes hite ebben nem *alkotó*, csak enyhén színező tényező, következésképpen nem tudatosulhat kérdésként. De az a bizonyos harminc év még fog problémát okozni...

A háborús közeg kifejtésekor mondja Horatio: „*a forrófejű ifjú Fortinbras / összekapart ott főt, Norvégiában / egy csapatot elszánt kalandorokból.*” (99–101.) Az igényesebb HAMLET-kiadások megjegyzik, hogy az ifjú Fortinbras katonáit a IV. felvonás 4. színében fegyelmezett hadsereggént látjuk. Nádasdy Ádám a négy Shakespeare-dráma fordítását tartalmazó kötetben átveszi több kommentátor nézetét: „*Shakespeare alighanem írás közben tervet változtatott, és Laertesre vitte át az apja halálát szedett-vedett követőkkel megbosszuló fiú motívumát (IV. 5. 111.).*”¹² Ez persze nem lehetetlen, de magán az ellentmondáson kívül olyannyira nincs alapunk alkotás-lélektani hipotézisre, hogy még az „alighanem” is több az igazolhatónál, hiszen azt jelenti: valószínűleg, majdnem bizonyosan. Ez tényleg annak az esetnek látszik, amelyről Goethe beszél: „*a költő mindig azt mondja szereplőivel, ami az adott helyen éppen szükséges, hatásos és jó, és nem sokat aggályoskodik arra ügyelve és azt számítgatva, hogy e szavak netán látszólagos ellentmondásba kerülnek egy másik részlettel.*” Az I. felvonás 1. színében az *adott helyen*, amikor a dán Horatio beszél a norvég veszélyről, dramaturgiaiilag hasznos a norvég vezér és sereg ellenszenvesként való beállítás, viszont a IV. felvonás 5. színében a másik *adott helyen*, amikor a tétlenség élményétől szenvedő Hamlet már-már példaképként jellemzi a tettere kész

Fortinbrast, dramaturgiailag Dánián engedéllyel átvonuló seregének méltányos ábrázolása hasznos.

Az I. felvonás 1. színe végén – már hajnalodik – a szereplők elhatározzák, hogy tudatják Hamlettel a Szellem-jelenést. Marcellus: „*tudom, / hogy hol találjuk meg ma délelőtt*”. (179–180.)

Első felvonás, 2. szín

Az udvari aktus és Hamlet első monológja után jön Horatio, Marcellus, Bernardo. A kölcsönös üdvözlések során Hamlet Bernardónak: „*Jó estét neked is*”. (166.) Ha Marcellus tudta, hol találják délelőtt, miért csak „este” találják meg, pontosabban valamikor délután?¹³ Nem hiszem, hogy feledékenységről, hanyagságról volna szó, vagy hogy életszerű magyarázatot kellene keresnünk; úgy vélem, ezúttal is kompozíciós fogással van dolgunk, de most nem az „értékracionális”, hanem a „célracionális” cselekmény dimenziójában. Az I. felvonás öt színből áll, az 1., illetve a 4–5. éjszaka játszódik a vár valamilyen teraszos helyén, s az 1., illetve a 4–5. centruma a Szellem-jelenés. A közbülső két szín a közönség számára a Szellem és Hamlet találkozására való feszült várakozásban játszódik le. A 2. szín Hamlet informálásával és elhatározásával előrevisz, a 3., a Polonius otthonában játszódó ebben az összefüggésben késleltet, az Egész összefüggésében új cselekményszálat indít el. A „célracionális” cselekmény s e cselekmény indulatmenete az 1. szín után, a 2.-nak a második részétől a 4–5. felé „húz”. A 2. szín második része „irányt vesz”, mintegy áthajlik, és a néző figyelmét finoman átirányítja a 4–5. színekre, az éjszakára, s – úgy vélem – ezt az *érzetet* jelzi az eredetileg elhatározott délelőtti találkozás helyett egy későbbi, amelyben elhangzik a „*good even*” kifejezés.

Hamlet és Horatio találkozása jellegzetes problémát vet fel. Hamlet meglepetéséből, örömeiből, érdeklődéséből egyértelmű, hogy először találkoznak Wittenbergből való visszatérésük óta. Horatio azzal indokolja jövetelét, hogy Hamlet apjának temetését akarta látni. Csakhogy Hamlet előző monológjából kiderült, apja két hónapja halt meg, következésképpen akkor kellett lennie a temetésnek is. (Ne tegyük fel azt a Shakespeare-drámával kapcsolatban értelmetlen kérdést, hogy a halálhír vétele után vissza lehetett-e érni Wittenbergből Helsingörbe a temetésre!) Mármint a HAMLET színte mindvégig a várban, zárt térben játszódik (a húsz színből mindössze kettő a váron kívül, nyílt térben: IV. 4.: Helsingör és a kikötő között, V. 1.: temető, s a zártság, a bezártság atmoszférája és élménye fontos tényezője a drámának), tehát merőben életszerűtlen, hogy Hamlet és Horatio már két hónapja – s azóta sokszor – ne találkoztak volna. Miért hát e képtelenség? Figyeljük meg a jelenet elejét és végét! Az eleje: a színen Hamlet, jön Horatio, Marcellus, Bernardo. „*HORATIO: Üdvözlét, fenség! / HAMLET: De jó! Te vagy az?! / Horatio – ha eszemnél vagyok! / HORATIO: Az az, fenség, a legszegényebb szolgád. / HAMLET: Barátom, ne – a rangunk egy legyen. / De hogyhogy itt vagy Wittenbergből, mondd? – / (Marcellushoz) Marcellus! / MARCELLUS: Jó uram. / HAMLET: Örülök, hogy látlak. – (Bernardóhoz) Jó estét neked is. – / (Horatióhoz) De tényleg, hogyhogy itt vagy Wittenbergből?*” (160–168.) És a vége: „*HAMLET: [...] Jó barátok, / ha eddig sikerült titkolnotok, / hallgassatok továbbra is felőle; / és bármi történik ma éjszaka, / ti tudjátok, de nyelvetek ne érte. / Köszönöm, hogy szerettek. Isten áldjon. / A bástyán leszek tizenegy után. / MIND: Fenség, öröm, hogy szolgálunk neked. / HAMLET: Hogy szerettek! Mint én is. Menjetek.*” (246–254.) Horatio, Marcellus, Bernardo el. A jelenet vége „rímelt” az elejére, mégpedig egy-egy oppozíció jóvoltából: az elején Horatio önmeghatározása: „*your poor servant*”, de Hamlet helyesbít: „*my good friend*”, a jelenet végén Horatio, Marcellus és Bernardo gesztu-

sa: „*our duty to your honour*”, de Hamlet ismét helyesbít: „*your loves, as mine to you*”. Jelenjen meg előttünk teljes súlyosságában a tény: Hamlet *magányos* figura, akihez a cselekmény folyamán csak hárman közelednek makulátlanul tiszta szándékkal: Horatio, illetve kisebb jelentőségű figurákként Marcellus és Bernardo, akik az I. felvonás után már nem is szerepelnek. Ennek a kilencvennyolc sornyi jelenetnek a „célracionális” cselekményen túl van egy „értékracionális” cselekménye is, amelynek az a fő funkciója, hogy a színháték fontos tényeként megteremtse Hamlet és Horatio *barátságát*. Ahogy az I. felvonás 1. színében meg kellett teremteni Horatio figurájának egyik aspektusát: a szkeptikust, kételkedőt, racionalistát, úgy a dráma- és figuraépítés következő lépéseként meg kell teremteni Horatiót mint Hamlet barátját. Ezt pedig a színhátékban nem lehet úgy erős tényezővé tenni, hogy csak beszélnek róla, ennek a viszonynak előttünk kell mintegy megszületnie. Shakespeare azzal, hogy a történet valószerűségével nem törődve csak most aktualizálja Hamlet és Horatio találkozását, pontosan ezt éri el. Az „értékracionális” cselekményben ez a kilencvennyolc sornyi jelenet is egy „snitt”, amely a néző figyelmét erősen ráirányítja Hamlet és Horatio lényegi viszonyára, azt barátságként definiálja és rögzíti a befogadás számára. Ez olyan erős színpadi tény, hogy a néző tudatában elfojtódik a két hónapnak az a motívuma, amelyet éppen az imént tett Hamlet monológja oly jelentőssé számára, és nem merül föl benne a kérdés, hogy Hamlet és Horatio miért csak most találkozik.

Miután Horatio, Marcellus és Bernardo informálta Hamletet apja szellemének megjelenéséről, Hamlet kérdésre: „*Ma éjjel is ti vagytok?*” (225.), így válaszolnak: „*Mi vagyunk*”. De kik? Az 1603-as, első – úgynevezett „rossz” – kvartó szerint Bernardo egyáltalán nem szólal meg önállóan a jelenetben, Hamlet kérdésre „*All*”, „*Mind*” válaszolnak, s az 1604-es, második – úgynevezett „jó” – kvartó szerint ugyanígy áll a dolog; az 1623-as fólió csak abban tér el tőlük, hogy „*All*” helyett „*Both*”, „*Mindketten*” szerepel. De melyik kettő a háromból? Valószínűleg Bernardo és Marcellus, hiszen ők az őrt álló tisztek. Ám az I. felvonás 4. színében – mindhárom szövegforrás szerint – a poszton csak Hamlet, Horatio és Marcellus jelenik meg, Bernardo nem. Sőt: Bernardo nem is szerepel többé. Jenkins jegyzete: „*Bernardo hiánya nem kap magyarázatot, és nem is igényel a drámai kényelmen túl. Hamletnek, mint előtte Horatióknak, két társa van; a harmadik fölösleges.*”¹⁴ A kényelmességet indokolja azonban, hogy az eredeti négy figura közül csak három, Hamlet, Horatio és Marcellus jelent – mind státus és egyéniség tekintetében, mind művészileg – különböző *szerepet*, Marcellus és Bernardo figurája ekvivalens, következésképpen *hasznos* párbeszéd valóban csak három figura között lehetséges – nem véletlen, hogy Bernardo már az I. felvonás 2. színében sem szólal meg önállóan, csak Marcellusszal kórusban, az „*All*” vagy a „*Both*” egyikeként. Bernardo „elejtése” olyan precedens, amely előrevetít egy későbbi, fontosabb esetet.

Második felvonás, 1. szín

Ez a fontosabb eset pedig a II. felvonás 1. és 2. színének összevetésekor mutatkozik meg. A II. felvonás 1. színének második jelenetében, miután Ophelia beszámolt apjának Hamlet „őrült” viselkedéséről, Polonius első gondolata: „*Gyere velem, a királyhoz megyünk.*” (101.) Majd a szín végén még egyszer: „*[...] Gyere a királyhoz. / Fedjük föl ezt, mert nagyobb bajt okoz, / mint a szegyen, amit fejünkre hoz. / Gyere!*” (117–120.) Ehhez képest a következő, 2. szín második jelenetében Polonius Ophelia nélkül jelenik meg a Király és a Királyné előtt. Nádasdy megjegyzi: „*Polonius az előző szín végén Opheliával együtt indult a Királyhoz, de most csak egyedül jelenti be a hírt. Shakespeare következtetlensége.*”¹⁵

Tény azonban, hogy az első („rossz”) kvartó szerint Polonius (illetve ott: Corambis) Opheliával együtt érkezik, s vannak textológiai hipotézisek arra nézve, hogy miként változott Shakespeare elképzelése és a jelenetek sorrendje. Az utókor által HAMLET-ként elfogadott Shakespeare-tragédia dramaturgiája szempontjából azonban mindez közömbös, mert ez a dramaturgia a színházban zökkenőmentesen működik, s számunkra az a kérdés érdekes, hogy miért. Az a tény, hogy az első kvartó szerint Polonius (Corambis) Opheliával együtt érkezik, csak fele a teljes tényállásnak – a másik fele tudniillik az, hogy Ophelia jelen van ugyan a Király, a Királyné és apja jeleneténél, de nincs benne szerepe. Mi is lehetne? Mesélje el újból Hamlet „örült” látogatását? A dramaturgiai pleonazmus, tautológia, redundancia iskolapéldája volna. A helyzet az, hogy Ophelia a jelenetben fölösleges. Sőt: zavaró volna. A II. felvonás 1. színeének második jelenetében Polonius gondolata, hogy viszi Opheliát a Királyhoz mint bizonyítékot, az *adott helyen* egészen spontán és természetes, viszont a másik *adott helyen*, a királyi pár és Polonius jelenetében már nincs szükség a lányra, jelenléte fölösleges, sőt zavaró volna, következésképpen Shakespeare, „következetlenségével” mit sem törődve, „elejti”. Ugyanazt a fogást alkalmazza, amelyet korábban Bernardo esetében, csak jelentősebb figurával és fontosabb összefüggésben. De ez a fogás nemcsak negatív, mint egy figura fölöslegességének, sőt zavaró voltának elkerülése igazolódik, hanem pozitív is: a szereplők számának ökonomikus – ismét háromra! – redukálásával és Hamlet Opheliának írt levelével olyan „snitt” válik lehetővé, amely legkevesebb három fontos tényezőt exponál a nézői figyelem számára: először Polonius viselkedését, azaz karakterét, pszichológiáját egy számára igen kényes helyzetben, másodsor Hamletet, a szerelmest, harmadszor azt az elhatározást, amelytől mintegy félresiklik a „célracionális” cselekmény. A tényszerű következetlenség valójában dramaturgiai következetesség.

Harmadik felvonás, 1. szín

Rosencrantz és Guildenstern távozása után Ophelia és Hamlet megrendezett találkozására készülve a Király így szól a Királynéhoz: „[...] *Most, édes Gertrud, menj te is, / mert csendben idehívtuk Hamletet, / hogy – mintegy véletlenül – itt találja / Opheliát.*” (28–31.) „*We have closely sent for Hamlet*” – hogy kell ezt érteni? A „*closely*” Jenkins¹⁶ és Hibbard¹⁷ szerint „*privately*”, azaz „*titkosan*”. Philip Edwards, a THE NEW CAMBRIDGE SHAKESPEARE HAMLET-szövegének kiadója a következő jegyzetet fűzi hozzá: „*titkosan, Claudius célját illetően. Elküldött Hamletért, igazi célját eltitkolva. De amikor Hamlet megérkezik, nem adja jelét, hogy tudná, »küldtek érte«.*”¹⁸ Az előszóban bővebben is kitér e hely problémáira.¹⁹ Explicálja, hogy a „*closely*” szóban a titkosság normál értelme Claudius céljára vonatkozik, nem pedig az üzenet küldésére; valami más indokkal küldött Hamletért, mint a valódi célja. (Ezt a különbséget magyar műfordításban nem lehet világossá tenni. Arany megoldása: „*titkon érte küldénk Hamletért*” azt a kérdést indukálja, miként lehet valaki elől eltitkolni, hogy érte küldtek, Nádasdy megoldása: „*csendben idehívtuk Hamletet*” pedig azt, hogy mit is jelent.) De amikor Hamlet megjelenik, mély meditációba merül („*Lenni vagy nem lenni*”), és semmi jelét nem adja, hogy küldtek volna érte. Szokásos sétáját teszi, és meglepődik, amikor meglátja Opheliát. Mindez összhangban van cselekménybeli előzményével, Poloniusnak a II. felvonás 2. színeben kifejtett tervével: „*Tudják, hogy néha órák hosszat járkál / az előcsarnokban. [...] / Majd ráeresztem ott a lányomat. / Mi meg a függöny mögé elbujunk / és megfigyeljük.*” (160–164.) A Királynak a III. felvonás 1. színeben a Királynéhoz intézett szavai inkonzisztensek Poloniusnak a II. felvonás 2. színeben előadott tervével, valamint a következő, Hamlettel való jelenete végén megfogalmazott szándékával: „*Itt hagyom és sürgősen kieszelem a módját, hogyan ta-*

lálkozhatna a lányommal.” (211–213.) Illetve: ha a figurák és a színpadon megjelenő „célracionális” cselekmény mögé életfolytonosságot akarunk konstruálni, elképzelhetjük, hogy Polonius (vagy végül maga a Király) azt a módot eszelte ki, hogy valamilyen ürüggyel Hamletért küldenek stb., csakhogy ez a logika nem a Shakespeare-színház logikája. Shakespeare figuráinak nincs életfolytonosságuk, a színpadon kívül nem történik olyasmi, amire a szövegben nincs bizonyosság. Edwards ezt a problémát is textológiai hipotézissel magyarázza,²⁰ az azonban nem magyarázza meg a mi problémánkat, hogy tudniillik a nézőnek a színházban miért nem tűnik föl az inkonzisztencia, miért van rendben a Király magyarázata Hamlet közeli érkezésére. A Hamlet–Ophelia-jelenet dramaturgiai diszponálásának mindenképpen meg kell oldania két feladatot. Egyrészt a találkozásra plauzibilis alkalmat kell adni; azért, mert Hamlet, „*néha órák hosszat járkal az előcsarnokban*”, Ophelia, Polonius és a Király nem várakozhat nap-hosszat ennek bekövetkeztére, viszont a figurák ilyen 3+1 konfigurációban való találkozása véletlen sem lehet. Másrészt Hamlet és Ophelia külön drámájának szituációjában érzékelnünk kell a kiterveltséget, az emberkísérlet-jelleget. A darabban ez a kettős feladat pofonegyszerűen oldódik meg: egy *ad hoc* dramaturgiai ötlettel. A Király megindokolja, hogy miért távolítja el a Királynét, valójában azonban ez nem más, mint a nézőnek szóló dramaturgiai trükk, amely az *adott helyen* olyan természetesen aktualizálja Hamlet megjelenését, monológját, majd Opheliával való jelenetét, hogy gondolkodás nélkül elfogadjuk, és nem vesszük észre az inkonzisztenciát.

És most elérkeztünk ahhoz a problémához, amely annyira meghökkentette Füst Milánt, s amely persze fel-felvetődik a HAMLET-irodalomban is: hogyan beszélhet Hamlet a „*Lenni vagy nem lenni*”-monológban a halál után olyan „*ismeretlen országról*”, „*ahonnan még nem tért meg utas*” (79–80.), ha egyszer éppen az apja Szellemével való találkozás az alapja a cselekménynek? Kísérjük figyelemmel, hogyan alakul Hamlet viszonya a Szellemhez! Horatio ezt jelenti Hamletnek: „*[...] egy alak [figure], / mint jó apád, talpig fölfegyverkezve, / megjelenik és büszke lassusággal / elmegy előtűik. [...] / [...] / [...] harmadnap csatlakoztam és is; / és szóról szóra úgy, ahogy mesélték, / abban a percben és olyan alakban [form of the thing] / jött a jelenség [apparition]. Ismertem apádat – / egyformák, mint a két kezem.*” (I. 2. 199–212.) Feltűnően óvatos a szóhasználata, kerüli a „*ghost*”, „*spirit*” („szellem, kísértet”) szavakat, a legerősebb, amit használ, az „*apparition*”, a szellem, kísértet gyengébb, „*jelenés*” árnyalata. Hamlet kérdései és keresztkérdései után így határoz: „*Ha [it] apám alakját [person] ölti föl, / én megszólítom, még ha a pokol / nyitja is rám a száját.*” (244–246.) Tehát arra gondol, hogy a jelenség ördögi eredetű is lehet. Magára maradva izgatottan reflektál a hallottakra: „*Apám alakja [spirit], fegyverben! Itt baj van. / Válatmi bűntény.*” (255–256.) A világ- és életundortól szenvedő Hamlet a hallottak szügesztijára beleéli magát, hogy a jelenség apja szelleme. De csak egy ideig, hiszen amikor a 4. színben találkozik a Szellemmel, így szólítja meg: „*Ha jó szellem [spirit] vagy, ha kárhózas, / ha mennyből hozol szelet, ha pokolból, / ha szándékos gonosz, ha gyámolító – / oly meghökkentő alakban kísértesz, / hogy szólok hozzád. Hamletnek nevezlek [I’ll call thee], / apámnak, dán királynak. Válaszolj!*” (40–45.) Tehát – józanul – lehetségesnek tartja, hogy ördögi lényvel van dolga, s a megvesztegető hasonlóság ahhoz nem elég, hogy apja szellemének higgye, csak ahhoz, hogy feltételesen annak nevezze. A következő, 4. színben aztán, egyedül a – magát „*spirit*”-ként azonosító (9.) – Szellemmel, ennek elbeszélése olyan erős hatással van rá – s annyira igazolja sejtéseit, gyanúit –, hogy minden fenntartása eloszlik, hiszi, hogy apja Szelleme jelent meg számára. Ebben a jelenetben mondja először „*kísértetnek*”. Pontosabban: először használja a „*ghost*” szót, amely a darabban – mint a magyar „szellem” – kettőt jelenthet: vagy (1) a földi világtól függet-

len, magasabb rendű létezőt, test nélkülinek, természetfölöttinek elképzelt lényt, vagy (2) a halott lelkét, illetve azt a megjelenési formát, amelyben a halott visszatér (= „kísértet”). Az adott helyzetben az utóbbi látszik érvényesnek. A Szellem távozása után Hamlet rövid ideig magára marad, majd jön Horatio és Marcellus. Hamlet – még zavarodottságában, de már taktikából is – bagatellizálja a történeteket: „[...] *Ez a kísértet* [vision] / *őszinte szellem* [honest ghost], *annyit mondhatok.*” (143–144.) A zaklatott esküjelenet után megnyugszik és megnyugtat: „*Nyugodj, zaklatott szellem* [spirit].” (190.) Az I. és a II. felvonás között az „objektív” idő síkján hat-nyolc hét telik el.²¹ A II. felvonás végén, a „*Hecuba*”-monológból azonban kiderül, hogy a Szellemmel való találkozás megrendülésének elmúltával időközben Hamletben ismét felmerültek a kételyek a Szellem identitását és elbeszélésének hitelességét illetően: „*Hiszen az a szellem* [spirit], / *amit láttam, az ördög is lehet, / az szép alakot is tud ölteni: / kihasználja, hogy búskomor vagyok / (hatalma van az ilyenek fölött), / s becsap, hogy megrontson.*” (II. 2. 594–599.) Hamlet tehát keresi a módját, hogy megbizonyosodjék a Király bűnösségéről, ami a Szellem hitelességét is igazolná – az *experimentum crucis* a színjáték, az „*egérfogó*”-jelenet lesz. A „*Hecuba*”-monológ után Hamlet következő megnyilatkozása az öngyilkosságot fontolgató „*Lenni vagy nem lenni*”-monológ. A kritikus rész: „[...] *Vinnénk-e terhet / izzadva, nyögve egy életen át, / ha nem félnénk, hogy mi lesz azután* [after death], / *az ismeretlen országban, ahonnan / még nem tért meg utas – ez visszatart; / inkább az ismert rosszat tűrjük el, / mint hogy fussunk a nem-ismert felé.*” (76–82.) „*The undiscovered country, from whose bourne / No traveller returns*”, mondja Hamlet, s itt Arany pontosabb, mint Nádasdy: „[...] *a nem ismert tartomány, / Melyből nem tér meg utazó*” – Nádasdy Hamletje konkrét tapasztalatot fogalmaz meg, Shakespeare-é és Aranyé általános igazságot. (August Wilhelm Schlegel klasszikus fordítása is pontos: „*das unentdeckte Land, von des Bezirk / kein Wanderer wiederkehrt*”; Borisz Paszternaké viszont ugyanúgy pontatlan, mint Nádasdyé: „*откуда ни один / He возвращался.*”) Hamlet belső útjára e pontról visszatekintve felfedezhetünk különbségeket: az világos, hogy hisz a *szellemekben* mint az emberi világtól független, magasabb rendű létezőkben, test nélkülinek, természetfölöttinek elképzelt lényekben, akik azonban képesek felvenni egy halott testi megjelenési formáját. Az azonban, hogy hisz-e a *kísértetekben* mint a halott lelkében, amely emberi alakban megjelenik az élőknek, nem egyértelmű. A Szellem jelenlétében, közvetlen hatása alatt, úgy tűnik, igen. De ettől a rendkívüli helyzettől eltávolodva ez a hit gyengülni, sőt kihunyni látszik benne, és átadja a helyét egy másiknak: az eleve természetfölötti, az emberi világtól független, nem – emberi alakban – visszatérő, de emberi alakot ölteni és abban az élőknek megjelenni képes – pokoli vagy égi – lényekben való hitnek. E distinkció jegyében értelmezhetjük úgy a „*Lenni vagy nem lenni*”-monológ kritikus helyét, hogy az *adott helyen* éppen elméledő, meditáló, racionálisan gondolkozó-mérlegelő Hamlet tudatában nincs jelen a kísértet képzelet, az olyan szellemé pedig, amely eleve független az emberi világtól, amely haláltalan, amelynek számára tehát nem létezik „*something after death*”, amely legfeljebb megjelenik, de nem visszatér, az ilyen szellem az őt most foglalkoztató kérdések szempontjából irreleváns. Hamlet így aktuális gondolatmenetében mondhatja azt, hogy a halál utáni ismeretlen országból nem tér meg utas, anélkül, hogy „megfeledkezne” az apja Szellemeivel való találkozásról.

Takaros interpretáció ez, csak az a baj, hogy kizárólag a HAMLET aprólékos elemzése vezethet el hozzá, a színházban mindebből semmi nem valósulhat meg, és semmi sem fogható fel. Félre lehet tolni. De mit gondoljunk akkor az inkonzisztenciáról? Úgy vélem, ezúttal is Jenkins magyarázata a reális. Szerinte egyáltalán nem kell összekapcsolnunk a Szellem figuráját és Hamlet általános reflexióját. Hamlet a „*Lenni vagy nem*

lenni”-monológban úgy beszél, mint egy művelt reneszánsz ember, aki a halálról elmélkedik.²² Hibbard pedig még valamit világosan megfogalmaz: „*Hamlet a halállal kapcsolatos nagy közhelyek egyikét mondja: a halálba vezető út egyirányú utca.*”²³ Csakhogy az ilyen nagy közhelyek a Shakespeare-drámákban nem „elidegenítő effektusok”, hanem emblematikusak – ez esetben például Hamlet mondása a reneszánsz humanizmus, a XIV–XVI. században Itáliából kiinduló, az antik műveltséget kiválóan ismerő, érdeklődésének középpontjába az embert, annak kibontakozását állító eszmei áramlat által kialakított szellemi kultúra emblémájának az eleme. Mert ennek a mondásnak nagy és nemes fedezete van; csak néhány példa belőle: „*mielőtt elmegyek s vissza nem térek a sötétség és az árnyék országából*” (JÓB, 10.21); „*Am egy éj vár mindenkit, s a halálnak / egyszer csak megjárjuk az útját*” (Horatius: ÓDÁK, I. 28. 15–16., Kurcz Ágnes fordítása); „*Most homályos uton megy arra, honnan, / mondják, senkise tér a földre vissza*” (Catullus: III. 11–12., Devecseri Gábor fordítása). A „*Lenni vagy nem lenni*”-monológ az *adott helyen* legszemélyesebb meditációja ugyan Hamletnek, ugyanakkor szellemi színvonalá és súlya a wittenbergi egyetemen tanuló, művelt, kulturált ifjúnak, a reneszánsz humanizmus neveltjének és képviselőjének az emblémájává is emeli, azaz lényeges „snittje” – mégpedig „premier plánba” hozott „snittje” – a színháték „értékracionális” cselekményének. A monológ nem véletlenül vált a HAMLET legismertebb részletévé – szellemi sugárzása olyan erős, hogy hallván, elsötétedik az a belső látásunk, amely itt és most tudatunkba emelné Hamlet apja szellemének a figuráját, Hamlet és a Szellem ott és akkor oly hatásos és következményekkel terhes találkozását.

Harmadik felvonás 2. szín

A játék a játékban, az „*egérfogó*”-jelenet némajátéka nagy kérdést vet fel, amellyel a szöveg minden komoly közreadója és sok-sok HAMLET-értelmezés foglalkozik; Nádasy Ádám jól foglalja össze a szakirodalom eredményeit: „*Kérdés, miért nem reagál Claudius a némajátékra? Többféle magyarázat létezik: (1) A Király nem figyel oda, mert a Királynéval vagy Poloniusszal beszélget. – (2) A némajáték annyira stilizált és érthetetlen (vö. III. 2. 12.), hogy Claudius nem fogja föl, mit jelent (ahogy Ophelia sem, ld. 134. sor). – (3) Mivel a némajáték nem sugallja, hogy a Méregöntő rokona volna a Királynak, Claudius semleges érdeklődéssel nézi a műsort, s gyanúja csak később támad fel. – (4) Claudius mindent ért, de egyelőre figyelmeztetetlen túri a provokációt.*”²⁴ Úgy vélem, mindezeknek a magyarázatoknak közös hibájuk, hogy pszichologizálnak, hogy *éltszerűek*. A Shakespeare-dramaturgia megértéséhez, mint annyiszor, ez esetben is Harold Jenkins jutott a legközelebb. Szerinte „[a némajáték] első feladata, hogy előre bemutassa a betétdarab cselekményét, és így a közönség, mivel a figyelmét már nem arra kell összpontosítania, hogy miről szól a darab, követni tudja a színpadi közönség reakcióit. Csak a Hamletet már az unalomig ismerő modern néző találhatja a némajátékot fölöslegesnek; és annál is inkább szükség van rá, mert a betétdarab természetesen sohasem fejeződik be [...]. A némajátéknak van azonban egy második feladata is, amely túlterjed az adott jeleneten, és az egész művészi elgondolást érinti. Miközben megvilágítja Hamletnek a király elleni cselfogását, ki is vonja magát ebből a cselekvéssorból, hogy a dráma közepén éles megvilágításba helyezze annak a bűnnek a tökéletes képét, amelyen a cselekmény alapul”.²⁵ A némajáték tehát nem annyira a színpadi, mint inkább a színházi közönségnek szól. „*Bizonyára nem figyelmetlenség, hanem színházi tapintat Shakespeare részéről, hogy ezen a ponton a királyt kihagyja a dialógusból; hogy ő hogyan reagál a némajátékra, ez olyan kérdés, amelyet a darab nemcsak hogy nem válaszol meg, de ügyel rá, hogy föl se tegye. És ha nem számol is a dolgozószobájában ülő kritikussal, arra viszont számít, hogy a színházban ülő néző föl sem teszi ezt a kérdést. A néző látni fogja, hogy a király gyanakvása először a 227. sor kérdéseiben tá-*

mad fel; a kritikusoknak az a sok számítgatása, hogy ezt megelőzően milyen éles harc folyt a király és Hamlet között vagy magában a királyban, arról ad számot, hogy mi van a kritikusok fejében, és egyáltalán nem arról, hogy mi van a darabban. || A probléma, amely tehát voltaképpen nem probléma, mindazonáltal, gondolom, felmerülhet a rendező és még inkább a királyt játszó színész számára. Hogyan viselkedjen a színész a némajáték alatt? Ha hú akar lenni Shakespeare-hez, ahogy sokan nem akarnak, akkor sem megrökönyödni nem fog a némajáték láttán, sem sugdolózni alatta, hogy ne lássa. Legjobban teszi, ha nem ad több kulcsot, mint amennyit a szöveg ad, és kifürkészhetetlen marad a kíváncsi néző szemének.”²⁶

Harmadik felvonás, 3. szín

Polonius beszámol a Királynak: „*Most megy az anyjához beszélni, felség. / Én beállok ott egy függöny mögé, / hogy halljam: mi történik. A királyné / majd nyitván alaposan összeszidja, / de – ahogy mondtad, nagyon okosan! – / jobb, ha mindezt nem csak az anyja hallja / (aki természetből elfogult), / hanem más tanú is. Megyek, királyom.*” (27–33.) Nádasdy felhívja a figyelmet: „*Az ötlet nem a Királytól, hanem Poloniustól származott (ld. III. 1. 186.)*.”²⁷ Lássuk: „*[...] ha szabad / javasolnom, a színdarab után / anyja, a királyné kérdezze ki / négy szemközt, őszintén a bánatáról; / és én, ha megengeded, ott leszek, / úgy fiülközelben.*” (182/A–187.) Nádasdy csak jelzi az inkonzisztenciát, de nem kommentálja. A HAMLET-szöveg sok-sok inkonzisztenciája közül talán itt fogadható el leginkább a pszichológizáló értelmezés, amelyet jól fogalmaz meg Hibbard: „*Ez a »ragyogó eszme« valójában Poloniusé volt (3. 1. 182–186.); de hízlegően a király érdemének tünteti fel, bár egyidejűleg önmagának gratulál a leleményességért.*”²⁸ Ha elfogadjuk, hogy Polonius e gesztusa a valóságos történés háttere előtt nyeri el igazi jelentőségét, az inkonzisztenciát szándékos és finom művészi fogásként kell felismernünk – de olyan finomként, amilyen a nézőnek a színházban aligha tűnik föl, mert az *adott helyen* Polonius hízelgését hallva aligha emlékszik vissza rá, hogy két színnel korábban hogyan is fogalmazódott meg a hallgatóság-kihallgatás ötlete. Ha pedig ez a művészi fogás a színházban nem működik, úgy marad az inkonzisztencia legsimplább esete, hogy tudniillik egyfelől Polonius ötletének (III. 1.), másfelől hízelgésének (III. 3.) csak az *adott helyen* és a *jelen pillanatban* van hatása és jelentősége.

Harmadik felvonás, 4. szín

Az anyjával való hosszú jelenet végén Hamlet azt mondja: „*Mennem kell Angliába, tudja? / [...] / Pecsétes írás készül, és a két / diáktársam, az a két vipera, / ők vezetnek, egyengetik utam / valami aljasság felé.*” (202–206.) A Király terve a III. felvonás 1. színében születik meg (169–177.), és 3. színében kerekedik ki (1–4.). Hamlet szavaival kapcsolatban Nádasdy megjegyzi: „*A darab szövegéből nem derül ki, hogy ezt Hamlet honnan tudja: Nyitván színen kívül közölték vele.*”²⁹ Ez a magyarázat jó példája annak a logikának, amely idegen a Shakespeare-dráma, pontosabban: -színház technikájától. A színjáték nem zárt rendszer, amely premisszákból indul, és a figurák informálódása-informáltsága észlelhető és rekonstruálható *folytonossággal* halad előre benne. Ismétlem: Shakespeare színházában a figuráknak nincs életfolytonosságuk, „színen kívül” nemcsak hogy nem történik velük semmi olyasmi, amire a darab szövegében nincs evidencia, de nem is léteznek semmi másban, mint azokban a szavakban, amelyeket a szerző a szájukba ad, illetve azokban az információkban, amelyeket más figurák szavaival és mellékszövegekkel ad róluk. Mind a „célracionális”, mind az „értékracionális” cselekmény fejlesztése megkövetelheti, hogy egy figura *adott helyen* olyasmiről beszéljen, amiről az *élet-szerű* cselekmény folyamán még vagy egyáltalán nem szerezhetett tudomást. Nemcsak

Shakespeare-nél, de már a görög tragédiákban számos példa van rá, hogy egy figura olyasmit mond, amiről nemcsak hogy a darab szövegéből nem derül ki, honnan tud, de életszerűen nem is tudhatna. Az ilyen anomáliákra főleg, sőt értelmetlen életszerű magyarázatokat keresni, mert a színjáték figyelemirányítása nem engedi a nézőben felmerülni a kérdést: „honnan tudja?”. Egyébként amikor a „színen kívüli” információnak jelentősége van, a dráma szövegében van is rá evidencia. Például: Hamlet az „*egérfogó*”-jelenetben kontrollszeret szán Horatióknak: „*Ma este színházat néz a király; / az egyik jelenet ahhoz hasonlít, / amit apám haláláról meséltem. / Kérlek, hogy mikor az megy a színen, / te minden idegszáladdal figyeld / a nagybátyámat.*” (III. 2. 75–80.)

Ötödik felvonás, 1. szín

A temetőjelenetben Hamlet és a Sírásó között – egyebek mellett – a következő párbeszéd zajlik le: „*HAMLET: Maga mióta sírásó? SÍRÁSÓ: Az év összes napja közül éppen aznap kezdtem el, amikor az előző Hamlet király legyőzte az idősebb Fortinbrast. HAMLET: Annak mennyi ideje? SÍRÁSÓ: [...] Pontosan az a nap volt az, amikor az ifjú Hamlet megszületett [...]*” (138–143.) Néhány replika után a Sírásó még hozzátézi: „*Én, uram, harminc éve vagyok itt temetői alkalmazott.*” (156–157.) Tehát Hamlet harmincéves volna? Itt vagyunk megint annál a harminc évnél, amely már az I. felvonás 1. színében is gondot okozott Horatióknak az egykori Hamlet királlyal kapcsolatos emlékét illetően (63–66.). Ráadásul ezt a harminc évet még valami megerősíteni látszik. Az „*egérfogó*”-jelenet (III. 2.) Gonzago-tragédiája az Első Színész (mint Király) szavaival kezdődik: „*Éppen harmincszor száguldott tova / a glóbusz körül Phoebus kocsjá; / harmincszor tizenkét hold elfogyott, / majd kölcsön-fénnyel újjént ragyogott / azóta, hogy szent nászban egybekeltünk, / szerelmesen Hymen szolgáló lettünk.*” (150–155.) Az Első Színész Királya és a Második Színész Királynéja az idős Hamlet királyt, illetve Gertrud királynét példázza, s ez arra utal, hogy az utóbbiak harminc évig voltak házások, amivel összevágni látszik Hamlet állítólagos harminc éve. De a HAMLET-tel foglalkozók túlnyomó többsége számára mindig is kérdésesnek, sőt lehetetlennek tűnt egy harmincéves Hamlet. Shakespeare korában egy harmincéves férfi nem *ifjú*. Márpedig a darabban hangsúlyosan az; hatszor irányul rá a figyelmünk (I. 1. 175.; I. 3. 12–14., 123–126.; I. 5. 93–94.; III. 1. 161–162.; V. 1. 143.). S Hamlet ifjú volta nemcsak önmagában fontos, hanem két másik figurával való viszonyában is, aki ugyancsak hangsúlyosan ifjú: Fortinbras (I. 1. 99.; I. 2. 27.) és Laertes (I. 2. 62–63.; II. 1. 22–24.; IV. 7. 76–80.; V. 1. 217.). A három figura viszonya lényeges a darab „értékracionális” cselekményében. Három *fiatal* emberről van szó, mindháromnak megölték az apját, s Fortinbrasét Hamlet apja, Laertesét maga Hamlet – a darab mintegy azt vizsgálja, miként viselkedik hasonló helyzetben három különböző típusú *fiatalember*, miként dolgozzák fel életük e súlyos problémáját. Hamlet, Fortinbras és Laertes is analóg és kontrasztfigurák a darab gazdag tükörrendszerében. Hamlet életkora, fiatalsága azonban viselkedése és gondolkodása által az egész darabban erős tényező. És most megengedem magamnak azt, amit mindeddig kerültem, s aminek ez az írás éppen a korlátozását célozta: a pszichologizálást. De hát a színjáték dramaturgiája többek között azt is szolgálja, hogy a nézőben kialakuljon valamilyen kép, összkép a figurákról, akiknek ezért értelmes dolog a pszichológiájukról beszélni. Hamletéről beszéltek is eleget, túl sokat is, de magam tényleg meggyőzőnek tartom a pszichológus Erik H. Erikson diagnózisát, aki az identitás kikínálódásáról, az ifjúság életkori válságáról szóló könyvében Hamletet huszoneves figuraként elemzi és jellemzi.³⁰ De a harmincéves Hamletet pszichologizálás nélkül sem kell elfogadnunk. Jenkins referál róla,³¹ hogy Østerberg dán tudós számos példával kimutatta: a harminc év a korabeli drá-

mában *hagyományos formula* volt az olyan időtartamra-időszakaszra, amely az emberi élet legnagyobb részét kitette, azaz a harminc év a Sírásó szerepéhez tartozik, és nem Hamletre vonatkozik. Alapvető Shakespeare-könyvében már Bradley felhívta rá a figyelmet, hogy a betétdarab Királyának szavai hasonlítanak Green ALPHONSUS KING OF ARRAGON című drámája IV. felvonásának egy részletére: „*Phoebus harmincszor arany sugarát / Végighordozta az égbolt körén, / Ceres harmincszor munkást fogadott, / Hordaná csűrűbe a dús kalászt, / Mióta papként élem életem.*” (N. Kiss Zsuzsa fordítása).³² És két példa Marlowe-tól: a DOKTOR FAUSTUS-ban mondja a címszereplő utolsó estéjén Wittenbergerről: „[...] a szívem hevesen dobog és remegve emlékszik arra, hogy harminc év előtt itt voltam diák” (V. 2., Kálnoky László fordítása),³³ A MÁLTAI ZSIDÓ-ban pedig az Első Apáca: „*Már harminc éve, hogy utólszor így / Bolyongtunk, messze, a tömeg között*” (I. 2., Rózsa Dezső fordítása).³⁴ S ha e formulának Hamlet életkorához nincs köze, úgy még kevésbé van Horatióéhoz, akit – mint „*diáktársát*” (I. 2. 177.) – hozzá hasonló korúnak kell elképzelnünk.

De van itt még egy időadatunk: a Sírásó Yoricknak, a volt király bohócának a koponyájára mondja: „*Na, ez a koponya itt, huszonhárom éve fekszik a földben.*” (168.) És Hamlet megrendül: „*Jaj, szegény Yorick! Ismertem őt, Horatio, végtelenül mulatságos fickó volt, tele pompás ötletekkel. Hány ezerszer cipelt a hátán, most meg – irtózok rá gondolni.*” (177.) Csábító a két időadatot összefüggésbe hozni egymással, miszerint a harmincéves Hamletet hétéves kora előtt Yorick sokszor cipelte a hátán. Csakhogy a huszonhárom év megint csak *formula*, amely a távoli gyerekkorra való visszaemlékezés élményének a kifejezésére való – nem véletlenül mondja Leontes a TÉLI REGÉ-ben: „[...] *Fiam vonásain / Elandalodva, huszonhárom évre / szédültem vissza, s láttam önmagam / Pendelybe, zöld zekébe, törömet / Szorítva tokjában, hogy meg ne szúrjon / A cifra és – mint annyiszor – ne ártson. / Milyen hasonló voltam e csipiszhez, / E tökmaghoz.*” (I. 2., Kosztolányi Dezső fordítása.) Ez a két formula extrém példája annak, hogy az Erzsébet kori színjáték *színházi nyelve* nem kis mértékben formuláris nyelv, amelyben a formulák csak azon az *adott helyen*, abban az értelmi összefüggésben jelentenek valamit, amelyen, amelyben használják őket, és nem következik belőlük semmi a közvetlen közelükben elhangzó más adatokra sem.

Ötödik felvonás, 2. szín

Miután Hamlet elfogadta Laertes – Osric által közvetített – kihívását, a következő szóváltás zajlik le: „*HORATIO: Vészíteni fogsz, fenség. HAMLET: Nem hiszem. Amióta Laertes Franciaországba ment, én egyfolytában gyakorlok.*” (205–207.) De mit is mondott Hamlet a II. felvonás 2. színében Rosencrantz-nak és Guildenstern-nek? „*Az utóbbi időben – hogy miért, nem tudom – kivészett belőlem a jókedv, szokásos dolgaimat nem gyakorlom, és olyan nyomott a kedélyállapotom [stb.]*” (295–298.) Philip Edwards a mai olvasót segítő felsorolja, hogy az „*all my custom of exercises*” kifejezésnek egy Shakespeare korabeli nemes ember esetében mi a tartalma: vívás, lovaglás, vadászat, tánc.³⁵ A IV. felvonás 7. színében pedig a Király többek között azzal tüzeli fel Laertest Hamlet kihívására, hogy egy Lamord nevű normann lovag roppant elismeréssel írta le Laertes vívótudását, s „*A beszámolója / olyan iriggyé tette Hamletet, / hogy váltig hajtogatta: azt kívánná, / hogy hipp-hopp hazajöjj és vívjakot*” (101–104.). Ismét inkonzisztencia – az utolsó. Ha feltételezzük is, hogy a Király célirányosan hazudik Laertesnek, Hamlet két – távoli – kijelentése között még mindig megmarad. Egy német kommentátor az elsőről azt mondja: „*situationsbedingt*”.³⁶ Úgy vélem, igaza van, s úgy vélem, a másodikról sem lehet okosabbat mondani. Vagyis arról lehet szó, hogy Shakespeare – a Goethe által poentírozott módszer szerint – a két távoli és különböző helyzetben azt mondatja Hamlettel, „*ami az*

adott helyen *éppen szükséges, hatásos és jó, és nem sokat aggályosodik arra ügyelve s azt számítgatva, hogy e szavak netán látszólagos ellentmondásba kerülnek egy másik részlettel*”.

Ha színházi szempontból vizsgáljuk a HAMLET „célracionális” cselekményében előforduló inkonzisztenciákat, látnunk kell, hogy a következetlenségek a nézőnek nem tűnnek fel. Ez azonban nemcsak annyit jelent, hogy bocsánatosak, hanem jóval többet: *feltételei* annak, hogy Shakespeare filmrendezőhöz hasonlóan mintegy „kameramozgással”, „snittekkel” és „plánokkal” mindig arra irányítsa – s ha kell, rögzítse – a néző figyelmét, ami a „célracionális” és/vagy „értékrationális” cselekmény felfogásakövetése számára lényeges. Ha ismerjük az Erzsébet kori színház konvencióit, a shakespeare-i színjáték működését, kompozíciós logikáját, és olvasóként, elemző interpretátorként is bele tudunk helyezkedni ebbe a logikába, a HAMLET számos álproblémájától szabadulunk meg. Marad elég valódi.

Jegyzetek

1. Füst Milán DRÁMÁI. Magvető, 1966. 432–436.
2. SHAKESPEARE-HANDBUCH. (Hrsg. Ina Schabert.) Kröner Verlag, Stuttgart, 1978. 680–694.; THE CAMBRIDGE COMPANION TO SHAKESPEARE STUDIES. (Ed. Stanley Wells.) Cambridge University Press, Cambridge, 1986. 213–221.; THE CAMBRIDGE COMPANION TO SHAKESPEARE. (Ed. Margareta de Grazia and Stanley Wells.) Cambridge University Press, Cambridge, 2001. 265–272.
3. JOHNSON ON SHAKESPEARE. The Yale Edition of Works of Samuel Johnson. Vol. VII. (Ed. Arthur Sherbo.) Yale University Press, New Haven and London, 1968. 71.; G. F. Parker: JOHNSON’S SHAKESPEARE. Clarendon Press, Oxford, 1989. 126–153.
4. Parker: i. m. 129.
5. Johann Peter Eckermann: BESZÉLGETÉSEK GOETHÉVEL. (Ford. Györffy Miklós.) Magyar Helikon, 1973. 266–267.
6. Levin Ludwig Schücking: DIE CHARAKTERPROBLEME BEI SHAKESPEARE. Tauchnitz Verlag, Leipzig, 1919; Edgar Elmer Stoll: ART AND ARTIFICE IN SHAKESPEARE. Methuen, London, 1933; Morris Weitz: HAMLET AND THE PHILOSOPHY OF LITERARY CRITICISM. Meridian, Chicago, 1966. 44–64.; WEGE DER SHAKESPEARE-FORSCHUNG. (Hrsg. Karl L. Klein.) Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1971. XXX–XXXI.; HAMLET-INTERPRETATIONEN. (Hrsg. Willi Erzgräber.) Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1977. 9–14.; SHAKESPEARE-HANDBUCH. Id. kiad. 926–927.; THE CAMBRIDGE COMPANION TO SHAKESPEARE STUDIES. Id. kiad. 241.; THE CAMBRIDGE COMPANION TO SHAKESPEARE. Id. kiad. 287.
7. Legalaposabb kifejtése: Schücking: i. m. 109–117.
8. Joachim Latacz: EINFÜHRUNG IN DIE GRIECHISCHE TRAGÖDIE. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1993. 22.
9. Shakespeare: DRÁMÁK. Nádasdy Ádám fordításai. (A továbbiakban NÁDASDY.) Magvető, 2001.
10. Shakespeare: HAMLET. (Ed. Harold Jenkins.) Methuen, London and New York, 1982. (The Arden Shakespeare, a továbbiakban JENKINS.) 167.
11. Gotthold Ephraim Lessing: LAOKOÓN – HAMBURGI DRAMATURGIA. Akadémiai Kiadó, 1963. 252.
12. NÁDASDY, 350.
13. JENKINS, 190.; Shakespeare: HAMLET. (Ed. G. R. Hibbard.) Oxford University Press, Oxford, 1998. (The Oxford Shakespeare, a továbbiakban HIBBARD.) 165.
14. JENKINS, 207.
15. NÁDASDY, 394.
16. JENKINS, 275.
17. HIBBARD, 238.
18. Shakespeare: HAMLET. (Ed. Philip Ed-

wards.) Cambridge University Press, Cambridge, 1985. (The New Cambridge Shakespeare, a továbbiakban EDWARDS.) 144.

19. I. m. 27.

20. I. m. 25–27.

21. Shakespeare: HAMLET. *Band 2: Kommentar.* (Hrsg. Holger M. Klein.) Philipp Reclam Jun., Stuttgart, 1984. (A továbbiakban KLEIN.) 154.

22. JENKINS, 491.

23. HIBBARD, 241.

24. NÁDASDY, 435.

25. JENKINS, 501.

26. I. m. 504–505.

27. NÁDASDY, 450.

28. HIBBARD, 272.

29. NÁDASDY, 462.

30. Erik H. Erikson: IDENTITY. YOUTH AND CRISIS. W. W. Norton & Company, New York, 1968. 236–240.

31. JENKINS, 553–554.

32. A. C. Bradley: SHAKESPEARE TRAGIKUS JELLEMEL. Gond-Cura Alapítvány–Palatinus, 2001. 494.

33. ANGOL RENESZÁNSZ DRÁMÁK I. (Szerk. Szenczi Miklós.) Európa, 1961. 377.

34. MAGYAR SHAKESPEARE-TÁR VII. (Szerk. Ferencki Zoltán.) Kiadja a Kisfaludy-Társaság Shakespeare-Bizottsága, Budapest, 1914. 118.

35. EDWARDS, 131.

36. KLEIN, 210.

Balázs Zoltán

„A VIHAR”: AZ ERKÖLCSI SZEMÉLYISÉG DRÁMÁJA¹

I. Bevezetés

A VIHAR, William Shakespeare utolsó befejezett, teljességgel saját munkája mindig is roppant népszerű, látványos és az állandóan újraértelmezett darabok közé tartozik. Különösen az teszi elgondolkodtatóvá, hogy lehetetlen egyetlen alapkonfliktusra visz-

¹ A VIHAR cselekménye röviden: Prosperót, Milánó hercegét jobban érdekelték a könyvek, mint az uralkodás, s ezt kihasználva fivére, Antonio elűzi őt lányával, Mirandával együtt. Egy szigetre vetődnek, ahol Prospero varázserejével kiszabadítja Arielt, a szellemet rabságából, és saját szolgálatába állítja. A sziget másik lakója, Caliban, az Arielt rabságra vető boszorkány félig ember, félig szörnyeteg ivadéka is őt szolgálja. Ariel nem lázong, bár vágyik a szabadságra, ellenben Caliban, a nyers, vad, nevelhetetlen ösztönlény folyton lázadozik. A sors a sziget felé kormányozza Antonio, valamint cinkosai – köztük Alonso, Nápoly királya, illetve annak testvére, Sebastian – hajóját. Prospero vihart támaszt, s az utazók a szigetre kerülnek. Mindannyian Prospero hatalmában vannak, aki Ariel segítségével tetszése szerint kelt életre szellemeket, válik láthatatlanná, bocsát álmot foglyaira. A dráma szereplői négy csoportra oszlanak. Az egyik csoport tagjai: Caliban s a beléje botló két részeges fickó, Trinculo és Stephano, akik Caliban felbujtására Prospero megölésére szövetkeznek. Alonso fia, Ferdinand külön vetődik a partra, neki mutatkozik meg Prospero először, s attól kezdve végig mellette marad. De ki kell állnia a próbát, hogy elnyerje Miranda kezét, akivel első pillantásra egymásba szeretnek. A harmadik, udvari csoportnak számos tagja van. Közülük Antonio és Sebastian összeesküszik Alonso ellen a nápolyi trón birtokáért, de sikertelenül. Alonso fia vélt veszte miatt lelkiileg összeomlik. A negyedik csoport, a hajósok a zárójelenetig alszanak. Ebben a jelenetben Prospero föltárgya igazi valóját, miután elásta varázspálcáját, s tengerbe vetette könyveit. A szereplők közül egyesek bűnbánatot tartanak, mások megátalkodnak; egyesek jutalmat nyerne, mások büntetést kapnak – de Prospero mindenkinek megbocsát, és visszatér birtokára.

szavezetni, tehát igencsak tág tere van a különböző átfogó értelmezéseknek; jóformán nincs is cselekménye, tehát a szerző a művészi erőn kívül – tőle szokatlan módon – elsősorban a gondolati-filozófiai tartalomra támaszkodik. Ebben a tanulmányban egy lehetséges értelmezés vagy talán inkább az értelmezés egy lehetséges keretét igyekszem föltárni. Előbb azonban néhány általánosabb érvényű megfontolást adok elő az irodalmi művek filozófiai felhasználásáról, majd a színműről szóló irodalom fontosabb megállapításait, értelmezéseit mutatom be. Ezt követi saját kommentárom.

II. A szövegértelmezés típusai

Mint minden szöveget, Shakespeare drámáit is többféleképpen lehet használni. Drámák esetében a lehetőségek megsokszorozódnak, hiszen minden színpadra állítás egy-egy szövegértelmezés, amely ráadásul az önálló, de ugyanúgy az esztétikai értékelés tekintélyének alávetett alkotás rangjára is igényt tart. A drámáról szóló irodalomban is találunk művészi továbbgondolást, A VIHAR esetében például verset, kamaradramát, operát és számos filmet.²

A nem szépirodalmi szövegértelmezések vagy kommentárok három típusba sorolhatók. Az első a szaktudományos elemzés. Ilyen például az esztétikai kommentár, amely az esztétika mint filozófiai tevékenység része. A szöveg nyelvi, poétikai, dramaturgiai megoldásainak elemzése elsősorban az esztétikai értékvilágról és nem magáról a szövegről ad új ismereteket. A szociológus, a történész, a pszichológus, a nyelvész, az irodalmi hagyományok kutatója szintén úgy találhatja, hogy az adott szöveg számára releváns információkat hordoz. A második a filológiai-egzegetikai szövegtípus, amely az eredeti szöveg keletkezésének körülményeit, a szerző forrásait és szándékait igyekszik minél teljesebben föltárni.³ Végül a harmadik típus az értelmező kommentár. Ebben a műfajban legalább annyira fontos az értelmező filozófiai horizontja, mint a szerzőé. Előfordulhat, hogy a két horizont úgy olvad össze, hogy a szerző és az értelmező egyetlen meggyőző olvasatot látszik kínálni; de sokkal gyakoribb, hogy az értelmező óvakodik egy efféle összeolvasztástól, és hangsúlyozza, hogy a szöveg számára elsősorban illusztráció valamilyen elmélet, felfogás, megközelítés mellett. Természetesen nem véletlenül kiválasztott illusztráció, hiszen az értelmező továbbra is az *egész szövegre* (vagy legalábbis annak minél nagyobb részére) igyekszik tekintettel lenni (s nem csak egy-egy jelenetet, szereplőt, cselekedetet választ ki). Ennek pedig csak akkor van értelme, ha az értelmező a teljes szöveg és az értelmezés összhangját ki tudja mutatni, amivel föltétlenül azt sugallja, hogy a szöveg szerzője legalábbis nem tiltakozna az értelmezés ellen, még akkor sem, ha ő maga nem gondolt volna arra. Egy XVII. század eleji dráma esetében persze szerfölött körültekintően kell eljárni, a nyilvánvaló anakronizmust elkerülendő. Csak olyan értelmezés jöhet szóba, amelynek alapfogalmait a szerző is ismerte vagy ismerhette. Egy ilyen illusztratív-interpretáló

² Ezek áttekintéséhez lásd Vaughan, Vaughan (1999), 110–123.

³ A VIHAR-nak, eltérően számos más Shakespeare-dramától, nincs egyetlen kitüntetett forrása, „eredeti” változata. A cselekmény alapötlete valós hajószerencsétlenség lehetett, a szöveg legfontosabb irodalmi előzménye talán Ovidius ÁTVÁLTOZÁSOK című műve (amelyre több részlet is utal); mások Vergilius AENEIS-ével igyekeznek szorosabb kapcsolatba hozni (ezek értékeléséhez lásd J. Bate, 1998). Egyértelműnek látszik, hogy Shakespeare Montaigne-nek a kannibálokról, a primitív társadalmakról írt esszéjét is ismerte, fölhasználta – és ebben a drámában tulajdonképpen vitatja is. A legfontosabb forrás azonban egyszerűen maga a shakespeare-i oeuvre.

megközelítésnek az az óriási előnye, hogy az adott elmélet vagy felfogás képviselője a szöveget lényegében az elmélet vagy felfogás melletti *érveléssé* képes alakítani.

Nem is kell talán mondani, hogy ezek a műfajok gyakran keverednek; valamennyi filológiai-egzegetikai előtanulmány például szinte valamennyi szövegtípushoz szükséges; s egyetlen szaktudományos kommentár, mégannyira száraz filológiai elemzés sem lehet meg az értelmező kommentárok által kínált fogalmi-filozófiai háttértámogatás nélkül. Ezek még a dráma színpadravitelénél, sőt más művészi értelmezésénél is fontosak lehetnek.

A jelen tanulmány olyan olvasatot mutat majd be, amely az értelmező kommentárok típusába tartozik; ezen belül pedig azok közé, amelyek a drámát (illetve annak bizonyos metszetét) nem valamilyen jól kimunkált elmülethez használják föl illusztrációul, hanem annak egész szerkezetét és minden szavát, gesztusát mérlegre teszik és komolyan veszik. Ez lehetővé teszi, hogy az alábbi olvasatot akár Shakespeare (egyik) mondanivalójának is tekintsük, még akkor is, ha erre semmilyen további bizonyíték nem hozható föl. De mindig szem előtt kell tartani, hogy ezt a módszert nem a szerző szándékaival való egybeesés igazolja, hanem az, hogy a kibontott olvasat mennyire vág egybe az olvasó számára ismert és elfogadott világnézettel. Mielőtt azonban ebbe belevágnék, hadd mutassak be röviden A VIHAR-ról keletkezett értelmező kommentárok közül néhányat, a főnti fejtegetések szárazságát és elvontságát is remélhetőleg enyhítve.

III. Részletkommentárok

III. 1. Kolonializmus

Először tekintsünk át két olyan értelmezést, amely nyilvánvalóan csak a dráma töredékét képes magába foglalni. Az egyik Caliban figurája köré épít.⁴ Közismert, hogy a XVIII. század végétől, a romantika korától jelentkeznek a „természetes ember” tulajdonságait, szabadságát dicsérő s a civilizációt természetellenessége miatt bíráló nézetek (sőt ezeknek a felvilágosodás civilizációbírálatában is megvoltak a fontos előzményei). A rabszolgaság elleni küzdelem, az amerikai abolícionista mozgalmak további lökést adtak Caliban „rehabilitálásához”, amit a XX. században a freudi pszichológia (Caliban mint az elnyomott libidó jelképe) tovább erősített. A II. világháborút követő antikolonialista mozgalmak, elsősorban Latin-Amerikában, pedig Calibant immár egyenesen saját hőssükké emelték, s A VIHAR-t egyre többször mint antiimperialista-antikolonialista drámát interpretálták. S mivel A VIHAR tulajdonképpen az egyetlen Shakespeare-dráma, amelynek forrástörténete Amerikában játszódik (az említett korabeli szerencsétlenség hajótöröttei a Bermudák egyik szigetére kerültek, ahol sikerült átvészelnük több hónapot), nem lehet csodálni, hogy az amerikai (ideértve a latin félt is) értelmezések számára ez kitüntetetten fontos szöveg. Prospero a fehér gyarmatosító, akinek nincs füle a helyi kultúrára, nem is érdekli, kizárólag saját civilizációjának szemüvegén nézi a környezetét. Mind ő, mind lánya elutasítóan viszonyul a bennszülött Calibanhoz,

⁴ Föl sem lehet sorolni az ehhez a megközelítéshez tartozó elméleti és „alkalmazott”, vagyis színpadra állítási irodalmat. Átfogó ismertetéshez lásd Vaughan és Vaughan (1991), Carey-Webb (1999). Russ McDonald szerint ez a megközelítés az utóbbi évtizedben „Prosperót démonizálta, Calibant szentimentalizálta, a konferenciákra és folyóiratokra pedig éppolyan egyoldalú ortodoxiával telepedett rá, mint amelyet eredetileg le akart váltani”. (1998. 216.)

civilizálhatatlanságára hivatkoznak, gyötrik, és fizikai munkára kényszerítik, aki a maga részéről átkozódással, lustasággal, lázongással és gyűlölettel válaszol. A szigetre érkező további fehér emberek pedig egyrészt a morális romlás, másrészt a közöny és cinizmus képviselői. Stephano, aki saját társadalmának is a legaljához tartozik, az itallal sédítí meg Calibant – ebben a jelenetben pedig a gyarmatosítás valóságának másik alapvonását látják. Se szeri, se száma az ebben a felfogásban színpadra kerülő változatoknak.⁵

Ennek az értelmezésnek gyógyíthatatlan fogyatékosága, hogy a dráma alapvetően fontos mozzanatai maradnak ki belőle. Másképpen fogalmazva: egy-egy rendező számára kétségkívül látványos átértelmezést tesz lehetővé, de a szöveget magányosan olvasó számára a dráma ennél sokkal többről szól. Bár voltak próbálkozások arra is, hogy a sziget bennszülöttjeit ne sűrítsék egyedül a vonakodva szolgáló Caliban alakjába, hanem a látszólag készséges Arielben is meglássák – sőt inkább benne lássák meg – a független és méltóságteljes bennszülött prototípusát, ebből az értelmezésből a dráma egész cselekménye tulajdonképpen kimarad.

Ebből a szempontból sokkal sikeresebb, de továbbra is csak részértelmezésnek tekinthető a pszichológia felőli megközelítés. A dráma szövegében explicit módon csak Caliban kontrollálhatatlan nemi étvágyára történik utalás, aminek ellentéte természetesen Miranda és Ferdinand tiszta szerelme. De a pszichológia révén Prospero elfojtott szexualitása, féltékenysége is kibontható, elsősorban Calibanhoz és Mirandához fűződő kapcsolatából, de kisebb mértékben még az Arielhez való viszonyulásából is. Talán mondani sem kell, hogy az efféle Prospero-értelmezések különösen a filmipart ihlették meg.

III. 2. Pszichológia

Nemcsak freudi, hanem jungi fogalmakkal is meg lehet közelíteni a drámát. B. Beck (2004) például Prospero önmagáért folytatott küzdelmét látja benne. A vihar lelki vihar, a belső világ összekuszáltságának és káoszának a jelképe. Ariel az intelligencia, Caliban a fizikai és primitív ösztönök képviselője és ágense, valójában Prospero mélyebb vagy öntudatlan énje, akit/amit nem hajlandó a magáénak elismerni, s ebből származnak a bonyodalmak. Caliban az egyetlen, aki képes Prospero elméjét is megzavarni. A darab végén pedig Prospero Arielt elengedi, Calibant viszont „magának kéri”. Ez a két kivetített, félig ember figura, akik Prospero lelkében vívják csatájukat, realitásabb létező, mint a többi – valódi ember – szereplő, akik legfőljebb archetípusként léteznek. A dráma végére a csata eldőlt – nem úgy, hogy valaki nyer, hanem úgy, hogy Prospero képessé válik személyiségének minden elemét integrálni, érett személyiséggé válni.

Ez az értelmezés tetszetős, és abban minden kétséget kizáróan igaza van, hogy Prospero a darab kulcsfigurája, aki nem egyértelmű vagy változatlan jellem; s abban is, hogy Ariel és Caliban kiemelten fontos szereplők, akiknek különös közük van mind a szigethez, mind pedig Prospero belső világához. A jungiánus megközelítés azonban ugyanúgy csak részben képes a drámát földolgozni, mint az (anti)kolonialista értelmezés; ráadásul a legkevésbé sem világos, hogy a dráma végén Prospero miért volna „nyu-

⁵ Nem érdektelen azonban az az elképzelés sem, amely Caliban alakjában nem annyira a bennszülött indiánt, hanem az elnyomott, angol szempontból barbár és kezelhetetlen *ír szigellakót* látja (lásd Vaughan, 1991).

godtabb”, „érettebb” személyiség, mint a dráma elején, csak azért, mert Calibant a „magának ismeri el”.⁶ Végképp homályban marad a dráma kulcsmotivációja, Prospero sértettsége és haragja.

IV. Átfogó kommentárok

IV. 1. Általános megjegyzések

Az ebbe a csoportba tartozó értelmezések „konkurálnak” az általam alább kínálttal. Ezért a lehetséges átfedéseket és felfogásbeli különbségeket aprólékosabban kell tárgyalnom.

Az átfogó kommentárok többnyire valamilyen általános, univerzálisabb érvényre számot tartó tekintély nézőpontjából közelítik meg a drámát. Ilyen tekintély az erkölcs, a politika, a vallás vagy a művészet. Ezek a tekintélyek egész értékbirodalmakat határoznak meg és rendeznek, valamint mérvadó és követendő utasításokat fogalmaznak meg az élet legfontosabb döntéseinél. A VIHAR azért is kivételesen alkalmas arra, hogy egyszerre több átfogó interpretálást támasszon alá – annak ellenére, hogy mint szöveg a rövid Shakespeare-drámák közé tartozik –, mert számos korábbi dráma témáját, konfliktus- és szereptípusait összegzi. Erre sokan rámutattak már. A hatalom, a szerelem, a bosszúvágy (és megbocsátás), a képzeletbeli és a valóságos világ, a Gondviselés teljesen egyenrangú témaként jelentkezik A VIHAR-ban, míg a korábbi drámák – tragédiák, komédiák és „színhátékok” – rendszerint valamelyik alapkönfliktusra összpontosítottak (HAMLET: bosszú vagy nem bosszú; MACBETH, HAMLET, II. RICHÁRD: hatalomvágy, összeesküvés; III. RICHÁRD: testvérgyilkosság; SZEGET SZEGGEL: képmutatás és manipuláció; RÓMEÓ ÉS JÚLIA: szerelem; SZENTIVÁNÉJI ÁLOM, AHOGY TETSIK: természet és udvar [„civilizáció”]; HAMLET, SOK HÚHÓ SEMMIÉRT: SZÍNHÁZ A SZÍNHÁZBAN; MACBETH, SZENTIVÁNÉJI ÁLOM: varázslás; a sort még lehetne folytatni, lásd Johnston, 2004). Sőt A VIHAR mint összegződráma maga is egy shakespeare-i típus utolsó darabja, hiszen a valamivel korábban íródott CYMBELINE és a TÉLI REGÉ ugyancsak többféle, egyenrangú konfliktus egyvelege, s mindkét dráma „happy endinggel” végződik. Prospero alakjának egyértelmű előzménye a saját hibájából országtalanná váló Lear király, a gonosz erők játékvá váló Cymbeline, a saját féltékenységének rabjává váló Leontes (a TÉLI REGÉ-ből) s a Gondviselést játszó Vincentio (a SZEGET SZEGGEL-ből). A többi szereplőnek is megvannak az előzményei, de ezeket itt fölösleges volna sorra venni. Ez az összegző jelleg teszi lehetővé, hogy A VIHAR-hoz több egyenrangú átfogó kommentárt lehessen fűzni. Azt talán mondani sem kell, hogy a dráma tökéletességét is elsősorban éppen ez a bámulat, rövid, tömör utalásokon és hivatkozásokon alapuló egyensúly teremti meg, amelynek föltérképezésére valóban csak többszöri figyelmes olvasás révén van mód; miközben a darab színpadi szempontból is a leglátványosabb és legkölteibb Shakespeare-művek közé tartozik. (Királyi esküvőre készült, a látványosság és a zene nyilvánvalóan alapkövetelmény volt.)

IV. 2. Politika

Az egyik lehetséges átfogó értelmezés a darabban *politikai* üzenetet lát. Ennek az értelmezésnek kétségtelen erőssége, hogy a darab kulcsszereplője – sok más elődjéhez hasonlóan – uralkodó, akinek a személye nemcsak a politikai tehetség és tevékenység

⁶ Babits Mihály fordítása ezen a ponton eléggé félrevezető: az eredeti szövegben Calibant Prospero magának ismeri el (acknowledge), míg Babitsnál magának *kéri*.

tanulmányozásának a szempontjából érdekes, hanem a társadalmi béke megteremtésének és fenntartásának a szempontjából is – vagy talán még inkább. Ahogy többen is megjegyzik (Davidson, 1968; Cantor, 2000), Prospero száműzése Milánóból nem egyszerűen azért következik be, mert ellenségei gonoszak, hanem azért is, mert Prospero egyszerűen elhanyagolja uralkodói kötelességeit, beletemetkezik tanulmányaiba (hogy milyen jellegű tanulmányokról van szó, azt Shakespeare tulajdonképpen homályban hagyja). Prospero tehát bűnhődik, és pedig méltán. Bűnhődése azonban nem tragikus, mint Lear királyé, hanem „gyakorlás”, egyfajta második lehetőség. Prosperónak a szigeten kell rájönnie arra, hogy uralkodás nélkül nincs szabadság, nincs biztonságos tanulás; és itt kell megtanulnia az uralkodás helyes szabályait és technikáit. Amikor korábbi ellenségei a sors akaratából kezére kerülnek, Prospero tulajdonképpen „főpróbát” tart velük és fölöttük, mielőtt visszatérne Milánóba. A főpróba sikerül, Prospero immár a politikai tudás birtokában van. Megtanulta, hogyan kell uralnia a szabadság-szerető szellemet (Arielt), hogy hogyan kell uralnia a primitív, ösztönök vezérelte köznépet (Calibant), és hogy hogyan kell uralnia a jövőt (dinasztikus kapcsolatok alakítása: lányát sikerrel „szeretteti” bele Ferdinandba, ellensége fiába, akit pedig sikeresen „szelídít meg”).⁷ A dráma tele van további politikai utalással. Ott van a nemeslelkű Gonzalo utópikus uralomálma; vele szemben Antonio és Sebastian cinikus, kezelhetetlen gonoszsága és uralomvágya. Ott van Trinculo és Stephano mini-„ellenállama”, a nyers erők és ösztönök állandóan változó érdekütközéséből keletkező „rend”. S ezekkel szemben áll Prospero uralma, amelynek stabil és tartós volta azonban erősen kérdéses (Cantor szerint olyannyira, hogy minden pozitív felhang ellenére a dráma politikai értelme inkább tragikus).

Grant (1983) a politikai dimenziót még tágabban érti, s a drámában – többek között – a különféle társadalmi tekintélyi viszonyok tipizálását és összehasonlító elemzését látja. A darab egyes csomópontjai, kulcsjelenetei egy-egy ilyen tekintélyi viszony lényegét tárják elénk. Az első jelenet, a viharban hánykolódó és már-már süllyedő hajó „társadalma” a nyers funkcionális alá-fölé rendeltség rendszerét jeleníti meg: a végveszély idején a (viszonylagos) hozzáértés és tudás minden társadalmi kapcsolatot felülír, a király és kísérete semmiféle hatalommal nem rendelkezik a hajósok fölött. Ezzel a szélsőséges helyzettel pontosan ellentétes pozícióban van Prospero, a sziget uralkodója (mellesleg a vihar okozója), akinek tekintélye abszolút többlétezős alapul, kivéve lányát, Mirandát, aki fölött elsősorban szülői tekintélyt gyakorol. A szigetre vetődő „udvari csoporton” belül a vérségi-rokoni szálak és a hűség, a politikai lojalitás keveredését, latens konfliktusát figyelhetjük meg. Az egyszerű, közönséges népet reprezentáló Stephano–Trinculo–Caliban-csoportot a karizmatikus tekintély (vagy annak a paródiája) tartja össze, ideig-óráig, illetve úgy-ahogy. Grant szerint a karizmatikus tekintély önmagában csak a vezér („leadership”) jellegű uralkodást képes fenntartani, a stabil és rendezett uralmat („rule”) nyilvánvalóan nem. Ez a vezetés abszolút, az alattvalók minden szabadságát megszünteti (ami eleinte nincs is különösebben ellenükre), de csak addig tart, amíg a karizma forrása el nem apad (jelen esetben amíg az üveg ki nem ürül). Caliban „megtérése”, vagyis az a pillanat, amikor rájön arra, hogy Stephano királysága még rosszabb is, mint az uralomnélküliség, egyfajta virtuális Hobbes-korrektívó: a Prosperónak való önkéntes alávetése ugyan teljes, de nem annyira a természetes szabadságtól, mint inkább a természetes úton kialakuló elnyomástól

⁷ H. V. Jaffa (2000) szerint a platonikus filozófiai uralom sikerességének a mércéje, az uralkodni tudás központi tükre a házasság rendezése.

való menekülés motiválja. Végül Ariel fölött Prospero tekintélye a hálán alapul, hiszen Prospero szabadította ki Arielt tizenkét évig tartó fogságából. Viszonyuk azonban sokkal partneribb, mivel Ariel tizenkét esztendő szolgálatát végén visszanyeri szabadságát, amire Prospero kötelező ígéretet tett. Grant ebben egyenesen feudális reminiscenciákat lát, de a civil társadalomban élők polgárokat egymáshoz kötő kölcsönös ígéreteinek modelljeként fölépülő társadalmi rendre is utal. A VIHAR tehát az emberi társulási modellek gazdag tárházát mutatja be, a rövidség miatt értelemszerűen inkább csak tipizálva, semmint egymásra gyakorolt hatásukat elemezve.

Azt is érdemes állandóan észben tartanunk, hogy a dráma elsődleges közönsége a királyi udvar, a nagypolitika szereplői voltak, akikre a vitathatatlan tekintélyt élvező Shakespeare a maga rendkívül kifinomult eszközrendszerével talán nem is jelentéktelen hatást gyakorolhatott. Egy ilyen aktuálpolitikai értelmezést fejt ki Curt Bright (1990). Érvelése a késői Erzsébet kori, korai Stuart-kori politikai légkör és gyakorlat fölvázolásából indul ki. Az akkori Anglia végletesen megosztott ország vallási és politikai szempontból egyaránt. A megosztottság gyakorlatilag fölszámolhatatlan, királyok és királynők buknak bele. Az uralom fönntartása ilyen körülmények között olyan eszközrendszert „igényel”, amely egyszerre brutális és kifinomult. Ennek megfelelően a két legfontosabb eszköz az összeesküvések leleplezése és az árulás lehetőségének állandó napirenden tartása, majd végletesen szigorú törvényekre alapuló koncepciók perek és látványos, erőszakos kivégzések sorozata. Tudvalevő, hogy a hatalom gyakorló – akik közül az angol történelemben valóban többen estek merényletek áldozatául (Orániai Vilmos, III. Henrik, IV. Henrik), vagy éltek túl merényletkísérleteket – gyakran nyúltak a tudatos összeesküvés-gyártás fegyveréhez is, amelyet a társadalmi-politikai-vallási megosztottság mértéke miatt nem is volt nehéz forgatni, hogy a hisztérikus légkört fenntarthassák. Márpedig A VIHAR „cselekménye”, már ha van ilyen, másból sem áll, mint összeesküvésekből és árulásból – éspedig valós és kreált összeesküvésekből. Bright fölhívja a figyelmet arra, hogy az udvari csoporton belüli összeesküvés (Antonio és Sebastian Alonso ellen) az alkalmat Prospero teremti meg azzal, hogy álmot bocsát Alonso és Gonzalo szemére. Ez persze nem menti föl Antoniót és Sebastianant, de félreérthetetlenül mutatja a külső manipulációs lehetőségeket. Figyelemre méltó, hogy Prospero abszolút módon a kezében tartja a *történeteket* is, mind Ariel, mind Miranda történetét lényegében tőle tudjuk meg – modern szóval Prospero a narratívák fölött is monopóliummal rendelkezik, s aktívan indoktrinál. A történetek – az igazság – közben tartásának szükségessége a XVI. században már sürgető, hiszen az írásbeliség egyre jobban terjed. Még ennél is nyersebben leplezi le a darab azt a technikát, amellyel a hatalom megkreálja magának az árulót és az árulást. Amikor ugyanis Ferdinand fölébred, s beleszeret Mirandába, Prospero azonnal megvádolja, hogy *kémkedni* jött, potenciális *áruló*, annak a nápolyi királynak a fia, aki elragadta tőle Milánót. Ferdinandnak semmit nem kell tennie azért, hogy kiérdemelje az áruló minősítést – nos, ez volt a gyakorlat a korabeli Angliában, amelyet a törvényt így is definiált (elég volt azt bizonyítani, hogy valaki hasznot húzhatott volna a király[nő] halálából, hogy árulásért elítéljék). Sőt Ferdinand haragos reakciója – kardot ránt a vádra – újabb manipulációs technika bemutatását teszi lehetővé Shakespeare számára. Prospero varázshatalmával mozdulatlaná bűvöli őt, de azt sugallja neki, hogy a bűntudat bénította meg – ismert korabeli magyarázat arra az anomáliára, hogy a rengeteg összeesküvés és merényletkísérlet miért is nem jár sikerrel. Arra is érdemes fölfigyelni, hogy bár Prospero utolsó szavai a megbocsátásról szólnak, még azokkal szemben is (Antonio és

Sebastian), akik *nem* bánják meg bűneiket; Prospero ennek ellenére biztonságban lehet felőlük, mert gyakorlatilag *megszarolja* őket: nem *árulja* el Alonsónak, hogy milyen *áruló* tervet forralt ellene a két másik szereplő, de ezért cserébe lényegében hallgatásukat és az udvari élettől való visszavonulásukat várja. Végül Bright álláspontja szerint az a jelenet, amelyben Prospero az általa Ferdinand és Miranda elé varázsolt mitológus élőképet azzal szakítja meg, hogy majd’ elfelejtkezett Caliban és társai ellen szótt összeesküvéséről, ezért távoznia kell, ugyancsak mesteri módon alkalmazott politikai manipulációs eszköz. Prospero a legkevésbé sincs megzavarva, hiszen ő a tulajdonképpeni szerzője vagy legalábbis facilitátora ennek az összeesküvésnek is. Szavai színtiszta machiavelliánus színészkedésnek minősítendőek: hiszen számára ugyanolyan fontos, hogy önmagát sebezhetőnek mutassa be – ugyanis csak így indokolhatja abszolút hatalmát –, mint az, hogy valójában sebezhetetlen legyen. Caliban és társai nevetségessé tétele és összeesküvésük félelmetesnek való beállítása olyan ellentmondás, amelynek hiteles bemutatása a politikai hatalomgyakorlás művészetének végső próbája. Ferdinand, Prospero leendő királykollégája a jövő kulcsszereplője, ezért kell Prosperónak erről a paradoxonról éppen őt meggyőznie. Így a zárójelenet lényegében a politikai manipuláció magaskolájának gálaelőadása, amelyben a morális elemek (megbocsátás, bűnhődés, megtérés) és szentimentális mozzanatok (Gonzalo megjutalmazása, Ferdinand és Miranda boldogsága) tökéletesen hitelesek, miközben a lehető legstabilabb hatalmi konstellációt rögzítik.

A bemutatott politikai értelmezések mindegyike megalapozott, és számos szövegrészlettel támasztható alá.⁸ Semmi okunk kételkedni abban, hogy Shakespeare maga is gondolhatta így. Egy fontos zavaró tényező azonban fennmarad: az egész szituáció és cselekménysor a valóságos politikában meglehetősen irreális. Ha a szereplőket tényleg valós embereknek látjuk, akkor Prosperónak egyszerűen nem tulajdoníthatunk olyan hatalmat, amellyel a darab szerint rendelkezik; még akkor sem, ha a hatalomgyakorlás nagyon gyakran valóban retorika és erőszakmentes manipuláció kérdése. Prospero hatalmának természete továbbra is nyitott kérdés.

IV. 3. Színház

A romantika óta kedvelt elképzelés, hogy Prospero voltaképpen Shakespeare alteregója, A VIHAR pedig a drámaíró búcsúja a színpadtól. Prospero nagy monológjai mind a káprázatról s annak elmúlásáról szólnak. Először Ferdinand előtt: „Már ünnepünknek vége. / E színeszek / Szellemekek voltak, mondtam, szellemekek, / S a légbé tűntek, lengve légbé tűntek: / És mint e látás párányok, majdan / A felhősípkás tornyok, büszke várak, / Szent templomok, s e nagy golyó maga, / S vele minden lakósa, szertefoszlik, / S mint e ködpompa tűnt anyagtalan, / Nyomot, romot se hágy. Olyan szövetből / Vágyunk, mint álmaink, s kis életünk / Álomba van kerítve.” (IV.) Aztán a híres varázspálca-elvetés monológja, magányosan: „S mind a durva bűbájt / Megtagadom ma: még utolszor égi / Zenét igézek (égi zene, zengj!) / E nyomorultak szellemére, céloom / Elérni: s aztán pálcám eltöröm, / Több öltre ásom föld alá, s a

⁸ Mondani sem kell talán, hogy további lehetőségek is léteznek, köztük a korabeli külpolitikai kontextus, az itáliai és általában a kontinentális dinasztikus politika. II. Rudolf német-római császárról (és persze magyar királyról) például köztudott volt, hogy uralkodói kötelességeit egyre nagyobb mértékben elhanyagolta, jobban érdekelték az okkult tudományok, az alkímia és az asztrológia. Testvére, Mátyas szép lassan át is vette a kormányzás teendőit, majd Rudolf címeit is. Prospero és Rudolf hasonlósága tagadhatatlan. (Ehhez lásd például D. S. Kattan, 1998; B. A. Mowat, 1998 tanulmányait.)

tenger / Mérőlánc által eddig el nem ért / Mélyébe hányom könyvemet.” (V. 1.) Végül pedig az Epilógus, a közönségnek: „Céлом a tetszés volt. S ma már / Oda a szellem, oda a báj; / S kétségbe kéne esni ma, / Ha nem könnyítene szent ima, / Mely a kegyelem kényszere, / S minden hibának gyógyszere. / Ha vártok hát bocsánatot, / Nekem is megbocsássatok.”

A dráma tehát a színház, a színművészet apoteózisa; a sziget maga is csupán színház, a bűbáj pedig csak ott működik (ezért kell Prosperónak, a nagy rendezőnek eltörnie a pálcáját: a valós világban más törvények uralkodnak). S mivel a darab egyik hangsúlyos témája az álom és a bűbáj által mássá varázsolt ember (nincs olyan szereplő, Mirandát is beleértve – de kivéve Calibant és Arielt, a két „bennszülöttet”, akik teljesen a képzelet termékei –, aki ne aludna el vagy ne bénulna meg Prospero akaratából valamikor a cselekmény során), ennek az értelmezésnek igen erős holisztikus érvei vannak. S még ha igaz is, hogy Shakespeare A VIHAR befejezése után is dolgozott a színháznak, ez a dráma akkor is életművének – hozzátehetjük: tökéletes – záróköve, summázata, eszmeileg és esztétikailag egyaránt. Van még egy árulkodó jelenet: Miranda, aki apján és a néhány órája megismert Ferdinandon kívül nem ismer más embert (kisgyerekkorára már nem emlékszik), így kiált föl az összegyűlt (részben igencsak kétes értékű) társaság láttán: „Istenem! / Hány kedves arcot látok itt! Be szépek / Az emberek! Ó, drága új világ, / Amelyben ilyen nép van!” A híressé vált felkiáltásra: „brave new world” (magyarul inkább „szép” mint „drága” „új világ” Prospero lakonikus, ironikus reakciója: „Új – neked.” (V. 1.) Csakhogy az ironikusnak mondott jelenet – ennek az értelmezésnek a keretei között – úgy is érthető, hogy Miranda (a név jelentése is fontos: csoda, csodálatos), a színházban született ember számára a külvilág látszik színháznak, helyesebben úgy közelít hozzá, ahogyan a romlott és a legkevésbé sem szép világ polgárai közelítenek a színházhoz – legalábbis akkor, ha szívük még ismeri a csodálkozást, és képes az elragadtatásra. Ha igen, akkor a színháznak hatalma van felettük, pontosan úgy, ahogyan Prosperónak is hatalma van a saját körébe kerülők fölött.

A szöveg is telis-tele van a sziget világának különösségére való utalásokkal (furcsa, csodás világ, sírás-nevetés, álom-káprázat, zene, hangok és jelenések) és metamorfózisokra utaló ellentétpárokkal (szolgaság-szabadság, föld-levegő, abszolút hatalom, abszolút kiszolgáltatottság – ehhez lásd R. A. Brown, 1968). S természetesen az oly gyakori shakespeare-i téma, a személyazonosság kérdésessége, a „ki vagy te?” centrális szerepe ugyanerre a titokzatosságra, rejtettségre – végső soron pedig a szerepjátszásra utal, ami a színház lényege. A legfőbb szereplő, Prospero mindenki elől rejtőzik, s Ferdinand előtt is másnak mutatkozik be, mint aki valójában; a végső jelenet feszültségét éppen az önfeltárás adja meg, vagy talán inkább a szerepváltás, hiszen Prospero valódi énjét csak a drámát végigkövető közönség ismerheti. Az utolsó jelenetben a főszereplő kilép a saját maga teremtette színházból, s belép a valóságba – ami természetesen továbbra is színház, de a közönség számára az átlépés mozzanata már a „valódi valóságba” való átlépést fogja jelenteni. Shakespeare reméli: ugyanazzal a lelkiülettel, amellyel Prospero tér vissza Milánó valóságába. I. Johnston (2004) úgy gondolja, hogy ehhez Prospero két mintaszereplőt is „teremt”: Miranda és Ferdinand kapcsolata, szerelme és házassága ennek a szigetnek a hatása, de ennek a hatásnak a külvilágban is kovászként kell működnie. Ők azok, akik nemcsak a sziget, illetve Prospero „általános” varázslatában részesülnek, hanem „különös”, Prospero és Ariel által csak nekik bemutatott színjátékban is – ez már, ha szabad ilyet mondani, a harmadfokú színház, vagyis színház a színházon belüli színházban. Ilyen csavarra csak Shakespeare mert vállalkozni.

De nem mindenkin fog a varázs, a színház varázslata. Amikor az udvari csoport a színpadra lép, Adrian és Gonzalo nyomban érzékeli a sziget különösségét, báját, vonzerejét, olyannyira, hogy az Gonzalóban, az egyetlen igazán hű és igaz udvaroncban nyomban az aranykort idézi föl. Antonio és Sebastian, a megátalkodottak számára viszont a sziget „mocsár”, a szellő „rohadt” illatot hoz, a föld „fakó” – egyszóval pontosan az ellentétét érzékelik mindannak, ami Gonzalo számára nyilvánvaló tapasztalat. Shakespeare zseniálisan mutatja meg, hogy a színek, a zene, az illat ránk gyakorolt hatása nagyon is szubjektív, sőt az nemcsak az érzelmi hangulatunktól, hanem erkölcsi életünk színvonalától is függ. A csoda, ahogy a teológia mondaná, elsősorban jel, ami a hívő hitét nem okozza, hanem megerősíti – a hitetlen hitetlenségét pedig nem váltja meg, hanem még jobban megerősíti. S ez egyúttal figyelmeztetés is a közönség számára: ahhoz, hogy a színházból ne katarzisz nélkül, megváltatlanul távozzunk, át kell engednünk magunkat a színház hatalmának.

IV. 4. Vallás

A VIHAR mint a művészet hatalmának allegóriája típusú értelmezés mellett a dráma vallási értelmezése is olyan felfogás, amely – ellentétben a politikai értelmezéssel – elsősorban Prospero hatalmának a természetére koncentrál. Tudvalevő persze, hogy Shakespeare drámáiban a teológiai-vallási dimenzió közvetlenül szinte sohasem ragadható meg, sőt a mai olvasónak kifejezetten feltűnő, hogy Shakespeare-t mennyire hidegen hagyják az efféle témák. A korabeli Angliában persze késhegyig menő viták zajlottak az angol reformáció értelméről és tartalmáról, nem volna csoda, ha kiderülne, hogy Shakespeare egyszerű óvatosságból ezektől kifejezetten tartózkodni akart volna. Ennek ellenére nem is különösebben nehéz egyik-másik művét egyes központi jelentőségű vallási-teológiai kérdések feszegetéseként felfogni. A VIHAR egészen biztosan ezek közé tartozik.

Az egyik magától értetődő interpretációs kísérlet Prospero és a Gondviselés tevékenységének a hasonlóságából indul ki (R. A. D. Grant, 1983). Innen azonban két, teljesen eltérő irányban lehet folytatni a gondolkodást. Grant például úgy véli, hogy Prospero feladata a Gondviselés *utánzása*, egyfajta „helytartó”-szerepben, vagyis olyan uralom gyakorlása, amely nem lép a Gondviselés helyébe, hanem mintának tekinti. Prospero emberfölöttinek látszó képességei valójában emberi képességek. A dráma arról szól, hogy Prospero meg tudja-e állni, hogy a Gondviselés *helyébe lépjen*. Ez volna a hübrisz, a tiltott lépés. Hogy Prosperót valóban megkísérti a hübrisz, arra többnyire a varázspálca elvetését kísérő monológ első felét szokták idézni (megjegyezve ezzel kapcsolatban, hogy ez a szövegrészlet lényegében Ovidius MEDEA-ja egyik részletének parafrázisa, márpedig Medea a fekete mágia klasszikus képviselője): „...*déli napból / Éjet csináltam, s fellázítva minden / Szelet, zöld tenger és kék ég között / Bögő harcot szítottam; lángot adtam / A vad dörgésnek, s Juppiter deli / Tölgyét saját nyílával széthasítám; / Erős sziklákat ráztam; és tövestül / Téptem fenyőt és cédrust; mély sírok / Nyíltak s riadt alvóikat kidobták / Hatós igémre. S mind e durva bűbájt / Megtagadom ma...*” (V. 1.) Ezek a szavak valóban „sötétek”, az isteni erők egyfajta kiforgatott használatára utalnak, sőt egyesenesen lázadásra Isten ellen (a Jupiterre való hivatkozásra és a halottak föltámasztására lehet gondolni). C. Corfield (1986) egyenesen arra a következtetésre jut, hogy a varázspálca eltörése-elvetése lényegében azt jelenti, hogy Prospero belátja, engedett a kísértésnek, s mint varázsló kudarcot vallott: hatalmát rosszra használta, illetve a végső felvonás elején, amikor ellenségeit a sors a kezébe adja, rossz irányba indult el, a

bosszú és a sötét indulatok útján. Nem véletlen, mondja Corfield, hogy Prospero szabadon engedi Arielt, Calibant viszont – ahogy már idéztük – a magáénak „ismeri el”. A gesztus ennek a kudarcnak a beismerése. Amikor pedig Caliban és társai összeesküvése megzavarja, nyugtalanán teszi, az ugyanennek a kudarcnak a jele: képtelennek bizonyult arra, hogy a sötét erőket legyőzze, elsősorban önmagában. Indulatai erősebbek, mint varázshatalma. S bár Prospero belátja, hogy tévedett – a megbocsátás gesztusa nem erényességének bizonyítéka, hanem az „én sem vagyok jobb atyáimnál” illési tapasztalata által megerősített, Ariel sugallta gesztus. Tévedését már nem képes helyrehozni: arra van ítélve, hogy kudarcát élete végéig hordozza, s arról senkinek se tudjon beszámolni. Önmagát ugyan megismerte, s ebben az értelemben elérte azt a célt, amelyért küzdött, amelyért végső soron az uralkodói kötelességeit is elhanyagolta; ez az ismeret azonban nem juttatja boldogsághoz és erényességhez. A VIHAR Prospero bukásának a története.⁹

Ez az értelmezés minden bizonnyal túlságosan is sötét. Sem a nézőnek, sem az olvasónak nincs olyan érzése, hogy a Milánóba visszatérő uralkodó valójában megalázott és kudarcot vallott ember, hiszen gyakorlatilag összes célját eléri, s a legkevésbé sem egyértelmű, hogy Prospero eredeti szándéka valóban a valamilyen értelemben vett megistenülés lett volna – amihez képest csupán a végkimenetel, a varázspálca elvetése tekinthető bukásnak. De ha a mondott irányban indulunk el, vagyis a Gondviselés helyébe való lépésre tett kísérletnek fogjuk fel a drámát, akkor ez az értelmezés elkerülhetetlen. Mindazonáltal annak sincs akadálya, hogy Prosperóban ne a Gondviselés *helytartóját*, hanem tényleges *megszemélyesítőjét* lássuk. Ezt azzal szokták elutasítani, hogy Isten nem bosszúálló, bosszúvágyó, akinek elméjét „megzavarja” holmi összeesküvés, s akinek sietnie kell, hogy a csillagok kedvező állását kihasználja tervei végrehajtására. Csakhogy a bibliai felfogásba minden további nélkül belefér az antropomorfizáció. Bizonyos értelemben éppen a Gondviselés fogalma az, amely elszemélyteleníti az Istent, s megfosztja az emberi érzelmektől és indulatoktól s ezzel együtt az emberi világ iránti érdeklődésének a hitelességétől. Talán túl merésznek hat, de még az is elképzelhető, hogy a varázspálca elvetésének a gesztusa az Ó- és az Újszövetség közötti határ átlépésének szimbóluma, az ószövetségi „*féltékeny*” és „*bosszúálló*” Jahve, aki haragra tud gerjedni, aki „*harcot szít*”, és „*tövestül tépi ki a cédrust*” (ez és néhány más kép a főnti idézetből nagyon emlékeztet a 28. zsoltárra), mintegy „megalázkodik”, tesztet ölt, emberré lesz, s magára veszi a világ bűneit, lemondva isteni hatalmáról.

Nem ezt az értelmezést kívánom azonban részletezni, csak jelezni akartam, hogy a

⁹ Ugyanezt a koncepciót, illetve az ennek alapján bemutatott színpadi változatot elemzi R. Warren (1998). Prospero itt is megváltandó, bűnös, bocsánatra szoruló ember. Ez a felfogás azonban a kulcsjelenetben – a varázspálca elvetésénél – mondott szavak meglehetősen egyoldalú értelmezésére épít, az „égi zenét” Prospero ugyanis nem mint a megbocsátás jelét *esdekli ki*, hanem mint utolsó varázstettét *cselekszi*. S azt sem szabad elfelejteni, hogy Medea eredeti monológja, amelyre Shakespeare itt a reneszánsz szokása szerint mintegy „változatot ír”, nem gonoszított, hanem jótettet vezet be (apósát akarja férje kedvéért megfiatalítani). B. Mowat (1998) és J. Bate (1998) ugyancsak azon a véleményen van, hogy Prospero vívódik ugyan a „boszorkányság” és a „bölcesség”, a „fehér mágia” és a „fekete mágia” között, de az utóbbi csak megkíséríti, a kísértésnek pedig ellenáll. Sycorax, Caliban anyja a valódi boszorkány, akiről a dráma csak említést tesz. S még valami: azt a sort, amely a holtak föltámasztására vonatkozik, a legkedvezőbb kommentárok is súlyos vétekként vagy kísértésként tartják számon; ámde nem gondolnak arra, hogy Prospero szígeitén *nem voltak halottak!* S mivel Prospero hatalma csak a szígeiten és közvetlen környékén érvényesül, ezért arra kell gondolnunk, hogy a halottak föltámasztása inkább allegóriaként értelmezhető. Erről lásd lentebb a saját értelmezésemet.

vallásos értelmezésnek is több lehetősége van, noha mindegyik lehetőség csak a maga korlátai között érvényesíthető. A Prospero személyére való összpontosítás ugyanúgy hiteles ezekben az értelmezésekben, mint A VIHAR-t a (szín)művészet hatalmának allegóriájaként felfogó értelmezésekben, csak éppen ezekből a többi szereplő marad ki szinte teljes létszámban. Ahogy a politikai értelmezések Prospero hatalmának természetével nem tudnak kielégítően elszámolni, úgy a vallási és esztétikai értelmezések a szereplők jó részével nem nagyon tudnak mit kezdeni. Prospero abszolút hatalmát és tetteit valamilyen módon egyensúlyba kell hozni a szereplők tevékenységével és cselekedeteivel. Talán ez lehet az a fölismerés, amelyből kiindulva az etikai interpretáció előnyei a legjobban átláthatók.

V. Az etikai olvasat

V. 1. Általános megjegyzések

Magától értetődik, hogy az eddig bemutatott átfogó értelmezések nem úgy értendők, hogy bennük egyetlen szempont érvényesül csupán. A vallási értelemben vett üdvösség és a művészet hatalma által kiváltott katarzis egyaránt valamilyen erkölcsi értelemben vett jobbra tevésre irányul, a színházból kisétáló, elvarázsolt közönség fülében még ott csengenek Prospero szavai a megbocsátásról és a bocsánatkérésről, két olyan témáról, amelynek egyformán súlyos vallási és erkölcsi tartalma van. A társadalmi rend kialakítását és stabilizálását szem előtt tartó politikai értelmezés is logikusan támaszkodhat az erkölcsi rend eszméjére, hiszen Platón óta a politikai és morálfilozófia egymással szoros összefüggésben alakul: a jó polgár és a jó ember eszménye Platón és Arisztotelész szerint végső soron összefonódik. S ez Aquinói Szent Tamás számára éppúgy evidencia, mint a reneszánsz neoplatonikusai számára, akiknek szembe kellett nézniük a politikai közösségek automatikus teológiai és ekkleziológiai legitimációjának a meggyengülésével. A filozófiai legitimáció iránti igény növekedni kezdett, s vele együtt az emberi természet kutatása iránt is megélnékül az érdeklődés. Shakespeare korában ezek a problémák már erősen foglalkoztatták a politikát gondolkodva művelőket és megfigyelőket. Nem kell túl sok keresgélés ahhoz, hogy A VIHAR-ban is megtaláljuk a platonikus alapeszméket. A Trinculo–Caliban–Stephano-csoport a primitív ösztönök vezérelte lélek és társadalmi osztály megjelenítője; a két arisztokrata csoport (Alonso, Antonio, Sebastiano, Gonzalo, illetve Ferdinand és Miranda) a szenvedélyek és indulatok által vezérelt, de nevelhető és belátásra szorítható osztályt és lélekrészt reprezentálja. Magát Prosperót pedig természetesen közvetlenül a szellem irányítja, fő erénye a bölcsesség és a nevelni tudás. (Davidson, 1968; Jaffa, 2000.) Ezek a korabeli lélektan közhelyei voltak. Talán a közhelyességtől való óvakodás okozta az etikai olvasat háttérbe szorulását. De miért kellene ezen a valóban elvont szinten megrekedni, s miért kellene figyelmen kívül hagyni a legérdekesebb kérdést: azt, hogy a lélek alkotóelemei miképpen hatnak egymásra, hogyan kapcsolódnak a szellemhez, és hogyan alakítják ki az erkölcsi személyiséget? A VIHAR-ban megítélésem szerint nem annyira egyetlen „titkot”, végső mondanivalót célszerű keresni, hanem komolyan kell venni a benne zajló „eseményeket”, a lélek belső világának történéseit. Ez az értelmezés egyrészt elfogadja, hogy a dráma főszereplője, végső soron egyetlen cselekvője Prospero; másrészt viszont tekintetbe veszi a mellékszereplők minden rezdülését és egész viselkedését is.

V. 2. Az erkölcsi személyiség fogalma

Az alaptézis tehát úgy szól, hogy A VIHAR egyrészt az ember erkölcsi személyiségének szinte teljes panorámáját nyújtja, másrészt megpróbál választ adni arra a kérdésre, hogy az ember hogyan képes erkölcsi személyiséget vagy karaktert kialakítani belső világának rendezése és integrálása során.

Mindenekelőtt néhány szó az erkölcsi személyiség fogalmáról. Ahhoz, hogy erről pontos fogalmat alkothassunk, célszerű megkülönböztetni a pszichológiai személyiségfogalomtól, annál is inkább, mert a mai, a tudomány által rendkívül erősen befolyásolt közbeszéd elsősorban az utóbbit ismeri és használja. A személyiség fogalmához ma főképp olyan elképzelések és fogalmak társulnak, mint a „hitelesség”, az „önmegvalósítás”, az „egyéniség” vagy „másság”, az „emberi méltóság”, az „autonómia”, a „szabad és korlátlan választás”, az „élménygazdagság” és így tovább. Ennek a felfogásnak két alapproblémája van. Az egyik az integrálás: hogyan tudjuk önmagunkat olyan személyiséggé alakítani, aki nem esik darabokra a választásra való kényszerítettsége miatt; aki nem hasonlik meg az ellentétes erők között; illetve nem válik kiszolgáltatottjává valamelyik belső erőnek. Ezt a feladatot igyekszik ellátni, illetve ennek ellátásához segítséget nyújtani a pszichológia. Utaltam már rá, hogy A VIHAR ennek illusztrálására is használható: Prospero a dráma végére sikerrel „integrálja” személyiségébe a Caliban által képviselt ösztönvilágot és az Ariel által megszemélyesített szellemet – vagy inkább képzeletet. (Persze ebből az illusztrációból az összes többi szereplőt ki kell hagyni.) A másik alapprobléma még fogasabb, mivel itt magának a személyiségnek az eredetéről van szó: honnan tudhatom, hogy önmagam szerzője vagyok?, s nem tőlem független erők játékszere?, amelyek tőlem függetlenül integrálnak, rendeznek személyiséggé? Ha viszont ezt a kérdést komolyan vesszük, akkor a pszichológia is gyanúba keveredik előttünk, hiszen mi szavatolja, hogy a lélektani „törvényszerűségek”, illetve az őket föltáró pszichológus nem ver-e béklyóba minket, mondjuk az „egészséges személyiség” nevében? Ennélfogva kénytelenek vagyunk az ellene való lázadást is törvényesnek tartani.

Szerencsére most nem kell ezzel a két problémával megküzdenünk. Az erkölcsi személyiség ugyanis más fogalom.

A modern pszichológiai gondolkodás számára az erkölcsi személyiség fogalma kétes értékű, mert a pszichológiai gondolkodás az erkölcsöt elsősorban normák és szabályok együttesének tekinti, amelyeknek nem az egyéniség kialakítása, hanem korlátozása a feladata. Az erkölcsi normák érvényessége személyiségfüggetlen, tehát azok potenciálisan elnyomók, illetve személyiséggrombolók.

Igaz, a modern erényetika valamelyest rehabilitálta az erkölcs világát ebből a szempontból is. Megmutatta, hogy az emberi személyiség részben éppen az erkölcsi erények sokféleségéből táplálkozhat. Mivel ezek az erények nem rendezhetők olyan személyiségformába, amelyre az „erényes ember” megjelölés illenék, nincs okunk aggódni amiatt, hogy az erkölcsi normák és erények uniformizálnának minket.

Ez az érv a legkevésbé sem elhanyagolható, de vigyázni kell arra, nehogy az erényekben az erkölcsi személyiség végső titkát, az erényetikában pedig az erkölcsi személyiség kialakításának valamiféle receptjét kezdjük keresni. Az erkölcsi személyiség ugyanis több, mint erények gyűjteménye, illetve cselekvésre ösztönözni képes rendje. Az erkölcsi személyiség része az ösztön, a szenvedély, a hajlam, a tapasztalat, az emlékezet, a képzelet, a tudás, a belátás és a lelkiismeret. Ezek értelemszerűen más személyiségfogalmaknak is részei lehetnek. Persze nem arról van szó, hogy többféle szemé-

lyiségünk lehet – ez már-már a fogalommal való visszaélés volna –, hanem arról, hogy belső világunknak van egy erkölcsi leképeződése, metszete, vetülete, amelyet – mondhatni – az erkölcsi jó nézőpontjából készítünk. Az erkölcsi személyiséget integráló kérdés tehát nem az, hogy hogyan lehetek „egészségesen” vagy „meg nem hasonlottan” önmagam, hanem az, hogy hogyan lehetek jó ember. Nem ez az egyetlen lehetséges személyiségmetszet, az egyetlen lehetséges nézőpont. De ez a nézőpont régóta ismert, és ezt ismerte Shakespeare és a közönsége is.

V. 3. Erkölcsi témák

Gyorsan áttekintve A VIHAR szűkebb értelemben vett (erényeket és erkölcsi hibákat tartalmazó) erkölcsi katalógusát, meglephet annak változatossága és sokfélesége, különösen, ha a szöveg viszonylagos rövidségét is figyelembe vesszük. Ennek persze az az „ára”, hogy a szereplőknek csekély „jellemfejlődési” lehetőségük van, szerepük tehát bizonyos erkölcsi tulajdonságok és helyzetek bemutatása és egymásra vonatkoztatása, Prospero belső színpadán. De vegyük sorra őket, máris csoportosítva. Az első csoportba az alábbiak tartoznak: 1. félelem, 2. alvási ösztön, 3. éhség, 4. nemi vágy, 5. fájdalomérzet, 6. düh, 7. szabadulásvágy. A másik csoportba tartozók: 1. iszákosság, 2. hiúság, 3. kapzsiság, 4. gyávaság, 5. becsvágy, 6. szabadságvágy, 7. harag, 8. hazugság, 9. állhatatlanság, illetve 10. engedelmesség, 11. kitartás, 12. szorgalom, 13. bánat, 14. töredelem, 15. szerelem, 16. tisztaság, 17. önuralom. Végül fölmerülnek olyan globális, az ember belső állapotának összefoglalására alkalmas fogalmak is, mint 1. lelkiismerettel rendelkezés vagy nem rendelkezés, 2. okosság, 3. örület.

Ez a csoportosítás lényegében megfelel a platonikus erkölcsi személyiségosztályozás szempontjainak, amely a vágyak, illetve ösztönök szintjét, a szenvedélyek vagy indulatok szintjét s végül az értelem, a belátás szintjét különíti el egymástól. Talán helyesebb volna mozzanatokról szólni, mert bár Platón egyértelműen azt tanítja, hogy ezeket a csoportokat hierarchikusan kell rendezni; hogy ez a rend dinamikus, egyes elemei át- és áthatják egymást, s mindegyikben részt vesz az egész személy.

V. 4. Az ösztönvilág erkölcsi szerepe

Az ösztönök vagy vágyak csoportját az ember biológiai és elemi pszichológiai szükségletei alkotják.

Az első a *félelem* és a hozzá kapcsolódó *életösztön* – a dráma első jelenetében a hajósok és utasaik életükért rettegnek. A rettegés a túlélési ösztönre csupaszítja le vágyaikat, megszűnnek a társadalmi különbségek, ki-ki saját életéért küzd. A rettegést a partra jutásért folytatott kétségbeesett küzdelem zárja le, és a hajótöröttek szétzilálódnak. Új életre már mint Prospero bábjai kelnek. A halálfélelem egyszerűsíti le őket, s egyszerűsíti le mindenkit saját lényének lényegére. A halálfélelem nem váltja meg, hanem összezsugorítja és leegyszerűsíti a jellemet. (Fontos, hogy ezt a rettegést annak idején Prospero is átélte, amikor csónakját kilökték a tengerre: saját bevallása szerint lánya iránti szeretete tartotta életben.)

Az *alvás*, a pihenés szükséglete mindenkiben egyformán megvan, még ha a dráma szereplői közül vannak olyanok is, akik éberebbek a többiekénél: éberebb a valódi gonosz, aki éppen az alvást akarja kihasználni, és éberebb az igazi jó is, aki megéri a gonosz közeledtét. Az első felvonás második színében Prospero talán éppen ezt, az éberség fontosságát tanítja Mirandának, amikor újra és újra visszakérdez: figyelsz? – miközben saját történetüket meséli el neki.

Az *éhség*, a *kéjvágy* és a (fizikai) *fájdalomérzet* (vagy a tőle való reszketés) mintegy Calibanban sűrűsödik össze. Ezek azok az ösztönök, amelyek – az előbbiekkal együtt – már majdnem emberré teszik őt, vagy éppen megfordítva: egyes embereket hozzá hasonlatossá. Van olyan felfogás is (Skura, 1998), amely Calibanban nem a primitív bennszülöttet, nem is az elnyomott ösztönvilág megszemélyesítőjét, hanem egyszerűen a gyermeket vagy kiskamaszt látja (Caliban az egyetlen szereplő, aki többször említi anyját is), a maga fékezhetetlen nyelvével, vad őszinteségével, az érzékeknek való kiszolgáltatottságával. Caliban még nem tudja, hogy mindegyik vágnak megvan a civilizált, erkölcsileg ideális formája. Ariel az éhséget csillapító, gazdagon terített lakoma képét varázsolja a vendégek elé; Miranda, az egyetlen nőalak Ferdinand számára ugyan szerelme tárgya, de a házasságig szigorúan távol kell tartania magát tőle; Gonzalo pedig olyan utópiát vázol föl társai elé, a szigeten járva, amelyből minden fájdalom és szenvedés hiányzik. A lakoma azonban eltűnik, a szerelmesek mindvégig kerülnek minden közelebbi testi kapcsolatot, az utópia pedig marad utópia. Egyik vágy sem elégülhet ki, teljesebbé be tehát addig, amíg az erkölcsi rend nem rögzül, amíg Prospero tőprengéseinek vége nem lesz – s Calibant el nem ismeri a magáénak, miközben Caliban elismeri Prospero igazát.

A VIHAR-ban a *düh* és a *szabadulásvágy* az a két ösztön, amely a legdrámaibb kapcsolatban van a szenvedélyekkel, az erkölcs magasabb rendű mozzanataival. Maga a vihar is értelmezhető a fölkorbácsolt indulatok allegóriájaként. A düh tulajdonképpen a bántásra való azonnali reakció, megtorlási ösztön (ezért tör ki Stephano és Trinculo között verekedés, amelynek látványa Calibant is elégedettséggel tölti el). Ez az ösztön először akkor szabadul el, amikor Ariel láthatatlanul, Trinculo hangján megszólalva hazugsággal vádolja Stephanót. A bántás formája tehát morális sértés, ám a rá adott reakció – a morális fölháborodás – fölött a düh azonnal átveszi az uralmat, s lehetlenné teszi, hogy a fölháborodás indokoltságát az érintettek eszébe jusson vizsgálni. Az értelem által nem ellenőrzött szenvedély az ösztönök martaléka lesz, amelyek maguk alá gyűrik a lelket.

A szabadulásvágy megkülönböztetendő a szabadságvágytól, ami már szenvedély, de ami ebből nő ki. A szabadulásvágy az egyetlen konstans vágy, amely Calibant, az ösztönlényt vezérli, s amelynek képes a többit is úgy-ahogy alárendelni, sőt, amely még valamiféle intellektuális tevékenységre is rászorítja, hiszen ő az, aki kiterveli Prospero meggyilkolásának módját. Természetesen a gyilkosságot Caliban csak egyféleképpen tudja elképzelni: az egyetlen ösztön kihasználásával, amelynek tudomása szerint Prospero is alá van vetve, ez pedig az alvás. De rögtön föltűnik, hogy Caliban nem az egyetlen társadalma érdekében lázad. Tudja, hogy csak magasabb intelligencia birtokában lehet kivitelezni a gyilkosságot, ezért fordul Stephanóhoz, akit azonnal gazdájának, sőt istenének fogad – mert megérzi benne Prospero szellemét. Az ösztönök is ki vannak szolgáltatva a szellemnek, még akkor is, ha lázadnak ellene. A szabadulásvágy mint ösztön ezért örök kudarcra van ítélve. Soha nem teljesebbé be, hiszen alapja paradoxon: Caliban elsősorban nem Prosperótól, hanem voltaképpen saját ösztöneitől akar megszabadulni – azaz önmagától. Ezzel a szabadulásvágy önmagát semmisíti meg, s ez Caliban titkos tragédiája: végső soron saját megsemmisítésére törekszik, s ezt sejtí is. Calibannak be kellett látnia, hogy létezése önmagában értelmetlen és folytathatatlan. A szabadulásvágy csak akkor teljesebbé be, ha az ösztönöket legyőzzük, köztük magát a szabadulásvágyat is. A dráma végén Prospero egyszerre engedi szabadon őt és veszi véglegesen birtokba – azaz tudja, hogy Caliban már nem önmaga, mert engedte, hogy legmesszebb mutató ösztöne, a szabadulásvágy megsemmisítse őt.

V. 5. A szenvedélyek erkölcsi szerepe

Míg az ösztönök és vágyak önmagukban nem hordoznak pozitív vagy negatív erkölcsi értéket, addig a szenvedélyek igen. Ennek az az oka, hogy már létezésük is részben erkölcsileg tudatos elhatározás, döntés következménye. A szenvedély vagy indulat nem pusztán genetikai vagy biológiai adottság, hanem a nevelés, a jellemfejlődés jó vagy rossz gyümölcse. A szenvedélyek ezért erényekké és erkölcsi hibákká formálódhatnak, vagyis pozitív és negatív értékek hordozóivá lehetnek.

Caliban, Stephano és Trinculo kompániája az erkölcsi hibák tárháza. Caliban, mint tudjuk, szinte el sem éri a szenvedélyek szintjét, Prospero hangsúlyozza is, hogy hiába próbálkozott a nevelésével, hiába tanította meg beszélni: a szavakkal is csupán ösztöneinek ad hangot. Akiben nincs meg a magasabb rendű erkölcsi értékek iránti vágy, az nem alkalmas az erkölcsi nevelésre. Igaz, felelőssége sincs. Stephano és Trinculo ellenben ösztönei mellett hallgat a szenvedélyek szavára is. Ismerik az erkölcsi értékeket. Már láttuk, hogy a hazugságvádat sértésnek tekintik. Calibanban felismerik az ösztönlényt. Hetvenkedve megvetik a halált. De cselekvésükre a bélyeget mindenekelőtt az állhatatlanság, a kitartás hiánya nyomja rá. Az állhatatlanság közvetlen oka esetükben az iszákosság, ami miatt a sekély testi örömök, a talált díszruhákban való hiú pávaskodás, a bőbeszédűség, a szavak mágiája teljes mértékben kielégíti igényeiket. Nehéz rájuk igazán haragudni, hiszen bár erkölcsi hibáik komolyak, személyiségük annyira súlytalan és irreális, hogy az objektíve súlyos erkölcsi hibák „terhét” el sem bírják. Híján vannak az előrelátásnak, a számításnak, az aggodásnak, a körültekintésnek, az okosságnak – vagyis nem képesek önmagukat irányítani. Trinculo ezt föl is ismeri: azt mondja, ha az állam csak olyanokból állna, mint ők, nem volna képes fönnmaradni. Prospero erkölcsi személyisége mellett ők csupán árnyékszerűen léteznek. Stephano hitvallása a szerencse, ami ellentéte a szellem irányításának. Prospero velük kapcsolatos „politikája” egyszerű: ezek a hibák és ezek a jellemek végső soron önmagukat oltják ki, kijavításuk vagy legalábbis kordában tartásuk végeredményben fizikai büntetéssel megoldható.

Prospero rokonsága és annak nemesi környezete képviseli az erkölcsi szenvedélyek másik világát. Az igazi gonoszság és a jellemfejlődés lehetősége ebben a csoportban mutatkozik meg.

Alonso testvére, Sebastian, valamint Prospero fivére, Antonio alkotja a „gonoszság tengelyét”. A féktelen becsvágy, uralomvágy és nagyravágyás közismerten Shakespeare egyik kedvelt témája, innen sem hiányozhat tehát. Ellentétben más szenvedélyekkel (mint amilyen a féltékenység Othellónál, a szerelem Rómeó és Júlia kapcsolatában, az indulatosság vagy forrófejűség Rómeónál), de hasonlóan a kapzsisághoz (gondoljunk Shylockra) vagy a rosszindulathoz (Jágó), ezek az erkölcsi hibák éppen azért súlyosak, mert képessé teszik az embert arra, hogy az értelem, az emlékezet, a belátás erejét a gonosz szolgálatába állítsa. (Érdemes megjegyezni, hogy a bosszúvágy egyaránt lehet „szenvedélyes” és „hűvös”: bizonyos értelemben erről a kettősségről szól a HAMLET.) Míg Stephano és Trinculo alkatát, erkölcsi személyiségét olyan szenvedélyek uralják, amelyek önmagukat is összezilálják, addig Antonio és Sebastian erkölcsi személyisége „hűvös”; szenvedélyeik közül éppen az veszi át az irányítást, amelyik azt meg is tudja tartani, s ezzel nemcsak erkölcsi hibává alakul, hanem magát a személyiséget is gonosszá teszi. Számukra nincs is megváltás, ők a megátalkodottak. Antonio a rossz király archetípusa; annál kiáltóbb az ellentét a Gonzalo által megfogalmazott utópikus királyság és az Antonio által gyakorolt önző uralkodás modellje között. De Prospero Antoniónak és Sebastiannak is megbocsát. Ám ez a megbocsátás egészen más, mint

ami a megtérő osztályrésze lehet. Antoniónak vissza kell adnia Milánó trónját, akár tetszik neki, akár nem; fivére megtagadja vele a közösséget – ezek után a megbocsátás sokkal inkább a végleges elfordulás, közöny és eltasztás gesztusa. Antonio és Sebastian utolsó szavai is a pénzről szólnak, és sorsuk Stephanóéval és Trinulóéval fog összefonódni. Prospero világában nincs helye a gonoszságnak, azt el kell űzni, meg kell tagadni. Legyőzni, diadalt űlni fölötte szükségtelen, mert a gonoszság abban az értelemben legyőzhetetlen, hogy önmagát nem képes megtagadni, tehát nem képes megtérni. Létezését el kell tűrni, s korlátok közé szorítani. Perbe szállni vele nem érdemes, mert ez az erkölcsi tökéletesedés akadályja lehet. Miranda a vele sakkozó Ferdinandnak azt mondja, hogy még akkor sem vádolná, ha „*egy tucat királyságot perelne tőle el*” – utalva a család lehetőségére –, mert szereti őt, és szeretetét nem érinti a másik esetleges gonoszsága sem. A szeretet számára a gonoszság nem ellenfél, legföljebb ellenség.

Alonso a megtérő, a dráma egyetlen radikális erkölcsi változáson átmenő figurája. Amikor Ariel hárpia képében a gonoszokat szembesíti bűneikkel, s Alonso megtudja, hogy fia vélt elvesztése bűnhődésének része, nem tiltakozik a bűnhődés ellen. A fia iránt érzett őszinte szeretet teszi őt alkalmassá arra, hogy pozitív és negatív értékek között különbséget tegyen, s hogy megértse, hogyan függenek össze az erkölcsi rend elemei. Prospero egy pillanattal arra utal, hogy ő is elveszítette lányát a viharban, miközben tudjuk, hogy lánya él. Alonso számára ez mégsem hazugság, hiszen amikor Prosperót száműzték, lányát is vele együtt lökték ki a tengerre, vagyis ugyanazt a sorsot mérték ki rá, mint amit a Prospero által támasztott vihar rótt Alonsóra. Az igazságosság erkölcsi alapelvéről van itt tehát szó, aminek tekintélyét – ahogy mondtuk – Alonso fenntartások nélkül elismeri. Ez, valamint az igaz bánat és a töredelem váltja meg őt, s adja vissza neki nemcsak fiát, hanem királyságát is, s válik ezzel egyenrangúvá Prosperóval. A szeretet tehát – nem a legnemesebb caritas formájában, hanem szenvedélyként, amely ebben az esetben a gyermek iránti szeretetet jelenti – előkészítheti az erkölcsi rend elfogadását, a jó és a rossz közötti különbség belátását.

Ferdinand, Alonso fia, akit a vihar a többiektől távol sodor partra, az első pillanattól fogva Prospero körében él. Igaz, Prospero igazi énjét és mivoltát titkolja előtte, vagyis bár egyedül az ő számára látható, de föl mégsem fogható, azaz viselkedése, tervei, céljai számára éppannyira rejtettek, mint a többiek számára. Ferdinand büntelen, nemes lelkületű, az erkölcsi nevelés eszményi alánya – s ebben az értelemben Caliban elmentéje. Prospero úgy bánik vele, ahogyan az erkölcsi kézikönyvekben meg van írva: próbáknak veti alá, amelyek során meg kell tanulnia vágyain, ösztönein uralkodni; a megalázó munkában engedelmesnek lenni, azaz egész erkölcsi személyiségét, amely még kialakulatlan, kiforratlan, indulatokból és szenvedélyekből áll csupán, alárendelni a tapasztaltabb, bölcsőbb Prosperónak. Amíg Alonso a megtérő bűnös prototípusa, addig Ferdinand a töretlen erkölcsi nemesedést példázza. De mindketten szenvedély uralta személyiségek, ezért útjuk mégis hasonló. Alonsót a fia iránt érzett szeretet vezeti el az erkölcsi rend elfogadásához. Ferdinanddal Miranda iránt érzett szerelme fogadtatja el Prospero tekintélyét. Alonsót a szeretetből fakadó bánat töri meg, Ferdinándot a szerelemért vállalt engedelmeség juházza. Mindketten azt mutatják be, hogy a helyesen használt szenvedélyekből hogyan alakulnak ki az erények, illetve milyen utak vezetnek az érett erkölcsi személyiség felé.

V. 6. Az erkölcsi személyiség többi összetevője

Az V. 2. alfejezetben már említettem, hogy tévedés volna kizárólag az erényekkel és az erkölcsi hibákkal azonosítani az erkölcsi személyiség alkotóelemeit. A VIHAR

egyenesen kulcsszerepet tulajdonít két további összetevőnek: ez az emlékezet és a képzelet.

Az *emlékezet* nem mentális képességet, vagyis nem az események, személyek, benyomások, tapasztalatok minél részletesebb elraktározásának és földidézésének a képességét jelenti. Az emlékezet itt morális emlékezetet jelent, vagyis részben akarati tevékenységet. Vannak dolgok, amelyeket erkölcsi fontosságuk miatt nem felejtünk el, s nem is akarunk elfelejteni. S vannak dolgok, amelyeket ugyanebből az okból elfelejtünk, s el is akarunk felejtetni. Nem akarjuk elfelejteni a rosszat, vagy azért, nehogy újra megtörténjen, vagy azért, mert annak megtorlása éltet minket. De – legalábbis bizonyos értelemben – felejtetni akarjuk a rosszat, amikor megbocsátunk vagy bocsánatot kérünk. S nem akarjuk elfelejteni a jót, vagy azért, mert ez tartja bennünk ébren a hálát, a hálás lelkületet, vagy azért, mert viszonzni akarjuk majd.

A dráma első felvonása két nagy emlékidézést tartalmaz: Prospero föltárja a múltat Miranda előtt, és emlékezteti Arielt a fogságból való kiszabadulására.

Prosperót nyilvánvalóan az élteti, hogy egy nap megtorolhatja sérelmét, s helyreálíthatja az igazságot. A szerencse végre kezére adja ellenségeit. Ez az a pont, ahol döntenie kell: emlékeivel miként bánik. S tudjuk, mi következik. Prospero egyensúlyba hozza a megtorlást, a bűnök részleges nyilvánosságra hozatalát a megbocsátással, a felejtéssel. Egyiknek sem volna értelme, ha az emlékek kihunytak volna. De a megbocsátás az emlékek félretevését követeli meg: „*Csitt, elég, uram: / Minek terhelni bús memóriánkat / Régi terhekkel?*” – fordul Prospero a még mindig önvádtól gyötrődő Alonsohoz.

Ariel, a képzelet megszemélyesítője képes a legkevésbé emlékezni.¹⁰ Prospero azt mondja, hogy havonta kell őt emlékeztetni arra, hogy kicsoda is ő – vagyis hogy milyen rabságból szabadult. A képzelet megöhlheti az emlékezést. A képzelet uralta ember legnagyobb kísértése, hogy elveszti morális azonosságát, értelmetlen lesz számára a hála, a bűnbánat, az igazságosság, a megbocsátás, mindaz, aminek elsősorban az időhöz van köze. Ariel tulajdonképpen azért van fogságban, helyesebben azért kell Prosperót szolgálania, hogy megtanuljon emlékezni, megtanulja számon tartani az időt.

Ugyanakkor viszont Ariel az a szereplő, aki a szereplőket *mozgatja*. A *képzelet* mindekelőtt hatalom, legalább olyan erőt képvisel, mint az ösztönvilág – vagy talán még nagyobbat is: Ariel nagyobb erő, mint Caliban. A képzelet nemcsak vizuális lehet: magába foglalja a hangok, illatok és ízek világát is. Caliban és társai Arielt mint hangot és zenét hallják. Antonio és társai elé Ariel lakomát varázsol, amelyet hárpia képében – az ókori történetnek megfelelően – ragad el előlük. Ferdinand és Miranda előtt egész színielőadás játszódik le, Iris, Juno, Ceres, táncoló nimfák és aratók részvételével, amely mintha a képzelet teljességét akarná megmutatni.

A képzelet első műve azonban maga a vihar. Prospero szeme előtt ellenségei életükért rettegnak, a halálra készülnek, de szenvedésük még nem bűnhődés, hiszen ők nem tudják összekapcsolni a nyomorúságukat a bűneikkel; ráadásul nem is mindannyian bűnösök. Az erkölcsi célok szolgálatában álló képzelet állandó ellenőrzésre szorul, s az ellenőrzés az emlékezés útján valósul meg.

Calibant és társait a zene ragadja magával. A zene szelídíti meg és vezeti őket, a zene az, aminek révén Caliban el tudja viselni a szigeten való életet, amely belőle sírást

¹⁰ Ariel sokrétű figura. Neve a levegőre, az angyalokra, a szélre utal, de megvan benne a tűz, a vihar, a zene eleme is (Caliban a föld és a víz elemeit egyesíti). Nem szabad azonban azonosítani a szellemmel, amely irányít. Ariel irányításra szorul. Ahogy G. W. Knight (1968) írja: „*Mivel [Ariel] a képzelet finom és ellenállhatatlan hatalmát személyesíti meg, automatikusan a költészet megszemélyesítőjévé is válik.*” (137.)

és megnyugvást egyaránt ki tud váltani.¹¹ A zenei képzelet révén az ösztönvilág és a romlott szenvedélyek fölé tudunk kerekedni, legalábbis ideig-óráig. A hang keltette benyomás talán mélyebb, mint a látvány keltette hatás, ezért nem szabad elhanyagolni a hallás művelését.

Antonio és társai elé váratlanul terített asztal képe kerül. Ezt követi a reveláció, bűneik felsorolása, s a lakoma eltűnik. A kép allegória: ahogy ők Prosperót megfosztották Milánó trónjától, úgy fosztja meg őket is Ariel a gazdagon terített asztaltól. A képzelet segíthet tehát abban, hogy bűneink és erkölcsi hibáink természetére és súlyosságára ráébredjünk. Nem az elvont okoskodás, hanem a beleélés, az empátia, az analógia az igazán hatékony erkölcsi reflexió hajtóereje. Végző soron ezért van kulcsszerepe Arielnek a darabban, s ezért van, hogy gyakorlatilag ő mozgat mindent és mindenkit, nélküle semmi lényeges nem történik. Még Prosperót is Ariel indítja szánalomra, miután eléje tárta a varázslat miatt önmagukból kikelt emberek méltatlan látványát. Ha nem volna anakronisztikus, akár azt is mondhatnánk, hogy Shakespeare, a képzelet utolérhetetlen művésze, előre megcáfolja Hume szegényesebb, filozofikusabb elképzelését, amely az erkölcsi cselekvés hajtóerejét a szenvedélyekkel és az ösztönökkel azonosítja. Nem: Shakespeare tudja, hogy a képzelet nagyobb úr, mint az emlékezet (Hume szerint fordítva van), s nagyobb úr, mint a szenvedély és az ösztön. Ezért az erkölcsi nevelés mindenekelőtt a képzelet, majd az „elképzelés”, a „beleképzelés” módszerére épül.

Végül a Ferdinand és Miranda előtt lejátszódó betétszínmű mintha már a képzelet harmadik, legmagasabb rendű funkcióját, vagyis az erkölcsi eszmények és ideák világának a szemlélését mutatná be. Ez a morális Éden, amely azonban nem szabályok, normák és elvek száraz és geometrikusan tökéletes világa, hanem az erkölcsileg nemességé vált szenvedélyek és érzések, sőt ösztönök beteljesülése: Ceres, a föld termékenységének gondviselője és Juno, az égi áldás képviselője s Iris, a földet és az eget összekötő szivárvány együtt teremti meg ezt a világot, a keresztény caritas értelmében vett szeretet világát. Az erkölcsi útkeresés tehát egyúttal az üdvösség keresése is – s ennek belátásához is a képzelet segít minket.

V. 7. Prospero

Milyen erkölcsi személyiség – vagy milyenné válik – Prospero? Az ösztönök nagy része őt nem befolyásolja. De a sokat idézett, talányos negyedik felvonás első jelenetbeli mondatai – amelyekben arra utal, hogy Caliban közeledtét érzi, s ez megzavarja, olyannyira, hogy arcát eltorzítja a düh, Ferdinand és Miranda pedig rémülten néznek rá – csak úgy értelmezhetők ebben a felfogásban, hogy Prosperóban is jelen vannak bizonyos elemi ösztönök. Ha tekintetbe vesszük, hogy (1) ezek a mondatok a Ferdinand és Miranda közelgő egybekelését jelképező betétszínarabnak vetnek véget, amelynek egyik fő üzenete a házasságig tartó tisztaság megőrzésének fontossága, amelyet Prospero sem győz eléggé hangsúlyozni; s hogy (2) a Prospero gondolataiban váratlanul felbukkanó Caliban fő bűne a Miranda elleni erőszak kísérlete volt, akkor talán nem

¹¹ Itt sem lehet szabadulni attól a gondolattól, hogy Shakespeare szándékosan utal Platónnak a zenéről alkotott felfogására. A gyermekkorból kilépő, de még a férfikor előtt álló ifjúság számára mindig, így ma is, a zene tűnik a legautentikusabb önkifejezési formának. Shakespeare a maga utolérhetetlen lélektani és művészi érzékével éppen Caliban szájába adja az oly sokszor idézett szavakat, amelyekben akármelyik mai kamasz is magára ismerhet: „*Ne félj: e szívet telistele hanggal, / Mézes dallal, mulattat és nem árt. / Száz zengő szernek zúg fülemből olykor / Zenebonátja; máskor ringató dal, / Bár hosszú alvásból eszméltem éppen, / Elaltat újra: és álomban megnyíl / A felhő, látom kincsek záporát / Leesni készen: és ébredve sírok / S megint álmodni vágyom.*” (III. 2.)

belemagyarázás arra gondolni, hogy Prosperóban tényleg nemcsak a düh, hanem a kéjvágy is munkál – ez utóbbi persze igencsak elfojtott és túlkompenzált formában. Ez azonban már túlságosan is modern pszichológia, mindenesetre Prosperónak ebben a pillanatban könyveire kell fordulnia, azaz szellemében támaszt keresnie az ösztönök ellenében.

Prospero „zavara” vagy „zavartsága”, majd Caliban „befogadása” az utolsó jelenetben arra látszik utalni, hogy az ösztönök létfontosságúak az erkölcsi személyiség szempontjából. A varázspálca-elvetési monológ ádáz képei ebben az értelmezésben akár arra is utalhatnak, hogy Prospero saját ösztönei ellen vívott harca ért véget. Az ösztönvilágot nem elnyomni kell, nyers hatalommal, hiszen magának az elnyomásnak is lehet vágy, szenvedély a forrása – akárcsak a lázadásnak. De nem is engedhető szabadjárásra, hiszen az ösztönök képtelenek rá, hogy maguk között rendet teremtsenek, sőt arra is, hogy szabadságukat saját beteljesítésükre használják föl. Nem: az ösztönök jelképek; megváltásra, nevelésre váró vágyak; tükröt tartanak elénk; s végül túlmutatnak önmagukon.

Prospero ugyanolyan hús-vér ember, mint bárki más, akit szenvedélyek és indulatok mozgatnak. Ő maga mondja, hogy „...ismerem a szenvedély / Ízét” (V. 1.). Tudja, hogy hálával tartozik Gonzalónak. Megvan benne a szánalom, amely kioltja a haragot. Ellenségei gonoszsága pedig vérig sértette ugyan, és az utolsó pillanatig nem tudjuk, hogy Antoniót és Sebastiant nem fogja-e megbüntetni érdemük szerint az igazságosság iránti elkötelezettsége jegyében, hiszen megbocsátásra való eredeti elhatározása még feltételes: csak a bűnbánónak kíván bocsánatot adni. Nem sokkal később azonban mégoly indokolt és erkölcsileg helyénvaló haragját is „megtagadja”, s a gonoszoknak is megbocsát, bár azok „természettelenek”, s végső soron nem képesek arra sem, hogy a megbocsátás értékét fölismerjék vagy megértsék. Ahogy már említettem, ez a megbocsátás éppen ezért a közöny és az elvetés gesztusa. Ez a megbocsátás nem egyéb, mint tartózkodás attól, hogy a gonoszt meg akarjuk semmisíteni, hiszen ez semmiféle örömet nem nyújt, a gonosz ugyanis gonosz marad. Ez a titka a dantei soroknak is, amelyek a Pokol kapuja felett állnak, s amelyek még ezt a helyet is a szeretet művének állítják be. Igen, Shakespeare és Dante ugyanazt mondja: a szeretet még a gonoszság létét is elviseli. Prosperót erre a szintre persze senki sem követheti, mert ez már a teljes belátás és tudás szintje, ami a teljes értékű erkölcsi személyiség záróköve.

Prospero eredetileg könyveibe temetkezett, azokból akart *tudásra* szert tenni. Ez a kísérlete azonban csak félsikert hozott: a szellem végső soron nem a könyvekből szólt hozzá, hanem a *tapasztalatból*. A könyvek először kiszolgáltatták Prosperót a gonoszságnak, másodsor viszont megvédték tőle. A könyvek először tehetetlenné tették; de mégis általuk jutott el a tudás kategóriáihoz, azaz tett szert a gondolkodás, a reflexió hatalmára – ha tetszik, ez varázshatalmának a természete. Föltámaszthatta a halottakat – ösztöneit, indulatait, emlékeit –, és nevet adhatott nekik. De a tudás végső soron nem a könyvekben rejtett, hanem saját lelkében. Az erkölcsi tudás sem a jó és a rossz fogalmainak ismerete, sem a jó és a rossz működésének ismerete nélkül nem az, ami. S miután megszerezte a teljes értékű erkölcsi tudást, képessé válik az uralkodásra is, vagyis arra, hogy a jót úgy jutalmazza, hogy az igazságosság teljesüljön; a rosszat pedig úgy büntesse, hogy annak ne legyen hatalma fölötte. Prospero végső szavai – már a drámán kívül – azonban túlmutatnak az erkölcsi renden. Az erkölcsi személyiség nem áll meg önmagában. Az ember nem képes arra, hogy az erkölcsi tudás értelmét megismerje. Csak egyvalamire képes, amivel tülemelkedik az erkölcsi tudáson: bocsánatot adni és bocsánatot kérni.

Irodalom

- Bate, J.: FROM MYTH TO DRAMA. In: CRITICAL ESSAYS ON SHAKESPEARE'S 'THE TEMPEST'. V. M. Vaughan, A. T. Vaughan (eds), London, etc.: G. K. Hall and Co., 1998. 39–59.
- Beck, B.: SHAKESPEARE'S 'THE TEMPEST'. A JUNGIAN INTERPRETATION. Drawn from www.wynja.com/personality/tempest.html on 13. November, 2004.
- Breight, C.: TREASON DOTH NEVER PROSPER: THE TEMPEST AND THE DISCOURSE OF TREASON. *Shakespeare Quarterly* 41 (1990). 1–28.
- Brown, R. A.: THE MIRROR OF ANALOGY. In: SHAKESPEARE'S 'TEMPEST' – A SELECTION OF CRITICAL ESSAYS. D. J. Palmer (ed), Palgrave: MacMillan, 1968. 153–95.
- Cantor, P. A.: PROSPERO'S REPUBLIC: THE POLITICS OF SHAKESPEARE: THE TEMPEST. In: SHAKESPEARE AS POLITICAL THINKER. J. E. Alvis and Th. G. West (eds), Wilmington: ISI Books, 2000. 241–60.
- Carey-Webb, A.: NATIONAL AND COLONIAL EDUCATION IN SHAKESPEARE'S 'THE TEMPEST'. *Early Modern Literary Studies* 51 (May 1999). 31–39.
- Coleridge, S. T.: AN ANALYSIS OF ACT I. In: SHAKESPEARE'S 'TEMPEST' – A SELECTION OF CRITICAL ESSAYS. 49–61.
- Corfield, C.: WHY DOES PROSPERO ABJURE HIS ROUGH MAGIC? *Shakespeare Quarterly* 36 (1986). 36–9.
- Davidson, F.: THE TEMPEST: AN INTERPRETATION. In: SHAKESPEARE'S 'TEMPEST' – A SELECTION OF CRITICAL ESSAYS. 12–31.
- Grant, R.: PROVIDENCE, AUTHORITY AND THE MORAL LIFE IN THE TEMPEST. *Shakespeare Studies* 16 (1983). 238–44.
- Jaffa, H. V.: AN INTERPRETATION OF THE SHAKESPEAREAN UNIVERSE. In: SHAKESPEARE AS POLITICAL THINKER. 29–58.
- Johnston, I.: YOU CAN GO HOME AGAIN, CAN'T YOU? AN INTRODUCTION TO 'THE TEMPEST'. Drawn from www.wala.bc.ca/~johnston/eng366/lectures/tempest.html on 13. November, 2004.
- Kattan, D. S.: „THE DUKE OF MILAN / AND HIS BRAVE SON”: DYNASTIC POLITICS IN 'THE TEMPEST'. In: CRITICAL ESSAYS ON SHAKESPEARE'S 'THE TEMPEST'. 91–103.
- Knight, G. W.: THE SHAKESPEAREAN SUPERMAN. In: SHAKESPEARE'S 'TEMPEST' – A SELECTION OF CRITICAL ESSAYS. 130–52.
- McDonald, Russ: READING 'THE TEMPEST'. In: CRITICAL ESSAYS ON SHAKESPEARE'S 'THE TEMPEST'. 214–33.
- Mowat, B. A.: PROSPERO, AGRIPPA, AND HOCUS POCUS. In: CRITICAL ESSAYS ON SHAKESPEARE'S 'THE TEMPEST'. 193–213.
- Murry, J. M.: SHAKESPEARE'S DREAM. In: SHAKESPEARE'S 'TEMPEST' – A SELECTION OF CRITICAL ESSAYS. 109–21.
- Vaughan, A. T.–Vaughan, V. M.: SHAKESPEARE'S CALIBAN. A CULTURAL HISTORY. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Vaughan, A. T.–Vaughan, V. M.: INTRODUCTION TO THE TEMPEST. In: THE TEMPEST. Vaughan and Vaughan (eds), London: THE ARDEN SHAKESPEARE. 1999. 1–124.
- Ward, I.: SHAKESPEARE AND THE LEGAL IMAGINATION. London, Edinburgh, Dublin: Butterworth, 1999.
- Warren, R.: ROUGH MAGIC AND HEAVENLY MUSIC: 'THE TEMPEST'. In: CRITICAL ESSAYS ON SHAKESPEARE'S 'THE TEMPEST'. 152–92.

Géher István

A MAGYAR „HAMLET”: ARANY JÁNOS FURCSA ÁLCÁJA

Shakespeare HAMLET-je magyarul nekem az Arany Jánosé.¹ Magától értetődően és meg-megújuló meglepetésként. Bár tudományos évtizedeim során „véremmé tanultam”² az angolt, a magyar szöveg mégis úgy kering emlékezetemben és képzeletemben, mintha nem is műfordítás volna, hanem valami titokzatos illetőségű eredeti mű. Amely éppannyira modern, mint amennyire történelmi, száznegyven évesen is mai sugallatú. Mondatait, tónusait, mentalitásának gondolat- és hangulatelemeit a magyar költő a saját versében is minduntalan tetten érheti.

Mondják, hogy Arany HAMLET-je a színházban ma már nem mondható. Mit mondjak erre? Mondok egy Tandori-címet, mely mindmáig főszereplő a legújabb kori magyar líra színpadán: TÖREDÉK HAMLETNEK.³ A címadó vers olyan sugallatú, mintha Arany János töredékben hagyott, eltitkolt jegyzete volna.

Próbálnám meghatározni az ihletettséggel ihlető szöveg természetét: mint a Shakespeare-é, ez is egyszerre szakrális és mágikus. És megpróbálok különbséget tenni a rokon értelmű, de egymás ellenében is értelmezhető fogalmak között.

A szakralitás a kultusz következménye; abból következik, ami a szöveggel történik. A kitüntetett szöveg a neki tulajdonított hitbeli jelentőségtől és a kultikus felhasználás (a magányos ráhangolódás, a közösségi megszólaltatás) rutinszerű ismétlődésétől egy rituális szokásrendszer emblémájaként nyer általános és feltétlen elfogadást, hogy kanonizált állapotában és funkciójával kulturális emlékeztetőül szolgáljon, s így jelezze a mindennapi gyakorlat változó világában egy öröknek hitt értékanyag folyamatos állandóságát. A szakrális szöveg a külső körülmények hagyományozott erejével időtlenné teszi a múltat, s ezzel kíván megnyugtató mértéket adni.

A mágikus szöveg ezzel szemben a múltat a mindenkori jelen időbe teszi – oly módon, hogy nyugtalanítóan rákérdez a hagyományra és önmagára. Kérdéssé teszi az állítást: kérdéssé, hogy mi mit jelent. A szövegmágia a bensőséggel aktualizált mítosz-ból ered: abból, ami (a görög szó eredeti jelentése szerint) a szövegben *történik*. A mítoszi akció lényege az átváltozás, s ez az, ami a mágikus szövegben mintegy életfolyamatként vagy fizikai reakcióként zajlik: a teremtő nyelvi energia folyamatosan változtatja – dúsítja, gyorsítja, hasítja, fuzionáltatja – a jelentést.

A műfordítás mágija⁴

Mit keres, mit próbál adni, visszaadni, megtalálni, kitalálni a Shakespeare-fordító? Mint minden fordító, adott esetben egy-egy angol szó magyar jelentését. Csakhogy mit jelent, esetenként mi mindent jelenthet angolul és magyarul a shakespeare-i szó?

A fordító ráérezhet a megoldásra, ha értelmét képzeletével kitágítva felfogja a rejtvény természetét: ha elfogadja, hogy a Shakespeare-dráma szövege mágikus természetű. Olyan beszéd, mely nemcsak reflektál és közöl, hanem egyszersmind sugall és teremt is. Megfogalmazza azt, ami van: a beszélő helyzetében és tudatában jelen lévő meghatározott jelentéstartalmat; s közben létrehívja azt is, ami nincs, azaz a fogalmak

asszociatív mozgásviszonyaiban csak sugallatával meghatározhatóan, latensen létezik, mint a lehető jelentésvariációk eredendően drámai szerkezete. Vagy inkább: szervezete, élő rendszere. Érdemes emlékezetünkbe idézni, hogy Kosztolányi Dezső impresszionisztikus leírása szerint Shakespeare „*vakmerő sátánisága*” a szavak szerveződésében hogyan működik. „*A nyers és zöld szavak [...] füstölögnek, páráznak [...] nyirkosak és ragadó-
sak, duzzadnak a termékenység nedvétől, szinte a szemünk láttára rügyeznek és nőnek, szinte a
fülünk hallatára pattognak és recsegnek.*”⁵

Ez a verbális organizmus (többek közt) attól drámai, hogy sugallatossága színházi funkcióból ered. Az angol reneszánsz csupasz színpadán a szegényes látnivalót kiegészítve a beszéd teremt dúsabb, tartalmasabb, jelentősebb látványt „a lélek szeme”, vagyis a szavak által megnyitott és aktivizált képzelet számára. A reneszánsz néző a füllével is tudott látni, amire ma már talán csak a szóvarázsra ösztönösen fogékony gyermek (vagy a különlegesen érzékeny belső hallású versolvasó) képes. A Shakespeare-szöveg: vers.

S ez vajon mit jelent? Semmiképp sem azt – amint olykor tévesen vélik –, hogy megszépítetten és díszítményesen kidekorált, hanem azt, hogy poliszémikusan dramatiszálta. A szereplők szájába adott, de a közvetlen kommunikatív jelentésnél mindig többet tudó és mondó Shakespeare-beszéd célszerűen mozgalmastítja a hallgató vizuális fantáziáját, a beszélő láthatóvá tett mélytudatát és a dráma beszédlátványban motivikusan problematizált gondolati mélystruktúráját. Az a célja, hogy költői eszközeivel – hanghataásaival és szóképeivel, mondathangsúlyaival és soráthajlásaival, beszédszakaszokat kitöltő és rajtuk átívelő motívumláncjaival – egymást erősítő vagy tagadó többletjelentéseket generáljon, s ezáltal értelmi-érzelmi energiákat termeljen. Az ily módon mobilizált drámai költemény – egy korszerűbben tárgyiasított metaforával élve – úgy dolgozik, mint az atomerőmű; nyelvi reakcióinak működési mágiája éppoly titokzatos, mint amilyen természetes.

Vizsgáljuk meg Shakespeare-ben Arany Jánost! Hogy a természet milyen titkokat rejt, s melyik titok milyen természetű: erről szól általában a HAMLET. Vizsgálati anyagként vegyünk belőle egy kitüntetetten mágikus beszédszituációt, mely afféle tükörbetétként jeleníti meg (konkretizálja, dramatiszálja) a témát. Mi a természetes, mi a titokzatos? Mi sem természetesebb, mint hogy a szellemjelenés – ismételten, a várakozásnak megfelelően, menetrendszerű vagy tükörképi pontossággal megjelenik. Azaz mi sem természetellenebb, mint ha a természet – egyre-másra – kifordul magából: az ismeretlen törvényű jelenség, mely láttatja és elhallgatja titkát, olyan kimondhatatlanul különös, hogy az elnémitő ámulat szóra kényszerül. Hamlet tehát megszólítja az ismeretlent; szövege kettejük között kettős tükör.

Olvassuk angolul:

*„Angels and ministers of grace defend us!
Be thou a spirit of health or goblin damn'd,
Bring with thee airs from heaven or blasts from hell,
Be thy intents wicked or charitable,
Thou com'st in such a questionable shape
That I will speak to thee. I'll call the Hamlet,
King, father, royal Dane. O answer me!
Let me not burst in ignorance, but tell
Why thy canoniz'd bones, hearsed in death,*

*Have burst their cerements, why the sepulchre
Wherein we saw thee quietly inurn'd
Hath op'd his ponderous and marble jaws
To cast thee up again. What may this mean,
That thou, dead corse, again in complete steel
Revisits thus the glimpses of the moon,
Making night hideous and we fools of nature
So horridly to shake our disposition
With thoughts beyond the reaches of our souls?
Say why is this? Wherefore? What should we do?"⁶*
(1. 4. 38–57.)

Olvassuk magyarul:

*„Ó, irgalomnak minden angyali
S ti égi szolgák, most őrizzetek!
Légy üdvezült lény – kárhozott manó,
Hozd ég fuvalmát vagy pokol lehet,
Gonosz legyen bár célod vagy kegyes:
De oly kérdéses alakban jelensz meg,
Hogy szólnom kell veled. Idézlek, Hamlet,
Király, atyám, fejedelmi dán: felelj!
Ne hagyj tudatlanságban szétrepednem,
Ó, mondd, miérthogy szentelt csontjaid
Elszaggaták viaszpóláikat?
Miérthogy a sír, melybe csendesen
Láttunk betéve, megnyitá nehéz
Márvány ínyét, hogy így kivessen újra?
Szólj, mit jelent ez, hogy te, holt tetem,
Egész acélban így feljársz a hold
Fakó fényére, borzasztván az éjt?
S mi, természet bohói, annyira
Megrázkodunk sok rémes gondolattól,
Mely túlhaladja értelmünk körét?
Szólj, mit jelent ez? mért van? mit tegyünk?"⁷*
(Arany János fordítása.)

Nem a kísértetlátvány a félelmetes, hanem beszédbe foglalt tükörvetülete: a megszólaló félelem – az irracionális kísértetlétezés, a létező nemlét kísértő árnyképe a gondolkodó tudaton. Hamlet egy fohással túllép az emberi értelem körén, s a maga köré vont misztikus, metafizikai térben kezd gondolkodni. A megmutatózó jelenés nyilván jelent valamit: attól függően, hogy mit takar. A kép álcájában angyal vagy ördög nyomul be a tapasztalat valóságába, felülről vagy alulról, gonosz vagy kegyes céllal. A sorrend hamleti megcserélése azt érzékelteti, hogy a vagy-vagy szétválasztása és megkülönböztetése lehetetlen. Az ellentétek (mint majd a „*Lenni vagy nem lenni*” – 3. 1. 56.) egymást tükrözik. Az ég a poklot, a kettő együtt mint túlvilág az evilágot, a halott az élő, a fiút az apa, Hamletet Hamlet.

Az értelem számára kiút csak befelé nyílik. Hamlet belép a tükörbe, és a „kérdéses” (kérdést provokáló, kérdőjelként megjelenő) alakot kijelentéssel kényszeríti, hogy legyen azonos azzal, aminek látszik. Az ismeretelmélet filozófusa, aki – mint már mondta (1. 2. 76.) – „látszik”-ot nem ismer, most varázsolni kényszerül: négyeszeres megnevezéssel identitásba köti az elementárisan azonosíthatatlant, névvel, pusztá szóval ad az ismeretlennek (a valaminek, az akárminek, a semminek) testi valót.

A néven szólított, azaz létrehívott (Aranynál megidézett, felidézett, előidézett) szellem Hamlet képzeletszüleménye, az ő teremtő mélytudatából tolu fel, mozgalmass fizikai jelenlétet erőszakolva a látomás idézőjelei közé. A passzívan álló árnyalakra agresszív akcióképzetek vetülnek. A négyes névbekötés tükrözetekeként a testet öltő apafantom négy rétegen (szemfedőn, koporsón, halálon, sírbolton) áttörve, mintegy börtönből kitorve áll elő. „*Dánia börtön*” (2. 2. 243.) – börtön az élet, csakúgy, mint a halál. A tragédia egyik alapgondolatát megjelenítve az angol szövegben („*hearsed in death*”) a halált csukják rá a halottra, hogy az élet zavartalanul mehessen tovább, ám az élő haláltudat „*nem marad, Borítsa bár egész föld, föld alatt*” (1. 2. 258.). Reped-szakad („*burst*”... „*burst*”) minden: az anyagszerűvé sűrűsödött üresség – a tudáshiány, az élethiány – látványosan felszínre tör, látomásosan, belülről szétfeszítve a gondolkodás kereteit, s kategóriák hűján összevissza keverve kérdést és állítást, okot és célt, miert és hogyan.

A logika romhalmazából előrémlik a mitológia; az egymással szembefordított tükrökben mitikus analógiák vetülnek egymásra. Mert minnek is tekintsük azt a cselekményt, amit Hamlet szövegvíziója elbeszél? Mondhatjuk antifeltámadásnak: a lázári-krisztusi csoda ismétlődik meg, de megváltó értelem nélkül, merő transzgresszióként. Vagy láthatjuk úgy is, mint misztikus okádást: ahogy Jónást a cethal, úgy veti ki, öklen-di fel a sír a hullát. És van a mitológémában még valami: valami rémséges világrajövetel, a születés torzképe. Ez a nativitásképzet Hamlet tudatának legmélyén lappang, itt nem is kerül szóba, de a tágabb szövegtörnyezet („*csúf bélyeget Születésekor*”... „*ó, kár-hozat Hogy én születtem*” – 1. 4. 25., 1. 5. 197.) előlegezve és visszamenőlegesen rá vall. Ez az a motívum, amire különlegesen – mágikusan – rárezonál Arany János hamleti érzékenysége.

A műfordítás értéke mindig relációk függvénye, vagyis relatív: az érzékeny szöveg-hely csodálatot és kritikát egyaránt kiválthat. Idegenkedhet tőle a dramaturg, mert régies; megróhatja a filológus, mivel pontatlan. Vegyük hát még egyszer fontolóra:

„*Ó, mondd, miérthogy szentelt csontjaid
Elszaggaták viaszpóláikat?
Miérthogy a sír, melybe csöndesen
Láttunk betéve megnyitá nehéz
Márvány ínyét, hogy így kivessen újra?*”
(Kiemelés tőlem.)

A műfordítás mágiája két kritikus szó között tölti be burjánzó többjelentésekkel az értelmezés terét: az egyik a „*viaszpóláikat*”, a másik az „*ínyét*”. Miért választotta épp ezeket a szavakat a műfordító Arany János? Maradjon ez most az ő titka; ami ránk tartozik: a választás eredményeként kiváltott hatás.

A „*viaszpóla*” archaikusan hat; a szövegkiadásokban mindig megjegyzetelik: „*viasszal átítatott szemfedő*”. Azaz jegyzet nélkül ma már érthetetlen? Épp ellenkezőleg: többféleképpen is érthető. Régiességével éppoly rejtélyes sugallatú, mint korabeli új-

szerűségével a shakespeare-i eredeti.⁸ A közismert „*cerecloth*” helyét elfoglaló „*cere-ments*” a költő saját leleménye, mely arra szolgál, hogy a francia „*cirer*”-ből áthonosodott „*to cere*” (a. m. „viaszolni”) tapintható materialitását egyesítse a képzőjére rimelő latinos fogalmak (pl. „*sacrements*”, „*ornaments*”) rituális elvonatkoztatásával. A matéria és a rítus együttese a magyar kifejezésben is érzékellhető, annál is inkább, mivel a jelentésanyag mondhatni félmúltban lebeg. Arany használatában a „*póla*” azt jelentette, hogy „kötelék”, csíkokra vágott vászon, amivel a halottat begöngyölték, a sebet bekötözték, vagy az arcot elfedték. Számunkra már valamelyest elhomályosultak ezek a jelentések, és félhomályukon furcsa ellenfényel átdereng a szó mai értelme: a csecsemőpólya. Hogy értsük? Úgy és annyiféleképpen, ahogy értelmezni merjük a bepólyázott csontváz groteszk emblémáját. Megnyílik a viaszba öntött halotti maszk, átvérződik a síri lepel, s mint létünk tátongó sebe, leplezetlenül feltárul – születésre, halálra – a kozmikus anyaméh.

Túlbeszéljük a témát? Talán nem. Hiszen csak követni próbáljuk az ellentéteiben önazonosságát megteremtő és megsokszorozó, mágikus hamleti beszédet. Ömlik a szájából a szó, s a szavakban formát ölt egy eltátott szájüreg, mint ellenképe annak az összezárt szellemszájnak, amelyet a beszélő mindenáron szóra akar bírni, bár előre borzad attól, ami a megnyíló állkapocs mögül majd kijöhet. A nyílásérzet intenzitását jelzi, hogy nemcsak a szóképben, hanem a szóalakzatban is megnyilatkozik. A hendiádisz retorikai trópusa⁹ („*ponderous and marble jaws*”: „*súlyos és márvány állkapcsok*”) az „és” beékelésével kétfelé szakítja az összetartozó jelzőket, már-már azt az érzést keltve, hogy ami a mikroszkopikus repedésen keresztülásít, az maga a világűr, ahol elválik súlyától az anyag.

Arany nemigen ismerhette a hendiádiszt, de költői felismeréssel mégis megsejtette, hogy itt valami fizikai képtelenségből képződik metafizika; s ez nem hagyta nyugodni. A megőrzött kézirat – a kritikai kiadás jegyzetei szerint¹⁰ – arról tanúskodik, hogy először pontosan fordított:

„...*megnyitá nehéz,*
Márvány állkapcsát, hogy kivessen újra?”

Noha a sorvég prozódiai cezúrát vág a „*nehéz*” és a „*márvány*” közé, ami akár zseniális megoldásnak is tűnhet, nem volt vele megelégedve. Ceruzával áthúzta, föléje és alája ceruzás javításokat szűrt be, ezeket kiradírozta, majd az előző kéziratlap üresen hagyott hátoldalára írta fel a végső változatot:

„*Márvány ínyét, hogy így kivessen újra?*”

És ennél megmaradt, az aggályos hűséggel fordító Arany a hűtlen szövegmódosításnál. Miért? Mert így talán szebb? Nem: kifejezetten csúnyább. De (talán épp ezért) ez a hívebb, plasztikusabban mágikus fordítás.

Értelemezését azzal kezdhethetjük, hogy a megtalált szókapcsolatban („*márvány íny*”) az oximoron drámaiságával ütközik és egyesül a kemény és a lágny benyomás, a megkövülten külső sorserő és beltartalma, a testpuha emberi bensőség. Menjünk tovább: az előre (állkapocstól ínyig) elmozdított testrészfogalom az idea mozgását is leképezi, ahogy a szörnyűség nyomul, tolul fölfelé és kifelé, ellenállhatatlanul és folyékonyan. Az „állkapocs” harapásra, rágásra nyílik (mint a SZENTIVÁNEJÍ ÁLOM-ban: „*The jaws of*

darkness do devour it up” a. m. „Felőrlik a sötétség állkapcsai” – Aranynál: „*Már a sötétség torka nyelte be*” – 1. 1. 148.); az „*íny*” azonban a nyitott szájból épp csak kiereszt, ki mutat valamit. Mit látunk? A vénember vagy a csecsemő fogatlan ínyét. Ezt vicсорítja ki a száj, ami persze ismét méhszáj is, mely tágul, hogy kibocsássa magából az újszülött halottat. A sugallat megint emblematis. A holland Hadrianus Iunius Shakespeare kori emblémája (No18) értelmében a menyét a fülén át fog, és a száján át szül.¹¹ Akinek ez a tudós adalék véletlenül az eszébe jut, kikeresheti a HAMLET-ből a menyétforma felhőt (3. 2. 370.), és csodálkozhat Arany művészi intuíción, ahogy a nem tudható is beépíti a mű jelentésrendszerébe.

Véletlennek is mondhatnánk, ha ez lenne az egyetlen beépített jelentésparadigma. Nem az. Lévén az „*íny*” az ízlelés szerve, természetesen hozzátársulnak a dráma gasztronómiai motívumai: „*Torról maradt hideg sültből kiállt A nászi asztal.*” (1. 2. 180–81.)... „*megérzik rajtunk a vad íz*” (3. 1. 118.)... „*Min üdvösség zamatja semmi nincs*” (3. 3. 92.)... A sír kiköpi a halált, s közben ínyencként kóstolgatja is. A nemlétnék íze van, tehát van, sőt létrejön. A szavakban összefut a nyál, míg émélyítő-zamatosan megfogalmazódik bennük a tragikum születése, ami nem más, mint a születés tragikum. Arany János valami okból nagyon is átérezhette a létrejövés, a létrehozás mohó iszonyatát.

Túlzás? Aligha. Az élmény nemcsak poétikailag feltételezhető, hanem fonetikailag is bizonyítható. Az átfogalmazás („*Márvány ínyét, hogy így kivessen újra*”) megváltoztatja a hangzást. Megsokasodnak a palatális mássalhangzók (ny, gy), hogy a szájpadlásnak feszülő nyelv megérezze és megéreztesse a fölfelé és előre-kifelé ható nyomást. Hasonlóképpen működik a felső nyelvállású magánhangzó (i) ismétlése, ami ráadásul még kényszerűen résre is húzza az ajkat. *Áááááááááá*: a mágikus hangfolyam ívet ír le mélység és magasság, kerekesség és repedés között.

A műfordítás mágija a szájba teszi a kimondhatatlan jelentést, versbeszédében hozzáfőmálja a beszélőszerveket. Dehogya mondhatatlan Arany János HAMLET-szövege! Ha a színész felfogja és elfogadja a szavak sugallatát, ha a szájába veszi, megforgatja és megformálja a verset, azaz a hamleti utasításnak megfelelően szavalja a magyar beszédet, „*lebegve a nyelven*”: akkor – és csak akkor – működik a színház mágija.

A mágia racionalizálása

A shakespeare-i szövegmágia magyar nyelvű újratereemtése alkotó ráhangolódást kíván a műfordítótól. Ennek feltételei: a filológiai szakértelem, a verselő virtuozitás és az alkati alkalmasság. Józan ésszel könnyen beláthatónak tűnik, hogy Arany Jánosban ideálisan megtalálhatók a kívánt feltételek.

1865-ben a negyvennyolc éves autodidakta Arany az ország legképzettebb Shakespeare-ismerője; húsz-egynéhány éve „*Shakespeare-en igen sok stúdiuma*”¹² van. Mint nagy elődei, Kazinczy, Vörösmarty, Petőfi, ő is a német kultúrán keresztül közelíti meg az angol dráma-költőt, de ő magánszorgalomból műkedvelő anglistává is iskolázza magát. Előbb új keletű, utóbb megkösorúsodott költői rangja emeli be a nemzeti irodalom minőségét próbára tevő Shakespeare-fordítói vállalkozásba 1848-ban és 1858-ban. Ahogy minden ráosztott és magára vállalt feladatát, ezt is lelkiismereti kérdésként maximálisan komolyan veszi. Alaposan tanulmányozza Wieland és Schlegel német szövegét, megkeríti Nicolaus Delius német jegyzetekkel ellátott korszerű alapkiadását.¹³ Készül. 1860-ban, amikor a Kisfaludy Társaság igazgatójaként és a megalakult Shakespeare Bizottság titkaraként debütál, már átfogó koncepciójú, részletesen kidolgozott programot terjeszt elő.¹⁴ Bár korábban keveset fordított, a műfordítás lényegi problé-

máit éppúgy érti, mint a Shakespeare-szöveg természetét. És szakértelmét nem restelli a nagy munka szolgálatába állítani: kontrollszerkesztői tüzetességgel bírálja a társasághoz benyújtott fordításkéziratokat – Ács Zsigmondtól A VELENCEI KALMÁR-t (1862), Szász Károlytól a II. RICHÁRD-ot (1863) és a MACBETH-et (1864) –, és szerkeszti a sorozat számára Vörösmarty és Petőfi immár klasszikus Shakespeare-örökségének új kiadását. Mindent összevéve: a hatvanas években toborzott fordítógárdában nincs még egy ember, aki szakavatottabb kézzel nyúlhatott volna hozzá a legendásan problematikus HAMLET-hez.

Mint mondtam, Arany nem volt rendszeres gyakorlatot folytató professzionista műfordító, még ha pályája elején leginkább annak készült is.¹⁵ Költői habitusa azonban a kritikusok szerint a műfordítóéval rokon. Ahogy Németh László észrevételezte: „*Arany műfordításai [...] rejtett, elnyomott énje irányába esnek.*”¹⁶ Ruttkay Kálmán ezt a gondolatot bővebben kifejti: „*ugyanebbe az irányba esnek az 50-es években írt balladái is. Arany ekkor alakítja ki az énjét leleplező, közvetve mégis kifejező balladaformáját [...] Shakespeare-hez is ezzel a műfaji kerülövel akkor jut igazán közel, amikor [...] Shakespeare költészetének néhány jellemző elemét, drámáinak pszichológiáját, légkörét, a drámaszerkesztés shakespeare-i elveit, a drámai sűrítés shakespeare-i technikáját a népballadákban [...] fölleli, amikor a legmagasabb műköltészet eljárását mintegy igazolva látja a népköltészet gyakorlatában [...] A műfordítás egyébként is jól vág Arany költői alkatához. Ő sokszor verset is bevallottan idegen minta után ír; formát, mesterségbeli fogásokat gyakran kölcsönöz másoktól; tárgyat is legszívesebben olyat dolgoz fel, amelyet forrásaiban készen talál. Költőként is a műfordítás paradox elvét igazolja: pusztán nyelvi leleményére hagyatkozva, a költői eredetiség minden más elemétől megfosztva is tud utánozhatatlanul eredetit alkotni.*”¹⁷

A kritikai vélemények, úgy tetszik, zavartalanul egybehanganak. Idézhetem még Keresztury Dezsőt, aki így összegzi a HAMLET-fordítás érdemeit: „*egészen felülmúlhatatlan; talán még Arany géniuszának is megismételhetetlen teljesítménye: a nagy költő és filológus s az elfojtott drámáiról egyszerre.*”¹⁸

Ennyit a szakmáról. S talán még ennél is fontosabb a műfordító költő hamletinek mondott lelkisége. Babits Mihály Aranyt jellemezve a „*beteges erkölcsi szenzibilitás*”-ról beszél, és az osztrák filozófust, Weinigert idézve megállapítja, hogy az „*erkölcsi emlékezet*” az Aranyhoz hasonló „*zseni legmélyebb sajátágának*” tekinthető. Ebből már elő is áll a konklúzió: „*Ez annak a rendellenes erkölcsi érzékenységnek alapja, mely Arany egész életét egy Hamlet életévé teszi [...]*”¹⁹

Koncepciójában Babits – mint utána Ruttkay és Keresztury is – alapvetően Riedl Friegest követi, aki már 1887-ben kimondta, hogy „*Arany a lelkiismeret költője*”. Azaz: „*Aranynak nagy érzéke volt a tragikum iránt, lelkiéletének tragikus diszpozíciója volt, hajlott az erkölcsi bonyodalmak komor felfogására, bűn és bűnhődés erkölcsi súlyának mérlegelésére.*” Riedl is a balladák látomásvilágát taglalja ezzel kapcsolatban, és úgy tünteti fel, mintha a HAMLET-et, „*a tépelődés drámáját*”²⁰ Shakespeare egyenesen Arany János, „*a ballada Shakespeare-je*”²¹ számára írta volna. A HAMLET-fordítás Riedl gondolatrendszerében magától értetődőnek tűnik: „*Midőn Magyarország három legnagyobb költői géniusza, Vörösmarty, Petőfi meg Arany elhatározták, hogy közösen lefordítják Shakespeare drámáit, mindegyikük természetére jellemzően választ. Vörösmarty, a mélabús egzaltáció költője a LEAR KIRÁLY-t, Petőfi, a büszke, dacos, fel-fellobbanó és nagylelkű CORIOLANUS-t, Arany a tett előtt már elfásult, lelkiismeretével küzdő HAMLET-et szemelte ki.*”²²

Az okfejtés, bármilyen tetszetős, irodalomtörténetileg téves. És vajon az egész racionalizálási kísérlet – a magyar irodalomkritikában következetesen figyelmen kívül ha-

gyott tények tetemre hívott ismeretében – megállja-e a helyét? Lehet-e a fordítás szövegmagiáját megnyugtatóan racionalizálni?

A ráció fel nem tett kérdései

Nem lehet. A mágiában, ismétlem, van valami eredendően nyugtalanító elem. Ami utólag az evidencia látszatát keltheti, annak ott és akkor, az 1866-os magyar irodalmi köztudatban a meglepetés erejével kellett volna hatnia. Ami a legmeglepőbb: hogy a meglepődésnek a magyar HAMLET-recepció történetében semmi nyoma sincs. Talán azért, mert Arany már korábban is többször jelét adta, hogy személyesen érinti ez a darab? Tudhatjuk, hogy a híres nagymonológ (3. 1. 56–88.) memorizálásával tanult angolul. És olvashatjuk az 1850 augusztusában kelt költemény, A HONVÉD ÖZVEGYE mot-tóját:

„...Gyarlóság, asszony a neved!
Csak egy rövid hó: még a gyász cipő sem
Szakadt el, melyben könnyé olvadt
Niobeként kísérte ki szegény
Atyám holttétét: s ím ő, éppen ő
Férjhez megyen...”

(HAMLET)

Ezek az adalékok azonban csak irodalmi érdeklődést jeleznek, nem határozott fordítói szándékot. 1865–66-ig szó sem volt róla, hogy Arany János valaha is lefordítaná a HAMLET-et.

Nem mintha a vállalkozás nem lett volna fontos és sürgető. A magyar HAMLET ügye évtizedeken keresztül súlyos adóssággként, mondhatni lelkiismereti teherként nehezedett a hazai Shakespeare-kultuszra. Kazinczy Ferenc 1790-ben (Friedrich Ludvig Schröder átdolgozása nyomán) pallérozott magyar prózába ültette át a német szöveget, s üttörő kezdeményezésével minőségi mércét állított utódai elé. Az adaptációk kora azonban előbb-utóbb lejárt, az irodalmi igényű színház mindinkább megkövetelte az eredetiből készült, szövegű, verses fordításokat. Ilyen volt Vajda Péter 1839-es HAMLET-tolmácsolása, mely közel harminc évig tartotta magát a színpadon annak ellenére, hogy gyöngye kvalitását a hozzáértők kezdettől fogva szóvá tették. Vörösmarty Mihály 1841-ben így exponálta a problémát: „A fordítás hűnek látszik, de egy kissé darabos és nehéz, mi színészek felette nagy akadály. Való, hogy HAMLET fordítása egy a legnehezebb feladások közül, s kezdetnek már ez is nagy nyereség: azonban igen kívánatos, hogy a nagy brit költő jeles műveivel minél többen megküzdjenek: mert nem tartózkodunk kimondani, hogy Shakespeare jó fordítása a leggazdagabb szépliteratúrának is felér legalább felével.”²³

Ennyiben Vörösmarty magának is feladta a leckét, aminek kidolgozása egyéb tennivalói között sokáig várattot magára. A költői példát adó JULIUS CAESAR-fordítás (1840) után nyolc év telt el, amíg újra Shakespeare-hez látott, a nagy időkhöz méltó nagy tervekkel. Erről Petőfi tudósította a TOLDI-val egyszeriben hírességgé lett Arany Jánost 1848-as leveleiben: „Shakespeare-t erősen fordítjuk Vörösmartyval, én e hónapban bevégezem a CORIOLANUS-t, már a negyedik felvonás vége felé járok, Vörösmarty LEAR-ez. Én CORIOLAN-on kívül még okvetlen lefordítom ROMEO-t, OTHELLÓ-t, III. RICHÁRD-ot, ATHENEI TIMON-t, CYMBELINE-t s talán IV. HENRIK-et és a TÉLI REGÉ-t; Vörösmarty LEAR-en kívül MACBETH-et, HAMLET-et, VIOLÁ-t, a NYÁRÉJI ÁLMO-t s még nem tudom, mit [...] Hát te meddig vagy a WINDSORI VÉG DÁMÁK-kal? ugye baromi veszekedett munka? Küldj legközelebb JÁNOS KIRÁLY-ból egy kis mutatványt...” (1848. február 10.)

„*Forradalom van, barátom, s így képzelheted, mennyire vagyok elememben [...], adom tudodra, hogy CORIOLAN-omat már nyomják, s ott az első cím ez: »Shakespeare összes színművei, fordítják Arany, Petőfi, Vörösmarty«, hát ehhez tartsd magad. Készítsd el vagy JÁNOS KIRÁLY-t, vagy a WINDSORI VÍG NŐK-et, hogy annak idejében, ha szükség lesz rá, elküldhesd.*”²⁴ (1848. március 21.)

Országgraszoló költői nekibuzdulás; Aranynak életre szóló kitüntetés és megbízás, hogy eszmei részt kaphatott (volna) belőle. Egyelőre alaptalanul. A WINDSORI VÍG NŐK elkészült két felvonását már három éve félretette, amikor Lemouton Emília dilettáns fordítása megjelent, s a JÁNOS KIRÁLY is „*magyar jambusokban szólalt meg, hogy ismét elhallgasson*”.²⁵ A dologból amúgy sem lett semmi: a tervezett sorozatnak egyetlen kötete jelent meg. Kitört a szabadságharc, Petőfi hősi halált halt; jött az önkényuralom, a Baracsára visszavonult Vörösmarty még hat évig tovább „LEAR-ezett.” Öt-hat további Shakespeare-fordítás tervével halt meg 1855-ben. Közöttük volt a HAMLET.

Gyulai Pál írta meg ez évben Szász Károlynak: „*Bátran fordíthatod akár a ROMEO ÉS JÚLIÁ-t, akár a HAMLET-et – Vörösmarty többé nem fordít.*”²⁶ (1855. augusztus 11.)

Valami okból tehát nem Aranynak ajánlotta fel ezt az örökséget. Szász Károlynak nem kellett a HAMLET. Inkább az OTHELLÓ-ra, a MACBETH-re, a TÉLI REGÉ-re, az ANTONIUS ÉS KLEOPATRÁ-ra, a ROMEO ÉS JÚLIÁ-ra, a II. RICHÁRD-ra, a VIII. HENRIK-re és a szonettek-re pályázott. A Vörösmarty-hagyatékából 1858-ban, amikor a volt körösi tanártárs, Tomori Anasztáz nagylelkű finanszírozási felajánlással megindított egy új Shakespeare-fordítói kampányt, a vállalkozás irodalmi fémjelzésére hivatott Arany egyetlen darabot vállalt el, az A MIDSUMMER NIGHT’S DREAM-et. Igazában maga sem tudta, hogy mire vállalkozzon. Tompa Mihálynak meg is írta: „*nem tudom én, hogy mennyit lendíthetek a kiértelt Shakespeare-fordításon, de nem maradhattam Tomoritól. Talán egy-két színművet lemorzsolok: eredeti munkára úgy sincs kilátás.*”²⁷ (1858. november 28.)

A perspektíva később kibontakozni látszott: 1860-ban megalakult a Kisfaludy Társaság Shakespeare Bizottsága, Arany 1863-ban közreadta a hun trilógia első részeként a BUDA HALÁLÁ-t, de a tervbe vett egy-két darabból egyelőre csak egy maradt, a SZENTIVÁNEJJI ÁLOM, amit ötévi keserves munka után nyújtott be (váratlanul) a költő 1863 év végén a rá következő centenáriumi előadásra.

A HAMLET ügyében nem történt változás. Lementek a jobb-rosszabb előadások, használták, ahogy tudták, a gyarló Vajda-fordítást. A kritikusok a hiábavalóság tudatában próbáltak újra meg újra szót emelni. Greguss Ágost írta 1856-ban: „*Valahányszor a HAMLET-et színpadra hozzák, mindannyiszor figyelmeztetjük az igazgatóságot e rossz fordításra. Ha borsót hányunk is a falra, meg nem szűnünk új fordítást vagy legalább a réginek a revízióját sürgetni.*”²⁸

A sürgetésnek nem lett fogamatja. Gyulai Pál 1863-ban egy elfogadható HAMLET-fordításra nemigen látott kilátást: „*Vajda Péter HAMLET-fordításánál, mely elég művésziellen és magyartalan, nincs ugyan jobb, de vajon a Kisfaludy Társaság nem igyekszik-e Shakespeare meghonosításán...?*”²⁹

Arany János, a Kisfaludy Társaság igazgatója, a Shakespeare Bizottság titkára jól ismerte az akut problémát, és nem sokat tehetett a megoldása érdekében. Úgy érezhette, hogy a maga részéről egy időre leróta a Shakespeare-kötelezettséget. Meglett a magyar SZENTIVÁNEJJI ÁLOM határidőre, precízen megíródtak a fordításbírálatok; a HAMLET, bár harminc éve itt-ott foglalkoztatott vele, nem az ő dolga. Tudta, hogy a minőségi követelménnyel túlsúlyozott feladat (legyen a Vajdáénál jobb, Kazinczy hagyományához méltó, Vörösmarty teljesítményéhez mérhető) vagy nagymestert kíván, vagy olyan merész műkedvelőt, aki akármibe belevág.

Az utóbbi kéznél volt, jó időben jelentkezett is. Ács Zsigmond, korábbi nagykőrösi tudós-tanár kolléga, később foktői református lelkész 1865 elején benyújtott egy HAMLET-fordítást, mely 1858 óta kéziratban várta a szakmai felfedezést. Január 25-i ülésén a bizottság elfogadta a pályázatot, s a bírálatra Arany Jánost és Szász Károlyt jelölte ki. Arany, aki elfogadta a megbízatást, tíz-egynéhány éve ismerte a nála hét évvel fiatalabb (már szintén középkorú) pályázót, volt alkalma felmérni Shakespeare-fordítói képességeit. Ács az adott mezőnyben a tanultabbak közé számított, sok nyelven beszélt, értette az eredetit, meglehetősen kezelte a jambust. Ez kiderült 1853-ban vidéken kiadott VELENCEI KALMÁR-fordításából, amelyet Arany a Kisfaludy Társaság Shakespeare Bizottságának példamutatóan koncepciózus és aprólékos kontrollszerkesztés mellett kiadásra ajánlott, azzal a záró kiegészítéssel, melyben óhajtandónak ítélte, ha Ács „*minél nagyobb részt venne Shakespeare-fordításainkban*”.³⁰ A megbírált és átjavított szöveget 1864-ben meg is jelentette a presztízses sorozat. Úgy tűnhetett tehát, hogy rutinfeladat vár a bírálóra: megismételni a három év előtti aprómunkát.

A ráció logikája itt kezd kérdéssé válni. Az év folyamán valamikor Arany visszalépett, és helyét Egressy Gábor foglalta el. A megindokolt felmondásnak és az új kinevezésnek nincs nyoma a Kisfaludy Társaság levéltárában.³¹ Az ügymenet elhúzódott, döntést csak 1865. október 25-én hoztak, amikor is a bírálók Ács fordítását „*nehézkessnek, szabatlannak és általában élvezhetetlennek*” találták, s a pályázatot elutasították, „*vele azonban az el nem fogadás igazolása végett is Szász Károly több ívre kiterjedő jegyzeteit közölni határozták*”. A két kritika – csakúgy, mint a visszaküldött kézirat – nem maradt fenn a társaság dokumentumai között.³²

Mármost mit gondoljunk az esetről? Nem tudjuk, nem értjük, hogy mi történt a rutinjelzés kilenc hónapjában. Annyi bizonyos, hogy elveszett bírálatában Szász Károly tett egy különös megjegyzést, mi szerint „*a HAMLET lefordítására Arany vagy más kéresek meg*”. Ebből mire következtethetünk? 1909-ben a filológus Bayer József, a SHAKESPEARE DRÁMÁI HAZÁNKBAN megvesztegethetetlenül gondos és tárgyilagos szerzője még elég nyíltan célozgat: „*arra lehet következtetni, hogy Arany már 1865-ben kedvet kapott e munkára, s így Szász Károlynak tudomása lehetett arról, hogy Arany is fordítja HAMLET-et*.”³³ Ez a magyarázatra váró körülmény – a nagy költő hallgatólagosan köztudott, de mégis eltitkolt és illegitim belépése a HAMLET-vállalkozásba – mindenestül kisikkadt a későbbi Arany-filológiából. Ruttkay Kálmán a kritikai kiadás utójegyzetében így összegzi a tudnivalókat: „*A darab fordításának körülményeiről nem sokat tudunk. 1865 elején a Kisfaludy Társaság Shakespeare Bizottsága Aranyt és Szász Károlynak adja ki bírálatra Ács Zsigmond HAMLET-fordítását. Arany azonban visszalép, s az októberi ülésen Egressy és Szász bírálatára alapján utasítja vissza a bizottság Ács fordítását. Szász javasolja, hogy Aranyt vagy valaki mást kérjenek föl a darab lefordítására. Aranyt ez eredetileg nem volt szándékában, amint ezt ő maga közölte Áccsal, nem valószínű tehát, hogy a bírálattól azért lép vissza, mert mint fordító versenytárs nem kíván véleményt nyilvánítani Ács munkájáról, hanem esetleg azért – mint Voinovich gondolja –, mert Ács tanártársa volt, s talán már előre sem várt tőle jó fordítást*.”³⁴

Keresztury Dezső apróbb módosításokkal átveszi (és ezzel a kritikai kánon rangjára emeli) Ruttkay érvelését: „*Hogy készült rá, s hogy habozott belevágni: bizonyosnak látszik. Ács Zsigmond benyújtott fordításának bírálatára nem vállalkozott, nem akarván kiütni volt tanártársát, akinek határait úgyis jól ismerte. Amikor Ács fordításának elutasítása után őt kérte fel a bizottság: vállalkozott; a viszonylag gyorsan kész munkát 1866. november 28-án benyújtotta*.”³⁵

A kritikai kánonban fel nem tett kérdések zavarba ejtően számosak. E helyütt csak néhányat említek. Miért ítéltette Arany János erkölcsileg korrektebbnek és ízlésebb-

nek, ha a volt tanártárs eltakarítását a másik nagykörösi kolléga, Szász Károly végzi el? Azután: ki mikor bízta meg Aranyt a fordítással? Ez a dokumentum is eltűnt. Értelem-szerűen a megbízást csak 1865. október 25. után (néhány nappal, héttel, hónappal később) keltezhetnék. 1865. december 28-án azonban váratlanul meghalt Arany Juliska, a fiatal anya, s a gyász sújtotta apa és nagyapa bénult hallgatásba, illetve lélektelen hivatali robotba temetkezett. Kinek lett volna lelke az összetört embert a nehéz feladattal megbízni vagy tőle annak virtuóz megoldását várni? Ez ellene mond a józan észnek. Végül pedig: mit jelent a fordítás „*viszonylag gyors*” elkészülése? Mikor fordította Arany János a HAMLET-et? Úgy tűnik, csak akkor, amikor különböző okokból kategorikusan nem fordíthatta.

A magyar irodalomtörténet – a modern kritika csakúgy, mint a korabeli szakma – száznegyven éve nem volt hajlandó a naptárba tekinteni. Sejtünk ebben mélypszichológiai indítékot? Valami olyasmi történt, amit nem lehet, tehát nem kívánatos, nem tanácsos racionalizálni.

Mégis: próbáljuk elképzelni a „*viszonylag gyorsan*” elkészült munka idő- és teljesítménydimenzióit! A HAMLET Shakespeare leghosszabb darabjainak egyike. Angolul 3832, Arany magyarításában 3914 sor. Összehasonlításként: a SZENTIVÁNEJJI ÁLOM 2122 angol során Arany bő öt évig (az előkészületekkel együtt legalább huszonöt évig) dolgozott. A TOLDI 1672 sora 1846 nyarán fél éves (titkos) munkába került, a BUDA HALÁLA 3256 sorát 1862 februárjától 1863 májusáig (ugyancsak titokban) majd’ másfél év alatt írta meg a költő. Hogyhogy ilyen vad hirtelenséggel végbe tudta vinni a HAMLET-fordítást, amikor az első időszakban (1865. január 25-től október 25-ig) morálisan nem nyúlhatott volna hozzá, a második időszakban (1865. december 28-tól 1866. november 28-ig) pedig lélektanilag képtelennek kellett volna lennie a munkára? A naptárt forgató kritikus értelme itt megáll. Abszurd dimenzióban kezdi latolgatni az értelmezhetetlen lehetőségeket.

Tegyük föl, hogy Arany (rejtélyes indokból) felajzott munkakedvvel kihasználta a legálisan és lelkiileg adott intervallumot: ez esetben 1865 év végi két hónapjában napi 65 sort vetett papírra – szombaton, vasárnap is –, két és félszer annyit, mint az ŐSZIKÉK első kreatív kirobbanásának (1877. július 3. – augusztus 2.) idején. Ez merő képzelenség. Számoljunk máshogy! Ha 1865. október 25. és 1866. november 28. között tizenhárom hónapon át egyenletesen dolgozott (de írásképtelen gyászában hogyan dolgozhatott?) – ez napi 10 sor megszóvegezését róta rá, ami a hivatali elfoglaltság mellett szintén embernyúzó penzumnak látszik. Mentsük ki az embert a lélekyötrő teher alól! Fogadjuk el, hogy a fordítást már a szabályszerű időhatár előtt elkezdte (ezzel is persze másféle terhet rakunk a lelkére), és 1865. december 28-ig be is fejezte. Ha mondjuk május 25-re tesszük az elképzelt munkakezdést, a hét hónap csupán napi 19 sort követelt tőle. Ez termékenységben körülbelül megfelel az ŐSZIKÉK második hónapjának (1877. augusztus 5–30.): ennyit kivételes alkalommal már-már konzolidáltan is meg tudott írni.

De miért tekintendő kivételes alkalomnak a HAMLET-fordítás? Erről még lesz szavam. Most csak azt szeretném hangsúlyozni, hogy ezt a munkát – bármiképp számolgatunk – racionális megfontolással nem tudjuk az időben elhelyezni. És arról sem tudunk számot adni, hogy miért fogadta az emberfeletti teljesítményt olyan reflektálatlan néma csend. Ha Arany már 1865-ben (törvénytelenül) belevágott a nagy kalandba, ezt senki sem merte – Szász Károly utólagos célzásán kívül – észrevételezni. Megvárták, amíg Arany, mintha mi sem történt volna, maga jelentkezik:

„A Tekintetes Kisfaludy Társasághoz
Hamlet-fordítását benyújtja

Arany János

Tisztelt Társaság!

Ezennel szerencsém van benyújtani Hamletet bírálathoz.

Nem mintha már teljesen elégyt volna dolgommal: de mivel a bíráló szót kívánnám hallani, mielőtt végső javítás alá veszem. Sok helyütt nem bírtam, több helyütt nem akartam hívebben, a magyarság, emphasis és érthetőség rovására. Akármint van – várom ítéletemet.

Maradván teljes tisztelettel

Pest, nov. 28-án 1866

A tisztelt Társaságnak

alázatos szolgálója.

Arany János.”³⁶

Mit szólt erre a tisztelt Társaság? Bayer József értelmezésében: „E fordítással szemben a Társaság oly határozatot hozott, mely egyaránt méltó volt Aranyhoz is, a Társasághoz is: HAMLET-fordítását »minden bírálathoz nélkül a Shakespeare-kiadásba fölvetetni határozta.« A december 29-iki ülésen pedig az első mutatóványokat olvasták föl belőle. Nyomtatásban 1867-ben jelent meg a Shakespeare minden munkái 8-ik kötetében.”³⁷

Mintha mi sem történt volna. Miért – minek kellett volna történnie? Például mondhatott volna valaki valamit Arany János közismert élethelyzetére vonatkozóan. Hogy Istennek hála, amiért fájdalomában sem hagyta el költői ereje, és vigaszt nyújthatott neki a tökéletes alkotás. De semmi hang. Mintha nem is a friss tragédia szenvedő alanya (hőse) mutatott volna be vadonatújonnan egy klasszikus értékű tragédiafordítást. A tragédia talán megszünteti maga körül az időt? Úgy tűnik, 1865–66-ban általános időzavar vett erőt a magyar irodalmi köztudaton. 1866. december 10-én a Nemzeti Színház igazgatója, Radnótfáy Sámuel levéllel kereste fel Aranyt, és kérte tőle a fordítás kéziratát (aminek elkészültéről ezek szerint éppúgy tudott, mint a némán figyelő pesti kultúrközegben mindenki más), mivel a december 21-re kitélizött bemutatóval ezzel az új szöveggel akarja adadni a darabot. Megbolondult? A józan Bayer erre csak a válhat vonja. „Hogyan akarta ezt 10 nap alatt megvalósítani, nem tudjuk.”³⁸ Vagy inkább nem óhajtjuk tudni. Az (eltussolt botrányként) elhallgatott tanulság: hogy a semmiből irracionálisan támadt magyar HAMLET örökbecsű ajándéka megszedítő teherként szakadt a magyar irodalom vállára. A fordítás Arany János életének „kizökkent” idejében, mintegy az időn kívül jött létre.

Az irracionális alkotóállapot feltételezett változatai

A szövegmágia létrejött (hányadszor mondjam?) eredendően irracionális. Keletkezéstörténete értelmező bizonyítékok híján csak feltételezések tárgya lehet. A hipotézisek halmazából azonban felsejlik a bizonyosság is: megállapítható, hogy a HAMLET-fordítás rejtélyes körülményeiben a leglíraibb Arany dramatizálódik. A mű azért lesz, mert nem lehet. A munkaforma tehát *nem* a feladatmegoldó normativitást reprezentálja, amint Keresztury véli a Shakespeare-fordításokról: „egy nagy irodalmi nyilvánosságának szánt sorozat részei: példa voltuk főként a mesterségbeli teljesítmény nagyságára hívja föl a figyelmet. Bennük Arany maga is a közmegefontalással megszabott föltételekhez tartja magát”.³⁹

A HAMLET esetében éppen nem! Az eltitkoltan, szabályszerűen meginduló és végbe-
menő alkotófolyamat a legmélyebbről feltörő lírával rokon.

A bizonyító eljárás megindításához hívjuk segítségül a képzeletet! Feltételezhetjük, hogy Arany János 1865 januárjában sztoikus rezignációval fogadta Ács Zsigmond HAMLET-szövegét. Ez van, rosszabb Kazinczynál, talán még Vajdánál is, de ezt kell kiadhatónvá, azaz így-úgy „kielégítővé” tenni. Az Aranytól származó minőségi kritérium Szász Károly II. RICHÁRD-jának 1863-as bírálatában olvasható,⁴⁰ és azt jelzi, hogy a sorozat-szerkesztő mérsékelt színvonalúnak minősítette még az új vállalkozás legjobbnak tekinthető teljesítményeit is. A magyar HAMLET Kazinczytól Ácsig süllyedt. Aranynak bizonyára fájt érte a szíve – de hát annyi mindenről lemondott az utóbbi években. Úgy gondolhatta, hogy a jóvá tétel: a jobbá tétel. Kötelességtudóan belenyúlt tehát a szövegbe, de tapasztalnia kellett, hogy ami A VELENCEI KALMÁR-t három évvel korábban átjuttatta a tűréshatáron, az a HAMLET-tel nem hozhat „kielégítő” eredményt. Míg egyre reménytelenebbül javítgatott, közben megmagyarázhatatlanul és előreláthatatlanul megindult *valami*. Ennek természetét a későbbiekben próbálom értelmezni. Most elég annyi, hogy ez a valami egy kikerülhetetlen dilemmát vetett fel.

Hagyja ennyiben? Ezt javallotta, sőt parancsolta a főhivatalnoki ráció és a „*túlérzékeny fájvirág*” alkati érzékenysége. Az igazgató-titkár-főszerkesztőnek hivatalból nem illett egy pályázóval – régi tanártársával, „*minél nagyobb részvételre*” buzdított aktív pályatársával – suttymban rivalizálni és a gyengébb felet a versenyből kiszorítani. Ez a meggondolás önmagában is elég okot adhatott a tartózkodásra, de hozzájárultak még a kínos precedensek is.

Húsz évre visszatekintve Arany minden Shakespeare-fordításához valamilyen személyes kellemetlenség emléke társult. Kezdve 1845-ben A WINDSORI VÍG NŐK-kel. „*Shakespeare-t buzgón fordítám, de Lemouton Milike kivágott*”⁴¹ – panasolta Szilágyi Istvánnak az akkor még ismeretlen nevű vidéki költő. Pozícióját az idő megváltoztatta, de ez sem óvhatta meg a horzsolódástól. Sőt. Amikor 1863. november 26-án bejelentette, hogy mégiscsak elkészült a SZENTIVÁNEJI ÁLOM fordításával, nyilván az őt övező tisztelet is közrejátszott a Nemzeti Színház döntésében, hogy ezt a darabot tűzik műsorra az áprilisi centenáris Shakespeare-ünnepségen, félretéve a Szász Károlytól megrendelt és határidőre szállított VIII. HENRIK-et. A mellőzött fordítótárs méltán érezhette magát megbántva. December 10-én kelt levelében azt magyarázta Egressy Gábornak, hogy nem annyira a műsorváltozást fájlalja, mint inkább Arany magatartását. Barátok között az lett volna a természetes, „*hogy először az én nyilatkozatomat kívánja – mely úgy is szíves visszalépés lesz vala –, s csak akkor egyezzek bele, hogy az én már hivatalosan minden lapban kikürtölt fordításom félredobassék az ő, azután elkészült fordításáért*”⁴² Bayer József ezt az esetet is tárgyilagosan kommentálja: „*kis híja, hogy egy régi barátságot (sajnos félreértésből) alapjaiban meg nem ingatott*”⁴³ Szász utóbb megbékült, s nagylelkűségére vall, hogy 1865-ben hajlandó volt Aranynak asszisztálni. De közben adódott még egy incidens. A JÁNOS KIRÁLY fordítása húsz esztendeje készülődött, lassan, szaggatottan. Az utolsó említés 1859-ben történt róla egy magánlevélben, azután 1867. április 22-ig semmi. A fordítói felhívás közrebocsátásakor Arany nem jelentette be igényét erre a darabra. Így történhetett, hogy 1864-ben bizonyos Csalomjai (Pajor István) próbafordítást nyújtott be. Bayer pontosan beszámol a fejleményekről: „*Az 1864. okt. 26-iki ülésen maga Arany János tett szóbeli jelentést JÁNOS KIRÁLY eme fordítási mutatványáról. Bár érdekelt fél volt a dologban, bírálata nemes objektivizmussal így szólt a jegyzőkönyv tanúsága szerint: »a fordítót föl lehetne szólítani, hogy munkáját tökéletesítve folytassa s bocsássa a társaság bírálata alá.*»

A gyűlés az indítvány daczára a következő határozatot mondotta ki: JÁNOS KIRÁLY-t Arany János igazgató is fordítja s a társaság reméli, hogy e fordítással a Shakespeare-kiadás számára annak idején elkészül, Csalomjai úr fordítása tehát visszakiüldendő.”⁴⁴

Ez a kitüntető kedvezés sem eshetett jól az igazgatónak. Aggályosan lelkiismeretes, makulátlanul becsületes, visszahúzódoan szemérmes, szerény ember volt – ilyennek tudta magát, ilyennek ismerték. Életelveinek és életgyakorlatának tudatában s az irodalmi előzmények ismeretében tehát az egyetlen helyes, morálisan mérlegelt erkölcsi döntés számára csakis az lehetett, hogy Ács Zsigmond ellenében nem nyúlhat a HAMLET-hez. És mégis megtörte a tabut.

Mert másfelől: hagyja, hogy egy harmadrangú HAMLET-tel szegyenüljön meg a Kisfaludy Társaság nemzeti kultúrmisszióként beharangozott új vállalkozása? Ezért ő mint igazgató felelős. Adja oda másnak? Nem kell senkinek, még a „kielégítően” közepszerű tehetségeknek sem. A mesterfeladatra nincs más alkalmas személy, csak ő, az egyetlen nagymester. A felmerülő dilemma tehát: hogy mi a fontosabb – a jó magyar HAMLET vagy Arany János jó lelkiismerete?

Az ilyen kérdést racionálisan nem lehet eldönteni. Minden döntés rossz, mivel önellentmondó: mindegyikben együtt található a nyomatékos tiltás és a categoricus imperativus. „*Fair is foul and foul is fair*”⁴⁵ – rossz a jó és jó a rossz –, ahogy a shakespeare-i tragikum hirdeti, és megjeleníti az emberi lét morális abszurdumát, melynek felfogása többet követel, mint amire a józan elme képes. Arany dilemmáját sem a mérlegelő értelem döntötte el, hanem az irracionális intuíció elemi ereje. Megindult a szöveg: mint a vulkánrobbanás, feltört, ömlött, áradt.

Hogy miért következett be ez a tektonikus lélekcsuszamlás, egyelőre maradjon előttünk is (mint a kritikus pillanatban a költő előtt) titok. Most csak arra hivatkozom, hogy Arany ihletének vulkáni természetét ismeri és elismeri a modern irodalomkritikai gondolkodás. Elég, ha Kereszturyt idézem az életében is már-már szoborba öntött költő 1863 (BUDA HALÁLA) utáni lelkiállapotára vonatkozóan: „*Az orom beomlott, miközben a földrész tektonikus mozgása tovább tartott a tenger mélyén. Hogy Arany elnémult, csak a főlészínen látszott. A mélység csöndjéből föl-föllövelt egy-egy vulkáni kitérés.*”⁴⁶

Mire gondolt Keresztury? Talán az ÓSZIKÉK-re? Vagy még inkább a kései 1870-es évek (szintén titokban készült) Arisztophanész-fordításaira: „*Az iszap, ha a maga világában fortyog: elemében van, ha vulkán tör föl belőle: ismeretlen, bántó szennnyel zavarja meg a más közegű s tisztának látszó felszín.*”⁴⁷

A Shakespeare-tragédia fordítására Keresztury nem alkalmazta a vulkánmetaforát. Mert más az obszcén antik komédia, és megint más a nemesen és főségesen magasztos mindenkori nagytragédia. Mintha Nietzsche nem is beszélt volna a tragédia elementáris „*disszonanciá*”-járól,⁴⁸ a makacs hagyomány ragaszkodott (s az irodalomtörténeti eszmeértelmezésben mintha mindmáig ragaszkodna) hozzá, hogy a klasszikusan legfelsőbbrendűnek tekintett műfajban fennkölt harmóniát lásson. Keresztury így nyilatkozik Arany magyar HAMLET-jéről: „*A főalakról az egész fordítás magyar nyelvi légkörére valamilyen rendkívül sokrétűen megnyilatkozó erély, férfiaság sugárzik szét. Az az érzelmes mélaság, tört lelkűség, amellyel annyi fordító próbálta modernné, »lélektanivá« tenni a tragédiát, legfeljebb a nőalakokon sejtik fel egyszer-egyszer, a dráma alakjai egytől egyig határozott férfinyelven szólalnak meg. Hamlet dikciójának borulatos részletein nem a hasadt-lelkűség, hanem a mélységes megbántottság nyilatkozik meg, haragja és fölnyene, kitörései és iróniája, ellágyulásai és fölhorgadásai: egy művelt, királyi, férfias lélek hangján szólnak magyarul is. Bámulatos a szöveg sokrétű egyneműsége.*”⁴⁹

Szép méltatás, Arany János kétségkívül rábólintana. Hiszen a tragikus meghasonlason felülemelő s ezzel lelki erőforrást adó „kiengesztelődés” etikai és esztétikai normáját, amint ezt Dávidházi Péter meggyőzően kifejti, korának közmegegyezésével össz-

hangban ő is magáénak vallotta.⁵⁰ Csakhogy itt, a HAMLET-fordítás küszöbén nemcsak az egyetemes és egyéni „örök kétely” jelent meg, amiből az ihletett műalkotás megváltást jelentő, kivezető utat nyithat. Ez az út befelé nyílt: a bűnbe. S ami a legfélelmetesebb: hogy a bűnbeesés aktusa, a transzgresszió szabadította fel a mágikus szövegteremtő erőt.

Más dolog kívülről méltatni a tragédiát, mint belülről megélni a tragikumot; Arany, aki eddig is „egy Hamlet életét” élte, most Hamletet készült feléleszteni magában, s a kettő nem ugyanaz. Ahhoz, hogy démonikus sugárzással, autentikusan Hamlet lehessen, jellemének hamletiségén erőszakot téve Claudiuszá is kellett lennie. Bár csak metaforikusan, de igencsak tragikus beleérzéssel elkövette Claudius bűneit: a testvér-gyilkolást, a bitorlást, a „*pörhalasztást*”, azaz hatalmi helyzetével visszaélve „*a hivatalnak packázásait*”... Egyszerre volt – mint az önazonosságát önellentmondásaiból teremtő Hamlet – a bántalmazó és a megbántott, a tettes és az áldozat. Nem csoda hát, ha „*fonákul*” viselkedett, ha hősét követve „*furcsa álcát*” öltött (1. 5. 180.), amely mögött eltüntette, azaz a tragikum elemi erejévé robbantotta át normális önmagát. Vajon végzetyszerűleg így kellett ennek történnie: a közérdekű kultúrakció érdekében csakugyan végre kellett hajtania a teljes személyiségét megtagadó, egész életében következetesen kialakított imázsát (legalábbis önmaga előtt) megsemmisítő tettet? Nem vadromantikus képzet ez a metaforikus öngyilkosság?

A racionalista számon kérhetné, hogy miért nem teremtett Arany tiszta helyzetet. Várakozhatott volna addig, amíg elutasítják Ácsot; hatalmában állt akár siettetnie is a határozatot. A kitörő vulkánt nem lehet várakozásra bírni. Vagy tárgyalhatott, meg egyeztetett volna Ács Zsigmonddal, hogy vonja vissza a beadványt, fogadja el (ahogy előljáróban önként felajánlotta) a nyersfordítói státust és a fél honoráriumot. A vulkánkitörés nem trafikál, nem kommunikál a környezetével. Ha Arany János fékezte, racionalizálta, törvényesítette volna vulkáni ihletét, soha nem készül el, nem talál hangjára a magyar HAMLET. Érezte ezt, haragudott érte magára és sorsára, tehát hallgatott. Hagyta, hogy az összezárt száj mögött teljes hangerővel megszólaljon a némán beszélő személyek kísértetpolilógusa.

Mindezt úgy mondom, mintha perdöntő bizonyítékom lenne arra nézve, hogy Arany már 1865-ben belevágott az akkor még többszörös tabuval tiltott munkába. Ilyennel nem rendelkezem, de alapos gyanúra okot adó „bűnjelet” felmutathatok.

1865. augusztus 13-án jelent meg a *Pesti Napló*-ban a költő (életművéből elbitangolt) furcsa versezete, a BÁRÓ KEMÉNY ZSIGMONDHOZ. A „*levélfélé*”-ről Keresztury annyit tart érdemesnek megjegyezni, hogy „*csupán nagyra nőtt »szösszenet«: – egy az új költészettel, főként az újfajta rímeléssel rendkívül ostobán s maradian foglalkozó cikke reagált vele megszokott játékos szellemességével s ritkán kiütőköző gorombaságával – magánhasználatra szánt szöveg volt. Hogy a szerkesztő közölte a lapban, Aranyt is meglepte.*”⁵¹

Miért hiszi el Keresztury, hogy Arany „*magánhasználat*” ilyen naiv? A vers közrebecsátása szadomazochisztikusan szándékos lehetett, a rejtőzködő ember kompulzív magamutogatásának drámai példáját érhetjük benne tetten. Mivel a költő biztosra vehette, hogy beavatatlan olvasóközönsége nem fog nyomot, láthatatlanul-tüntetően belemontírozhatott a versszövegbe saját titokban készülő HAMLET-fordításából néhány motívumot és idézetet. Ilyen mindjárt az első versszakban a „*hazajáró / Lélek*”, a harmadikban a „*jó kísértet*” (1. 5. 144. „*becsületes kísértet*”), ugyanitt az elhallgatott „*számár*”, vagyis az „*issza már; és: sz...*” rím (3. 2. 277–278. „*bírta bár... bírja most / Egy, egy füles – pityke*”) és leginkább a tizenötödik záró versszak két kulcsszava, a „*kaviár*” (2. 2. 433.)

és a „*csalmatok*” (1. 5. 63.). A nyomozó számára a legmarkánsabban bizonyító erejű jelnyom a „*csalmatok*”: ez a ritka tájszó – így, egyes számban – a bürök vagy beléndek mérget jelenti, s e dialektális ritkaságot a tudatos nyelvész nem használhatta véletlenül. A HAMLET Szellemének bűnügyi beszámolójában („*Úvegben átkos csalmatok levével, / S fülhézagomba önté a nedű / Bélpoklos csöppjeit*”) helyén van a szó, míg a verstani argumentációban rejtetten beerőszkolt allúzióknak tűnik. A nyomjelző szavak azt bizonyítják, hogy 1865 augusztusában Arany már befejezte az első felvonást, s talán a harmadikban is benne járt.

De nem csak a szavakról van szó. Az egész költeményben van valami tébolyult hamleti ravaszkodás, többszörösen szerepváltó álcajáték. Erre az intellektuális és intertextuális örvénylésre, illetve tréfásan indulatos, groteszk kedélyforrongásra kevés okot szolgáltatott az a kihívás, hogy Zsoldos Ignác jeles jogtudós és műkedvelő nyelvész egy hónappal korábban (névtelenül) cikksorozatot tett közzé a lapban KÖLTÉSZ-IRODALMUNK JELEN ÁLLAPOTA NYELVÉSZETI TEKINTETBEN címmel, elmarasztalva a jelenkor költőit kiváltképp az asszonánc használata miatt.⁵² Arany János, az asszonánc híve, bár versét a tárcarovatban VÁLASZ-ként hozta ki (szintén névtelenül) a *Napló*, nem Zsoldossal vitázott, hiszen nem is ismerhette a szerző kilétét, hanem önmagával – arról, hogy helyes-e a „*törvény*”, amit „*holmi rossz szab*” (mármint önmaga) a költői harmónia kritériumairól.

Kihez beszél? Az olvasóhoz legkevésbé. Válogatott beszédhelyzetekben változó címzettek szólít meg: a szerkesztőt, majd „*a pedant agg*”-ot, végül a mai költőket, megvetően („*tik hon*”) letegezve. Mit mond? Egyszerre több mindent. Ironikusan úgy tesz, mintha egyetértene a váddal... idézi, tódítja, kifigurázza a felhozott klasszikus és modern rímpéldákat... mintha Vojtina-Hamlet körbecélozgatva parodizálná (4. 2. 22. „*Fortélyos beszéd alszik a bolondos fülben*”) önmagát és fantomellenségeit, elődeit és kortársait.

Viccelődik? Igen, a meghasadt tudat vad ízű humorával. Erre vallanak a „*vastag*” zárósorok, amelyek az elcsúsztatott kipontozás miatt a mai olvasatban érthetetlenek.

„*A mi rímél szarvas-...
Az legyen jutalmatok!*”

A kritikai kiadás jegyzeteiből értesülünk arról a népi mondásról, amit itt a versszöveg elmázoltan idéz: „*Szarvas tag (= hasított hús) az uraknak, szar vastag a parasztnak.*” Zsoldos még ismerte az idézett forrást, s úgy tette el a kivágott újságcikket, mint „*e mosdatlan választ, mely Kemény lapjában kijöhetett*”. Persze ő sem tudta, hogy Arany Jánostól tesz el költői emléket.

Kereszturyval ellentétben Zsoldos ráérzett azonban egy lényeges mozzanatra: hogy a beszélő mosakszik és piszkolódik, dühödt vehemenciával belevéri valakinek az orrát valamibe. A kortársak – ha sejtették, akarták, merték volna – még friss emlékként idézhatték fel Vajda Péter szólássá lett megfogalmazását: „*Valami búzlik Dániában.*” Ez a kitétel (1. 4. 90.) Aranyánál átpolitizálódott: „*Rohadt az államgépben valami.*” De a szaga megmaradt. A szag kiszellőztethetetlenül megüli a tréfás verset, csakúgy, mint a költő „*öntudat*”-át. (A 3. 1. nagymonológjának *conscience*-e a Shakespeare kori angolban még egyaránt jelentett tudatot és lelkiismeretet!) Zavart volt a tudat és a lelkiismeret.

A zavar bekódolt jelzését mint vízjelet Arany gondosan rányomta a versformára is: a prozódia a szövegben megidézett Kölcsy-mű, a VANITATUM VANITAS mértékét követi,

hol pontosan, hol kissé pontatlanul. Erről a remekműről Szontagh Gusztáv már 1839-ben kategorikusan kijelentette, hogy „*őrült*” elmeszülemény.⁵³ Arany, amint ezt Dávidházi Péter filozofikusan taglalja, nem egészen fogadja el az elmarasztaló ítéletet. De hát elméletileg és gyakorlatilag önmagát sem fogadta el egészen. Miért fogadta el akkor a HAMLET-fordítás potenciálisan „*őrületbe rántó*” kísértését?

Azért, mert ösztönmélyből feltámadt alkotópotenciája nem tudott neki ellenállni. Alkotásra ingerelte a másságával vonzó azonosság. Hamlet királyfi nem Csaba királyfi, mind a kettő Arany és egyik sem. Amikor a napkeleti irányultságú eposztrilógia oromzata beomlott,⁵⁴ poraiból a költő képzeletében egy napnyugati tragédia kísértet járta várkastélya kezdett kiépülni. A HAMLET kezdettől fogva a magyar irodalmi kultúra Nyugathoz kötődésének szimbóluma volt. Arany ezt a német szellemiségből átmagyarított modern fikciót éppoly szimpatizáló kétellyel vállalta magára, mint a fiktíven ősnépi gyökerű epikai hungarológiát. És tudattalanjának „*anarchikus mélyén*” tapasztalnia kellett, hogy Hamlet még többet tud róla, mint Csaba. Hamlet metaforizálható megfogalmazási lehetőséget – T. S. Eliot szakkifejezésével „*objective correlative*”-ot, vagyis „*megfelelő tárgy*”-at⁵⁵ – kínált többféle kimondhatatlan élmény kimondására. Arany János (az ŐSZIKÉK előtt) nem mondhatta ki, hogy nem azonos az „*impertinens dicsőségében*” megjelenített hivatalossággal. Mert 1865. január 26-án az irodalmi Deák-párt jelöltjeként elfogadta az Akadémia titkári posztját, szorgalmas hivatalnokként, baráti hajlandóságú (és érdekeltségű) idegen emberek megbízásából. Eötvös József így instrualta Angliából hazahívott bizalmasát, Rónai Jácintot 1866-ban: „*Őn szorosabb összekötésben leend az akadémiai titkárral; ő nem udvarias, nem barátságos egyéniség, de ezt ne vegye szigorúan; Arany János jobb, mint aminőnek mutatkozik, s talpig becsületes ember. Nem társaságba való férfiú, ezt ő jól tudja, azért kerüli a tudományt, de odatűztük boglárul a kalpagra, most már ott kell ragyognia.*”⁵⁶

Arany erről nem tudhatott, de a kultúrpolitikai közeg valamiképpen mégis közvetítette az üzenetet, s így Hamlet reflektálhatott rá, a formák külsőségével szemben az érzés bensőségét hangsúlyozva.

„Az enyém belül van, és nem látja szem,
Csak díszre és boglára gyászmezem.”
(I. 2. 85–86.)

A szavak véletlen egybeesése: kísérteties. Aranyt hamleti rémálmok kísértették: megérezte, hogy a készülő (az Akadémián tudtával és szervezésében megkonspirált) kiegyezés nemzeti katasztrófát készít elő. Az ŐSZIKÉK-ben (elfojtottan) hangot is adott megézésének.

„Vagy nekünk már így is úgy is
Minden módon veszni kell?
Egy világ, hogy ránk omoljon?
Kül-erőszak elsodorjon?...
Vagy itt-benn rohadni el?”
(A RÉGI PANASZ, 1877. július 26.)

Most még (kultuszidolként) hallgatnia kellett. Többféle hallgatás tömte el a torkát. 1865 júniusában megszüntette második szépirodalmi és kritikai folyóiratát, a *Koszorú-t*, mert úgy ítélte, hogy a hazai olvasóközönségnek nincs szüksége arra az irodalmiság-

ra, amit ő képvisel. Romantikus-neurotikus túlérzékenység vezetett? Nem. A lelke mélyen modern érzékenységű költő kultúrkritikus, önkritikus objektivitása nyilatkozott meg a döntésben. A BUDA HALÁLÁ-t protokolláris tisztelgés fogadta, de kétéves távlatból visszatekintve a díjazottnak be kellett látnia, hogy ebben nem fejeződött ki valódi közönségigény. Kárhoztathatta a korízlést – és kételkedhetett a nagyra hivatott vállalkozás életrevalóságában. Kritikai érzéke olyasmit jelzett, hogy hivatalból kanonizált műalkotása tökéletes ugyan, de mégsem igazán jó. Túlépített, túltömörített költői dikciójában nem természetesen áradó. Mintha beteljesedett volna rajta az az esztétikai jóslat, ami már 1850-ben megfogalmazódott a VOJTINA LEVELEI-ben:

„Ha írod a verset, nem öntöd azt,
Össze nem áll, hiába fűrsz, faragsz [...]”

A költő tehát levonta a konzekvenciát. Évekig (ahogy az irodalomtörténet számon tartja: tizennégy évig) hallgatott. De közben, a csődpánikon áttörve, mégis megtörtént a csoda: 1865–66 néma csendjében ömleni kezdett a HAMLET-beszéd.

Nehéz a csodákban hinnünk. Pedig vannak. Csodával határos, hogy az árnyékfordító, miközben mélylelkének zavarosában gázolt, szakmai virtuozitásának teljes birtokában sugárzóan észnél volt. A kreatív mámor nem hogy akadályozta volna, de inkább hozzásegítette, hogy tisztán, világosan, intelligensen artikuláljon. A szöveg elmélkedő szakaszai a XIX. századi magyar gondolati költészet legmagasabb szintjén szólalnak meg, logikailag koherensen, etikailag épületesen. Ez a HAMLET-fordítás egyik alapparadoxona: hogy amíg (magánkörben) leépül a fordító személyiségének publikusan kiépített identitása, közben fel is épül egy nemzetközösségileg maximálisan épületesnek tekinthető irodalmi teljesítmény, az autentikus magyar HAMLET-fordítás.

Felfogta ezt a paradox alkotás-lélektani (egzisztenciális) szituációt a fordításba besodródó Arany János? Korának eszmerendszeréből következően nem volt rá fogalma. Csak fordított, mert mást nem tehetett. Kereszturyt Kosztolányival korrigálva nem annyira a szöveg „borulatos” részeiben, mint inkább groteszk humorában látom a munka visszásságának tudattalan tünetét. Példaképpen kiragadok három sort a híres nagymonológból, ebből a „főnség síkján járó”⁵⁷ bölcséleti magánbeszédből:

„A hivatalnak packázásait,
S mind a rúgást, mellyel méltatlanok
Bántalmazták a tűrő érdemet [...]”
(3. 1. 73–74.)

Hol itt a humor? Abban a konkrétumban, amit mai nyelvérzékünk már nem regisztrál, de Arany még ismert: hogy a „packázás” eredetileg kézcsapkodó játékot jelentett, s így a „rúgás”-sal együtt valami kézzel-lábbal összegabalyodott agresszív akció képzetét keltette. Mennyivel mozgalmasabb és izgalmasabb ez, mint az angol „insolence of office” fogalmi absztrakciója! Ebben a fordító lelke is benne van, az az igyekezet, hogy – kötelességtudó hivatalnokként és hivatali tudatát öniróniával megtagadva – mindenáron (kézzel-lábbal) véghezvigyen valamit, amit ésszel értelmezni nem képes.

A modern esztétikában elméleti közhely, hogy így is lehet alkotni. Arany János gyakorlatban tette meg a számára teoretikusan nem tehető: a művileg létrehozott más-ság közegében műfordított. Próbáljuk elképzelni az 1865-ös rendkívüli napirendet! Az

Akadémia titkára hazatér a hivatali robotból, és pedáns lelkére fekete malaclopó köpönyeget húzva, tolvajlámpa fényénél nekiesik a HAMLET-nek. Közhasznú, nemes kultúrfeladatot teljesít, de úgy, mintha titkos bűnt követne el, vagy átkos szenvedélynek hódolna.

Akár meg is mosolyoghatnánk ezt a (képzeletbeli) vadromantikus életképet – ha nem tudnánk, hogy a csoda megvalósulása mindig kíméletlenül fájdalmas. Arany János minden bizonnyal megszenvedte a magyar HAMLET létrejöttét. De nem csak ő.

Az 1865. október 25-i elutasító határozatra válaszolva Ács Zsigmond felháborodottan panaszos levéllel fordult Szász Károlyhoz. Ezt a levelet, mely legifj. dr. Szász Károly hagyatéki birtokából jutott Bayer József kezébe és került részleteiben publikációra, nem tartotta számon a magyar Shakespeare-filológia. Pedig érdemes talán itt-ott beletekinteni. „Azon 3 darab közt, melyeket magamra vállaltam, egyik volt HAMLET. Ezt tudtad. Tudta Arany is, kinek akkor még azt is ajánlottam, hogyha valamelyik írónak kedve volna a darabhoz, én a magam fordítmányát átadom, oly feltétellel, hogy a darab címén nevem mint egyik dolgozó társé ki tétessék s a 200 forint tiszteletdíjnak fele nekem adassék: mire darab idő múlva Arany azt válaszolta [...], hogy HAMLET-re senki sem jelentkezett, csak dolgozzam ki magam a mint bírom. Nem volt tehát Aranynak, Szász Károlynak, Tomorinak, de senkinek is a Kisfaludy Társaság fordítói közül tudtán kívül az, hogy HAMLET-re én vállalkoztam. Ha ilyen magadforma emberek lenné az én képzettségemet, kicsinyelve hír nélküli nevemet, csekélylettek engem egy HAMLET lefordítására, s nagyobb embernek szánták azt, miért nem nyilvánították, vagy a Kisfaludy Társaság személyesen előttem? [...] Most kell-e temérdek gondba került munkámnak, melynél egyetlen sorra is előttem úttörő nem volt, megsemmisíttetni? S e miatt most kell-e igénytelen nevem lenyomása végett egy Arany nagy nevének a másik mérőserpenyőbe vettetni?

Aranytól különben is eredeti munkát vár a haza; s nem követelhetjük, hogy a világirodalom remekeit senki ne merje fordítani, hanem csupán a nemzet legnagyobb költője [...] De miért írjak tovább? Nekem marad a fájdalmas levertség, hogy számos rongyos gyermekeim sorsán irodalmi dolgoztatás által nem enyhíthetek! neked pedig az a dicsőség, hogy úgynevezett barátodnak a Parnassusról való ledorongolása által a magyar irodalom szent ügyének, mely mindennek felette áll, halhatatlan szolgálatot tettél [...]”⁵⁸

Nem valószínű, hogy a tapintatos Szász Károly megismertette Arany Jánossal az Ácslevél tragikus tartalmát. De a kíméletlen sors így is tett róla, hogy a tartalom élménnyé váljon: a tragédiafordító a legintimebb családi körében ismerhette meg a „ledorongoló” csapást.

1865. december 13-án érkezett Szél Kálmánné Arany Juliska súlyos betegségének híre. Egy nappal korábban a szerető apa levélben tudósította leányát a november 19-én kettesben megült, koccintás nélküli, csendes ezüstlakodalomról: „édesanyátok egészsége nem volt a legjobb, s én is sok hivatalos gonddal valék elborítva [...]”⁵⁹ A HAMLET-ről, persze, szó sem esett. Tünetértékű lehet azonban a felfokozott lírai aktivitás. A levélhez egy frissen íródott verset is mellékelte a hallgató költő, amelyben az (utóbb adott cím szerint) „ártatlan dac” mellett egy vágyképzetet is megfogalmazott:

„Egyszerű kunyhó – ott keleten!
Rakja reménydús képzeletem [...]”

A remény hiúnak bizonyult. A Duna-parti Akadémia-palota (vagy a helsingőri kísértkastély) nem engedte el foglyát. Két napon belül újabb közlésre nem szánt költeményt kellett írni.

„Szenvedsz: mióta? mennyi kínt?...
Régen! sokat! Óh Istenem!...
Repülök: látlak-é megint?
Vagy a pohár csordulva vár,
S fenékiig kell ürítenem!...”

(LEÁNYOMHOZ)

Szagatott (belső rímmel is felizgatott) modern dikció, modern interpunkció. Egy Tandori-Hamlet kiáltana így, ha ilyen csapás érné. Aranyt szíven találta a sorscsapás. Fájdalma nem szerepjáték, hanem beckett-i kényszerességgel adatolt konkrét valóság. A Kapcsos Könyvbe átmásolt szöveg alá odajegyezte: „*Meghalt dec. 28-án 1 óra 36 perckor éjjél után.*” Az első kéziratra (Voinovich szerint) még ezt is ráírta: „*Juliska született 1841. augusztus 9. – Én születtem 1817. március 8. Juliska élt 24 évet, 4 hót, 19 napot. – Az övé csaknem fele! – Miért nem én???*”⁶⁰

Ha valamikor, most minden oka meglett volna, hogy a büntető balladai végzettől elrettenve visszakozzon, és fájdalomba kövülten abbahagyja a HAMLET-fordítást. Hasonlóan figyelmeztető égi jelre volt már példa az életében. A BOLOND ISTÓK 1850-es Első énekének 33. strófájában meg is örökítette az ominózus eseményt:

„Így, mikor én mindentől elhagyottan
 (Tavaly nyáron esett, nem költemény)
 Kergetve önnön lelkemtől futottam,
 És láthatáromon nem volt remény –
 S kétségbesés örvényeig jutottam
 Kezem égre emelni nem merém:
 Egy – asztagomba feddőleg hajított –
 Villám-üszök imádkozni tanított.”

Igen, az ember ilyenkor imádkozik, és nem dolgozik költeményen. Értelmének napali fényénél nyilván Arany is így gondolta. A JULISKA EMLÉKEZETE című négy soros töredéket ezzel az alájegyzéssel szakította félbe: „*Nagyon fáj! nem megy!*” A könyörtelen „conscience” (öntudat? lelkiismeret?) azonban nem nyugodhatott meg a gyászban. A HAMLET ment tovább. Mintha Samuel Beckett diktálta volna a feladatot: „*you must go on, I can't go on, I'll go on*” – „*tovább kell menned, nem tudok tovább menni, továbbmegyek*”.⁶¹

A munkaszituáció merőben abszurd, még a világpusztulások utáni (poszt-)modern képzelet számára is szinte felfoghatatlan, talán csak a katasztrófát költészetté lényegítő Paul Celan és Pilinszky János vagy a neurózisukból költői energiát generáló, öngyilkos amerikaiak, John Berryman és Sylvia Plath poétikájához hasonlítható.

Adva van egy lelkileg munkaképtelen ember és egy bizonyíthatatlan megbízatású munka. Ennek egy része már valószínűsíthetően elkészült. Hogy mennyi, nem tudható. Tüzetesen többször is átvizsgáltam a magyar HAMLET szövegét, de nem találtam benne áruló nyomot: hogy itt csapott a „villám-üszök” a vulkánkráterbe. Megbicsaklásnak, zavarodottságnak, eltompulásnak nincs nyoma. A fordítás minősége egyenletes, eleven lendülete nem lanygul. Honnan merítette ehhez Arany az erkölcsi merészséget és az alkotóerőt?

Félek kimondani, hogy éppen a fájdalomából. Van egy 1866-os Juliska-vers, a FELJAJDULÁS, amelyből mintha titokként kódolt műhelyvallomás volna dekódolható:

„Ne lettél volna szívem gyermeke,
Csak, mint valál, Istenkéz remeke:
Könnyem szakadna e feldúlt romon:
És most erőt vegyek fájdalmamon!...”

A záró sor nem kérdés, hanem felkiáltó állítás. Mit állít? Azt sejteti, hogy (Arany kiemelési szokásának egyik jelentésfunkciója szerint) itt a szokásos értelmelés mögött egy másik értelmet is kell gyanítanunk. Ahogy pénzen lehet valamit venni, úgy vehető fájdalom az erő...

Ez, ha elfogadjuk az interpretációt: nem más, mint fekete mágia. Arra utal, hogy a fordító-költő mintegy a másvilágból származtatja racionálisan megmagyarázhatatlan kreatív erejét. Nem lehetne, nem volna szabad szöveget írnia, és mégis ír – valami olyan lélektartományban, ami nem e világból való.

Vajon erre is célzott-e (ismét csak rejtetten) Arany egy két évvel későbbi, Tompa Mihályhoz intézett levelében? „...*elégge kifejeztem, előtted is, azt, ami gyötör, ami életemet olylyá tette, mintha nem is az élők, hanem a holtak társasága volna már az enyém. Igazán, a halál komoly gondolatja azon naptól fogva lett mindennapi társam...*”⁶² (1868. február 27.)

A feltételezett célzás bizonyíthatatlan; lehet, hogy utólag belemagyarázott „sejtelen”. Mégis, az 1866-ban még kétségkívül tomboló titkos alkotói láz ismeretében, háttorzongató sejtelmeket keltenek a rejtjeles közlések. Az 1865-ös év végén Arany harmadszor is versre kényszerült: ennek a szövegnek egy hétsoros darabját két hónap múlva a „*pyramidal gránit*” sírkőre vésette fel. A záró rímpár így szól:

„Egy volt közös, szent vigaszunk:
A LÉLEK ÉL: találkoznak!”

Sötét nekromanciára ebben sincs bizonyíték. A túlvilági találkozás vigasza ortodox keresztény hittétel. Ámde ha valaki esténként tart találkozót gyászának ihlető szellemével?⁶³ Vagy éjféli párbajt vív többféle kísértettel?

Megnyugtató lenne, ha annyiban maradhatnánk, hogy a HAMLET-fordítás Aranynak csupán kötelességből vállalt munkakényszerű jelentett, szakmai foglalatosságot, amivel fájdalmát feledtethette. Ilyesmire hivatkozott Tompa Mihályt a maga példájával vigasztalva: „Míg van élet, van remény. Szenvédéseid nagyok, türelemvesztők lehetnek; de én mégis azt mondom, hogy [...] igyekezzél fenntartani lelkiérodet. »Doctor medica te ipsum!« mondhatod erre: de valóban olyan formát is kellett a minap véghez vinnem. Midőn 53-beli rettegéseim most nem rég elő kezdettek jőni; egy erős elhatározással kiteptem magamból a gondolkozást bizonyos tárgyról, s bele ültem a gépies foglalkozásba nyakig; s íme jobban tettem [lettem?] Kövesd példámat, nem vallod kárát.”⁶⁴ (1866. február 18.)

A jó szándékú önmegtévesztés tipikus esete? Az is. Arany a pedagógiai példázat érdekében szeretné elhinni és elhíttetni, hogy nem is a HAMLET-tel foglalkozik, és nem ő szövegezte meg a hamleti maximát, mely szerint „*nincs a világon se jó, se rossz, gondolkozás teszi azzá*”. (2. 2. 249–251.) Még hogy „*gépies foglalkozás*”? Jaj, dehogya! Megfeszítetten gondolkoznia kellett most is, hogy követni tudja a lankadatlan lendületű drámai dikciót. Gondolkoznia, bizony, s nemcsak elvont bölcséleti tárgyról. Akárhon tartott is a fordításban, a végjáték még bizonyára előtte volt, hogy tragikus motívumait magyarul megszólaltassa: a fiatal nő, akit „*dallamköréből*” az „*ittas és nehéz*” sorserők le-

vonnak a „*sáros halálba*” (4. 7. 181–82.), a koponyákkal hajjigálózó sírásó bohócok, s mind a felkavart vad indulatok, amelyek „*Ophelia koporsóját kísérve jönnek*” (5. 1. 212.). Nem tudta, hogy a „*gépies*” szakmunka a saját eleven sebeit tépi fel? Hogyne tudta volna! Tompa Mihálynak meg is vallotta, persze a HAMLET említése nélkül: „*az a kis koporsó mindig előttem van: amint döcög előttiink a gyászkoocsin. És annyi szomorú jelenet az utolsó órákból. Talán, ha csak hírből hallottam volna, nem tesz vala rám ily mély, kiirthatatlan benyomást e veszteség. De mégis áldom Istenemet, hogy jelen lehettem.*”⁶⁵ (1866. augusztus 19.)

A tragédia: a részt vevő jelenlét szertartása. Arany ott volt a hamlet-i végjátékban, de a szövegmagiát indikáló tragikus rituálé felajzoltan aktív résztvevője – ő volt, és nem ő.

Nem nagyon lehet ezt ésszerűen megmagyarázni. Ahogy (kilétét és erejét csuklyába rejtve) odalépett a porondra, abban talán felismerhető egy öreg-Toldi-gesztus, a „*sírból feljáró*” hős bizonyágtétele. Azután bizonyított a sors, maradt a sír, a sírkő, mely „*egyszersmind évek óta sóvárgó ábrándjaim zárókövét képezi! Ahová eddig legörömbösebb pillantott lelki szemem, ahol meg-megnyugvást talált: most, azon vidék felé, e kő zárja el a kilátást!*”⁶⁶ (1866. február 18.)

A totális kilátástalanság panorámájára többféleképpen lehet rátekinteni. Lehet a metafizikai kétségbeesés vigyorával is, ahogy Beckett nézte a GODOT sehonnan sehová vezető országútját, vagy ahogy annak idején A NAGYIDAI CIGÁNYOK költője látta az ország jégverte szőlőskertjét.⁶⁷

„Így én, a szent ormon, emelve vádat
Magamra, a világra, ellened,
Törzulva érzem sok nemes hibádat,
S kezdék nevetni a sírás helyett [...]”

A HAMLET fordítója is nevetve sírta személyes gyötrelmét a feladott humoros szövegbe. De nehogy azt higgyük, hogy a feladat csupán a nyelvművész színészhajlékonyságát követelte tőle: a csont ott ropogott, ahol az etikai kétely terhelte meg a gerincet. Szabad ezt (tovább) csinálni? Szabad bevégezetlenül hagyni? Megint egy ésszel eldönthetetlen kettős kérdés. Nem kérdés, mivel a HAMLET-szöveg tisztázatlan forrású, intuitív erejétől hajtva ment tovább. Az idézett levélben említett öngyógyító „Doctor” egy Doktor Faustus helyzetében találta magát: a lelkét kellett a (műalkotó) tudásért áruba bocsátania.

Ráadásul anélkül, hogy az üzlet (a nem e világi „*üzlet*”) mibenlétét és feltételeit fel foghatta volna. Amikor kezdetben, kétes illetőséggel, olyan szellemi birtokra tolakodott be, ami más emberé, bár nem kívánt tudomást venni róla, titokban azért tudta, mit művel. Most azonban olyan határon túli „*nem ismert tartomány*” területére úzte tovább a megkezdett akció, ami egyáltalán nem az emberé. A démoni művészpaktum gondolata benne rejlett a századvég dekadens európai esztétikájában, s a gondolat történelmi, pszichológiai, művészetelméleti összefüggéseit egy apokaliptikus új évszázadban Thomas Mann nagyvonalú aprólékossággal feldolgozta Adrian Leverkühn életét és műveit allegorikusan elemezve. Ez az allegória-rendszer mint értelmező teória nem állt Arany János rendelkezésére. Arra, ami vele és benne történt (hadd ismételjem!), nem volt fogalma.

Líra volt ez is, de anyaga idegen, indítéka reflektálhatatlan. Nem adott lehetőséget semmilyen személyes megnyilvánulásra, még annyit sem, mint a TOLDI SZERELME 1867-ben íródott Hatodik énekének első hat strófája.

„Piroska... ez a név! jaj nekem ez a név!
 Hogy típra keresztül egy boldogtalan év
 S közel a másiknak fele is már rajtam,
 Mióta e dalra kulcsolva van ajkam! [...]”

A lírai kalandot a költő nyomban kommentálta is barátjának, Tompa Mihálynak: „A középső TOLDI VI-ik énekének elejére az ottani Piroskáról a mi Piroskánkra térve át néhány subjectív vers-szakot írtam anyja emlékezetére: s ez a munka tönkre tette idegzetemet úgy, mint már évek óta nem tapasztaltam. Most már pihennem, pauzálnom kell...”⁶⁸ (1867. augusztus 6.)

A levél nem szól az előző nyárról. Mit is mondana? A nem kevésbé „idegzet”-igényes, de „pauzálás” nélkül hajszolódó HAMLET-fordításba nem fért bele kitérő és kommentár, kesergő apa-nagyapa és árva unoka. Ez a líra nem tűrt semmi alanyi tartalomanyagot, csak az energiává bomlasztott (sugárzássá átlényegített) halálélményt használta tárgyakként, parazita mohósággal. Az élményétől – önmagától – megfosztottan dolgozott alkotó: nem lehetett azonos önmagával.

Ez a személyiséghasadás volt a mágikus szöveg megteremtésének feltétele? Meglehet. De ezt a transzgresszióban fogant műalkotást mindenestre ki kellett tagadni az ép ésszel körülhatárolható életműből. Illetve csak úgy lehetett vállalni, skizofrén módon, mintha mi sem történt volna – elhallgatással, megtagadással, letagadással. Arany publikusan benyújtotta az elkészült magyar HAMLET-et, de magánnyilatkozataiban úgy tüntette fel, mintha sohasem dolgozott volna a fordításon.

Shakespeare-vállalkozásait fontosnak tartotta, leveleiben többször is beszámolt róluk. (A WINDSORI VÍG NŐK-ről, a SZENTIVÁNEJI ÁLOM-ról, a JÁNOS KIRÁLY-ról) Szilágyi Istvánnak, Tomori Anasztáznak, Szász Károlynak, Tompa Mihálynak. A HAMLET-munkára azonban nem találtam említést a közzétett Arany-levelekben. A hiányra éppen magyarázatul szolgálhatna, hogy a munka „viszonylag gyorsan” készült, más, fontosabb problémákkal megterhelte, „végzetterhes” évben. Csakhogy! Egyfelől: lehetett-e a levélíró számára fontosabb, közlésre érdemesebb esemény, mint a magyar HAMLET létrejötte? Másfelől: a magyar HAMLET létrehozója ismételten bizonygatta, hogy a fordítás feltételezett időszakában semmit sem dolgozott. Az álcázás furcsa következetességét néhány kiragadott szemelvénnel szemléltetem.

A bizalmas vallomások leggyakoribb címzettje természetesen Tompa Mihály. „...egy ideig az Akadémia foglalt el, nem annyira az időmet – mert az marad elég, miután itthon nem dolgozom semmit – mint gondjaimat.”⁶⁹ (1866. augusztus 19.)

„Mi, kik az év elején, barátom, nem bántuk volna, sőt óhajtottuk, bárcsak jőne a halál minél előbb: lásd, e közreművel idején beléestünk abba a gyöngeségbe, hogy féltünk e rút haláltól. Az az egyikünk sem a maga személyét féltette, hanem a másikat: és elgondolta, milyen rettenetes lenne még egy csapás, még pusztábban maradni annak, aki megmaradt! [...] Pedig firkálni is szeretnék még valamit, bevégezni egyet-mást töredék munkáimból. E három havi rettegés alatt semmit sem csinálhattam: de fogadást tettem: hogyha e kolera-vizitáció még az életre »tauglich«-nak talál: hát igyekszem csonka-béna munkáimat kiegészíteni. De mikor tegyem? Én már némi kényelemmel szeretnék dolgoztatni; egy kis séta, egy-pár strófa. De, hogy kiállva, mint a ló, itthon nekiüljek: az már nem megy. [...] Miről írjak még, édes szeretett barátom, ami egy kissé szórakoztatna téged is, hosszadalmas unalom nélkül?”⁷⁰ (1866. november 14.)

Ez a híradás két héttel azelőtt datálódott, hogy Arany a Kisfaludy Társaságnak benyújtotta a HAMLET-kéziratot. A fegyverténynek láthatólag nem tulajdonított „unalom

nélküli” hírtéket. Furcsa értékítéletének dokumentuma egybeesést mutat a Mentovich Ferencnek tizenhárom nappal később írott levéllel. Ennek szövegét később idézem. Egyelőre folytatom a „Tomba-archívum” szemlélését.

„Szídnak, hogy keveset írtam: de barátom, annyi és mindig oly terhes hivatal mellett nem elég az? Jegyzőség, professzorság, szerkesztés – titoknokság! mind egy egész embert kíván; napról-napra elfoglal, nyűgöz, bosszant, lelket öl. Mi marad még aztán poétáskodni?”⁷¹ (1866. december 8.)

„Bizony nekem is rossz telem volt ez a lefolyt. November óta nem voltam meghülés nélkül soha. Lázás catarrhusok egymást érték nálam. A mellett borzasztóan elreumásodott egész testem: de kivált a fejem [...] Hogy ilyen körülmények közt mit dolgoztam: igen természetes. Egy Shakespeare-darabon rágódtam egész ősz óta, ma tettem rá az »utolsó kezét«. No meg correcturákat csináltam: ez volt üres óráim nemes foglalkozása.”⁷² (1867. április 22.)

A kelleetlenül felemlített Shakespeare-darab: a JÁNOS KIRÁLY. Hogy a húsz esztendeje készülődő (ki tudja, milyen mennyiségben elkészült) fordításszöveg hirtelen befejezésével Arany minek a nyomait akarta sürgősen eltüntetni, az ő titka. A megvetőleg hivatkozott „correcturák” alighanem a HAMLET kiadásának előzményei. Ezt a világot ki nem mondaná, még barátjának sem. Konokul ragaszkodik ahhoz a kényszerképzethez, hogy ő az elmúlt nyáron semmit sem dolgozott, vagy mást csinált. „...legnagyobb kínom az, hogy kénytelen vagyok magamat folyvást compromittálni, kivált idegenek előtt és szokatlan helyen. Ez a két-kalapos állapot a lelkemnek már évek óta tart... De hát tűröm, és nyomorgok a szellemi mankón, a hogy lehet. Nem adom meg könnyen magamat. A múlt nyáron, mikor semmit sem tudtam dolgozni, a cholera alatt, úgy fogtam ki rossz memóriámon, hogy magoltattam napról napra. Száz óráig felvittem Horatiusból.”⁷³ (1867. május 30.)

Furcsa ez a memóriaműködés. Az elbeszélő egyrészt nem emlékezik rá, hogy a mondott időben a HAMLET-et fordította, másrészt számon tartja, hogy ugyanakkor elme gyakorlatként hány Horatius-ódát memorizált. Lehet, hogy a kétféle szellemi tevékenység együtt zajlott? Nem lehetetlen, ha két személyiség művelte. Alkotás-lélektani közhely, hogy a kreatív mánia és a kreativitást beárnyékoló depresszió: munkabetegség. Arany tudott erről. „Az a tény, hogy idegeim, minden erősebb megfeszítés vagy felindulás után, fájnak, eltempulnak, néhány napra hasznavehetetlenné lesznek: de még nem találtam orvost, aki megmondja, mi ez. Csak a napokban is oly tompulásom volt az agyban, hogy közönséges észbeli munkát sem végezhettem. Mi lesz ebből, ha öregbedik? [...] A szünidőt versféle munkára is szántam: de most már nem tudok és nem merek.”⁷⁴ (1867. augusztus 6.)

Mitől szenvedett hát 1866 nyarán a hivatalosan hallgató költő: „eltompult”, depresszív munkaképtelenségtől vagy szellemének mániákusan felfokozott mozgáskényszerétől? Mondom: két ember élte meg ezt a „kizökkent” időt. A vallomásosan őszinte Arany bizonyára nem akarta tudatosan félretájékoztatni barátját, csupán kiiktatta emlékezetéből a másik, HAMLET-fordító (Mr. Hyde)⁷⁵ énjét. Ugyanezt tette másokhoz írott korabeli leveleiben is.

Hogy a sort bezárjam, még két levélből fogok idézni. Az egyiket Mentovich Ferenc kapta, a hajdani tanártárs, kondoleáló soraira válaszul, a másikat Lónyai Menyhért, az Akadémia másodelnöke, a főtitkári lakás régóta húzódo ügyében. Az indokul szolgáló tárgy mellett mindkettőben lelki életképet is prezentált magáról Arany.

A Mentovich-levél külön érdekessége, hogy egy nappal a HAMLET benyújtása előtt íródott, nem abból a tollból, amely a kiadvány kísérőiratát megszóvegezte. „Attilával és húnjaival nem sokat törődöm már: az én napjaim úgy vannak ketté szakítva derékon, hogy

*ami megmarad, az már csak mosdani, reggelizni s ebéd után pipázni való. Vénülünk, édes Ferim, legalább én, nagyon. Nekem a munkára nyugalom, gondtalan élet kellene, bú nélküli élet: szubjektív bajaimból nem sokat tudok én csinálni: ami nekem fáj, fáj, mint az oldalnyilallás, és nem ad szímfónikus hangot. Más fájdalom az, amit az ember oly szép rigmusokba tud szedni. Hogy pedig objektíve írhassek valamit, az kellene, hogy szubjektíve ne zaklasson a sors, a hivatal, a gond, mint az igavonó marhát.*⁷⁶ (1866. november 27.)

Az eltagadott HAMLET ott kísért a fogalmazásban – „nem tudom én mértékre szedni sóhajaimat” (2. 2. 119–120.) – mint hazajáró lélek. A költő nem fogadta be lelkének hajlékába; de hát tőle is megtagadták az őt megillető akadémiai hajlékot. A két év óta elintézetlen lakáskérdésben döntést sürgető válaszlevelet (nem kezdeményező kérelmet) kellett írnia Lónyainak. Nehezebb eshetett. Talán a feszélyezettség is magyarázza, hogy a hivatalos irományba óhatatlanul belopta magát Hamlet: „Isten látja lelkemet: »egy dióhéjban ellaknám« Hamletkint...”⁷⁷

Óhatatlanul, de mégsem óvatlanul. Arany tudat alatt is őrizte inkognitóját: az eredetit citálta („O God, I could be bounded in a nutshell”, 2. 2. 254.) s nem a saját fordítását („Ó boldog Isten! Egy csigahéjban ellaknám”), amelynek kinyomott „correcturája” ekkor már ott lehetett az asztalán. Miután ekképp eltávolította magyar szövegétől az önmagával elméletben azonosított Hamletet, életgyakorlatából is eltüntethette utóbbi két évének legjelentősebb munkáját: „Két év óta nem dolgozhatom semmit, mert az inspiráció nagyobb műveinek némi folytonosság kell, én erre, a minden délelőtti bejárás mellett, sohasem bírtam szert tenni.”⁷⁸ (1867. március 22.)

Tényfeltáró anyagnak elég is ennyi. Mit tártam fel vele? Azt, hogy a nemzeti klasszicizmus ideáljaként kanonizált Arany János jelleme és elmeállapota mégsem volt makulátlan? Lelepleztem, tetten értem az eszményítés mögött rejtőzködő hamisságot? Nem ez volt a célom, nem ez a véleményem. Meggyőződéseim szerint a magyar HAMLET szerzője valódi hős, a modern költészet önmagán túllépő (mindmáig utolérhetetlen) előfutára. Mit akarok tehát a magyar filológia figyelmébe ajánlani? Először: hogy a HAMLET-fordítás az ŐSZIKÉK-et előlegező költői vulkánrobbanás eredménye. Másodsor: hogy Arany alkotáspszichológiája komplexebben modern összetételű annál az idealizált időlumnál, ami a kritikai hagyományban rögzült. Harmadsor: hogy (ezzel összefüggésben is) ideje lenne korszerűbben újraértelmezni a tragédia és a tragikum lényegét. Azaz összegezve: hogy a magyar HAMLET keletkezéstörténete – mítosztörténet.

A műfordítás mitológiája

A műfordításnak a közfelfogás szerint nincs mitológiája. Létrejötté nem önmagán túlmutató, szimbolikus cselekmény. Ami a fordító és az eredeti szöveg között végbemegy, szakmai magánügy, amelynek a kritikai közfigyelem csupán a végeredményét regisztrálja. Így szokás (talán így ildomos) a műfordításkritikát gyakorolni az esetek többségében. A magyar Shakespeare-fordítás teljes történetében mindössze két esetet ismerek, amikor a mágikus szöveget mitikus akció hozta létre.

Az egyik Vörösmarty LEAR KIRÁLY-a. Az egyébként egyenetlen minőségű szöveg nagy pillanataiban az olvasó (a hallgató) borzongva érzékeli a dikció mágikus erejét:

*„Fújj szél, szakadj meg, fújj, dühöngj! Vihar,
Felhő, omoljatok le, míg a tornyot
S a szélvitorlát elsüllyesztitek!”*

(3. 2. 1–3.)

Hogy miből lesz a mágia? Szövegszerűen: részint a hűségből, részint a másságból. Shakespeare viharzó igéi megmaradnak, de felkiáltójelei megrikkolnak, s ettől a kozmikus „dörömbölés” mintegy belesüllyed a világűrbeli csendbe. Aztán a mondattörő soráthajlások lélegzetbicsaklító nyomatékai – ezek is Vörösmartytól származnak. És végül a passzus vezérszava, a sejtelmes „szélvitorla”. Ilyen összetételt nem ismer az Értelmező szótár. Lehet, hogy a XIX. században (dialektálisan?) használták „szélkakas” („cocks”) jelentéssel, de az is lehet, hogy a költő leleménye. Nem okoz megértési nehézséget, de fantasztikusan dúsítja az értelmet, szemantikai örvénylésével megindítja a látomásos fantáziát: apokaliptikusan összekavarodik a fönt és a lent, ahogy az óriásivá növekvő vitorlaszárny némán suhog, mint a leomló végzet – „*mint malom a pokolban*”...⁷⁹

Érzékeljük a mágiát, s azt is tudni véljük, hogy miből eredeztethető a mágikus szöveget létrehozó költői sorsérzékenység. Nyilván az elveszített szabadságharc után „*setét eszmék*”-kel viaskodó Vörösmarty életérzéséből. Szépen ír erről Mészöly Dezső: „*A pusztában bujdosó, pajtáiban didergő Lear minden nyomorúságánál megrendítőbb a LEAR-fordító Vörösmarty hányattatása. Ő is felségjogok magasából zuhan a semmibe... úgy hiszem, ez a szubjektív lírai hitel, ez az átiütő »önéletrajzi« jelleg magyarázza, hogy Vörösmarty LEAR-je oly erősen befészkelte magát az olvasók szívébe...*”⁸⁰

A LEAR-fordítás mitológiája a felismerhető egybeeséssel, a ráismerés evidenciájával váltja ki azt az együttérzést, félelmet és csodálatot, amitől személyes elemmel gazdagodik a tragikum egyetemes mítosza.

A másik eset, a HAMLET-fordításé, bonyolultabban, rejtélyesebben mitologikus. Az olvasó a „*szíve táján*” (5. 2. 208–209.) megérzi a tragikus élmény elnehezítő és felajzó izgalmát, de a kimunkáltan „egynemű” szöveg „*egész acélban*” (1. 5. 52.) körülpáncélozza az inspiráció személyességét. Nem kegyeletsértés tehát az eredetében mindig zavaros és hatásában gyakran megzavaró mitológiát a művészi tökéletesség vértetékből kifejtteni?

Megtettem, annak tudatában, hogy ezzel háborgatom, talán felháborítom Arany János halhatatlanságban nyugvó szellemét. Mentségem, hogy nem a kandi kíváncsiság vezetett, hanem az igazságkutató hit. Gyakorló költőként hiszek abban, hogy a halhatatlanság a szellem életformája, s hogy nincs az az eleven igazság, amitől az igazi költészetnek félnie kellene. Nem félttem magamtól Arany Jánost. Engesztelő áldozatul azért még felmutatok egy mágikus szót mint jellegzetes szövegmitológiát.

„*Nyugodj, felháborult szellem, nyugodj!*”
(1. 5. 190.)

Hamlet mondja ezt az „*alantról*” negyedszer felszólaló (az „*Esküdjetek*”-kel felszólító) kísértetnek, miután végre és jó előre megeskette a „*csudás*” és „*idegen*” jelenés tanúit, hogy nem beszélék ki felöltendő „*furcsa álcájának*” titkát. A jelenet rendelkező záróbeszédét kezdi meg ezzel a verbális gesztussal, csendesít és elhallgattat, egy hisztérikusan mozgalmas szituációt igyekszik pragmatikus nyugvópontra juttatni.

Az angol verssor nyugtalanabb, kapkodóbb lélegzetű, mint a magyar:

„*Rest, rest perturbed spirit. So gentlemen [...]*”

Arany úgy érezte, hogy a „*perturbed*” jelzőt a teljes sort kitöltve a szétválasztottan megismételt „*nyugodj*” keretébe kell foglalni, mert csak így – a redditió (inclusio, epa-

nadipószisz) retorikai alakzatában⁸¹ – kaphatja meg a megszólítás a dramaturgiailag szükséges, nyugtalanítóan polivalens jelentést. Hamlet többféleképpen szólítja meg a Szellemet, anélkül, hogy kilétét meghatározná. Idézi, mint „*atyját*”, „*királyt*”, szól hozzá tegezve („*thou*”), titulálja „*szegény szellem*”-nek és „*becsületes kísértet*”-nek, egzaltált humorral gúnyolódik vele: „*fickó a pincelyukban*” („*fellow in the celerage*”), „*vén vakand*” („*old mole*”), „*derék egy árkász*” („*a worthy pioneer*”). Az utóbbi megnevezések mind az ördög-re utalnak. Mint a moralitások komikus figurája, a Vice (Bűn), a moralista Hamlet is durván tréfálkodik az alvilággal. Most lehiggad, és egy jelzővel szeretné helyére tenni azt, amit – magában és magán kívül – nem ért: „*perturbed*”.

Ezt a szót kell mágikusan magyarra fordítani. A „*felháborult*” varázsszó, még ha varázsa talán kevésbé hat is a mai kritikusra. Régies, kiveszett képződmény, napi használatban ilyen nem mondunk. (Jó ellenvetés: mintha kísértetet viszont naponta látnánk!) Arany jól választotta meg a sor központi vezérszavát, és választását különféle szempontok vezérelhették. Nem tudott annyira angolul, hogy a „*perturbed*” valamennyi jelentését (összezavart, összekuszált, összegabalyított dolog; izgatott, felzaklatott, feldúlt, felkavart, nyugtalan, rendbontó, bujtogató személy; kitérített iránytű vagy bolygó) ismerhette volna. De képzett latinusként tudta, hogy mit jelent a jövevényszó eredetét adó „*turbidus*” (változó, viharos, felkavaró, zilált, heves, dühös, felháborodott, megzavarodott, feldúlt, izgatott, lázadó, nyugtalankodó), s ezt a jelentéskomplexumot még kiegészíthette a rokon hangzású „*turgidus*” (feldagadt, duzzadó, dagályos) asszociációival is. És bizonyára emlékezett Vergiliusra, az AENEIS VI. énekének 296. sorára: „*Turgidus hic caeno vastaque voragine gurgel*” – Lakatos István fordításában: „*Zúg a fenektelen ár, forr és tajtékzik az örvény. / És iszapos fővenyét föl, a Cócytusba okádjaja...*”⁸²

Az allúzióból előjött ismét a jelenet hamleti (Arany János-i) alapélménye: a mitológus mocskokádás, a szennyes születésstravesztia – ahogy korábban meghatározni próbáltam: „a létrejövés, a létrehozás mohó iszonyata”. Hogy ez a lelkének sötét bugyraiba ereszkedő HAMLET-fordítónak mennyiben lehetett személyes traumája, most újra nem tárgyalom. Egy szó van előttem, azzal kívánok foglalkozni.

A finnugor hangutánzó vagy hangulatfestő eredetre bizonytalanul visszavezetett ősrégi magyar ige származékai („háborít”, „háborog”, „háborodik”, sőt „háború”) a XV. századtól dokumentáltak,⁸³ s a régiségben gyökerezik a későbbinek tűnő képzési forma, a „háborul” is. Jól jött ez a premodern szemantikai burjánzás a (poszt)modern poliszémiára fogékony Aranyinak. Mert mit is sugall – a HAMLET megadott szöveghelyén – a „felháborult”? Mi állent?

Az igekötő a passzív állapotot jelző melléknévi igenévből felszabadítja a belefojtott dinamikus aktivitást: valami immateriálisan vad és zavaros indulat anyagszerűen feltört, fellázadt (mint a vihar, a forradalom), hogy aztán visszatűnjön oda, ahonnan látványosan előjött, a föld alá. Az objektivált lélektünemény egyszerre láttatta a túlvilág és az e világ „háborgó” (alaktalan, felkavart) állagát. A Szellem „felháborodottan” merült fel, dühödött panasszal és váddal, mert életének sérelmei a halálban is háborgatják, azaz örök nyugalomát háborítja a botránys aktualitás. A gyilkos múltból felrémlik az öldöklő jövő, a „háború”, országok, személyek, elvek pusztító összecsapása. A kilátás riasztóan „borús”, mi más is lehetne, amikor „felborult” a világ rendje, „kiborult” a létezés piszkos titoküledéke. Ezt a sorssá sűrűsödő tisztátalanságot tisztán és tisztának látni csak a léten kívülről lehetne. De hát a Szellem onnan jön – hogyhogy ott is ugyanebben fuldoklik a lélek? Megkísért a feltételezés, hogy amit az univerzum rendjének, itt és odaát egyaránt értelmesen működő rendszernek szeretnénk hinni, az valójában

a normalitás univerzális hiánya. A „megháborodott” kinyilatkoztatás, a hazajáró koronatanú „őrült beszéd”-e a téboly csábításával rémiszti Hamletet, azzal, hogy a titkos tudásért cserébe „eszétől fosztja meg”. Hercegi lelkiemre vall, hogy a gondolatháborgáson felülemelkedve fiúi tisztelettel képes méltóságosan tomboló apai kísértetet gyöngéden elcsitítani.

„Nyugodj, felháborult szellem, nyugodj.”

Benne van-e mindez a sokértelmű mitologikus eseményesség a magyar szöveg egyetlen szavában? Shakespeare-tudományon érlelt meggyőződésem szerint: igen. S azért lehet benne, mert ami összegyülemlik és lecsapódik a szóválasztásban, az a fordítás és a fordító mítosztörténete.

Mind ez idáig kerültem az alkalmat, hogy szóba hozzam az újabb HAMLET-fordításokat. Most mégis megteszem, ellenőrző egybevetésül sorra veszem az imént bejárt locus magyar szövegváltozatait.

Eörsi Istvánnál:

„Nyugodj, háborgó szellem! Uraim,
Teljes szívemből ajánlom magam [...]”⁸⁴

Mészöly Dezsőnél:

„Nyugodj, te zaklatott szellem, nyugodj!
Derék urak, ajánlom magamat [...]”⁸⁵

Nádasdy Ádámnál:

„Nyugodj, zaklatott szellem. Uraim,
szeretettel ajánlom magamat [...]”⁸⁶

A fordítások elkerülik az archaizmust, pontosak, korrektek, első olvasás után könnyen mondhatók, első hallásra tisztán érthetők. De nincs mágiájuk. Miért is volna? A fordítást megrendelő és forgalmazó színház nem igényli a szövegmágiát. A rendezőt és a színészt zavarja a maga életét kontrollálhatatlanul élő, rituális költői beszéd.

S ami a legérdekeltebbeknek, a szakma művelőinek nem kell, kell-e egyáltalán? Babits Mihály egy régi újságcikkben feltette magának a kérdést: „Kell-e költészet?” És így felelt rá: „Kell! Nekem ugyanis kell.”⁸⁷ Fenntartom véleményemet. Shakespeare HAMLET-je magyarul: nekem az Arany Jánosé.

Jegyzetek

1. Erről a témáról angol nyelven közöltem tanulmányt: HAMLET THE HUNGARIAN. A LIVING MONUMENT. In: Holger Klein and Péter Dávidházi (eds.): SHAKESPEARE IN HUNGARY. A Publication of the *Shakespeare Yearbook* Vol. 7. Lewiston/Queenston/Lampeter: The Edwin Mellen Press, 1996. 75–88.

2. Vö. Keresztury Dezső: „CSAK HANGKÖRE MÁS”. ARANY JÁNOS 1857–1882. Szépirodalmi, 1987. 510.

3. Tandori Dezső: TÖREDÉK HAMLETNEK. Szépirodalmi, 1968. 59.

4. A fejezet külön tanulmány formájában három éve már megjelent. A MŰFORDÍTÁS MÁGIÁJA.

- In: *Új Dunatáj*, Szekszárd, 2001. szeptember. 28–34. A szövegen utóbb valamelyest változtattam.
5. Kosztolányi Dezső: A *TÉLI REGE* ÚJ FORDÍTÁSÁRÓL. In: Réz Pál (vál., szöveggond.): *NYELV ÉS LÉLEK*. Szépirodalmi, 1971. 523.
6. Harold Jenkins (ed): WILLIAM SHAKESPEARE: *HAMLET*. The Arden Shakespeare. London and New York: Methuen, 1982. 211–212. A sorszámkokat itt és máshol az angol kiadás szerint jelölöm.
7. William Shakespeare ÖSSZES DRÁMÁI, III. Európa, 1988. 349.
8. Lásd Harold Jenkins szerkesztői jegyzetét. I. m. 212.
9. Vö. Fabinyi Tibor (szerk.): WILLIAM SHAKESPEARE: *HAMLET*. Teljes, gondozott szöveg. Matúra klasszikusok. Ikon, 1993. 19.
10. Keresztury Dezső (szerk.), Ruttkay Kálmán (s. a. r.): ARANY JÁNOS ÖSSZES MŰVEI, VII. Akadémiai, 1957. 391.
11. Hadriani Iunii: *MEDICI EMBLEMATA*. Antwerpine: 1565.
12. Sáfrán Györgyi (vál., szerk.): ARANY JÁNOS LEVELESKÖNYVE. Gondolat, 1982. 38.
13. SHAKESPEARES WERKE. Herausgegeben und Erklärt von Dr. Nikolaus Delius. Eberfeld, 1853–1865.
14. A MAGYAR SHAKESPEARE MEGINDÍTÁSA. In: ARANY JÁNOS ÖSSZES PRÓZAI MŰVEI ÉS MŰFORDÍTÁSAI. Franklin Társulat, é. n. 924–929.
15. „Erőnek erejével eredeti íróvá tesznek, – s a fordítás hátrább marad. De én azért tudom: mi különbség van a fordítás és a műfordítás közt, s ez utóbbit studiumommá tenném, ha tudnám, ha körülményeim kedveznének, ha alkalom volna...” (Szilágyi Istvánnak, 1847. április 2.) Sáfrán, i. m. 56.
16. Németh László: ARANY JÁNOS, A MŰFORDÍTÓ. *Nyelvumvelés*, 1957. 1. sz. Idézi Ruttkay Kálmán: *KLASSZIKUS SHAKESPEARE-FORDÍTÁSAINK*. In: Kéry László, Országh László, Szenczi Miklós (szerk.): *SHAKESPEARE-TANULMÁNYOK*. Akadémiai, 1965. 17.
17. Ruttkay, i. m. 47–48.
18. Keresztury, i. m. 508.
19. Babits Mihály: *PETŐFI ÉS ARANY*. In: *IRODALMI PROBLÉMÁK*. A Nyugat folyóirat kiadása, 1917. 171.
20. Riedl Frigyes: ARANY JÁNOS. Gondolat, 1957. 133., 225., 27.
21. „Ha szabad volna merész kifejezést használnom, Aranyt a ballada Shakespeare-jének nevezhetnők.” Gyulai Pál: ARANY JÁNOS EMLÉKEZETE, 1883. Idézi Kerényi Ferenc (szöveggond., jegyz.). In: ARANY JÁNOS: *BALLADÁK / „ŐSZIKÉK”*. Ikon, 1993. 188.
22. Riedl, i. m. 261.
23. VÖRÖSMARTY MIHÁLY: „HAMLET”. Athenaeum, 1841. június 28. In: Maller Sándor, Ruttkay Kálmán (szerk.): *MAGYAR SHAKESPEARE-TŰKÖR*. Gondolat, 1984. 102.
24. Maller, Ruttkay, i. m. 163–164.
25. Sáfrán, i. m. 280.
26. Idézi Bayer József: *SHAKESPEARE DRÁMÁI HAZÁNKBAN*, I. Franklin Társulat, 1909. 228.
27. Sáfrán, i. m. 444.
28. Maller, Ruttkay, i. m. 194.
29. Uo. 221.
30. A bírálóat részleteit idézi Maller, Ruttkay, i. m. 216–218. A záradékot idézi Bayer, i. m. I. 227.
31. Bayer, i. m. I. 225.
32. Uo. 224–225.
33. Uo. 228.
34. Ruttkay Kálmán: *HAMLET, DÁN KIRÁLYFI*. In: Keresztury Dezső (szerk.): ARANY JÁNOS ÖSSZES MŰVEI, VII. Akadémiai, 1961. 385.
35. Keresztury, i. m. 508.
36. Bayer, i. m. I. 228.
37. Uo. 229.
38. Uo. 229.
39. Keresztury, i. m. 510.
40. Bayer, i. m. II. 234.
41. Sáfrán, i. m. 38.
42. Vö. Dávidházi Péter: „ISTEN MÁSODSZÜLÖTTJÉ”. A MAGYAR SHAKESPEARE-KULTUSZ TERMÉSZETRAJZA. Gondolat, 1989. 182.
43. Bayer, i. m. II. 217.
44. Uo. 223–224.
45. Shakespeare: *MACBETH*, I. I. 11.
46. Keresztury, i. m. 393.
47. Uo. 515.
48. „A tragikus mítoszt létrehozó gyönyör és a zenei disszonancia hallatán érzett gyönyör egy hazából való [...] a még a fájdalomban is ősgyönyörre rátaláló dionüszoszi a közös szülőanyja mind a zenének, mind a tragikus mítosznak.” Friedrich Nietzsche: *A TRAGÉDIA SZÜLETÉSE*. (Kertész Imre ford.) Európa, 1986. 198–199.
49. Keresztury, i. m. 505–506.
50. Dávidházi Péter: *HÚNYT MESTERÜNK*. ARANY JÁNOS KRITIKUSI ÖRÖKSÉGE. Argumentum, 1992. 222–239.
51. Keresztury, i. m. 426–427.

- 52.** Vö. Keresztury Dezső (szerk.): ARANY JÁNOS ÖSSZES MŰVEI, VI. Akadémiai, 1952. 245–246.
- 53.** Idézi Dávidházi (1992). 227.
- 54.** „A Csaba királyfi folytatása tehát [...] nemcsak a nyilvánosság hercehurcái miatt maradt el, hanem belső okokból. Nem lehetett folytatni, mert a költő úgy érezte, hogy nincs kinek [...] Elővette tehát a Toldi szerelmét: ebben személyes fájdalma is kifejezést találhatott. Már 1863-ban elejtette a Daliás idők címet és visszatért a válságos V–VI-ik énekhez [...] ez a két ének a személyesség már-már anarchikus mélységéből tört föl: maga is elrémült tőle.” Keresztury, i. m. 423.
- 55.** „Az érzelemnek művészi formában való kifejezése csakis a »megfelelő tárgy« megtalálása révén lehetséges; vagyis olyan tárgycsoportra, helyzetre, eseményorra lelvén, mely ennek a bizonyos érzelemnek a formulája lesz...” T. S. Eliot: HAMLET. (Takács Ferenc fordítása.) In: KÁOSZ A RENDBEN. IRODALMI ESSZÉK. Gondolat, 1981. 77–78.
- 56.** Idézi Keresztury Dezső: ÍGY ÉLT ARANY JÁNOS. Móra, 1974. 177–178. Az idézett szöveget a CSAK HANGKÖRE MÁS monografikus kötet (1987) más megfogalmazásban közli: „odatűztük lobogóul a kalpagra”. (424.) A korábbi változatot tekintem hitelesnek.
- 57.** Kosztolányi Dezső: HUMOR ÉS IRÁS. In: NYELV ÉS LÉLEK. (Szerk. Réz Pál.) Szépirodalmi, 1972. 337.
- 58.** Bayer, i. m. I. 226–227.
- 59.** Sáfrán, i. m. 569.
- 60.** Keresztury (1987). 407.
- 61.** Samuel Beckett: THE UNNAMABLE (1960). Idézi A. Alvarez: BECKETT. London: Fontana/Collins, 1973, 1981. 17.
- 62.** Sáfrán, i. m. 598.
- 63.** Vö. „Az 1850-es évek nagy divatját adta az asztaltáncoltató szellemidézés. Ebben Arany és családja is részt vett. Az emlék utóbb versmotívummá lett [...] ám a költő már azon frissiben, 1853-ban publikálta egyéni (és poétai) magyarázatát az okkult jelenségről: »Azt gondolom, az egész asztalírási processzus a működő agyában képződik, öntudatlanul. Képek és eszmék állnak elé s egészítetnek ki, mint az álomban [...] Amit legkevésbé hiszek, az a testtől megvált szellem működési képessége...«” Kerényi Ferenc: ARANY JÁNOS BALLADAKÖLTŐI PÁLYÁJÁNAK NÉHÁNY ÁLTALÁNOS VONÁSA. In: i. m. 16. Persze, a divatos spiritizmust még lehetett kritikailag artikulálni; az alkotásra ajzó lélektáncoltatást tizenhárom évvel később már nem.
- 64.** Sáfrán, i. m. 573–574.
- 65.** Uo. 577.
- 66.** Uo. 575.
- 67.** A NAGYIDAI CIGÁNYOK sötét humorú világszemléletének interpretációs vitáját részletesen és tanulságosan tárgyalja Dávidházi (1992). 246–250.
- 68.** Sáfrán, i. m. 597.
- 69.** Uo. 576.
- 70.** Uo. 578., 579., 580.
- 71.** Uo. 583.
- 72.** ARANY JÁNOS LEVELEZÉSE ÍRÓBARÁTAIVAL, II. In: ARANY JÁNOS HÁTRAHAGYOTT IRATAI ÉS LEVELEZÉSE, IV. Ráth Mór, 1889. 269–270.
- 73.** Uo. 275.
- 74.** Sáfrán, i. m. 596.
- 75.** Vö. Robert Louis Stevenson: DR. JEKYLL ÉS MR. HYDE KÜLÖNÖS ESETE. (Benedek Marcell fordítása.) Bukarest: Kriterion, 1978. 5–78.
- 76.** Sáfrán, i. m. 581.
- 77.** Uo. 588.
- 78.** Uo. 591.
- 79.** Vö. Vörösmarty Mihály: A VÉN CIGÁNY.
- 80.** Mészöly Dezső: VÖRÖSMARTY ÉS LEAR. In: ÚJ MAGYAR SHAKESPEARE. Magvető, 1988. 72., 75.
- 81.** Szabó G. Zoltán–Szörényi László: KIS MAGYAR RETORIKA. Tankönyvkiadó, 1988. 136.
- 82.** Vergilius: AENEIS. (Lakatos István fordítása.) In: VERGILIUS ÖSSZES MŰVEI. Magyar Helikon, 1967. 214.
- 83.** Bárczy Géza: MAGYAR SZÓFEJTŐ SZÓTÁR. Trezor, 1991. 106–107.
- 84.** SHAKESPEARE-DRÁMÁK. Eörsi István fordításai. HAMLET DÁN KIRÁLYFI TRAGÉDIÁJA. Cserépfalvi, 1993. 42.
- 85.** William Shakespeare: HAMLET DÁN KIRÁLYFI Mészöly Dezső fordításában. Az Új Színház és a Dyfon Kft. kiadása, 1996. 33.
- 86.** Shakespeare: DRÁMÁK. Nadasdy Ádám fordításai. HAMLET DÁN HERCEG TRAGÉDIÁJA. Magvető, 2001. 386.
- 87.** Babits Mihály: „KELL-E KÖLTÉSZET?” *Pesti Napló*, 1934. 54. sz. Utánközlés: Babits Mihály: ÁRCKÉPEK ÉS TANULMÁNYOK. (Vál., jegyz. Gál István.) Szépirodalmi, 1977. 134.

Beke József

NAGYKÖRÖS HATÁSA ARANY JÁNOS NYELVÉRE

Mint tősgyökeres nagykörösit mindig foglalkoztatott, hogy a városunkban majd' egész évtizedig tanárkodó és alkotó nagy költő hogyan élte itt életét, miként kapcsolódott ide. Gyerekkoromban szívesen és különös érzésekkel üldögéltem a Hősök terének kőpadján, amely Arany egyik lakóházának (szó szerint is) hűlt helyét jelölte, megnézegettem többi lakásának emléktábláit is, alaposan körüljártam a templomkertben álló szobrát, amely nemcsak a költő magyaros-bajszos fejét ábrázolja, hanem a nevezetes Marci bácsit is, mégpedig pontosan úgy, ahogyan a versben olvasható:

*„Egy pohár bor a kezében,
Bora elfoly, keze reszket,
Vén gulyás ül a karszéken,
Múlt időkre emlékeztet.”*

Sőt láthattam még azokat az emléktárgyakat is a gimnázium épületében, amelyek egy része a háborús időkben elpusztult – az iskola orosz katonai kórházként is szolgált –, s ma az Arany János Múzeumban csak másolatban látható.

Sorsom úgy hozta, hogy elkerültem gyerekkorom kedves színhelyéről, de máig nem hagy nyugodni a kérdés: milyen nyomot hagyott a magyar irodalom ez óriásának műveiben a város, a környezet, a kőrösi világ. Jól ismerem versei közül azokat, amelyek kifejezetten oda kötődnek, amelyeknek ihletője egy-egy ottani hely vagy személy. Az említett öreg pásztort két vers is megörökíti, egy közeli kirándulás ihletéséből keletkezett A TETÉTLNI HALMON, a többi alkalmi verszet: tréfás névnapi köszöntők, valamint szomorú sírversek. Összesen nem sok ilyen van.

De nem is a téma, hanem a nyelvi forma felől próbálok most közelíteni alkotásaihoz. Amiket itt bemutatok, apróságoknak tűnhetnek, de a nyelvi anyagú műalkotásnak a megfogalmazás minden picinyke eleme fontos: csak velük teljes az egész, csak velük kerek a mű.

Amikor kisiskolás koromban először kibetűztem Arany János balladájának címét: TENGGERI-HÁNTÁS, bizony valamilyen különleges (hántás?), de mindenképpen a tengeren végzett műveletre gondoltam, eszembe sem jutott, hogy ez arról a tevékenységről szól, amelyen mindig szívesen vettem részt, csakhogy azt *kukoricafosztás*nak hívtuk. Arany a címbeli kifejezést Nagyszalontáról hozta magával, de a balladát Kőrösön írta, ahol a *tengeri* szónak 'kukorica' jelentését csak ebben a tréfás szólásban ismerik: *tengeri fürdőt vesz*, vagyis *kukoricát kapál*. Hasonló félreértésre adott okot az is, amikor az iskolában a TOLDI e sorához értünk: „*Jól tudom, mi lappang bokrodnak megette.*” Kedves tanárnőnk – látván, hogy nem értjük – röviden igyekezett helyes útra terelni gondolatainkat: „ez tulajdonképpen nem más, mint *mögötte*”. Csakhogy ez nekünk, kőrösi *gyerökök*nek éppen úgy igealak volt, mint a versbeli „*megette*”. Csak a szakszerű magyarázat után vált

előttünk világossá, hogy nemcsak *mögött* és *mögötte* van a magyar nyelvben, hanem ugyanilyen jelentésű *megett* és *megette* is, no meg az is, hogy a névutó így, hátravetve is előfordulhat.

Egy másik Arany-idézet hasonló bonyodalmat okozott körünkben. Mi ugyanis úgy fűjtük a szép zsolnárszöveg kezdetét: „*Perelj, uram, perlőimmel...*”, hogy csak a középső szót értettük belőle. Igazán csak akkor lettünk tisztában a két mellette állóval, amikor Arany e versrészletének magyarázatára került sor: „*Hajdanában, amikor még / Így beszélt a magyar ember: / Ha per, úgymond, hadd legyen per.*” Ebből viszont arra a következtetésre jutottunk, hogy régen e-vel – szerintünk: „pestiesen” – hangzott a magyar szó, a mi ö-ző beszédmódunk tehát valami későbbi elfajzás. Ez persze téves értelmezése volt az idézetnek, de bennünk, Arany-tisztelő kisdíákokban mély nyomot hagyott. Gyerekefjel azt éreztük belőle, hogy a hajdanán városunkban élő nagy költő az itteni élőbeszédet az ősitől eltérőnek, esetleg helytelennek tartotta. Mindenesetre ekkor találkoztunk először azzal a jelenséggel, hogy a nyelvi kifejezésmódnak efféle párhuzamos lehetőségei is vannak. (Ráadásul ki tudhatta volna közülünk, hogy Szenczi Molnár Albert, aki egy érdekesen ö-ző nyelvjárású helység, a Pozsony környéki Szenc szülötte, eredetileg bizony így írta: „*Pörölj, uram, pörlőimmel...*”, később „javították”.)

Közhelynek számít, hogy Arany – Petőfivel együtt – a magyar irodalmi népiesség megteremtője, s hogy nyelvének páratlan gazdagsága a nép nyelvéből táplálkozik. Ez a gazdagság megmutatkozik akkor is, ha a szókincs nagyságát tekintjük – bár konkrét számadatokkal Arany nyelvének szótára hiányában nem rendelkezünk –, de kitűnik akkor is, ha azt vizsgáljuk, hogy egy-egy szónak mely variánsaival él a költő. Ennek során kiderül, hogy igen gyakori műveiben az olyan szóalak, amely eltér az irodalmi nyelvben, illetve a nyelvi sztenderdben megszokottól, és inkább a népies, esetleg a tájnyelvi nyelvváltozat körébe sorolható: *megy* ~ *megyen* ~ *mén*; *kellene* ~ *kéne* ~ *kén'* ~ *kék*; *tudom* ~ *t'om*; *volna* ~ *vón'* stb. Az ezekhez hasonló, a népies közbeszédben gyakran előforduló szóalakok forrása természetesen az alkotó egyéni anyanyelvi kincse, amely elősorbán a szűkebb szülőföldi környezetből származik, majd föltehetően az egész életpálya folyamán tovább gazdagodik. Az illető alkotó említett szülőföldi nyelvkészlete tükröződhet nemcsak a szóválasztásban (*tengeri* ~ *kukorica*), nemcsak a népies közbeszédbe li szóformák (*volna* ~ *vón*) alkalmazásában, hanem a nyelvi sztenderdben kétféle magánhangzóval egyaránt előforduló szavak (*felett* ~ *fölött*, *fel* ~ *föl*, *per* ~ *pör* stb.) használatában is.

Az egyes szavak alakváltozatai a költői nyelvben különleges eszközöknek tekinthetők, s tudatos alkalmazásuk sajátos ízt-zamatot adhat egy-egy alkotás formai világának. Használatuknak többféle célja lehet. Legegyszerűbb esetben talán csupán a változatosság kedvéért jelennek meg. (Csupán? – a költemény műalkotás, amelynek lényegéhez tartozik, hogy különbözzék minden másiktól.) Aztán szolgálhatják ezek az alkotás műfaji és témabeli sajátosságának kiemelését. Elősegíthetik valamely társadalmi-történelmi léggör vagy konkrét szituáció megteremtését, alkalmasak egy-egy szereplő egyéniségének vagy társadalmi helyzetének jellemzésére is, amikor is az ilyen kifejezések által az illető alakok „*mintegy* »nyelvi arckép«-et festenek magukról, s így emberibb közelségbe kerülnek az olvasóval” – olvashatjuk egy stilisztikai szakkönyvben.¹

Arany egyik legjobb ismerője, Keresztury Dezső szerint „*Arany az irodalmi nyelvnek olyan összegezésére törekedett, amelynek legfőbb szabályát – valamivel később s éppen egy Shakespeare-fordítással kapcsolatban – ilyenformán fogalmazta meg: az irodalom, a költészet nyelve a*

*nemzeti élet és művészet nyelve legyen. Olyan nyelv tehát, amely a felhalmozódott nyelvi kifejező-készletekből mindent magába foglal, ami az élet teljes, művészileg felfokozott s elrendezett gazdagságát a nemzet minden tagja, rétege számára elérhetővé, megérthetővé teszi. A népnyelvből tehát azt, amit több nyelvjárásban is használnak, vagy ami különös kifejezőerővel bír...*² majd: „szabadon engedte érvényesülni a nyelv szellemének ihletét; költészete legmagasabbra szárnyaló helyein: »a nyelv beszél a költő szájával«.”³

Arany János gyermek- és ifjúkorát nagy vonásokban egységes nyelvi környezetben töltötte, hiszen Nagyszalontán kívül csak a Tiszántúlon töltött jelentősebb időszakokat. Harmincötödik életévében járt már, amikor 1851 őszén Nagykőrösre érkezett, és a nagyszalontaitól jócskán eltérő, jellegzetesen ö-ző nyelvi környezetbe csöppent. Csaknem egy évtizedet töltött itt, de jellemző, hogy bár bizonyára ismerte Petőfi „*Hírös város az aafődön Kecskemét...*” kezdetű versét, A VÉN GULYÁS-t mégis így beszélgeti: „*Hej Nagykőrös híres város...*”, nem pedig úgy, ahogyan minden kőrösi ember mondja s ahogyan Petőfi is írta: „*hírös*”. Gondolom, biztos nyelvérzékével átlátta: saját, Nagyszalontáról hozott nyelvkészletétől olyannyira távol áll a kőrösi beszédmód, hogy maga nem képes pontosan utánozni; másokkal átíratni pedig – mint ahogyan Móricz tette a Rózsa Sándor-regényekkel – nem akarta. Másrészt tartotta magát ahhoz, amit Keresztury előbbi idézetében láthattunk: csak azokat az általánosabb népies elemeket alkalmazta esetenként műveiben, amelyek több nyelvjárásban is előfordultak. A százesztendős Marci bácsi jellemzésére elegendőnek találta a „*nótáros*”-t meg ezt: „*Kárban soha nem maradtam. // Egy borjúfark sem hibázott.*” Mint látjuk, itt nem követi Petőfit, de – még Nagyszalontán – egy másik helyen mintha mégis. Barátja említett költeményében így van: „*Szögénylegény szép szörívee szöröztem*”, Arany versében: „*Van paripám, én szöröztem magamnak.*” (A BETYÁR III.)

Úgy érzem, idekívánkozik egy megjegyzés: alighanem az Arany–Petőfi-féle népieség egyik jellemző momentumja, hogy megjelenik irodalmunkban a tudatos nyelvi jellemzés mint irodalmi módszer. Eddig – a felvilágosodás egy-két idegenmajmolást gúnyoló művét kivéve – alkotóink szinte egyáltalán nem használták ki azt a lehetőséget, amelyet a nyelvhasználat különbözősége nyújthat az egyes szereplők jellemzésére. Sőt később sem mindig. Gondolok itt arra, hogy például sem A FALU JEGYZŐJE Violájának, sem Jókai legtöbb parasztszereplőjének, sem a kezdeti népszínművek egyszerű, falusi alakjainak beszéltetésében nem tűnik fel olyan jellegzetesség, amely igazán elkülönítené őket a városi vagy a tanultabb szereplőktől. Még Szigligeti 1847-ben keletkezett CSIKÓS-ÁNAK népi alakjai is ugyanazt a nyelvet használják a színpadon, mint a városi szereplők. Messzire vezetne, de bizonyítható, hogy Arany nemcsak a TOLDI-TRILÓGIA Bencéjének, hanem már AZ ELVESZETT ALKOTMÁNY egyes szereplőinek beszédmódjában is tudatosan alkalmazta a nyelvhasználatlalt történő jellem- és szituációteremtés módszert. S ugyanez megfigyelhető Petőfi költeményeiben is.

Elmondható, hogy nemigen van a Kőrösön tapasztalt nyelvjárásnak igazi nyoma Arany költészetének abban a részében, amelyet a nagyközönségnek szánt. De igenis van ott, ahol személyes hangot enged, sőt kíván a helyzet: az alkalmi versekben. Érdemes őket nyelvi szempontból áttekinteni akkor is, ha tudjuk, hogy Arany életében ezek nem jelentek meg, hiszen mégiscsak az ő alkotásai, és mindenképpen őrzik valamely minimális hatását az ottani nyelvi környezetnek.

De itt engedtessek meg egy rövid kitérőt, mert ezzel tartozom a városnak. Az irodalmi közhiedelem úgy tartja, hogy Nagykőrösön Arany költői vénája elapadt, kedvetle-

nül, keveset alkotott. Törös Lászlónak – a nagykőrösi Arany-kultusz és Arany-kutatás fáradhatatlan néhai munkásának – az akadémiai kiadás alapján végzett számításai szerint Nagykőrösre érkezése előtt Arany 150 lapnyi kisebb költeményt, Az ELVESZETT ALKOTMÁNY-t, a TOLDI-t és a TOLDI ESTÉJÉ-nek egy részét írta. Nagykőrösi kilenc éve alatt viszont 250 lapnyit tesznek ki csak a kisebb versek, ehhez jön számos nagyobb elbeszélő költemény, valamint a TOLDI SZERELME első hét éneke, a CSABA KIRÁLYFI két éneke, no meg A MAGYAR NEMZETI VERS-IDOMRÓL, a BÁNK BÁN-TANULMÁNY és a ZRÍNYI ÉS TASSO – hogy csak a jelentősebbeket említsük. Ehhez képest a következő korszak, a pesti 22 esztendő alatt terjedelemben nagyjából felényi (!) Arany munkássága, pedig a fővárosba azért ment, hogy ott – megszabadulva a tanítás nyűgétől – csakis az irodalomnak élhessen. Még akkor is, ha számításba vesszük Arany egészségének fokozatos romlását, bizony így fest a konkrétumok, a mennyiségi számítások alapján az a téves fölfogás, hogy Nagykőrös sajnálatosan passzív korszaka lett volna Aranynak.⁴

Keresztury Dezső is finomítja az Arany e korszakáról kialakult általános negatív képet: „Hosszú időn át [...] ezt a kőrösi iskolai szolgálatot is valamiféle szellemi gályarabság és társadalmi számkivetettség állapotaként volt szokás jellemezni. Holott Arany sokat nyert is ezekben a munkás éveken, hasznos szolgálatban.”⁵ Későbbi nagylélegzetű Arany-monográfiájában pedig egyenesen így fogalmaz: „Arany, minden látszat ellenére, szívesen és jól tanított... A kőrösi iskolában megvoltak a szükséges sikerélményei; ismétlem: ottani iskolai működéséből sokkal több haszna volt, mint kára.”⁶ Keresztury egyik beszédéből való ez a mondat is: „Arany panaszaiknak inkább csak színhelye, de nem oka Nagykőrös.”⁷

Kétségtelen, hogy Arany gyakran üt meg e korszakában panaszos, körülményeivel elégedetlen hangot is barátaihoz írott magánleveleiben. Egyik oldalon ott állhatnak a sógorához haza, Nagyszalontára írt sorok: „Mi vagyunk itt elegen, mégis kevesen vagyunk, ritkán látjuk egymást, akkor is zsenirozzuk magunkat. Ránk ragadt a kőrösi tempó, hol nem illik nevetni vagy vigabbnak lenni?” Másik oldalon álljanak itt a Kőrösre látogató Jókai emlékező sorai: „Múlattunk bizony mi, és pedig igen jól. Rendkívüli dolgok történtek. Hallottam Ballagit énekelni, és láttam Gyulai Pált táncolni. Kivel táncolt? Vélem, ő volt a kisasszony. Csupa férfitársaság volt, a cigány pedig húzta, tehát táncolni kellett, nekem felváltva hol Gyulai, hol Salamon Ferenc volt a táncosom. [...] Tompa összecsókkolt minden embert, s Mentovich Lósonczy Lászlót imádtá, hogy mondjon el egyet a verseiből, [...] ebből gondolhatja mindenki, hogy micsoda jó bor lehetett az a nagykőrösi idej termés! [...] Csak egy vendég maradt meg komoly, csendes szemlélőnek, Arany János. Óhozta voltunk Tompával meg Ballagival éjszakai szállásra rendelve, hát neki meg kellett tartania az egész tájékozási tehetőségét, hogy legyen valaki, aki a többieket hazavezeti...”⁸ Persze nem így viselkedett Arany, ha nem volt „tájékozási” feladata. Tanártársai visszaemlékezése szerint a János- napokon mind a diákok, mind a kollégák felköszöntötték, s olyankor maga is elénekelt kedvenc nótáját, a VASVÁRI VEREBEK-et meg a Petőfi-szövegű JUHÁSZLEGÉNY, SZEGÉNY JUHÁSZLEGÉNY-t, amelyhez hozzátoldott egy harmadik versszakot is.⁹ De maga is írt nótaszövegeket, ezek közül néhányat meg is zenésített, a KONDOROSI CSÁRDA MELLETT... máig gyakran felhangzó „magyarnóta” lett (valójában A BETYÁR c. versének kezdő és negyedik versszakát szokták énekelni). Az igazsághoz tartozik azonban, hogy mindaz a felszabadultság, ami a Jókai-féle írásból, valamint az alkalmi versekből tükröződik, inkább csak a Kőrösön töltött időszak első felére érvényes. Az 1850-es évtized második felében a körülmények kedvezőtlenül változnak: legkedvesebb kollégái eltávoznak, a tanítás egyre inkább nehezebbre esik, betegség gyötri, stagnáló anyagi helyzete is aggasztja, így lassanként megérlelődik benne az az elhatározás, hogy Pesten, az irodalmi élet központjában függetlenebb és biztonságosabb viszonyokra lelhet. De hogy az ötvenes évek első felében nem

vonzotta a főváros, azt jól mutatja 1854-ben Tompához írott levelének e mondata: „*Pestnek irodalmi világa nem sokat ér.*”

Térjünk vissza eredeti gondolatmenetünkhöz. Az említett Mentovich Ferenc nevű kollégája a tantestület tréfascinálója volt, Arany már régebről ismerte, így amikor Kőrösre érkeztek, az első hetekben náluk kaptak szállást, amíg lakást nem szereztek. Illető volt tehát, hogy mindjárt az első névnapon tréfás verssel köszöntse Arany. Ezt az érdekesség kedvéért Szász Károly nevű kollégájával kétsoronként váltakozva alkották, és az ünnepelt nevéhez igazítva a rímeket, kiejtés szerint írták az igéket: „*Mentovich – voníccs – könyíccs – szomoríccs.*” E tréfás felköszöntő záró versszakát Arany így indította: „*Ezeket szörzötték egy hideg szobában. / JÁNOS mester egyik, ARANY mostanában.*” Szász pedig így folytatta: „*Továbbá SZÁSZ KARLI, gondolván magában, / Hogy jót kívánni is jobb kadenciában...*”¹⁰ Ez a verszárlat emlékeztet arra, ahogyan a XVI. századi poéták verseikbe foglalták a keletkezés körülményeit, a „szörzötték” pedig egyenesen Tinódit idézi. Egyébként amikor Mentovich elkerült később Kőrösről, így írt volt kollégáinak Marosvásárhelyről: „*Sokszor beszélek köztetek eltöltött élményeimről itteni ismerőseimnek, mely alkalommal irigység tárgya vagyok, drága pénzen vennék meg tőlem, hogy hallottam Arany János komoly bajusza alól mázsás élceket s a »vasvári verebeket« kigördülni...*”¹¹ Hasonlóan emlékezett a már említett Szilágyi Sándor is Arany első kőrösi éveire: „*Bár akkor is kerülte a feltűnést, ünnepeltetést, de jókedvű, jó humorú volt, szerette a tréfát, a társaságot: az érettségi lakomán, a híres és kedélyes János napokon táncra is kerekedett [...] tréfás verseket írt egy-egy tanári lakomára...*”¹²

A kőrösi gimnázium legfőbb mecénása Fodor Gerzson földbirtokos volt (sírkövén ma is Arany-sírvers olvasható a nagykőrösi temetőben). Februári névnapja valósággal városi eseménnyé vált, mert mindenki ismerte bőkezűségét. Egyik alkalommal Arany – talán betegsége miatt – hiányzott a testületileg megjelenő tanári karból, mert levélben küldte el utólag köszöntőjét. Ebben akad egy olyan kifejezés, amelyben érezhető az ö-ző beszédkörnyezet hatása, ugyanis az egyik versszak négyes ríme így alakul: „*ő röst – szőröst – bőröst – Nagy-Kőröst*”. Ha a rímhelyzetet kényszernek tekintjük – bár Arany esetében ez inkább sértésnek tűnik –, akkor is feltűnő a *röst* alak annak fényében, hogy Arany versei közül csakis itt, egyetlenegyszer szerepel így, más műveiben – összesen tízszer – mindig a „*rest*” alakban.

Arany egy másik alkalmi versében, amelyet Szilágyi Sándor kollégájának disznótorára írt, kihasználja az ö-ző nyelvjárás nyújtotta lehetőséget, és az előző sor „köztök” szavára így rímel: „*...a malacból jóízűen ösztök*”. Ezt az utolsó szót kiemeli, jelzi, hogy itt valami szokatlan szóalakat használt. Gondolhatjuk, hogy a felolvasáskor ez a szó még fokozta a humoros verszet aktuális hatását.

Főntebb azt írtam, hogy Arany főként az alkalmi műveiben találhatjuk nyomát a kőrösi ö-ző nyelvhasználatnak. Ritka kivétel azért van. A CSABA KIRÁLYFI-ban, a CSABA TRILÓGIÁ-ban és az *Ariosto*-fordításban is előfordulnak – mindig a *között* szóra rímelve – ilyen szóalakok: *temetközött, keletközött*. Valamint a SZENTIVÁNEJJI-fordítás egyik jelenetében is szerencsésen fokozza a humoros hatást, amikor – az egyébként is nyelvileg kitűnően jellemzett népi alak – amúgy „kőrösiesen” kijelenti: „*Tisbének halni kő.*”

Szász Károly, a későbbi neves költő, műfordító és politikus Arany kedves tanártársa volt egy rövid ideig. (Eredetileg ő volt a kőrösi gimnáziumban a magyar nyelv és irodalom tanára, de ezt átengedte Arany, és elvállalta a matematika oktatását.) Arany egyszer meg akarta látogatni, ám nem találta otthon, így ott hagyott egy kis üzenetet. A nagykőrösi és általában a Duna–Tisza közti ö-ző nyelvváltozat egyik jellegzetességét,

az ún. pótlónyújtást – ami bizonyos helyzetű *l* hangok kiesését jelenti a közbeszédben – Arany az ekkor odafirkantott tréfás kis verszetében (LÁTOGATÓ-JEGY I) így örökítette bele a magyar irodalomba:

„Adatik tudodra, óh Szász
Károly öcsém, innét a
Papírról, hogy míg te kószá’sz,
Keresett egy poéta.”¹³

Ugyanerre a jelenségre láthatunk példát a TOLDI SZERELME első kidolgozásában, a DALIÁS IDŐK harmadik énekében, amikor az öreg Bencét így beszélgeti: „*Jöszte, szógám, elébb.*” Míg az előző ilyen példában Arany a hiányjellel figyelmeztet a jelenségre, itt nem tesz hiányjelet a *szolgám* megnyúlt *ó*-ja után a kiesett *l* helyére. De ugyanebben a versszakban – meg még Arany néhány más költeményében – van egy másik olyan kifejezés is, amely bizonyára a kőrösi beszédmód hatását is mutatja. Amikor az öreg Bence fiának születésekor a gyereknek nevet kellett választani, a családi vitába így szól bele az apa: „*Bence legyen, mondok.*” Nagykőrösön ugyanis elbeszélés közben ezt a „mondok” alakot veti közbe az, aki jelezni akarja, hogy most a saját régebbi szavait idézi. Jelentése tehát: ’mondtam, így szóltam’. Egyébként a DALIÁS IDŐK-nek e részletében az öreg Bence beszédmódja kitűnő példa arra, hogy Arany miként valósítja meg a népi alak nyelvi jellemzését anélkül, hogy valamelyik konkrét nyelvjárást utánozná. A már idézetteken kívül ilyen részleteket olvashatunk itt (kiemelések tőlem):

„És így szóla Bence: »M’óta t’om az eszem...
Én ökröt vezettem, – éd’s apám az ekét / Tartotta...
Csakugyan Bencének hitták ő kegyelmét...
Szégyellős e’ kicsit...
(Kegyelmedet értettük) ember lesz, ha meg-nől...
Ezt a rossz fiút is nem t’om én mi lelte
Itt van, nagy jó uram, azér’ hoztam elő...«”

Mint egyéb műveiben is, Arany itt is hiányjelekkel figyelmezteti az olvasót a népies beszédmód „kihagyásos” helyeire. Az első idézetben a „M’óta” természetesen a *mióta* rövidített, elharapott, népies alakváltozata. Amikor Arany a DALIÁS IDŐK elkészült részleteit beilleszti a TOLDI SZERELME megfelelő végleges helyére, ott ugyanezt a szót így találjuk: „*Haóta*”. Ez a szóalak ugyancsak népies, sőt – mint az ilyen nyelvi jelenségek igen gyakran – egy réges-régi kifejezés őrzője. Ugyanis *ha* szavunk eredetileg nemcsak kötőszó volt, hanem kérdőszó is. Arany jól tudta ezt, és nemcsak itt, hanem a közismert A WALESI BÁRDOK-ban is így alkalmazta: „*S a nép, az istenadta nép, / Ha oly boldog-e rajt’...*” Jelentése már a XV. századtól: ’vajon?’; ’mikor?’ (Ilyenformán szavaláskor hangsúlyos!)

Érdemes azt is megjegyezni, hogy az „*e’ kicsit*” elején nemcsak a fiatal Bencére mutató *ez* lehet, hanem az *egy* is, mert Kőrösön így elharapva is mondják ezt a szókapcsolatot, persze hosszú *k*-val és zárt *ë*-vel ejtve: *ëkkicsit*. Az egyik sor végén ezt az igealakot találjuk: *nől*. Kőrösön nagyon jellemző a *nő* (és a *fő*) igealak *l*-lel történő megtoldása. (Sőt ilyen ejtés is előfordul: *nyóll*.) Arany máshol is, Goethe ERLKÖNIG-ének fordításában is használja ezt a népies formát: „*Nől partjaimon sok tarka virág.*”

A legutolsó idézetbeli *azér’* szóalak is igen gyakori Arany műveiben: a DALIÁS IDŐK két kidolgozásában, a TOLDI SZERELMÉ-ben, és jócskán van A NAGYIDAI CIGÁNYOK-ban is.

Az *-ért* rag végső mássalhangzójának elmaradása persze nemcsak ebben a szóban, hanem más kifejezésekben is gyakori Aranyánál. A ZÁCH KLÁRA c. ballada „*Azt nem adom százér*” sorában rímkényszernek tekinthető a *Kázmér* névre, azonban jó néhány helyen nem rímhelyzetben fordul elő a ragvégződés hiánya: az összesen 33-szor olvasható *azér*’ szóalak mindannyiszor a sor belsejében van. Érdemes megfigyelni, hogy ez a sok népies szóforma szinte mindig olyan epikai műben található, ahol természetes része lehet a régies nyelvi légréteg megteremtésének, így az említettekén kívül a KEVEHÁZÁ-ban, a CSÁBA-TRILÓGIÁ-ban és a BUDA HALÁLÁ-ban. De jó helyen van az utolsó nagykőrösi vers csendes-borongós hangulatában is: „*Fű-fa zöldje azér’ hajt csak / Hogy, mit sírva megsóhajtsak, / Több legyen majd, ha lehull*” (KIES ősz). A példák azt mutatják, hogy ezek a „kihagyásos” alakok többnyire mássalhangzók előtt állnak, így – a mássalhangzó-torlódás enyhítése révén – úgy tekinthetők, mint megannyi engedmény a „jó hangzás” stíluskövetelményének.

Aranynak a nagykőrösiek meghívására adott válaszlevelében ezt olvashatjuk: „*nem vagyok oly állapotban, hogy [...] az átköltözéssel és behelyezkedéssel járó – rám nézve tetemes – költséget fődözhessem*”. Az utolsó szóban annak ellenére ezt az *ö-s* változatot használta tehát, hogy Nagyszalontán szokatlan az *ö-zés*, és Arany fiatal korában az Akadémia is minden ilyen esetben az *e-s* változatot ajánlotta. (Sőt erre a szóra ez máig érvényes, hiszen az ÉRTSZ. a *fed* igének és minden származékának az *e-s* változatát tartja köznyelvinek, az *ö*-seket leginkább „népies” jelzővel illeti.) Fölmerülhet a kérdés: vajon Arany hogyan használja a *fedez~födöz*-féle kettős alakot. Vizsgálódva a költő verses műveinek szókincsében, a következő helyzetet láthatjuk: Arany messzemenően úgy alkalmazza műveiben a két lehetőséget, hogy a változatosságnak megfeleljen. Tehát ahol a szövegkörnyezetben *e*-féle hangok vannak, ott az *ö-s* alakot használja: „*nem fődik el szeméit*”, „*födözi testével*”, „*födött helyen*”, „*menedék födelet keresendő*”, „*venyigés födelű*”, „*be lévén fődözve*” stb. Ahol viszont a környezet úgy kívánja, inkább az *e-s* változat szerepel: „*Sze-relem-istennőt fedve paizsával*”, „*megöszült fedetlen hajára*”, „*fedetlen fővel*” stb. Ugyanilyen szempont szerint váltogatja az igekötős és a képzett vagy ragozott alakokat is: „*födözetlenül*”, „*födélének*”, „*felfödözte*” de: „*fölfed*”, „*födeles*”, „*födéllel*” stb. Érdemes megpróbálni, hogy az idézett helyeken milyen sután hangzanának az ellenkező változatok, ezért Aranyánál sem *felfedez*, sem *fölfödöz* nem fordul elő. Egyébként a főntebb idézett levélrészletben is látható, hogy bizonyára a szövegkörnyezet sok *e* hangja miatt választotta a *födözhessem* alakot. (Vagy gesztus ez a kőrösieknek?)

Arany tehát különös gonddal figyelt arra, hogy a nyelvünkre túlságosan jellemző *e* magánhangzókat háttérbe szorítsa, feloldja az ebből fakadó egyhangúságot. Jó példákat láthatunk erre azokban a változtatásokban, amelyeket a TOLDI kéziratához képest végrehajtott a későbbi kiadásokban. A Voinovich Géza által sajtó alá rendezett kritikai kiadás¹⁴ jegyzetei szerint ilyen javításokat alkalmazott a költő: „*csepegjen* → *csöpögjön*”, „*mely felett* → *mely fölött*”, „*felverte* → *fölverte*”, „*felegyenesedvén* → *fölegyenesedvén*” stb. Kézenfekvő módon adódna ebből az a feltevés, hogy talán e változtatásokat a kőrösi *ö-ző* nyelvi környezet hatására hajtotta végre. Aligha. Inkább motiválta a változatosság. Egyébként egy adatból az látszik, hogy az *ö-ző* alakok használatától már Nagyszalontán sem zárkózott el – ha nem nyilvánosságnak szánt műről volt szó. Kollégájának írott, SZILÁGYI ISTVÁN NEVENAPJÁRA készült versezetében ugyanazt a régies hangnemet és a Tinódira jellemző *ö-zést* találjuk, mint az említett kőrösi névnapi köszöntőben: „*Mikoron írának ezer negyvenkettőt / S közzé még nyolcszázat, ítélet nap előtt, / Akkoron e munka világ-ra hogy léptött, / Mindenek szívében nagy álmélkodást tött.*”

Érdeemes megvizsgálni Arany verseiben néhány olyan szónak az előfordulását is, amely *e* és *ö* magánhangzóval egyaránt elfogadott a nyelvi sztenderdben, s az sem tanulság nélkül való, ha az eredményt egyben össze is vetjük a Petőfi-költeményekben¹⁵ előforduló hasonló adatokkal. Ha a *fel–föl*, *fenn–fönn*, *felett–fölött*, *megett–mögött* szóalakokat számba vesszük, Arany verseiben mindig az *e-s* változat, Petőfiében mindig az *ö-s* változat van többségben. Feltehető, hogy a változatosságra, a jó hangzásra mindketten egyaránt ügyeltek költeményeikben, a rímkényszer is nagyjából egyenlő arányban befolyásolhatta őket, a különbségek mégis igen feltűnőek. Az eredmény aligha lehet véletlen, és bizonyára nem kis szerepe van itt annak, hogy Arany inkább *e-ző*, Petőfi viszont *ö-ző* nyelvjárású vidékről hozta anyanyelvét.

Kettejük regionális anyanyelvi gyökerének eltérő voltát kitűnően aláhúzza Mészöly Dezsőnek egyik érdekes megfigyelése: „*Petőfi – tudjuk – a Kiskunság fiának vallotta magát; de csak egyszer, tréfából költött »Tisza–Duna közti tájbeszéd szerint«, ama »Hírös város az aaföldön Kecskemét« kezdetű versében. Minthogy költeményeit az egész magyarságnak szánta, a közismert irodalmi nyelven írta őket. De hallani azért a Kiskunság szavajárását hallotta ő سراiban! Szülőföldje felé utazókkal így üzent anyjának:*

»Mondjátok, hogy könnyeit ne öntse,
Mert fiának kedvez a szerencse.«

*A rím elárulja, hogy az utolsó szót – lelki füleivel – így hallhatta: szöröncse.*¹⁶

Arany nemcsak a TOLDI-ban, hanem egyéb műveiben is tudatosan törekedett arra, hogy alkotásai ne valamiféle „fentebb styl”-ű kifejezésmódot, hanem „tisza forrás”-ból származó, népi gyökerű magyar nyelvet reprezentáljanak. Ezt nemcsak ma tartjuk így, természetesen észrevették kortársai is. Amikor az 1856-ban megjelent kötetével elnyerte az Akadémia nagyjutalmát, a Csengery Antal által fogalmazott indoklás így szólt erről: „*Arany János kisebb költeményei [...] költői nyelvünk alakításában [...] a néptől ellesett és nemesített szépséget visszatükröző nyelvezetükkel egy új, saját időszakot teremtettek.*”¹⁷ Az Arany e kötete nyomán kibontakozó népiességvita során Bérczy Károly pedig egyenesen úgy vélekedett, hogy egy idő múltán „*senkinek eszébe sem fog jutni népiesnek nevezni azt, ami forma, hang, kifejezés, érzelem, észjárás tekintetében [...] nem egyéb, mint magyar.*”¹⁸

Talán nem túlzás, ha azt érzem: ebben benne van a nagykőrösi környezet hatása is.

Jegyzetek

1. Fábíán Pál–Szatmári István–Terestyéni Ferenc: A MAGYAR STILISZTIKA VÁZLATA. 1958. 41.
2. Keresztury Dezső: „S MI VAGYOK ÉN...” Szépirodalmi, 1967. 361.
3. Uo. 362.
4. Törös László: ARANY JÁNOS NAGYKÖRÖSÖN. Nagykőrös, 1978. 138.
5. Keresztury Dezső: ÍGY ÉLT ARANY JÁNOS. Móra, 1974. 105.
6. Keresztury Dezső: MINDVÉGIG, ARANY JÁNOS (1817–1882). Szépirodalmi, 1990. 292.
7. Idézi Törös, 314.
8. Jókai Mór: ÉLETEMBŐL (Egy nap Nagykőrösön). Idézi Törös, 120.

9. Törös, 270.
10. Uo. 198.
11. Uo. 3.
12. Idézi Mészöly Gedeon, *Népiünk és Nyelviünk*, 1932. 49.
13. Törös, 3.
14. A. J. ÖSSZES MŰVEI II. Akadémiai, 1951.
15. A Petőfi-adatok (is) mindig csak a verses művekre vonatkoznak!
16. Mészöly Dezső: *MAGYAR ÉG ALATT* (Árulkodó rímek). General Press Kiadó, é. n. 388.
17. A. J. ÖSSZES MŰVEI I. Akadémiai, 1951. 403.
18. Uo. 400.

Tandori Dezső

A KÖR KÖRSZÖGÜLÉSE

2005 évben
nem mondhatom éppen,
bármim, hogy köszörülöm,
gépen, ha, úrön,
túrón, nem túrón,
hullok mindennel külön,
géz, juttatás, rongyfolt,
akármi lesz, van, volt:
erre csak: keserülöm.

Ilyen környülések
viszik az egészet,
mint várost a hurrikán,
húltön ha, gerjedten,
kiverjen, beverjen,
szél, víz semmit nem kíván,
jön csak, lég alakban,
pacskol vég iszapban,
beléfojtott huriján.

S hát én, alig látszó
kishoni magánzó,
agyam, lelke min tépjem?
Mindenek széthullnak,
eljövők s elmúltak,
de minek jelenében?
Nincs kétség, hazám van,
de hon-nő-s-fi-társam:
csak törekvés teljében.

Engem e teljesség
fogott, s – jó szerencsét! –
kéz nélkül földhöz csapott;
fal se volt, kitárja,
s minek folyománya
sziszegtet üres csapatot?
Ő maga odébbállt,
köpenyül tapétát,
morzsolt kosz vakolatot.

Ez kint. Ez mind bennem.
Csak megszeletelten
teljes kör, ami kör volt.
Széthullt, nem semmire,
vég-nincs szögeire,
terjeng, vagy épp nincs, köd-holt,
körömet leírtam,
jutni ide bírtam,
visszaejtett, mi föl tolt.

Mit tartsam be versem,
egyebem, mit ejtsem,
őrizzem a rím szabályt,
ha hol holtak úsznak,
madártól búcsúzzak,
sírhoz járjak legkivált?
Házunk ne repedjen,
ne bomoljon sejtem,
ne tűz, víz hozzon halált:

koldulni ne, végül,
kórplafont ne végül,
meg ne vádolhassanak,
ha okkal, ha nélkül –
eh, kedvem elégül,
a mesterség is salak,
a többbit, míg kékül
az ég, költésül-töltésül,
elmondom, hogy tényleg mit erőltessem ezt is,
igen, az írás nem maradt el, de tegnap a kö-
vetkezőket jegyeztem fel, ahogy teljesen
értelmetlenül, jó, utolsó madaram halála után,
a sírok látogatása után még utu reá, jártam:

teljes kört írtam, le, fel, majd nem,
ha valaki megkérdi, öcsi, ez tényleg így van?
kell mosoly, sovány majd, bólintsak,

hát csak! Hogy tehát így. Elment, vagy
 hogy is jegyeztem fel tegnap? Nézzük:
 „Étel, ital, madár(ka, jóbarátul), cigaretta,
 ló, találkozás, múzeum, utazás,
 vágyként birtoklás (jó, ami megvan, hát
 azért az maradjon), hogy bárki is adjon,
 lebegtesen adományt, beszélgetés legkivált,
 időpont megbeszélve, fogorvos, sebész,
 egyáltalán, bármi elviselése: no, és NO!”
 Leírtam azt a kört, mely így szétszögesült,
 úgy vagyok, mint a clochard, első kötetemben,
 vagy inkább egy filmben, szeretett ő legkivált,
 csak mit se kérjenek, mert nem emlékezett,
 kik ezek a – – – nem is fogom a rímelést
 folytatni. Természetesen nem könnyű. Ital
 nélkül, nekem, aki minimum két litert per nap,
 vagy tizenegy doboz sört, micsoda kedves fás
 utcákat jártam, most joghurtot húzok elő
 legföljebb télikabátom zsebéből majd, ha tél
 lesz – és végre megérlelődtem, hogy mind ez
 nem! és NEM! Attól még nehéz.

Minimalizálódik az anyagcsere, a vérnyomás,
 ellentmondások keletkeznek, adódnak, vannak,
 itthon majd, ha együtt vagyunk megint, elmúlik
 a nyár, a szép ősz-elő, ebédre mégis kell
 valamit ennem, egy-egy helyre be kell mennem,
 amit postán nem lehet elütni (elküldeni), azért
 – már ha nekem nem teljesen haszontalan, vagy
 luxus tárgy, a harmadik v. negyedik tiszteletpéldány –
 be kell mennem, és a többi. De – – – És ennek a versnek
 az ad még értelmet, hogy valóban éretten,
 mind e kör-szög-clochard állapot úgy megy át
 jól, angyali rétegen, ha nem is mesélem, csak
 – mit kell – intézem, beszélek, mi volt Beckham
 vagy Schumi nagy tette, vezér hogy értette
 szavát, vagy épp Angela – ha angyal! – Merkelnek
 esélye milehet, sic, így, egybe, úgy kérem,
 persze, fotózkodást vigyen, mint végromlás
 a jó Akarat tőlem, elder-felhár, Babits,
 hírmondója, az is csak ült a dombon, de kár
 a rák, hogy az megvolt, a fene megette
 a Kosztolányi, szegény szegényem, szép kicsi
 szobrát a Kosztolányi Dezső téren, így, és hogy a
 buszon az van: (cél) Kosztolányi Dezső tér.

Tehát mondom mindezt, hogy az a... és mondom, az
elder-felhár az az: „*El se jusson fülemig! Felejtsem
azonnal!*” A bozótot kiirtják, a havat elolvasztják,
a fehér tigris leöli, szükséglet szerint, vadásza.
Vagy állatkertben mutogatják, minden egyre drágább,
most ezt kezdjem? Ki törődik, akár nagy szavakban is,
hogy – – – ezt? Nem, nem honfitársak, törekvés-társak,
törekvéseikben egymás társai, hazámban, dióbél-királyfi,
zörgök szikkadtan, mind, egyébként, pillanatnyilag így.

A nyár elment. A terasz tele üres asztallal,
így idézem Szép Ernőt. Akit-amit szeretünk,
akár pontatlanul is mondjuk. Elvettem,
mint virág gondját a gomblyuk.

Tehát ott tartottunk,
elvethetjük gondunk,
e hapsi nem létezik,
ami kell neki még,
jajgat, de a vidék
nem mondhatja, felverik,
maradna csendjében,
nem sírdogál ebben,
csak írdogál, mint ezt itt.

Úgyis nem létező
formám jön majd elő,
porként, marad sok jelem,
kié már, mi gondja,
ki sétál, mondhatja,
se hiszem, se nem hiszem,
nap, hold, mi kör elem,
nem kérdi sok-szögem:
végtelen bár – rend legyen!

- f o r e $\sqrt{\text{er}}$ -

Babiczky Tibor

ALLEWELT TÉR

Az Allewelt téren ma száll a liszt
S a lisztben száll nyolc apró kenyér
Uram csak ne kapjak bronchitist
Jaj az egyik kenyérből dől a vér

Midőn ezt írtam tészta volt az ég
És a napnak még zsemlearca volt
Már este van sületlen kiflivég
Oly puhán lóg fölénk a hold

Mint egy kihűlt kemence úgy marad
Bennünk örökre éjszaka
Lerajzolom ez volt a nap
Nem már nem jutunk haza

Az Allewelt téren csak száll a liszt
S a lisztben száll nyolc apró kenyér
Mi közlegények s te néma tiszt
Vérzünk uram minden csupa vér

KONVEKTOR

*„ne védj minket a kísértésbe”
(Karel Gott)*

Jaj nagyon csúnyán éltem de szép
tavasz van jöjj velem
utcaseprők fütyörésznek
egy esős reggelen

kihűl a konvektor életem
dorombol benne még a gáz
széjjelvetődik még na bumm
a szív a ház

az éjszakát söpörd reá a
szív egy műanyag lapát
mi őriz majd ha semmi láng
elindulunk nahát

elkékült ferde száj olyan
óriás az ég kitátva
emésztelek emészd magad
feküdjünk savas ágyba

lásd az őrláng is aluszik
sziszegve dől a gáz
elkékül már a száj a szív
már nem terád vigyáz

Miklya Luzsányi Mónika

AZ ASZTALNÁL TIZENHÁRMAN

Lia vonásait már képtelen felidézni, csak a széles, puha sál jut eszébe, amit Alberttől kapott az utolsó vacsorán. Pedig a lépcsőfeljáró sötétre pácolt árnyékaiban fel-felsejlenek Ircsi néni kimérái, a csecsemőlia sírásra görbülő szája, az óvodáslia mosolygó grüberljei és a haja, az a rengeteg haja. A grüberlik voltak a legveszélyesebbek, sokszor, a legváratlanabb pillanatban mutatták meg magukat, álnok mélységű gödröcskék, a Tisza váj ilyet magának, ha lassú folyását megtörik, ahol fordulni kényszerül, hörbölve nyeli el a habokat.

Mikor Flóra először járt a házban, még nem volt meg a szentély, Ircsi néni mosogatómedence fölé feszülő fenyegető háta elől menekült fel Liához a manzárdba, ne is törődj vele, jó fiú volt eddig Berti, anyám nem érti, hogy követhet el ellene ekkora áruást. Akkor nézte meg először a fotókat, a félhomályban odakoccant az üveghez az orra, ahogy görcsös akarással keresett, de hiába, tényleg nem volt előtte Albertnek senkije, még Lia sem. A fotókon, ha felsejlett is valahol a gyerekberti, elmosódott folt maradt csupán, alakja is alig kivehető, arca sincs, nemhogy gesztusai.

A hodályban terített, tizenhárom, akárhogy számolja, csak annyi, az egész Csolnokyi família, még Edvinék is Pestről, Henrik bácsi és az ő Karolája, a Lázároktól senki, de kit is lehetne, Mamuska az egyetlen, akit talán, de anyósán ugyanúgy végigcsapott a hodállal Ircsi néni, mint Flórán. Mamuska mellékszerepet kapott ebben a szcénában is, pedig szegénynek tényleg fáj a Róth-ház, ismerte minden szegletét, ott volt cseléd, míg el nem vitték a gazdáit. A fiatalágát siratta a házban, vagy tán Róthékat, a kis Bellát, akit annyit ringatott, de az biztos, hogy mindig szidta Korpás Janiékat, hiába utalták ki nekik, nem gondolozák, a fejükre szakad hamarosan, no de ebül szerzett vagyon ebül vész el.

Az önkormányzatról Ircsi néni hozta a hírt, mikor meghalt az öreg Korpás, hogy eladódik a Róth-ház, még biztatta is őket, vegyék meg, Bertikém, ha kell, adok nektek kölcsön, inkább nekem tartozzatok, mint az OTP-nek, mi ráérünk, majd megvesszük jövőre a nagyobbik Klaast, csak ti boldoguljatok. A mondat fennakadt a levegőben, de Flóra tudta, amit az anyósa soha ki nem mondott, nincs más úgyse, akinek adhatnánk. Nem fogott akkor gyanút, nem is gondolkodott, csak a menekülési utat kereste, el innen, el ebből a házból, pedig sejthette volna, hogy az anyósa nem ingyen ajánlja fel a kombájn árát. Nem akarta észrevenni a Róth-ház repedezett falait sem, a hajló tetőgerincet, a vizes falakat, nem akart arra gondolni, hogy lakhatóvá tenni már nem marad pénzük, csak a három szobát látta, a hatalmas konyhát, hallotta a gyerekzsivajt, egy-kettő-három, legalább három gyereket fog szülni Albertnek ebbe a házba. Itt Albert is helyrejön, az lesz újra, akinek megismerte, még az egyetemre is visszamegy talán, ha különköltözhetnek végre, ha nem kell állandóan szellemeket kerülgetnie. El akarta hinni, hogy élhetnek békén, akár Tölgyesen is, pedig már akkor Ircsi néni koreográfiája alapján ment minden.

Adósrabszolgaság, zakatolt a fejében a szó, amikor Albert hajnali négykor már az új Klaason ült, és éjfélre sem volt még otthon, megterem ezen az áldott tölgyesi földön

minden, csak érteni kell hozzá, és ő ordítani szeretett volna, vegye már észre Ircsi néni, hogy Albertnek semmi köze a szőlőbúzalágykenyérhez, Albertnek festőállvány kellene, olajfesték, hígító, de legrosszabb esetben is tervezőasztal vonalzókkal. Reggelente Ágacska ébresztette Flórát, a gyerek még fel sem öltözött, máris rohant, indult azonnal meglesni az apját. Meztelen kis talpa csattogott a terasz metlakisán, aztán végigfutott a gyepen, harmatosak lettek puha lábujjai, ellenzőt vetett a kék írszek fölé, ott van, látod, az Olajos-ménesnél. Flóra elnézett kelet felé, amerre a gyerek mutatott, a kombájnt nem látta, csak a gomolygó port, az ocsút, ahogy körbeöleli a zöldre festett halottas kocsit, az üvegkoporsó, légkondicionált, hangszigetelt fülke, nem félj, Bertikém, nem kell többet a port nyelned. Súlyosan hullanak alá a szalagról a gabonaszemek, piramis, zikkurat, kunhalom, mázsányi aranyveretek, menjünk el innen, Albert, ezek elevenen temetnek el téged is.

– Nem lehet.

A Róth-ház halálát végig kellett néznie, a Csolnoky-házból pont rálátott a helyére, Mamuska sem szidott már senkit, csak Flórának szólt oda, mikor kiült a teraszra, nem becsültétek meg ti sem. Flóra nem tudott neki mit válaszolni, állva haltak meg a falak, Ircsike hívta ki Bakos Pistát, hogy dózerolja le, még majd rádőlnek valakire, meglátjátok.

A Csolnoky-háztól irtózott, pedig önmagában kedves lett volna fönn a domb tetején, ahogy megbújva állt a szelídgesztenyefák sűrű lombja alatt, ahogy lábához guggolt a szőlő, a kőből rakott pince, a fedeles présház. Maga a ház kicsi volt ugyan, szoba, konyha, spájz, de lehetett volna itt élni, Albert is szegény, mennyit dolgozott, maga verte fel a régi vörös mintás követ, rakta le a taposót, a spájzból fürdőszobát csinált, ablakokat cserélt, ajtókat, csak hogy boldoguljanak. De hiába alakítottak át mindent, a ház nem adta meg magát, éjszaka nagyokat recscent a gerenda, erős férfiléptek, egykettő-három, ennyi lépéssel érte át Csolnoky papa a szobát, nagy hidegben megizzadt a fal, gyöngyözött, ha álmából verték fel, akkor is tudta, tizenötezer vályogtéglá, ennyi kellett ezekhez a falakhoz. A szellemeket nem lehetett kiűzni, ott voltak mindenütt, az anyósa birtokló tekintetében, mikor a Lajos-hegyről végignéz a tölgyesi szőlősorokon, ahogy a sajtó nyikorogva fordul, csipp, csepp, egy csepp, öt csepp, meg tíz, patakokban folyik oldalán a lé, bíborlila, vörös, áldassék ez a szent tölgyesi föld, olyan bort terem, hogy a tokajival vetekszik, de a kimérák a pianínóval foglalták el a helyüket végérvényesen. Flóra tudta, most már képtelen harcolni ellenük, a zenével beeszik magukat a falakba, Ágacska minden félreütött hangja győzedelmi jel, jól van, Csolnoky papa, megnyugodhatsz, visszakaptad a jussod.

A házavató körül Flórának nem volt dolga semmi, csak a takarítás, meg majd fogadni a vendégeket, mutogatni a hodályt, mert Ircsi néni annyira tapintatos, csak a verandán a kávé mellett fogja a nyolcjegyű számot Karola néni fülébe súgni, hát, igen, de nem hagyhattam, hogy ott éljenek az unokámmal abban a putriban, és küld majd egy megvető pillantást a Róth-ház helye felé, meg tudod, nekünk már csak Berti maradt. Sóhajásával szabadon enged egy újabb kimérát, az felcsapja szárnyait, köröz az új ház fölött, hogy szemügyre vegye, aztán megül a tetőgerincen, és figyel, mikor csaphat le újra. Az ételt Ircsi néniéknél főzték meg, csak nem fogjuk bebüdösíteni ezt a szép házat azonnal, felfogadta Kerékjártónét, együtt sütötték ki a húsokat, a süteményeket is, háromfélét legalább, meg persze a pogácsa, rétes, az udvaron Lázár papa főzte a birkapaprikást, nektek már csak a készet hozzuk, ne aggódjatok. Flóra nem aggodott, hagyta, hadd csinálja az anyósa, az ő háza ügyis.

Persze tudta, hiába takarít, Ircsi néni be se lép, már látni fogja a vitrinen cikázó porzemekeket, a homályos foltot a tükör oldalán, szekrényekben a megbicsakló éleket. Ha Ircsi néni csak egyszer is látta volna, mi van dédikénél, sose engedte volna hozzá Albertet, a Csolnokyi famíliába egy ilyet, viccnek is rossz. Ott, na ott húzzátok, fiam, mutogatott dédike a botjával, ők meg csak néztek össze a férjével, dédi ágya mögött évszázados kosz, almacsutka, gyűrött, penészes zsoldár, dédi örömmel szorította magához, mint aki kincset talál, no, hála isten, hogy ez is meglett. Sokáig sírdogált, csendesen, alig tudták kihúzni belőle, mi baja, Lajosom, Lajosom, csak ezt hajtogatta, tán akkor hullott ki a kezéből, mikor meghalt hetvenegyben. Flóra sokáig szárogatta a mocskos kis könyvet a napon, de a penészt nem lehetett eltüntetni, zöldes árnyalatú nagy foltok ülnek a zsoldárokon, tebenned bízunk eleitől fogva, az Úr országol és regnál nagy jól, elmosódtak a betűk is, de a dédike ezzel járt azután a templomba, ezzel a zsoldárral temették is el. A házavató előtt a takarításban még Albert is segített, nem szólt, de Flóra tudta, azért csinálja, hogy neki könnyebb legyen, megfelelni a lehetetlennek, hiszen Ircsi néninél a földről lehetett volna enni, a vécékagylóból inni, olyan tisztaság volt mindig. Főleg, miután elment Lia.

Albert keserűen elmosolyodott magában, nem csoda, hogy itt hagyta ezt a kriptát, jobb már akkor az igazi, ott legalább valódiból van minden, a zöld eres márvány, a napi friss virág, azok a gusztustalan piros műanyag örökmécsesek, amiket anyánk hord ki, csak az aranyozott neved nem igazi, mert valójában soha nem is volt saját neved.

– Nem ér a nevem – ugrott elő a gyerekfia a bokorból, és a jázmin fehéren kezdte rá hullatni könnyeit, nem ér a nevem, nem vagyok Lia és Emília sem, és báró meg grófkisasszony sem vagyok. Odahajolt hozzá, úgy súgta a fülébe, engem fordítva varázsoltak el, ha megcsókol a herceg, béka leszek megint, piros szemű, zöld hasú béka, úszom a tóban, a sás között, és ha kijössz a partra, a tenyeredre ugrom, és nádszál élén citerázok neked tündérmuzsikát, mert a békák ismerik a tündérek titkait, és akkor te is az leszel, aki vagy, hal, mondjuk, vagy sikló, ezüst vízisikló, együtt úszunk a tóban, és elfelejtünk minden herceget és palotát, csak mi leszünk, meg a sás, a nád, a víz, a hullámok és az iszap.

Anya semmit sem tudott a fordított varázslatról, csak hajtogatta a Csolnokyi meg az Eperjessy nevet, mint az eszelős, Lia visszavont neveiről fogalma sem volt, csak kapaszkodott a szavakba, a képekbe, mintha bármi is megtarthatná, pedig az a Lia valójában sose létezett, hiába aggatta tele a lépcsőfordulót a fényképeivel. Albert maga sem tudott volna számot adni senkinek Liáról, önmagának meg végképp nem, de leginkább akkor sejtett meg belőle valamit, azon az utolsó vacsorán, amikor kimentek együtt bagózni a verandára, és Lia a fejére terítette a sálát, amit tőle kapott diplomaajándékként. Edvin lenéző ajkbiggyesztését azonnal észrevette, Karola túlzott lelkesedése is hamis volt, egy sál, még ha stólaméretű is, micsoda ajándék egy diplomakiosztón, de Lia összecsókolta a bátyját, és magára terítette a sálát azonnal, le se vette, pedig hőség volt, júniusi kánikula. Mikor vacsora után kimentek a verandára bagózni, már szürkült, Lia az arca elé tartotta a stólát, türkiz és szürke és barna cirmok suhantak át az arcán, s felkacagott, aztán Berti fejére is ráterítette, ketten bújtak alá, körülöttük árnyak mozogtak, szürke, barna, türkiz, határozott kontúrja nincs senkinek, átfolynak egymásba az alakok, most azt hiszik, megfogtak, súgta Lia a sál alatt a bátyjának. Albert nem értette a mondatot, Lia pedig, aki immár a kertészet és szőlészet okleveles mérnöke, csak kuncogott, bolondok ezek mind, de én akkor lépek ki, amikor akarok.

A porszívó idegesítően felzúgott, valami játék kerülhetett bele, legó vagy barbicipő, Albert kikapcsolta azonnal. A hiány belésajdult ismét, vonyítani tudott volna, pedig már harmadik éve, de méltatlan lenne, nem hozzá, Liához. Sokat gondolkodott ezen már gyerekként is, hogyan lehet, hogy Liának minden sikerül, neki meg semmi. Né-mán húztak az apjával a szőlőben, akkor még csak a háztáji volt, semmire se elég, oda-hallatszott a fiúk kiáltása a Bucska rétről, két kapura játszanak, Tócos Peti a kapus, az nem tudja kivédeni a csavart rúgásokat, Lia már századszorra veri végig a fűrelízt, szegény, ha itt lehetne, kikapná a kezéből az ollót, hogy tartod, Bertikém, lekacsozom én neked ezt a nyamvadt három sort, ide nézz. Lia szerette a szőlőt, az egyetlen hely, ahol élni lehet, keze repdes a kék eres levelek között, pillangó, úgy csinált mindent, hogy tele volt élettől, még ezt a nyomorult gazdálkodást, még a kemoterápiát is. Kopaszon is szép volt, mint egy egyiptomi hercegnő, be se kötötte a fejét, szebb volt, mint előtte a rengeteg hajával, csak a keze lett ráncos, és valahogy sárga, csontos.

Negyedórát kaptak összesen, Lia kizavarta az anyját hamarabb, valamit meg kell beszélnem Bertivel, Ircsike levegő után kapkodott, de nem szólt, kivonult, tudták, a port majd Alberten veri le, de nem törődtek vele. Mikor becsukódott az anyjuk mögött az ajtó, Lia odamutatta neki azt az öreg kezét.

– Csináld velem végig, Berti.

Sose tudta meg, mi az, amire Lia gondolt, mit csináljon végig vele, Liának mindig több élete volt, nála soha nem lehetett tudni.

Beállította a nagy asztalt, a székeket körbe, Liáé ez a ház, mint ahogy a gazdaság is, ő tudna élni vele, kacagna, és vizsgálgatná a stóla alól az árnyakat, halottak mind, csak hiszik, hogy élnek. A pianínó hozta vissza Liát a Csolnokya-házba, az anyja győztesen vonult végig a friss laminált padlón, próbálgatta a mennyezetvilágítást, az ajtó fölött a rejtett fényeket.

– Ott lesz a helye – mutatott a sarokba, meg se kérdezte, akarják-e, hogy zenét tanuljon a gyerek –, hogy örülne a Csolnokya papa, ha látná.

Ahogy Flóra rávillantotta a tekintetét, Ircsike már abból tudta, hiba volt kimondani a mondatot. Nem bírta visszafogni magát, pedig azt kellett volna, nem szólni semmit ez előtt a koszos előtt, mit ért ez belőle, semmit. El is húzta a száját Flóra, s kifordult a konyha felé, na, oda aztán fordulhatsz, jányom, fut ott minden, ha a Csolnokya papa látná, lenne nemulass. Csapkodtak a vastag copfjai a szélben, ahogy szaladt le a Csordás-dombon, édesapám, ma is megvert a tanító, mért bánt engem, mikor nem tettem semmi rosszat. Nagy erős ember volt a papa, akkora tenyérrel, mint a sütőlapát, de olyan masnit tudott kötni azzal a nagy kezével a copfjai végére, hogy csak mosolygott rá a Bolhási minden kutyája, mit bánt engem a tanító, az fáj neki, amit elvettek tőlünk, vagy tán ami megmaradt, megfogta a kezét, mentek vissza az iskolába, engem üssön, állt az apja a tanító elé, ne ezt az árvát.

A szemével simogatta a vastag vályogfalat, tizenötezerszer mászott le az apja a vályogvető gödörbe, tizenötezerszer vetette ki a formát, legalább annyiszor fordította meg a napon a száradó téglákat, feszült a barna bőr a hátán, olyan házat építék én neked, Ircsikém, hogy csuda. Hogy miért nem telepítették ki őket, maga sem tudja, tán nem számoltak vele, hogy visszajönnek valaha a Lajos-hegyből. De a papát nem olyan fából faragták, alig telt el két év, már állt az új ház, szoba, konyha, spájj, kettejüknek éppen elég, barátságosan integet a domb tetején. Első emlékei a vályogvetéshez kötődnek, az anyjára sem emlékezett, a kúriára sem, minek kérte volna vissza.

Nagyobb győzelem volt ez így, mintha visszaigényelte volna a szociális otthont. Akkor érezte meg a hatalmát először, amikor Merényi Palkó, kicsire töpörödötten, odasomfordált hozzá, Ircsikém, én tudom, hogy a kúria visszajárna nektek, de ha esetleg valami más módon. Merényi kompenzált is rendesen, pedig ha utána hajigálják se kellett volna neki az a régi épület, ez a ház volt az otthona, ennek ismeri minden tégláját, még a gerendája reccsenését is, hogy engedhette volna hát elbontatni, eladni meg pláne. A Gyurics gyerek szépen megcsinálta az átalakítási terveket, csak a tetőt kellett lecserélni, hogy a belmagassága meglegyen, nem tudja ez a koszos, mit köszönhet neki.

Igazság szerint eszébe sem jutott, amikor a Róth-házról meghozta a hírt, hogy ha Bertieknak saját házuk lesz, a papa háza örökre üresen marad, csak akkor rettent meg, mikor már megvették, ahogy bújtak össze. Berti elkezdett rajzolni megint, ha csak vázlatot, akkor is, ide a konyha, abból nappali, fürdőszoba, abból kettő is, gondolj a későbbiekre. Szinte látta maga előtt, ahogy a Csolnokny-ház ott áll a dombtetőn, romlik az állaga évről évre, s nincs már Lia, nincs, aki beköltözzön, aki lakja. A falairól első évben csak a mész kopik le, aztán a vakolat, a cserepeket lekapja a szél, behull a padlásra a nyári zivatar, ecetfa nő a konyhakő repedéseiben, a Róth-ház meg áll, virul, kis Lázárok játszanak az udvarán, a Berti gyerekei, egy-kettő-három, s mire felnőnek, a faluban már nem tudja senki, hogy éltek valaha Tölgyesen Csolnoknyak.

Nem engedte, hát persze hogy nem, a Róth-házra nem adott többet egy fillért sem, pusztuljon ott, mindegy, mit kárál az anyósa, mindegy, hogyan harapdálja Flóra a szája szegletét. Felépítette Bertinek a Csolnokny-házat, járta a szobákat, a konyhát, a nappalit, itt nem lesz manzárd, ha kell, egész a szőlőig elnyúlik a ház, a verandán ott morzsolja a csutkát a papa, immár örökre. Leül mellé egy kicsit a nádszékbe, no, apám, örülsz-e, különb ez, mint a kúria volt. A veranda homlokzata sárga timpanon, szőlővel telepítsd körbe, hogy ne ácsingózzon a fél falu, bökött az utca felé az öreg Csolnokny, a suttyó Lázár megcsinálja neked a két szép szemedér.

Életében egyszer mondott ellene az apjának, nem megyek, pedig igaza volt akkor is az öreg Csolnokny, jóra való, dolgos gyerek ez a Lázár Pista, menj hozzá, hisz úgy kér.

– Suttyó paraszt – húzta el a száját akkor, az ütés nyomát még most is érzi, ahogy az apja szájon vágta, hát én akkor mi vagyok, és te mi vagy, fiam? Szemébe szerette volna vágni a címeiket és rangokat, de nem tette, ismerte az apját, félt, ha felhergeli, képes elégetni az összes családi iratot, csak magában zsolozsmázta a litániát, mint mikor a tanító verte, vagy amikor a többiek gyakoroltak május elsejére. Egyszerre léptek, induló rajta, ej, haj száll az ének, zeng az ének, szép az élet, ej haj úttörőnek kedve mindig jó, a vörös salak vonyított a talpa alatt, ahogy ott állt hosszú órákat kiállítva a sorból, kihúzta a derekát, úgy nézett szembe a kaján vigyorgással, pedig akkor már rosszul volt, hallotta Bura Miska hangját, na mi van, Csula, te még úttörőnek se vagy jó. Állt a pályaszélen, mintha szakadékbba zuhanna bele, a túlpartról átszüremkedik a dal, fel, vörösök, proletárok, nem válaszolt Bura Miskának, nem is köpött ki, pedig azt tette volna szíve szerint, de nem tehetette, egy Csolnokny lány nem tesz ilyet, csak folytatta hát magában a zsolozsmázást, vagyok tölgyesi Csolnokny Irén Mária Emília, apám tölgyesi Csolnokny Zsigmond, anyám eperjesi Eperjessy Emília Elfrida Erneszta, vagyok tölgyesi Csolnokny Irén. A biológiatanár nő szedte össze, amikor a salakon koppant a homloka, Bura Miska még akkor is bántotta, mikor belépett az osztályba kötéssel a fején, na, mi van, grófnő, elájultunk?

Az apja még mindig a kukoricával volt elfoglalva, nem szólt semmit a házra, csak a szőlőt nézte, hiába építesz ide kúriát, nincsen gazdája ennek, lányom.

– A Berti.

Az apja beléhajintott egy kukoricacsutkát a vederbe, hangosan bongott, mint a harangszó, az öregnek már csak a háta válaszolt, nem gazda az, csak béres, annak se jó, még ha a fiad is.

A házavató viszonylag simán lezajlott, csak Edvinék ízetlen tréfáit kellett lenyelnie Albertnek, te csináltad a terveket, Bertikém, ugye, kérdezte Karola, de Edvin röhögve közbevágott, nem, a falakat festette, ahhoz jobban ért. De azután kötelességtudóan körbecsodáltak mindent, a kimérák meg ott loholtak utánuk.

Flóra tartott tőle, hogy nem fogja kibírni, de csak a vacsora végén zördültek össze az anyósával, amikor Ágacska fel akart ugrani az asztal mellől. Ircsi néni kimérái lecsaptak rá, úgy, mint a szülőszobán, mikor az újszülöttet kezébe vette, és dobta volna, taszította el, ahogy álmában mosolygott, ott nyíltak Ágacska arcán Lia gödröcskéi. Tizenhárman ülünk az asztalnál, csilingelt Lia nevetése azon az utolsó vacsorán, éppen tizenhárman, és már ugrott is fel, mielőtt bárki szólhatott volna, gyere, Berti, szívjunk el egy bagót. Utánuk akart menni azonnal, de letett róla, csak néhány óra még, aztán mehetnek vissza úgyszólván Pestre, Berti albérletének olajfesték- és hígítószaga van, szinte beleszédül, valóságosabb mégis, mint ez az egész falu meg a Csolnok-birtok. Elnézte őket, ahogy összeröhögnek a testvérek a stóla alatt, hadd legyen valami jó is Liának ezen az átkozott napon, amikor kezébe kapta az örökös rabságra szóló diplomáját, Lázár Emília, képesített kertészmérnök, fején a Berti stólája, és nevet, hogy behallatszik a verandáról.

Lia vonásait már képtelen felidézni, ha képes lenne csak egyszer is odalépni, s lerántani a leplet az arcáról, akkor, talán, megszabadulnának ők is, de hiába, nincs már ereje hozzá, hogy végigjárja újra annak az utolsó vacsorának minden stációját, hagyja inkább Liát a verandán örökre, letakarva a sállal, amit Bertitől kapott.

Tizenhárman ülnek az asztalnál most is, még a szereplők is azonosak, csak a főhelyen Ágacska, nem tudta hát fegyelmezni magát, mikor meglátta, hogy fészkelődni kezd az asztal végén:

– Ágacska, maradj a helyeden, még nem fejeztük be az ebédet!

De a gyerek már fel is pattant, s Flóra szinte sikoltott, úgy szólt utána:

– Ágacska, állj meg, hova méisz?

Ircsike pártját fogta azonnal:

– Ugyan, Flóra, engedd, hadd menjen. Kicsim, játssz nekünk valamit ezen a zongorán.

– Majd később, mama – nevetett hátra az ajtóból Ágacska, s már szaladt is le a kertbe a szőlőtövek közé, s Flóra látta, ahogy mély kutakká nyílnak az arcán a grüberlijei.

Szakács Eszter

HOLT NYELVEN

Többször felkelt a hold,
s újra elmúlt az éjszaka.
Amikor elindultak, azt
hitték, nem érnek már oda.

Nem értették, miért,
mégis, halottak voltak,
és holt nyelven kérdezték,
hová jutnak a holtak.

Vissza kinek adják majd
a szívet és a lelket?
A füledt éjszakában
valakik halkán felnevettek.

Bár nagy volt a sötét,
látták az életvonalat,
ahogy túlfutja a tenyért,
és messze előreszalad.

Aztán a fájdalom.
Éppen aludtak egyet,
mikor átjött az álmukon
mindenki, akit csak szerettek.

Sírtak-ríttak, hiába
kéreltek angyalt, istent,
azt mondták, ne nézzenek hátra,
de vinniük kell mindent.

Elismételték sorban
(fent az öröklét csillaga),
hogy aki most velük van,
az nem lesz egyedül soha.

Ott van a világ vége
mindig, ahova mennek.
Nem tudni még, halál vagy élet
bizonyul nehezebbnek.

Így fognak ők az égbe menni,
mert az égben nincs semmi,
s amit megtanulnak, az annyi:
hogyan kell a semmiben lakni.

Mesterházi Mónika

A LÉLEK ÁLLAPOTA ÁLMÁBAN

és hanyatt feküdtem az utcafűben
és azt éreztem csak hogy süt a nap
és nemsokára tél lesz nem lehet
a fűben feküdni a ház előtt

én voltam a férfi a megállóban
még nem volt este bár sötétedett
álltam mint saját magam senki apja
senkije negyven ötven évesen

a testemből kiléptem éjszaka
könnyű nagy léptekkel a kulcslukig
a lépcsőház sötét volt mégse féltem
friss levegő áradt be az ablakon

A FERDE ÚT

Hogy is van ez a ferde út
Félálomban a fény felé
Hol jártam én itt mért is megyek arra
Fejet lehúzó súllyal fekvé itt
A ferde úton fényes ház van
Az út odavisz
Ahol hiányzik egy csipesz
Félkör alakban lóg a függöny
A hold benéz

Czifrik Balázs

FORGÓ

*„Jün-men e szavakkal fordult tanítványaihoz:
– Orvosság és betegség egymásért vannak.
Az egész világegyetem orvosság.
Ti vajon hová tartoztok?”*

(NEFRIT SZIRT 87.)

Az áprilisi nyárias tavaszban az iskola sárgás-fehéres fényben világított. A nagy, két-szárnyú kapun három tizenhárom év körüli fiú lépett ki. Könnyű léptűek voltak, táskáik vidáman hintáztak, talán még a levegőbe is repültek.

A menza öt perc sétára esett az iskolától. Az odavezető úton, a zegzugos utcákban a fiúk már nem játszottak, nem képzeltek semmit a hatalmas boltívről, csak egyszerűen, a napfénytől átjárva befordultak a gyermekétkezde zsíros párától terhes udvarába. Átugrálták a betonra száradt olajos, szennyes foltokat, kikerülték az üres, téstás kartondobozokat, majd alámerültek a pinchelyiségbe, ahol hosszú, fehér abroszokkal terített asztalok sorakoztak.

Lent, a menzán opálos ezüstoszlopokban tornyosultak az örökké vizes és mosószeres alumíniumtálcák és evőeszközök: az életlen kés, a görbe fogú villa és a horpadt kanál. (Majd később, a gimnáziumban ezek a tárgyak – ha nem is épp ezek, de anyaguk és funkciójuk szerint mégiscsak – ékszerekké, főleg karkötővé és nyakláncá válnak.) De akkor még nem így történt. Akkor még a három fiú sorban elhaladt az ételkiadó ablakok előtt, és a tálcákra kerültek az egyenízű levesek, a száraz vagy zsíros és formátlan feltétek, amelyek belesüllyedtek az egyforma sárga-zöld-bab-borsó-tökfőzelékekbe. Aztán a pult végén következett a szalvéta és a kenyér, amit egy mozdulattal mind egyikük a tálcára csapott.

Ez van – tette le a tollat J. a papír mellé, majd zsebéből előkotorta az öngyújtót. A cigaretta már tíz perce lógott a szájából, de a férfi most sem gyújtotta meg. Keze kicsit elfáradt az írástól.

J. az „m” betűt jellegzetesen formálta. A betű indító szárát magasabbra kanyarította, mint az azt követő két púpot, s ha nagybetűt írt, akkor az egész ábra megnagyobbodott, s mint egy iniciálé uralta a szöveget. A különös az volt, hogy nemcsak a sor elején ugrott ki az írásból ez a furcsa „m”, hanem minden egyes helyen, ahol „m” betűt kellett írni.

J. végül mégsem gyújtott rá. Tenyerében pörgette a világoszöld és nagyon sima öngyújtót, mintha játszana, aztán letette az asztalra, ráborította a kezét, s az asztal poltúrja a nyirkos tenyértől nedves lett.

J. kis idő múlva felállt, a széket precízen betolta a helyére, majd kedvenc zöld kordbársony zakójához világosbarna, belebújós cipőt húzott, zsebre tette a kulcsosomót, s kilépett a lakásból. J. sohasem zárta be a lakásajtót, csak behúzta maga után, s a régi ajtóban a kopott kilincs nyelve puhán kattant.

J. akkor ötvenhárom éves volt és kissé pocakos. Külalakja hónapról hónapra válto-

zott: hol jóvágású, deli férfi volt, hol pedig kimondottan kövér; bár ezt elsőre nem mindig lehetett észrevenni, mert J. sohasem eresztett tokát.

J. negyvenéves koráig motorral közlekedett. Aztán megbetegedett, rokkantosították, és az orvosi alkalmassági pecsét jogosítványába többé nem került be, és végül a motort is eladta. J. ekkor már második feleségével élt, s hamarosan megszületett második fia is.

J. amikor sétált, hátul mindig összekulcsolta a kezét, mintha karjával karóként egyesítené a hátát. Akkor is így ment. Az áprilisi szellő átjárta a kordbársony zakót, kiszellőztette a párálló testszagot, s a nyak mögött kibújt a ruhából.

A fiúk hatfős asztalhoz ültek. Egyikük kibújt pulóveréből, letette maga mellé a székre, aztán mind a hárman nekiláttak a menünek. A levesből csak pár kanállal ettek, s azonnal félretolták.

Nem sokkal a fiúk után megérkezett Favágó. Gyönyörű lány volt. A bőre, mint a leglágyabb tejszokoládé, sötét, hosszú, barna a haja, a szeme pedig mandulavágású. Valójában nem Favágó volt a neve, de a fiúk így hívták maguk között. Az álnév azért kellett, hogy nyugodtan tudjanak beszélni a lányról, és senki se sejtse, ki is az a Favágó. A lány igazi neve F. V. volt, a fiúk ebből kreálták a Favágót.

A lányba az egyik fiú volt szerelmes, a másik kettő külön-külön másba. De akkor, a menzára csak Favágó érkezett meg, és odaült a három fiúhoz. A fiúk nem jöttek zavarba, mert Favágó már elsőtől az osztálytársuk volt, megszokták őt, és megszokták azt is, hogy közülük egy szerelmes belé. A szerelmes fiú ilyenkor elsendesült, míg a másik kettő feléledt: vicceltek, a tanárokról és az osztálytársakról meséltek, többnyire durvát, abban a ritmusban, ahogy nekik jölesett.

Favágó azon a napon különösen szép volt. A lány érezte ezt, s az ebből születő selymes vibrálás megbabonázta a fiúkat. Favágó ebéd közben kiment a mosdóba. A fiúk utánanézték, s bámulták a lány formás lábát, a vádli finom vonalát, s érezték, Favágó már nő, még akkor is, ha járása még inkább lányos, és csípője még csak enyhén ring. A fiúk cuppantgatva ránevettek a szerelmes harmadikra, aki elpirult, s nagyot nyelt a hideg főzelékből.

A két fiú persze azt remélte, megérkezik majd az a két lány is, akikbe ők szerelmesek. A harmadik fiú ezt tudta jól, kérdezgette is őket Bebérről és Tikáról. Hol lehetnek, várjanak-e még rájuk, kérdezzék meg esetleg Favágót? Minden kérdés és válasz izgalomtól feszült, egyszerre jelentett reményt, bizakodást és ellenkezőt mindezekkel.

Favágó visszajött a mosdóból, a három fiú elnémult, mint a csuka, zavarodottak voltak. A lánynak ez jölesett. Miután befejezték az ebédet, Favágó a délutáni pingpongról beszélt.

– A lakótelepen Tikával négytől lefoglaltuk az alagsori pingpongasztalt. Szóltunk már a Nusinak is, Duci is mondta, hogy jön, meg a telepről ott lesznek Csapiék, ja és a Bakonyi is. Ti is jöttök?

A három fiú persze igent mondott, és hazafelé már arról beszélgettek, ki milyen pingpongütőt használ, miért jobb a recésnél a sima, és melyik az ütő támadó- és védekezőoldala. Aztán elérték a lakótelepet, útjaik szétváltak, de csak másfél órára, de csak négyig.

J. amikor a kereszteződéshez ért – jobbra tőle a lakótelep, szemben a színház, balra a sétálóutca –, elmélyülten gondolkozott. Valójában ma egész nap feszült volt és zakla-

tott; megviselte a levélírás. Öngyújtóját és cigijét is otthon hagyta, de végül is ez nem számított, mert J. nem szeretett az utcán dohányozni. Meg kellene inni egy deci bort – gondolta, és elindult a várborozó felé, amelybe a sétálóutca torkollott.

A várborozó ablakain betört az áprilisi fény, és a borospult, az asztaloknál álldogáló néhány ember borostyánfényben úszott. J. hangosan köszönt, aztán a csapatból három deci bort és egy doboz cigit kért. Odaállt az egyik asztalhoz, s arca különösen elkomorult.

Kis idő múlva J. kivett egy szál cigarettát, az asztalra tette, mellé a gyufát.

A három fiúból az egyik J. fia, P., aki akkor ért haza, mikor a kora délutáni fények a borozóban kikerültek J. asztalát. A bejárati ajtó zárja felmelegedett a napsütéstől, a kilincsnyelv puhán kattant. P. a táskáját és kabátját a székre dobta.

A nagyszobában megcsörrent a telefon. Az anyja beszélt, későn érkezik, reggel vett piskótatekerceset, zsömle a spájzban, parizer a hűtőben.

– Apu? – kérdezte egy kis szünetet tartva.

– Nincs itthon. – Halk sóhaj hallatszott a kagylóban. A fiú alig érezhetően megborzongott.

P., miután anyja letette, még egy kicsit ült a telefon mellett. Föl kellene hívni Bebét – gondolta. A fiú Bebébe volt szerelmes.

A lány a külvárosi lakótelepen lakott. A három fiú közül így P.-nek volt a legnehezebb dolga, s ezen gyakran bosszankodott. A belvárosban az osztálytársakkal majdnem minden délután történt valami. Hol a várban császáltak, hol a telepen hülyéskedtek, hol csak egyszerűen üldögéltek egy padon, és mindig, szinte tényleg mindig fölbukant valamelyik lány, csak Bebé nem, mert ő messze lakott, és a busz félóra alatt ért be, ami oda-vissza már egy óra volt, és Bebé szülei ezért soha nem engedték el a lányt.

P. aztán mégsem hívta föl Bebét, hanem megkereste a piskótatekerceset, és a konyhában megette. J.-ék lakása nagyon nagy volt. Ők éppen a teleppel szemben laktak, a régi belvárosban. Leválasztott polgárlakás volt az övék. Nagyanyja, aki szintén velük élt, ő szokta így mondani, leválasztott polgárlakás.

A fiú szobájában hatalmas, négyméteres, kovácsoltvas könyvespolc állt. Az oldala olyan volt, mint egy keskeny létra, s P., ha nem voltak otthon a szülei, fel szokott mászni a polc tetejére, ahol vékony csíkban madárürülék fehérlett.

Pár éve J. és a fia madarakkal foglalkozott. Több mint húsz madaruk volt, köztük kanári, tengelic, zöldike, paszta, nimfapapagáj és persze pintyek. Időnként pár madarat a kalitka tisztításakor elengedtek a szobában, s azok előszeretettel üldögéltek a szoba legmagasabb pontján, a kovácsoltvas könyvespolcon, ott, ahol P. is ücsörgött.

A fiú szobájából a lakótelepre lehetett látni, épp Favágóék erkélyére. P. gyakran látta Favágót, ezt már többször meg is beszéltek, és volt olyan is, hogy integettek egymásnak. Egyszer P. kirakta a hangfalakat az ablakba, s bekapcsolta Favágó kedvenc számát, a Kung-fu fightingot. Ebből akkor lett egy kisebb bonyodalom, mert P. a Favágóba szerelmes fiú ablakára is rálátott, sőt ő olyan közel lakott, hogy gyakran az ablakból beszélgettek egymással. Valójában a helyzet tisztázásakor derült ki, hogy a szomszéd fiú szerelmes Favágóba, és nem sokkal ezután kapta a lány a Favágó nevet.

P. azonban most nem gondolkozott ezen. Ült a könyvespolc tetején, Bebére gondolt, aki a külvárosi lakótelepen mit sem tudott arról, hogy kevéssel egy óra múlva forgozás lesz.

J. asztala a várborozóban teljes homályba borult. A szál cigaretta érintetlenül feküdt mellette, s J. két-három percenként nyitott tenyérrel a homlokára csapott. A harmadik pohár bort kérte ki. A pultos fölkapcsolta a sárga égőket, és a gyér fény összekeveredett a fakuló napsugárral.

J. szeme felvillant. Hideg és szürke szem volt az övé, de gonosznak nem nevezhető. Ez a szempár az arc mimikája nélkül sem jót, sem rosszat nem árult el. Talán ez adta J.-nek a kortalan külsőt.

J. még mindig nem gyújtott rá. Elővette a kordbársony zakó belső zsebéből a tárcáját, megnézte, mennyi pénz van nála. Ekkor egy szürke ballonkabátos férfi nyitott be a borozóba, és egyenesen J. asztalához ment, majd nyelt egyet:

– Megírtad? – kérdezte.

– Meg – felelte J.

A ballonkabátos férfit Sztivinek hívták. J. úgy tudta, Sztivi hosszabb ideig élt Bécsben. Ezt a férfit kevesen szerették, valójában J. sem. Többnyire ápolatlan volt a külseje – haja hátul vállig ért, a fejtetőn pedig kopaszodott. Sztivi furcsán beszélt. Kicsit félrehúzta a száját, s két-három szavanként nyelt egyet, s ilyenkor két húsos ajka úgy lapult egymásra, mintha kacsacsőr volna.

– Hogy mért mentem el, azt is? – nézett maga elé a ballonkabátos.

– Igen.

– Anyámat is beleírtad?

– Beleírtam, meg azt is... – de J. nem fejezte be.

– És benne van az is – nyelt egyet Sztivi –, hogy az egyetemet nem végezhettem el?

J. bólintott.

– Nálad van a levél? – kérdezte Sztivi.

– Nincs, otthon van – felelte J.

– Kérsz még egy bort?

– Köszönöm.

– Megisszuk, aztán elmegyünk hozzád, és megnézzük a levelet – nyelt a férfi –, én átmásolom, aztán beadjuk a tanácsnak.

J. bólintott.

Sztivi észrevette az asztalon fekvő szál cigarettát. J. megkínálta, a férfi kapkodva gyújtott rá. Nyelt egyet, de a nyelést megtörte a felszakadó köhögés, és Sztivi arca félelmetes torz görcsbe rándult. J. egyre türelmetlenebb lett, és párszor nyitott tenyérrel megcsapkodta a homlokát.

P. lemászott a könyvespolcra, és az íróasztalon meglátta a levelet. Az „m” betűkről rögtön megismerte apja kézírását. Bár nagyon kíváncsi volt, a levélbe nem olvasott bele.

P. még régen a nagyanyjától kapott egy különleges, 1908-ban készült, acél-alpakka bevonatú perselyt. A perselyhez tartozott egy kulcs is, amit a nagymama sajnos nem talált meg. P. ebbe a perselybe, amibe a papírhúszas és -tízes csak összegöngyölve fért bele, gyűjtötte a pénzét. Az acéldobozkába százas ugyan ritkán került, de az ötösöktől és kétforintosoktól elég szépen zörgött.

P. kivett egy húszast, a zsebébe gyűrte, majd visszamászott a könyvespolc tetejére. A pénz egy részéből kínai minőségi pingponglabdát vesz – határozott a fiú –, mert a telepen a pingpongasztalhoz NDK-s labdát adnak, ami nehéz és kemény, ezért nem lehet vele rendesen csavarni. A maradék pénzt pedig csokira és Donald rágóra fogja költeni.

Havi zsebpénzt P. sohasem kapott. Apróbb házimunkákból gyűjtögetett: elment bevásárolni, s a visszajáróból mindig csurrant-cseppent valami. Ha visszavitte az üres üvegeket, akkor az összes pénzt megtarthatta, néha pedig egy-egy vendégeskedő rokon-tól is kapott egy húszast vagy egy tízest. A legjobb bevételi forrás azonban a húsvéti locsolás volt. A nyár fagyijait, a strandbelépőket, a vattacukrokat, mozijegyeket többnyire a locsolkodópénzből fizette.

Az utolsó húsvét azonban verekedéssel végződött.

A három fiú úgy, mint mindig, együtt járta végig a lányosztálytársakat. A lányoktól sokit és tojást kaptak, az anyukáktól pedig pénzt. Amikor szétváltak, s elindultak hazafelé, P-t három, a szomszéd iskolába járó cigány fiú megtámadta. A legnagyobbat G.-nek hívták. G. már máskor is megkergette P-t a vár körül, és volt olyan is, hogy elvették a mozijegyt.

G. megállította a fiút, és nagyon kedvesen kérte, adja oda azt a nejlontáskát, ami a kezében van. P.-nek remegni kezdett a hangja, majd elbőgte magát. G. ekkor már ordítva mondta, hogy adja már azt a kurva táskát, de a fiú nem mozdult. G. lekevert a fiúnak egy pofont. P. némán bőgött, gyomormélyből rázkódott a teste, s az arcán csorgott a könny.

G. aztán lefogta P-t, s elkezdett turkálni az ünneplónadrág zsebeiben. A fiú kínjában összekuporodott. G., hogy nem fért a zsebekhez, felbőszülve ütötte P. hátát. Az utcában az ütések, mint egy mélydob hangja, végighuppogtak. P. ekkor hirtelen felugrott, s fejével állon verte a fölétornyosuló G.-t. P. elrohant, s mikor hátranézett, látta, G. szájából ömlik a vér.

Otthon kérdezték, mi történt, de a fiú csak bőgött, semmit sem mondott. Pár nappal később anyjának elmesélte, hogyan végződött a húsvét.

J. és Sztivi nem a sétálóutcán, hanem egy sikátoron keresztül ment haza. J. nem szeretett Sztivivel mutatkozni, s kínjában a gyufásdobozt zörgette a zöld kordbársony zakó zsebében. Sztivi is hallgatott, ő megszokta, hogy nem szeretnek vele lenni, megszokta, hogy mellette mindenki feszült.

A két férfi elérte a régi bérházat, ahol egy nagy, ellipszis alakú, kertes belső udvaron mentek át. A földszinti lakók a kert feléjük eső szeletét gondozták. Nyíriék előtt rózsaszín hortenziabokrok nyíltak, máshol futórózsa, aztán volt egy fenyő is és persze sok-sok borostyán.

A fenyőfa volt a legkülönösebb az egész kertben. A fa csúcshajtásai világoszöldek voltak, de a barnulás, a betegség minden ágon látszott. Ez a fenyő Sikoréké volt, és az NDK-ban élő fiuktól kapták. Az ajándék kis fenyő azonban nem akart nőni, olyan kicsi maradt, mint amilyen volt, s minden egyes friss hajtás pár nap múlva leszáradt. Sikorék a házbeli gyerekeket hibáztatták, hogy bepattan a labda a kertbe, rálépnek a fácskára, vagy bottal verik le a hajtásokat.

A zárban puhán kattant a kilincsnyelv. J. nem vette észre fia ruháját a fogason. A fiú a könyvespolc tetején nem tudta, mit tegyen. Először köszönni akart, de aztán meggondolta magát. Nem tudta, hogy apja nincs egyedül. Amikor azonban meghallotta Sztivi hangját, úgy döntött, csöndben marad. Akkor is, ha annak pofon lesz az ára.

J. ritkán verte el P-t. A fiú mégis úgy rettegett a veréstől, mintha az mindennapos volna. A legutóbb akkora pofonokat kapott, hogy a bal füle napokra feldagadt, de a

legszörnyűbb mégsem ez volt. Ahogy akkor apja megindult felé, a fiú tudta, pofon lesz. Annyira megijedt, hogy bevizelt. Állt a szoba közepén a csehszlovák világoskék melegítőben, folyt végig a lábán a vizelet, és a szőnyegen tócsává terebélyesedett. Lehet, hogy J. ettől vadult meg, vagy attól, hogy a fiú védekezett, végül is ez nem számított, mert a pofonok már elindultak, visszafordíthatatlanul, zuhantak arcra, földre. A fiú a verés után nem hallott, egész feje feldagadt és lüktetett. Mikor kicsit magához tért, apja üvöltését hallotta, hogy mossa fel a húgyát. A fiú bögve, sárga szivaccsal súrolta a szőnyeget, míg apja ott állt fölötte, árnyékot vetve mindenre.

Akkor, ha a polc tetején P. mögül jött volna a fény, ő vetett volna árnyékot az apjára és Sztivire. Ez azonban nem történhetett meg, mert a polc mögött fal volt. J. közvetlenül a fiú alatt mutatta a piszkozatot Sztivinek. Sztivi figyelmesen olvasta, bólogatott. A fiú csak az idegen férfi kopasz tarkóját látta, a hátralógó pár sötét hajszállal.

– Ez jó, tényleg jó – mondta Sztivi. – Akkor ezt most elviszem. – Sztivi egy pillanatra megállt, habozott. – Lenne még egy kérésem – erősen nézte a földet. – Nem szeretek ilyennel előhozakodni, de jó lenne, ha tudnál adni egy kis pénzt. Mondjuk százötven forintot.

J. elővette a tárcáját, de csak egy ötvenes volt benne. Mondta is Sztivinek, de Sztivinek ez nem volt elég, ő százötvenet akart.

– Mert ha úgy vesszük – nézett lassan J. szemébe Sztivi –, akkor te tartozol nekem még ötszáz forinttal, persze, csak ha úgy vesszük. Én nem akarom úgy venni, meg itt van ez a levél is, szóval adsz nekem százötven forintot, aztán el is felejtünk mindent.

J. átment a másik szobába, hogy megnézzé a családi kasszát.

Sztivi addig körbejárta a gyerek szobáját, megmozdított egy-egy játékot, belelapozott néhány könyvbe, s megkocogtatta az akváriumot, mire a halak, élelmet remélve, odaúsztak az ujjához. J. üres kézzel jött vissza, nem volt pénz.

J. anélkül, hogy Sztivire nézett volna, odaadta az ötvenest, s aztán gondolkodás nélkül belenézett fia alpakka-acél perselyébe. A fiú gymra remegni kezdett, ült mozdulatlanul, még levegőt is alig mert venni. J. az acél-alpakka dobozból kivett száz forintot.

Sztivi zsebre dugta a pénzt, aztán indult. J. is vele ment. P. a könyvespolc tetejéről hallotta a kilincsnyelv puha kattanasát.

A fiú torkában egyre nagyobb gombóc feszült, majd szédülni kezdett. A polcon erősen kellett kapaszkodnia, aztán az órájára nézett, tíz perc múlva négy. Gyorsan lemászott, felkapta a melegítőjét, a pingpongütőt, s indult.

Öt perc alatt ugyan a telepre ért, de még előtte beugrott a Sportboltba a kínai pingponglabdákért. Farzsebéből elővette a húszast, a gyűrött papírpénz kicsit remegett a kezében. Az eladónő mosolygott, P. udvariasan megköszönte a labdákat és a visszajárót.

Az alagsori helyiségben már ott volt mindenki. A Favágóba szerelmes fiú Favágóval ütögetett, Tika a harmadik fiúval beszélgetett. P. elmosolyodott. Mind a négyen értették a mosolyt, s a lányok egyszerre mondták nevetősen megbotránkozva, az ü hangot kicsit megnyújtva: de hülye vagy.

P. rögtön beállt játszani. Ügyesen pingpongozott, közülük talán a legügyesebben. Kicsit piszkálta is Favágót, hogy most jobb oldal, bal oldal, most pont azt nem érted el.

Tika, aki nem is játszott, elvesztette a türelmét: leghamarabb ő érezte meg, hogy P. hangjában több van, mint ugratás: bántotta Favágót. Tika rászólt P.-re. A fiú nem hagy-

ta abba a játékot, bár majd szétrobbant a méregtől, s a kicsit magasabban érkező labdát félelmetes erővel és pontossággal csapta le úgy, hogy a labda a szűk helyiségben minden falnak nekicsapódott, s még másodpercekig pattogott a földön. Favágó azonnal kiabált: nem ér, a lecsapás csalás! Tika is elvesztette a türelmét, ki akarta állítani P-t. Percekig állt a játék, és végül a három fiú csiklandozással zárta le a vitát.

A fiúk szemből támadtak, először a lányok hasa volt a célpont. P. Favágóval küzdött. A lányt hátulról ölelte át, s kissé durván csiklandozta. A fiú keze gyakran hozzáért a lány serdülő melléhez. A lány ezt egyáltalán nem bánta, mintha még úgy is mozgott volna, hogy minél jobban kézre álljon.

A másik két fiú Tikával hadakozott. A Favágóba szerelmes fiú végig szemmel tartotta, hogy mi történik P. és a lány között. Ahogy a lány próbált kissé előredőlvén, testét görnyedve, összehúzva szabadulni P.-től, feneke nekinyomódott a fiú ágyékának. A fiú egyre erősebben nyomta magát a lányhoz, s a lány nem távolodott el.

Kissé kifáradva fölálltak. A lány ekkor hirtelen szabadulni próbált, de a fiú elkapta a két kezét, s magához húzta. A lány váratlanul ellágyult, és nekidőlt a fiú testének. A fiú is lazított a szorításon, óvatosan fogta a lányt. Így álltak rövid ideig, de mindketten érezték, ez mégis hosszabb, mint máskor.

Aztán mindenki visszatért az asztal mellé. Öten forgóztak, és idővel még érkeztek páran. P. szinte mindig bejutott a döntőbe, ahol gyakran került össze Favágóval. A fiú nem kegyelmezett, mindig nyert. Esélyt sem adott a lánynak, mégis a játék közben mindkettejükben szokatlan feszültség és izgalom vibrált.

A Favágóba szerelmes fiú próbált ebben a párosban harmadikként részt venni. P. megállás nélkül cikizte, piszkálta a szerelmes fiút. A fiú igyekezett visszavágni, de P. neki sem kegyelmezett. A jól sikerült élceken még Tika is a többiekkel nevetett.

Lassan besötétedett. Legtovább Favágó, P. és a lányba szerelmes fiú maradt a telepen. Favágó és P. belemerült a játékba. Ha ők voltak párban, rommá verték a másik fiút. Ha P. volt egyedül, akkor mindig úgy ütött, hogy a szerelmes fiú nem tudta visszaidéni, míg Favágónak könnyű labdákat adott. Végül a szerelmes fiú föladta, és hazaindult, Favágó és P. azonban még nem.

Ketten maradtak az asztalnál. Elnémultak. P. úgy játszott, mintha komoly versenyre készülne. Favágó arca már kipirosodott. Favágó egyszer csak váratlanul leült, s rámosolygott P.-re, aki ritmusból ütötte vissza a labdát az ellenfél nélküli oldalra.

P. tanácstalanul nézett Favágóra, majd a lány bátorítására, melléült. Kis idő után P. megfogta Favágó széktámláját, úgy tett, mintha így lenne a legkényelmesebb. Favágó ekkor hátradőlt. P. bőréhez hozzáért a lány nedves pólója, aztán megérezte az izzadság szagát is. Kicsit marónak találta, mégis kellemesen megborzosgott.

A fiú véletlenül megérintette a lány vállát, a lány pedig a fiúra mosolygott. P. lekapcsolta a helyiségben a villanyt.

– Ezt most miért csináltad? – kérdezte a lány, s indult kifelé, de az ajtóban megállt a fiú mellett. A fiú átölelte, de összebújni nem mertek, csak fogták egymás derekát. A fiú aztán lassan lecsúsztatta tenyerét a lány fenekére. A lány nem tett semmit, majd odahajtott a fejét a fiú vállára. Suta volt minden mozdulatuk.

Kint már besötétedett. Favágó és P. szótlanul lépett ki a teremből. Az alagsori helyiség ablaka előtt a Favágóba szerelmes fiú ült. Maga elé nézett, gyomra remegett. A fiú torkában egyre nagyobb gombóc feszült, majd szédülni kezdett. Köszöntek egymásnak, aztán mindenki indult haza. Favágó és a szerelmes fiú egy ideig együtt ment, P. az ellenkező irányba.

A kilincsnyelv puhán kattant a zárban. P. a konyhában leült az anyja mellé, és vacsoráztott. A fiú nem kereste az apját, hiszen a nagyszoba sötét volt, ami annyit jelentett, a férfi még nincs otthon. Az anya halkán beszélt, s látszott, szája szederjes, fegyelmezi magát. A sötét nagyszobából egyszer csak halk, tapsolásra emlékeztető nesz szűrődött ki. A fiú az anyjára nézett, s azonnal tudta, apja a fotelban ül, s nyitott tenyérrel csapkodja a homlokát.

Kádár Pál

A HALÁL ÉS AZ ORVOS

Szokása szerint az orvos későn, éjfélutájban feküdt le, és még olvasott. Mindig így – egy félórás-órás olvasással – ringatta álomba magát.

Ezen az estén valahogy korábban lepte meg az álom, és nyitott könyvvel a kezében elaludt. Nem tudta, mióta alhat, amikor úgy érezte, valaki ott van az ágya mellett, és figyel. Nem riadt föl, ahogy a rosszat álmodó vagy félős emberek szoktak, csupán lassan, kissé talán csodálkozva figyelt föl az illetőre, és érdeklődően nézegette. Légiesen könnyűnek tetsző – inkább fiatalos, finom vonású –, karcsú lényt vélt látni az ágya előtt. Lágyn volt és szinte áttetsző, s némán leste, várta, hogyan fogadja megjelenését az orvos.

Végül is kicsoda ön, aki ezen a kései órán és ilyen váratlanul meglátogat?, kérdezte kisvártatva az orvos.

Én a halál vagyok, mondta a látogató. De ne aggódjon, nem magáért jöttem. A szomszédban lakó idős hölgyet néztem meg, azt, aki magát is hívni szokta, ha rosszul van. Engem is hívott, már nagyon vár, de nem tehettem eleget a kérésének, még nem jött el a pillanat, hogy megérintsem. Magához éppen csak beugrottam, hogy átadjam a hölgy üzenetét, ő már nem fél tőlem – kérte, hogy ezt mondjam meg magának.

Most már csak kíváncsiságból is megkérdezte az orvos: Ha majd azért jön, hogy megérintse a hölgyet, akkor is beugrik-e hozzá egy szóra?

Nem, akkor sem magának a hölgynek, sem másnak nem szólhatok előre, felelte a halál.

Az orvos fölélénkült, kíváncsian kérdezte: Na és mondja, szokott efféle látogatásokat tenni máskor és másoknál is? Tehát olyankor, ha – mint mondja – nem esedékes még a... megérintésük?

Nagyon ritkán, és csak ahhoz megyek, aki nem retteg tőlem, aki belenyugvással vár rám, nem pedig idegenkedéssel. Egyébként is oktalan az élők idegenkedése, hisz valahol a tudata mélyén vagy öntudatlanul is tudja mindenki, aki él, hogy elérkezik az én időm is.

Valaki meghatározza-e vagy előjegyzi-e számára azt a bizonyos pillanatot, amiről beszél?, kérdezte az orvos – és érdeklődése nőttön-nőtt.

Nem, senki. Ahogyan maguk mondanák: független vagyok. Az a felsőbb lény, aki-ben az emberek hisznek, nos, ő az élőknek ad utasítást. Esetleg még annak a halálón

túli valaminek, amit én már nem ismerek – de nekem, a halálnak nem. Én magam szabom meg érkezésem pillanatát, és pedig nem valami olyasféle eszközzel, amit maguk komputernek hívnak, hanem a bennem működő finom és pontos megérezésnek a segítségével, amit maguk a végzet érkezése pillanatának szoktak nevezni.

Nem tudom, tudja-e vagy tudhatja-e, hogy magát, a halált az emberek megpróbálják megszemélyesíteni vagy – talán helyesebb így mondani – valamilyen formában megjeleníteni? Ez a megjelenítés – legyen akár profán, akár pedig művészi – szinte kizárólag meghökkentőnek, ijesztőnek, sőt visszataszítóknak mutatja, talán a zenei kifejezés az egyedüli kivétel. Nos, ennek ellentmondanak mind a szavai, mind pedig az, amit én most látni vélek. Vajon miért?

Nem foglalkozom ezekkel a megjelenítésekkel, de – gondolom – az élők önmagukból kiindulva látnak olyannak, amilyenek – mint mondja – ábrázolni szoktak. Vagyis olyannak, amilyenek halálfélelmükben önmagukat látják, vagy amilyenek ilyenkor látszanak, sőt amilyenek a halál utáni állapotukban láttatják magukat. Nem vagyok valós lény, így hát csak saját fantáziájukat, borzongásaikat, félelmüket vetíthetik ki rám, amikor formába akarnak önteni.

Igen, ez így lehet, hiszen szavainkban is így jelenik meg. Noha elképzelni sem tudjuk, milyen, ha megjelenik – s még kevésbé azt, milyen lehet az a valami más, ami megérintésünk után következhet. Talán épp itt van a félelem oka: Hogy mi jön – ha jön egyáltalán – a megérintésünk után.

Noha ez nem tartozik rám, magyarázta a halál, csak azok félnek, akik élnek. Akiket megérintettem, azok már nem félnek semmitől, hiszen nincs módjuk – vagy mondhatni: eszközük – a félelemre. Akik az élők oldalán itt maradnak, azok félnek, mert elveszítettek valakit, és látják őt már kívül az életen. És óhatatlanul fölmerül bennük, ez vajon mennyire hasonló ahhoz, amikor majd ők is ilyené válnak – de mondom, velük nekem nincs semmi dolgom. Aki nem fél tőlem életében, tudva, hogy az élet része vagyok, annak nem vagyok sem idegen, sem szörnyű.

Vannak mégis – ha szabad így kifejezni magam – homályos kérdések magával kapcsolatban, mondta az orvos. Olyan körülmények, amelyek megnehezítik a maga megértését. Már ha lehet egyáltalán valamiféle megértésről beszélni azzal kapcsolatban, ami – ahogyan mondja – a feladata.

És melyek azok a kérdések?, kérdezte – úgy tűnt, érdeklődve – a halál.

Itt van például az öngyilkosság. Nem kényszeríti-e ki az öngyilkos, hogy maga a „megfelelő” pillanatnál korábban jelenjen meg? Hiszen az itt maradók úgy vélhetik, az illető még élhetett volna – akár sokáig is.

Nem, engem nem lehet arra kényszeríteni, hogy csak úgy indokolatlanul, az élők kedvéért megjelenjek. Az öngyilkos nem énniattam hagyja el az életet látszólag idő előtt, hanem az élők miatt. Nem értem jön, hanem maguktól, az élőktől menekül. Maguk idézik elő a tettét, én ekkor is csak időben, a szükséges pillanatban érkezem. Vagy nem érkezem, ha – ahogy mondják – a tett sikertelen.

No és tömeges halál esetén? Háború, terror, tömeggyilkosság vagy akár csak bér-gyilkosság, baleset vagy bármi más – ahogy mondják – „nem természetes” halál alkal-mával? Ott mi a szerepe? Akkor sincs jelen az okok vagy indítékok között?

Ekkor is csak az élet megszüntetésének pillanatában vagyok jelen. Az okok vagy indítékok nem tartoznak rám, ezek ilyenkor is a maguk produktumai, az élőkéi. Gondolom, folytatta váratlanul, azt akarja megtudni, hogyan vagyok képes ilyenkor az idő-

vel gazdálkodni. Ez nem okoz nehézséget. Két halál között mindig van annyi idő – ha csak a pillanatnak egymilliomod része is –, hogy én az érintést megejtsem.

Az orvos most már makacs lett – ha már megadatott számára ez az alkalom, talán többet is kiszedhet beszélgetőtársából. És mi a szerepe a halvaszületésnél?, kérdezte.

Nincs ilyen szerep, hiszen ahol nem is volt élet, ott nekem semmi tennivalóm.

Hát abban van-e meghatározó szerepe, hogy meddig él és miképpen végzi az, aki már épp csak hogy él, vagyis aki a – néha igen hosszan tartó – kóma állapotába került?

Az öntudat hiánya nem azonos az élet hiányával, felelte a halál, mondván, hogy ő ilyen esetben még nincs jelen. Az „élőhalott” fogalma – vagy képe – szintén az élők találmánya. Ő pedig ebben nem partnere az élőknek, jegyezte meg – úgy tűnt, kissé szarkasztikusan.

De mégis – makacskodott az orvos –, milyen a viszonya a még éppen élőhöz akkor, amikor mi klinikai halálról beszélünk? Vagy megfordítva: Milyen a haldokló viszonya magához?

Énközttem és a felém közeledő között – aki életjelt már nem ad, de még él – nincs voltaképpen semmiféle kapcsolat. Nem én közelítek feléje, hanem ő – a még éppen élő – közelít énfelém. Olyan ez – hogy emberi példával éljek –, mint a beteljesületlen szerelem: Az ember érzi már a boldogság pillanatának közelségét, melegét – s hirtelen mégis elszáll, elérhetetlenné válik.

A halál bekövetkezte a boldogság pillanata?

Igen, a beteljesülése.

No de hát mi örökös harcban állunk egymással – magyarázta az orvos –, mi maga ellen küzdünk, azért, hogy maga ne érinthesse meg azt, aki ránk bízta magát.

Nem, mondta a halál. Maguk nem ellenem harcolnak, hanem az élőkért – vagy az életért. Azért, hogy a már alig élő is még tovább éljen. Sokszor reménytelenül is – de hát ez a hivatásuk, ahogy mondják. Ellenem nem képesek tenni igazán semmit, hiszen nem tudhatják, mikor érkezem, legfőljebb talán sejtik. Én viszont nem lehetek magukra tekintettel, bármit tesznek is az élő ember már végképp megromlott gépezetében, hogy még működésben tartsák. Én nem harcolok maguk ellen, teszem, amit tennem kell a kellő pillanatban. Engem nem tudnak sem késleltetni, sem siettetni, nincs – hogy úgy mondjam – viszonyunk egymáshoz. Én mindig időben érkezem. Amit maguk erről – mármint a siettetésemről vagy késleltetésemről – összevitakoznak, ne haragudjon, de az, mondta kissé ironikus hangon, szamárság: az élők fantazmagóriája a halál „időszerűségéről”. Ráadásul ezt mindig a maguk különlegesnek mondott érdekei szerint csúrik-csavarják. Nekem ezekhez az érdekekhez, mint mondtam, semmi közöm. Az élők persze életük során – tőlem függetlenül – tehetnek ezt-azt azért, hogy önnön működésüket úgy szabályozzák, hogy az tartós legyen. Én ugyanis nem sietek megállítani ezt a működést idő előtt.

Az orvos most már fáradtnak érezte magát. Arra gondolt, hogyan is beszélgethetek, hiszen beszélgetőtársa nem valamiféle személy. Meg is kérdezte: Hogyan volt ez lehetséges – különösképp ilyen hosszan?

Ha majd eltűnök, rájön, hogy csak a gondolataiban voltam jelen, és ott társalogtunk csak. Ami pedig az idő hosszát jelenti, nos, az a maguk által pillanatnak nevezett időnek a kifejezhetetlen törtrésze volt csupán. De most már aludjon, doktor, pihennie kell!

Az orvos leemelte az arcáról a könyvet, becsukta, egy pillanatig eltűnődött azon, amit látni vélt, leoltotta a villanyt, és mély álomba zuhant.

Darányi Sándor

APA

A hullaházban

Lélek voltál? Mert testként szoktalak meg,
Azért nem láttalak? E kézfogónyi
Vakság volt mindenünk? Gyűlöltél gyónni,
S én, forrongásban ömlő rossz salak,

Kényszerítettelek. Nem állsz kötélnek:
Dulakodunk. Váratlan mattot adsz.
Hányszor hittem igaznak a valódit,
S hogy még egy télre jön még egy tavasz!

Most itt heversz kopott vastaligán.
Zilált és ősz hajad, akár a jég.
Szemem a segéd sárga köpenyén.
Szemedbe tört a szomszéd messzeség.

Ez hát a lepedő, amelyben
Alád kap a láng.
Megemészt, szikkadt rőzse,
Korhadt deszkapalánk –
Aki elválasztottad magad az égtől,
Oda jutsz most, általa, fel.
Csak a lelkifurdalás, a zsarát, marad csak a zacc –
A hamu énekel.

Ha a rostélyon felülsz tűzkoronádban,
A hamvak is elégnek, és a végest
Átdöfi végzete, a végtelen.

Pompeji fuldokló

Eljött értem a kínhalál.
Az intenzív osztály ölén
Bújtam el, mégis rám talál.
Gégemetszésre nincs remény.

S most embereljem meg magam.
Most kezdjem el az életem.
Mikor kevés, mi hátravan,
Soroljam el, mim nincs nekem.

Tiszta lelkiismeretem,
Hitem,
Álmom,
Nincs Istenem.

Éjjel egy órákor

A holt felül. Mögötte fut a gazban,
Kanyarog egy cikcakkos életút.
Ha tudta volna, hol, mire vigyázzon!
Nem kerülhette el a háborút.

Fogság Foksániban. „Kicsi robot.”
Fél év mindössze. Nem Szibériába,
Hisz így is majdnem tüdővéaszt kapott!
„– Selejt. Nem éri meg a holnapot.”

Még kurta hatvan nyár, míg félrenyelt.
Semmire se elég. A légcsővében,
Tüdeje mélyén alvad a reszelt
Sajt. Erjed, gyullad, fojt, megöl a vétlen.

S most itt a béke, az örök, a nem várt.
Mít ér,
Ha többé nem kóstolhat szilvalekvárt!

Anziks

Ha hajnalban csak bódorgok az utcán,
S csodálom, a Duna nem sistereg
Forró két partja közt,
Ne siess értened, se szólni hozzám.
Az elkoszlott ing, levágott trikó,
Mikor a lélegeztetőre tették,
A barna szivacs, a kitaposott
Papucs menjen mind-mind a szemétkbe.
Zacskóba, el. Vesszen a kín nyoma.

De itt marad torzult tekintete.
Keze vasa, bőre langymeleg selyme,
A szótlán rettegés: mindent megért,
Csak szólni nem bír – torkában a cső.
Itt rebbenő pillája: még int, hogy megbocsát.
Alig van már idő.

Én, mint az orgyilkos, veszem az áldást,
Hadd iszkolok vele,
Ő ott hever az ágyán fölpolcolva,
Barokk szent: kifordult szeme ámpolna,
Pisla mécs élete.

Árgyélus madár

Aranysipkás madár, karmod bevájod
A kesztyűbe, égről álmodsz vakon.
Mindjárt felröppensz. Vár a kék határ:
Itt lent a szíj, vár fent az irgalom.

FIGYELŐ

„MENT-E A KÖNYVEK ÁLTAL A VILÁG ELÉBB”, AVAGY HOVÁ FUSSUNK A JELENBŐL, A MÚLTBA VAGY A JÖVŐBE?

Tatyjana Tolsztaja: Kssz!

Fordította M. Nagy Miklós

Ulpius-ház Könyvkiadó, 2004. 311 oldal, 3480 Ft

Tolsztaja regénye 2000-ben jelent meg Oroszországban, és az ezredforduló különleges perspektívát adott a jövőbe, az atomrobbanás utáni kétszázadik esztendőbe helyezett antiutópiának – azt sugallta, hogy összegezi a múltat, és számot vet azzal, vajon mi felé is haladunk. A Kssz! azért is kivételes, mert korunk irodalmi terméséhez képest meglepően hagyományos regény, noha természetesen a XXI. századi posztmodern, orosz irodalom mércéjével is megállja a helyét. Tolsztaja várva várt, mert első nagyobb lélegzetű művét megjelenése évében két díjra is jelölte az orosz és nemzetközi kritika. Jómagam a Booker-díj nominátoraként ezt a regényt javasoltam a díjra, itt azonban csak második helyezett lett, viszont a hasonlóan rangos, de jobban jövedelmező Triumf-díjat nyerte el.

Tolsztaja angol, francia és egyéb nyelvű könyvein „Tolstoy”-ként írja családnevét, azaz nem a nőnemű orosz alakot használja. Így talán egyértelműbben utal arra, hogy viselője a Tolsztoj grófi és írói család leszármazottja, Alekszej Tolsztoj volt az apai nagyapja. Egy másik okot is azonnal megért bárki, aki az interneten begépeli a nevet egy orosz keresőbe. Píllanatokon belül címek és hivatkozások tömkelegét láthatja maga előtt, amelyekről kiderül, hogy egytől egyig kövér (tolsztaja) orosz nők bájait kínálják elméletben és gyakorlatban, álló- és mozgóképeken, részletesen és a mélységkebe hatolóan. Az utóbbi húsz év során nem tettem ekkora lépést előre orosz (passzív) szókincsem gazdagításában, mint emez internet-

tes vizit alatt. Ugyanis az orosz nyelv gyökere-
sen átalakult a rendszerváltás óta.

A szép új világ nyelve

Tolsztaja regényének is egyik nagy újdonsága és hatáseleme sokrétű nyelve. Az orosz irodalom mindig is nagy nyelvi újítások, elméletek és játékok tárgya és eszköze volt, olyannyira, hogy nyelvteremtő literátorai önmaguk írták meg a műveik megértéséhez szükséges teoretikus cikkeket is – gondoljunk akár a szimbolista Andrej Beljire vagy az avantgárd nyelven túli nyelv atyjára, Velimir Hlebnyikovra. Ha a magyar olvasó kevéssé vagy egyáltalán nem ismeri őket, annak oka a fordítás nehézsége, illetve lehetetlensége. Tolsztaja könyvének egyik szenzációja az alkotott új szavak, sőt új igealakok és igeidők bájossága együttese, amelyben keverednek a népi és népi ihletésű szavak, elferdített szóalakok, a naiv és egyenes gyermeknyelv lexikája és szintaxisa, valamint a cifra vagy egyszerű káromkodások.

Hadd essék szó azonnal, minden esszéírási és szerkesztési szabály ellenére a magyar fordításról. Mint az eddigiekből is kiderült, a Kssz! szövegének láttán minden fordító kétségbeesne. Nem létező orosz szavak megmagyarítása, új morfológiai alakok, szójátékok, egyenes és bűjtatott idézetek várnak megoldásra minden oldalon. M. Nagy Miklós képes volt ráállni erre az intonációra, beleélni magát ebbe a mesés, gyerekes hangba, bevonni a magyar tájnyelvet és a nagyvárosi zsargont, sőt az író-
vel kongeniálisan egy nem létező új dialektust megalkotni. Röpködnek a faszopáncsok, mérgező a tűzike, sósak a gilincák, és a rozsdától is be lehet rúgni. A gemence, a gancsó, a goborzsó, a gumbica mai szavainkból is megérthetők, és agyunk hátsó rekeszeiben valahol ott rejtőznek a szép, régi, újra megelevenedett népi káromkodások, fohászok, istenre sosem gondoló istenkedések, amelyeket M. Nagy Miklós a mi középkorunkból és a mi népmeséinkből merít. Tolsztaja regénye úgy szólal meg magyarul, hogy elbűvöl az első pillanat-

tól kezdve, és egy percre sem enged a varázsos rabságból. Pedig dőcögős, nem koherens, buk-dácsolós nyelvről van szó, mintha a regény cselekményének megfelelően a nyelv szétesett volna az atomrobbanás sokkjában, és a jövő lényei most rakosgatnák össze az egymáshoz nem mindig illő cserepeket, a szétforgácsoló-dott emlékelemeket.

A posztnyelvbé Tolsztaja úgy avat be minket, hogy főhőse beszéli el, ahogy ő látja belülről a dolgokat. Tolsztaja nyelvi kavalkádjá nem előzmények nélkül való az orosz irodalomban. Az 1920-as években a formalisták elméleti műveiben sokat elemzett „szkaz”, a primitív beszélt nyelvi stilizáció az orosz forradalom utáni teljes tudati kavarodást érzékeltette az irodalomban, azokat az egyszerű embereket mutatta be közelről és belülről megszólaltatva, akik egyszerre sajátították el a betűvetést és a munkásöntudatot, és a hatalom proletár mámorában új arisztokráciának képzelve magukat, a legnyakatekertebb avított nyelvet keverték a bürokratikus szovjet mozaikszavakkal és a kommunista pátozzsal. Nyelvi-önkifejezési zavartságuk naív bölcselkedő útkeresésekkel párosult. Zoscsenko felejthetetlen novelláinak kispolgár munkásaitól hallottuk azt a komikus intonációt, ahogyan Tolsztaja főhőse, Benedikt megszólal, és Iszaak Babel tudálékos kozák vöröskatonáinál olvastunk olyan leveleket, amelyekben Fjodor Kuzmics, az ösközösség, a középkor és a személyi kultusz vonásait egyesítő városállam vezetője nyilvánítja ki rendeleteit.

„Mivel hogy én volnék Fjodor Kuzmics Kablukov, áldassék a nevem, a legnagyobb Mirza, éljek sokáig Főtitkár és Akadémikus és Hős és Tengernagy és Ács, és mivel szakadatlanul az emberek jólétén buzgólkodok, ezennel elrendelem:

- Hogy ünnepeltessek meg Újév Ünnepe [...]
- Ez is munkaszüneti nap.
- Tehát senki munkába ne menjen, hanem mullasson, énekeljen, vagy csináljon, amit akar, de mértékkel, nem úgy, ahogy azt máskor szoktátok, hogy lármáztok és mindent felgyújtotok, hogy aztán elég mindent összetakarítani magatok után [...]
- Gyertyákat is gyújtsatok hogy minden világos és vidám.
- Hívjatok vendégeket szomszédokat rokonokat, vendégeljetek meg mindenkit, semmit ne sajnáljatok, úgyse esztek meg mindeneteket meg tik magatok is esztek közbe. [...]
- Érdekes lesz majd meglásátok.” (73–74.)

A szkaz klasszikus mintapéldája van előttünk. A hivatalos írásmódra jellemző minden „szép” formulát és eszközt neveltségessé tesz benne és hatálytalanít a sok „hibás” és pontatlan beszélt nyelvi elem. Kablukov rangjai önmagukban is neveltségesen sorakoznak, de bennük ott a konkrétan célzott paródia is: Sztálinhoz hasonlóan mindenhez ért, és mindenben ő a „fő”. Személyi kultusza azonban végtelenül kicsinyes. Tolsztaja nem bonyolítja túlságosan az alakjait, Fjodor Kuzmics fővezéri mivoltában aprócska, rút manóra emlékeztet, Benediktnek mindössze a térdéig ér. Ambivalens ő is, hiába neveltségesen kicsi, mégis félelmetes, amire hatalmas hadonászó keze figyelmeztet állandóan. Fjodor Kuzmics primitív műveltsége komikus, önzése neveltségesen, mégis vérfagyasztó. Az egyes számban felsorolt rangok, az ünnep leírása leleplezik a hatalom birtoklásába beleszedült és belevadult kisember kapzsi szemléletét: nem baj, ha a vendégek esznek, hiszen mi magunk is eszünk közben, vigasztalja meg irigyen az ő kis „pógárait”, akiknél egy hajszállal sem különb.

A nyelvi dekonstrukciót követő rekonstrukció nemcsak formai kerete a regénynek, hanem ez maga a története is. Tolsztaja művének teljesen rendes és alapjában lineáris cselekménye van, ami a hagyományos irodalom átmentett értékei közé tartozik. Nem is történet ez, hanem mese, igazi mese, és az elbeszélő is mesés nyelven-hangon beszéli el nekünk. Mióta a tavaszi könyvfesztiválon Vallai Péter felolvasásában hallottam részleteket, csak az ő lassú, naív, kicsit kioktató, kicsit ámuldozó hanglejtésével hallom olvasás közben a magyar szöveget.

Kakastaréjos új középkor

Hol lesz, hol nem lesz, az atomrobbanás után kétszáz évvel az emberek kunyhókban laknak, és egereket esznek. Tolsztaja regényének már első bekezdéséből azonban azt is megtudjuk, hogy nem csupán a civilizációs kényelem tűnt el a földről, hanem alapvetően minden átalakult, például a nyulak fáról fára szállnak, és ehetetlen a húsup, és az emberek többsége is igen furcsán születik, szarvacskával, kakastaréjjal, szőrösen vagy farokkal. Itt nincs kétség, mi után vagyunk, ez a posztársadalom a robbanás utáni „más-világ”. „Kőkorszak, Európa alkonya, istenek halála” – ahogyan Tolsztaja fogalmaz. (128.) Az egyes szám első személyű nar-

rációban a belső szemlélő magától értetődő természetességgel mond el egészen hajmeresztő dolgokat, így a mese mögött elrejtett ambivalencia állandó vibrálásban tartja az olvasót. Egyrészt ellenállhatatlanul komikus arról olvasni, hogy a nyulak repülnek, a tyúkok énekelnek, vagy hogy minden kisszerű diktátor hatalomra lépése pillanatában önmagáról nevezi el a városkát, amely jelen pillanatban a nyelvtörő Fjodor Kuzmicsszk nevet viseli. Másolók hada sokszorosítja – kézírással, nyírfakéregre – Fjodor Kuzmicssz irodalmi műveit, amelyek valójában egytől egyig klasszikus orosz szerzők műveinek plagizált töredékei. Mindennek azonban nyilvánvaló a végtelen tragikum is. A diktátorok örök váltakozása, az atomháború okozta pusztítás, a kultúra eltűnése, az irodalom dogmává züllesztése, az emberfajta biológiai mutációja és elállatiasodása végtelenül szomorú és rettentő képet fest arról a jövőről, amely jelenünk minden rákfenéjét megtartotta, de valójában a múltunk ismétlődése, ámde szépnek gondolt eszméit még sallangokként sem tudja hasznosítani. Ahogy a címben idézett Vörösmarty írta, „Szagáról ismerem meg az állatember minden bűneit”. Ezeknek az állatembereknek a mindennapjaival ismerkedünk.

Tolsztaja főszereplője, Benedikt az ártatlan, kedves fiú prototípusa. Irodalomhoz szokott vajt füllel azonnal ráérezni latin nevének jelentésére is, jó is, áldott is, és jól is mondja el nekünk, hogy milyen az élet odaát, a jövőben. Benedikt másoló, és foglalkozása révén kiterjedt rokonsága van a klasszikus orosz irodalom híres hősei között, Gogol Akakij Akakijevics (A KÖPÖNYEG), Csehov kishivatalnok (A CSINOVNYIK HALÁLA) vagy Alekszej Remizov Marakulinja (TESTVÉREK A KERESZTBE). Tolsztaja ezzel az írónksággal művét az orosz irodalom XIX. századi közegébe és kontextusába helyezi, az antiutópia műfajával viszont egyszersmind a XX.-éba is.

A Kssz! egyik olvasata szerint lényegében Jevgenyij Zamjatin a Szovjetunióban több mint hatvan évig betiltott alapregényének, a Minnek (1921) a parafázisa. Zamjatin hőse naplójában rögzíti az eseményeket, nála is első személyű a „szép új világ” bemutatása. Mindkét diktátornak legszembetűnőbb testrésze aránytalanul nagy keze, a hatalom ijesztő jel-

képe. Zamjatin elbeszélője sem makulátlanul új ember, ott lappang benne a jövőben tiltott „fantázia”, „lélek” és „öszönélet”, amiről atavisztikus testi vonás árulkodik: olyan szőrös a karja, mint egy majomnak. Tolsztaja hőse a többiekhez képest szabályosan ember formájú, és csak a nőülésre készülődve derül ki, hogy a lelkiállapotát híven követő, hol csóválódó, hol behúzódo atavisztikus farkacskája nem tartozéka a deli legényeknek. Zamjatinnál a fantáziát kioperálják, Tolsztajánál a farkacskát lecsapják, és a lelket megrontó könyveket elkobozzák, így állnak elő a szabványos egyedek. Mindkét író jövőbeli társadalma nagy cezúra után következik be, ám ami Zamjatinnál még forradalom volt, az Tolsztajánál már atomháború (Tolsztaja 1986-ban, Csernobil évében kezdte el regényét). Mindkét író úgy véli, a jövő a totalitárius társadalom felé halad, Zamjatinnál „örangyalok”, Tolsztajánál őrzőgyógyító Szanitécek vigyázzák a közrendet árgus szemmel és éles füllel. De mindkét főhős megéli a jövő torz társadalmában a belül érlelődő forradalmat is. Micsoda különbség azonban az értelmezésben! Zamjatinnál a forradalmat a zsarnok leveri, és a forradalmárok hős mártírként halnak meg a kivégzésen. Zamjatin a hegeli hármas ritmusú fejlődés eszméjét továbbfejlesztve úgy vélte, hogy az emberiség állandó körforgásban él: a forradalmak után azonban az új rend dogmatizálódása is elkerülhetetlen, ami újabb forradalmak érlelődéséhez vezet. Így szerinte nincs és soha nem is lesz ideális társadalom. E tétéle az antiutópia axiómája, és ezt illusztráló világirodalmi jelentőségű regénye, a Mi méltatlanul szorult háttérbe, hiszen az antiutópiák ősműve. Orwell írt róla elragadtatott cikket, mielőtt megírta volna a Zamjatin ihlette 1984-et.

Tolsztaja könyvében a forradalom könnyedén győz, hiszen nem népi, nem is ellenzéki-értelmiségi kezdeményezés, hanem, mint mindahányszor, csak a következő dilettáns diktátor hatalomra jutásáról van szó. Modern politikai analógiával azt is mondhatnánk, puccs, hiszen nem az ellenzékiek csinálják, azok gyávák, hanem a titkosszolgálat főnöke. A poszt-Berija agyontapossa a poszt-Sztálint, hogy Putyint és Jelcint ne emlegessük. Nincs nagy eszme, csak kisstülű érdekek vannak. Szó nincs technikai hidegséggel kiépített államról, amelynek kor-

mányzása dogmákra épül, és az embereket hangyákként kezelő vasmarkú irányítóról – Tolsztaja inkább új középkor vízióját vázolja föl. (Nyikolaj Bergyajeve az 1920-as években *ÚJ KÖZÉPKOR* című könyvében a friss szocializmus működési elveit kísérte meg leleplezni az emigráció távlatából.) Tolsztaja világa megfélemlített tétova kisemberekből áll, akiket az államirányításban egyik vagy másik, a hatalmat éppen megszerző, tudatlan és rosszindulatú kiskirály rendeletei idomítanak. Szörnyűek ezek a szörnyek, de ugyanakkor kicsinyességükben, ostoba és gyerekesen műveletlen nyelvű parancsaikban rettentően mulatságosak. Nevetséges maga az uralkodás is, hiszen voltaképpen nincs min uralkodni, az egész birodalmi perspektíva egy gyommal benőtt szemétdombról belátható félnapi járóföld. A komikum és tragikum egész művet átható keveredése szervesen folytatja a groteszk ábrázolás Gogol óta jellegzetes orosz hangvételét.

Tolsztaja arra a kérdésre, vajon milyen tanulságot vont le az emberiség az önmegsemmisítés nagy történelmi leckéjéből, egyértelmű választ ad: az égvilágon semmilyen, megismétli sűrítve, mint egy gyorsított filmen, az egész dicstelen történelem és dicsőséges technikai fejlődés minden lépését és hibáját. Ennél pontosabban, specifikusan az orosz történelemre vonatkozóan pedig úgy felel, hogy az oroszok mindig a kisebb-nagyobb Sztálinok elnyomása alatt fognak senyedni. „*Míg nyomorra milliók születnek / néhány ezernek jutna üdv a földön*” – írta Vörösmartyó, de szembesíthetjük más kultúrák hasonló vízióival is. Robert Merle *MALEVIL*-jében az atomrobbanás után szintén középkori viszonyok teremődnek. Merle-nél legfőképpen a civilizációs komfort és a csoportok közötti hatalmi egyensúly újrateemtésére irányul az emberek erőfeszítése, a francia túlélők újra megteremtik életük kerekeit, az új (poligámiát elfogadó) katolikus közösséget, a helyi önkormányzatokat és a választásokat. Tolsztajánál azt teremtik újjá, ami volt nekik itt, Keleten: a kiszolgáltatottságot és a bamba hangyalétet, mítoszt, ahol a vallás még nem született meg újra. Merle regénye azzal végződik, hogy a várban fennmaradt nagy könyvtárban található könyvek segítségével a túlélők maroknyi csapata önvédelmi céllal tudományos kísérleteket kezd. Céljuk a fegyvereikbe való töltények előállítására.

Ó, Könyv, távoli hívás!

Tolsztaja regényében a könyveknek egészen más szerep jut. Főszerep, illetve központi szerep, mert az új társadalom jellegzetesen orosz vonása a kultúra és a művészet babonás tisztelete. Benedikt, az írnök természetesen a másolt szövegek hatása alá kerül, megragadnak a versek az agyában, felhasználja a mindennapi élet megértéséhez, elkezd idézgetni. Tolsztaja Benedikten keresztül azt mutatja be, hogyan hat a könyv az ember fejlődésére. Benedikt egyedifejlődése ott kezdődik, hogy megtanulja az ábécét, márpedig az ábécé mindennek az alapja, magának a regénynek is, hiszen fejezeteinek címei éppen a régi orosz ábécé betűi. Benedikt alakját úgy vezeti végig Tolsztaja a betűvetés és olvasás tudományának minden stádiumán, mint afféle kísérleti egyedet, hogy ellenőrizze, hogyan hat a könyv az emberiség fejlődésére, megy-e majd a könyvek által a világ elébb, boldogít-e a tudás. Benedikt az ábécé megtanulása után írnök, másoló lesz, megragad a fejében minden szöveg, és a hatásuk alá kerül. „*A múlt évről meg soppenhajert méltóztatott írni a mi Fjodor Kuzmicsunk, áldassék a neve, az olyasféle, mint az elbeszélés, csak lópikulát se érteni belőle.*” Az igazi az, ha van „*cselekvény, ki hová ment, kivel találkozott, kivel etyepetyélt, kit ölt meg?*” (80.)

Benedikt nagy könyvtárat talál apósának a házában, aki maga a Főszanitéc, lényegében tehát az erőszakszervezet feje, s mint ilyen, büntetlenül tarthat könyveket, hiszen a könyvkutató hajtóvadászokat vezetője. A fiúnak kitágul a látóköre, még a *Kötés és horgolást* is elolvassa ímmel-ámmal, de elsősorban a versek varázsolják el. Tolsztaja a könyvtár darabjainak felsorolásával, evvel a szó szoros értelemben vett katalógussal a mai kultúra parodisztikus keresztmetszetét adja. Áttekintése közben alaposan kihasználja az alkalmat, hogy az orosz tévében sugárzott heti műsorában nyíltan vállalt egyik adottságát, metszően éles nyelvű kritikáját gyakorolja. Az *irodalom kérdései* az irodalomtudományi kutatóintézet szaklapja. „*Nincsenek abban kérdések, csak válaszok vannak. Biztos volt egy olyan is, amiben a kérdések voltak, csak az is elveszett. Kár.*” A *Szintakszis* az orosz emigráció párizsi folyóirata volt. „*Olyan illetlen szónak hangzik, de hogy mit jelent, a csuda tudja. Tán valami káromkodás. Úgy bizony, mindenféle csúnya szavakkal van tele. Úgyhogy félretette: ez érdekes. Éjszaka majd ezt olvassa.*” (189.)

Benedikt osztályoz, rendet teremt. A könyveket külsejük után ítéli meg, először méretük, majd színük szerint rakja sorba, míg végül rájön, hogy az írójuk a fontos. A kötetek elején szereplő fényképeket sajátosan kommentálja (Csehov szemén valami betegség van, alighanem a robbanás beteges következménye), de a legfontosabb persze a könyv állapota. Ha szép és tiszta, akkor rendes volt az író, de bizony Csehov például rossz értékelést kap, hiába írt sokat, az összes könyvében rongyosak és foltosak a lapok. Benedikt a maga módján beleszelemesedik a szövegekbe, minden szót a való életre vonatkoztat. Érzékenyebb válik, fantáziálni, álmodozni kezd, s megszületik lelkében Paua, a Madárkirálynő, a vágyott nőideál. Majd megválaszolhatatlan kérdések merülnek fel benne, önmagát is kezdi kívülről szemlélni, és máris jelentkezik az olvasás első eredménye, a depresszió. Tolsztaja több formában fogalmaztatja meg hősével a könyvek dicséretét, eksztatikus állapotban ódat és himnuszt zenget vele, majd naiv elemzést ad a szájába, végül (amikor elfogynak a könyvek) kétségbeesett lamentálást.

„Ó, Könyv, te tiszta, te ragyogó, te daloló arany, ígéret, álom, távoli hívás...” (214.)

„Bele a könyvbe... Itt minálunk, mondjuk, tél van, ott meg nyár. Minálunk nappal, amott meg éjszaka. És szép színesen leírják neked, milyen is az a nyár, milyen is az az éjszaka...” (176.)

„Olvasol... és mintha egyszerre két helyen lennél, ülsz vagy fekszel, fölhúzva a lábad, kezed a tálban mozog, de közben más világokat látsz, távoli vagy sosemvolt világokat, és mégis egészen élevesnek. [...] Mintha valami csodalény lennél, amelyek változtatja a formáját: előbb férfi vagy, aztán hirtelen huss! – nő lesz belőled, vagy öregember, vagy kicsiny gyermek, vagy akár egy egész csapat...” (177.)

Benediktben a naivitás és az érintetlen tiszta műveletlenség valamiféle lelki bonyolultsággal párosul. Ő maga sem érti, mi történik vele, nem tudja kezelni az olvasás során fokozódó belső nyugtalanságot, a filozófia iránti vonzódást, önmaga és a körülötte lévő világ makacsul megérteni vágyott, de érthetetlen értelmét. Ez a kétpólusú ember, a népi filozófus szintén Andrej Platonov hőseire emlékeztet, és Tolsztaja Platonovval rokon elbeszélőmódot alkalmaz a bemutatására. A narrációs formák végképp lehetetlenné teszik, hogy felvetődjön a szerző jelenléte a könyvben. Hiába keresnék

kutatná az olvasó az író, a regényben, ahol (jövőidejűségéből következően) a mimetikus irodalomnak nyoma sincs, „eszme” sincs, megoldás sincs, szerző sincs jelen. A harmadik személyű elbeszélés észrevétlenül csap át a hős elbeszélői monológjába, ám a naiv stilisztikai és retorikai regiszter nem sokban különbözik, így magát az olvasót is beszippantja az első személyű látásmód.

„Benedikt néha hurkokat sikerített, egércsapdákat. Cérnából hurkokat sodor, érzéssírral jól bedörzsöli, egyik végére hurkot csomóz, olyat, hogy csúszszon, kipróbálja az ujján – és gyerünk vadászni. A padlónk meg csupa rés meg hasadék, nem annyira azért, mert szegények vagyunk, hanem hogy az egek könnyebben előbújhassanak.” (46., kiemelés: H. ZS.)

Végül is – és ezt vehetjük viccnek, de valós megfigyelésnek is – az olvasás olyan mechanizmusokat aktivizál, amelyek kábítószerként boldogságot adagolnak a „fogyasztás” közben, de azután a mélybe zuhan a könyvfüggő egyed. Sőt elvonási tünetek is jelentkeznek nála. Amint elfogytak az elérhető könyvek, Benedikt szabályosan megvadul, és éles kampóval a kezében, a Szanitécek egyenruhájában és társaságában új könyvek keresésére indul.

Az élet ábécéje

A művészetnek és az irodalomnak különleges hely jut a könyvben. Ugyanis az orosz létben a kultúra nem pusztán nemzeti illusztráció, azon belül az irodalom nem írott nyelvemlék, nem kötelező tananyag, hanem olyan valami, ami nélkül nincs teljes élet, fontosabb, mint a táplálék. Benediktet az olvasás szenvedélye emeli ki az állati létből, de az is zavarja meg. A könyv, a könyvtár Tolsztaja elképzelése szerint kétélű fegyver. „A tudás – hatalom” – mondja a közhellyé vált mondat, amelynek realizált változata a regénybeli szituáció, mert a Kremlre emlékeztető Vörös Palota legnagyobb értéke az ott rejlő könyvtár, innen meríti saját műveiként feltüntetett idézeteit Fjodor Kuzmics. Csak a „fejeseznek” lehet könyvük, a többieknek be kell szolgáltatniuk. „Betegek” lesznek tőle, ha nem sugárfertőzöttek, hát megzavarodik a fejük, és ezért elviszi őket a Szanitécgárda oda, ahonnan nincs visszatérés. A helyzet középkori – amiből kevés van, azért háborúk dúlnak. A nyomtatott könyv kevés, a kézzel másolt könyv lassan készül. Ezért olyan érték,

mint valaha a kódexek vagy a kézzel bányászott és párolt só. Tolsztaja nem is egy világirodalmi alkotáshoz kapcsolódik ezzel a képpel és hatalomszerkezettel, ahol államként funkcionáló zárt közösségben, zárt helyen a könyvtár a folyamatok mozgatója, a titok őrzője, és ahol a könyvtár elzárt részeihez csak a hatalom birtokosainak van hozzáférésük. Említhetnénk A RÓZSA NEVÉ-T (ahol szintén a szimbolikus tűzvész „old meg” mindent), de ha arra gondolkunk, hogy Benedikt egy bizonyos legfőbb könyvet keres, akkor Borges több műve is felmerülhet párhuzamként (például A TITKOS CSODA).

Tolsztaja nem a mai, hanem a régi, a Nagy Péter uralkodása alatt bevezetett és a lenini helyesírási reform idejéig, több mint kétszáz évig használt orosz ábécét használja fel fejezeteinek élén. A két határpont, Nagy Péter és Lenin önmagában is messze vezető asszociációkat kelthet a felülről irányított történelem vonatkozásában, de a régi ábécé más jelentést is hordoz. A hagyományos írásmódhoz szükséges jeleinek eltűnése olyan cezúrát jelent az orosz kultúrában, amelynek eltörlését az emigrációba kényszerült Nabokov több művében is egyenesen a rendszerváltás szimbólumának tett meg (A MÚZEUMBAN, MEGHÍVÁS KIVÉGZÉSRE). (A *jatj* vagy a *jizsica* betűket nosztalgikusan felemlegető Nabokovot akkor érthetjük meg, ha elképzeljük, hogy a Magyar Tudományos Akadémia hirtelen eltörlő az „ly”-t, s holnaptól helyette megelégszik a „j”-vel. Az ejtés és a lejtés ugyanaz, elvileg nincs ennek akadája, de nem ugyanaz, elvileg nincs ennek akadája, de nem érne az egész érettségi egy jukas garast sem. Csak nehogy ragajos legyen ez az írásmód.) A régi orosz ábécé használatának további szemantikai szépségét az adja, hogy így a regény éppen harminchárom fejezetből áll, s minthogy kivégzéssel zárul, ennek a krisztusi szimbolikája is felvetődhet (erre még vissza kell térnünk). Az értelmezéssel persze igen csínjában kell bánni, mert amikor Tolsztaja a tavaszi könyvfesztiválon itt járt, zavarba ejtő válaszokat adott az erre vonatkozó kérdésekre. Az első napon az ELTE-n tartott szakmai beszélgetésen a kérdésre, miért adta az ábécé betűit fejezetcímeknek, valami olyasmit felelt, hogy a régi ábécé iránti szeretetből. Másnap azt mondta egy kerekasztal-beszélgetésen, hogy a munkapéldányon nem számokkal, hanem be-

tűkkel jelölte a fejezeteket, és azután így maradt. A harmadik napon a könyvbemutatón pedig arra célzott, hogy minden könyv alapja az ábécé. És amikor az utolsó napon megkérdeztem, vajon a negyedszer feltett kérdésre egy negyedik választ adna-e, nevetve mondta, hogy persze. Az irodalomtörténet azonban rendszert és jelentést keres mindenben.

Tolsztaja persze nagyon erősen a paródia és a groteszk, a mese fantasztikuma mögé rejtő a szimbolikus értelmezést. Sokkal közvetlenebbül bomlanak ki a mitologikus látásmódba illeszthető figurák. A Küsznek, az erdő nőnemű sötét szörnyének ellenpárja Paua, a Madárkirálynő, amely (aki?) Benedikt minden megfogalmazhatatlan vágyát megtestesíti. Az emberszem nem látta szőp tarka madár elvont alakja maga az Ideál. Tolsztaja kedvesen, közvetlenül és természetesen vonja bele a szexualitást és az erotikát regényébe, ami az orosz irodalomra egészében sem nagyon, de a maira egyáltalán nem jellemző. A szép Páva Benedikt érzéki és szellemi vágyainak is elérhetetlen, de mégis elképzelhető képet varázsol, s így módon a platóni (platói) erotikum, a világ egyiségének a helyreállítása is az egyik motívuma. Benne ott a nem létező mítoszi madár, a misztikus konnotációkkal gazdagon felruházott főnix, a kabbalisztikus Páva, az örök világbölcesség őszövétségi, gnosztikus és a szimbolizmusban oly fontossá vált női princípiuma, filozófiai világlényege. A Paua Madárkirálynő természetesen Keleten lakozik, örök tavaszban és szerelemben, tulipánpiros a szája, ölelésre vágyva hív.

Benedikt hasonlóan vágyott elérhetetlen célja, visszatérő „erotikus” álma A Könyv megtalálása. Szenvedélybetege a könyveknek, de nem csak a folytonos belefeledkezős olvasásnak, és nem csak birtokolni akarja a könyveket, megfogni, dédelgetni, vigyázni rá.

„Keresed, amit mi mindannyian keresünk: a fehér madarat, a legfőbb könyvet, az utat a tengeren...” (253.)

„És hogy mi az a könyv, hol van, miért fordulnak a lapjai – valaki lapozza tán, vagy csak úgy magától lapozódik? – azt nem tudni.” (264.)

„...a titkos könyv... Az, amelyik megmondja, hogyan kell élni!... Hogy merre kell menni! Hogy merrefelé fordítsa a szívét az ember...” (280.)

„De hát hol a könyv, mely célhoz vezet?” – kérdez-

te Vörösmarty a francia forradalom utáni, észnek hódoló korban, de romantikus túlzással.

Tolsztaja regényében 'A Könyv' a Legfőbb Fűtő értelmezésében Kant tanításába illeszkedik.

„Az erkölcsi törvények... gyémántvénővel vannak beírva a lelkiismeret kőtábláira! Tüzes betűkkel ragyognak a lét könyvében! És bár ez a könyv rejtve van a mi rövidlátó szemünk előtt, bár köd lepte völgyben rejtezik, hét lakat mögött, bár össze vannak keverve lapjai, kusza és érthetetlen az ábécéje, de mégiscsak létezik, fiam! és éjszaka is ragyog. Az életünk, fiam, ennek a könyvnek a keresése, almatlan botladozunk egy sűrű erdőben, vakon tapogatózunk, és végül, váratlanul csak megléljük!” (158.)

Az egyetlen útmutató könyv létezése a világrend garanciája, transzcendens istenbizonyíték lenne. Ez a már említett Borges-novella értelme is (A TITKOS CSODA) – a főhős kivégzése elhalasztódik, hogy megtalálhassa az Istent a könyvekben.

Benedikt még a kivégzés előtt újra megkérdezte Nyikita Ivanovicsot: „– Ja, Nyikita Ivancics! – rohant egészen előre Benedikt. – Egészen kiment a fejemből! De tényleg, még a végén elszalasztottam volna! Hú!?! Milyen lyukas a fejem! Hol kell keresni azt a könyvet?

– Milyen könyvet?

– Hát azt! Amiben minden le van írva!... Hát azt a könyvet, amiről beszélt! Hol van elrejtve? Most már nem mindegy? Mondja már el, na! Amelyikben le van írva, hogyan kell élni!”

A válasz már ismerős, mégis talányos:

„Az ábécét tanuld! Az ábécét! Ezerszer elmondtam! Az ábécé nélkül nem tudod elolvasni!” (304–305.)

Benedikt nem érti, hiszen már régen megtanulta az ábécét. Mire használhatók a betűk önmagukban? Ő úgy tudja, hogy a betűk önmagukban nem jelentenek semmit, csak akkor, ha velük kezdődő régi orosz szavakat fűznek hozzájuk a könnyebb betanulás érdekében. Ezekből a szavakból áll össze Tolsztaja regényének a tartalomjegyzéke. Itt is, mint bármely szósorban asszociatív módszerrel találhatunk jelentést, ez azonban esetleges és egyéneként változó lesz.

A betűknek a héber ábécében van önmagukon túlmutató transzcendens jelentésük. Az ábécé betűit és a könyvet ugyanaz a szó jelöli, a „szefer”, s az azonos tőből képzett „szefar” = „számok” és „szefirák” mind arra hiva-

tottak, hogy a felső és alsó világ kapcsolódását lehetővé tegyék. A regényben leegyszerűsítetten kifejtett kanti axióma is hasonló alapokat, a belső és felső világ egyesülését tételezi (158.). A kabbala tanítását közérthetően értelmező haszidizmus egyik legendája juthat eszünkbe az ábécé és 'A Könyv', az egyetlen könyv keresésének összefüggéséről. A hosszú történet lényege, hogy egy vallásos zsidó fogadós a legnagyobb zsidó ünnepen nem tud eljutni a zsinagógába, és a kötelező imát még otthon sem tudja elmondani, mert a családja elvitte az imakönyvét, és nem tudja kívülről az imát. Ekkor elkezd az ábécé betűit mondogatni sorban, abban a reményben, hogy ott fent majd helyette összeállítják belőle a megfelelő imát.

A kabbala említése, sőt annak Kanttal való összekapcsolása nem esetleges és nem légből kapott a Kssz! vonatkozásában. A regény eszenciáját fogalmazza meg a következő, Natalja Krangyjevszkaja (Tolsztaja nagyanyja) tollából származó versidézet, amelyet Tolsztaja a nyomaték kedvéért ötven-hatvan oldallal később megismétel: „Nem ugyanaz-é a világunk / ma és mindéig és örökkön / A kaldeus kabbalától / A csillagig fejünk fölött?” (215., 271.)

Elveszett illúziók

Benedikt története a legszabályosabb fejlődés-regénynek is felfogható. Tolsztaja bemutatja, hogy a könyv közvetlenül hat az életre. Csak éppen Benedikt szó szerint értelmez mindent. Számára a magas kultúra azt jelenti, hogy a könyveket magasra kell tenni a polcon, nehogy az egerek megegyék. Tolsztaja regényének alapjába szilárdan beépül egy balzaci típusú fejlődésregény, ahol az ok-okozati összefüggések és morális kategóriák a műfaj klasszikus szabályai szerint irányíthatják az elemzést azok számára, akik „üzenetet” keresnek. Használhatók egyes hagyományos kategóriák: Benedikt minden életszférában elbukik, benőszül a Főszanitéc családjába (így nemcsak degeszre eheti magát, de egy könyvtárhoz is hozzáfér), „összeköttetései révén karriert csinál”, és az első könyvrázia alkalmával embert is öl, egy volt munkatársát. Megjegyzendő, hogy apósa, a Főszanitéc maga a mesebeli ördög, bűzös a szája, és pata helyett szörnyű karmokkal kaparja a padlót. Ebben a gazdag családban rendkívül unalmas az élet, egymást érik a végtelen étkezések, és Benedikt úgy elpuhul és elnehe-

zedik, mint egy vidéki életbe beletompult Csehov-figura. Árulást árulásra halmoz, a művészet és a könyvek nevében, mígnem már a hatalom birtokosaként erkölcsi választás előtt áll: ha beleegyeznek atyai pártfogója, Nyikita Ivanovics kivégzésébe, nem dobálják ki a könyveket. A Legfőbb Fűtő alatt azonban nem akar lángra gyúlni a máglya. Fellobbantásához a „forradalom” után frissen felfedezett benzinkútmaradványok alól előnyert benzinnel locsolják le a fát, és ettől az egész város, mint a régi Moszkva is oly sokszor, gazdag könyvtárustul, palotástul leég. Vajon ki a felelős a világégésért? Nincs kétség, hogy Benedikt is, az áruló, akinek neve ugyanúgy kezdődik, mint a Ben-zinnek. Nincs könyvtár, nincs minek a birtoklására alapozni többé a hatalmat. „*Le-döntsük, amit ezredek az ész napvilága mellett dolgozának / a bölcsek és a költők műveit?*” – kérdi Vörösmarty.

Tolsztaja választ ad neki, igen, a kultúra elpusztul vagy elpusztítja önmagát, az értelmiség azonban elpusztíthatatlan. A befejezés nabokovian szublimálja a tragikumot, mert a kivégzés áldozata életben marad, máglyahalála még megváltó áldozatot sem jelent. Nyikita Ivanics nem hal meg, piszkosan és meztelenül lekászálódik a máglyáról, új Ádámként szemérmét takargatva. Okudzsava dalából vett bújtatott (és a magyar fordításban észrevehetetlen) idézetet realizál a zárójelenet. „*Gyerünk, barátom, határozzuk el magunkat, szárnyaljunk*”, énekelte Okudzsava, és a két Régenti valóságba fordítja e szavakat, vihogva felrepülnek egy kicsit. Tolsztaja játékosan kerekíti le befejezhetetlen könyvét, hiszen ki mondhatná meg, mi jön a jövő után.

Puskin-faramuskin, a pinokkió – az orosz irodalom mint hagyomány

Tolsztaja regénye valóságos kincseshánya az orosz irodalom szerelmesei számára. Egyrészt tele van egyenes irodalmi idézetekkel, Benedikt másolja, mint Fjodor Kuzmics „műveit”. A másolás révén a posztmodern irodalom alapvető jelensége, az intertextualitás cselekményben igazolt létjogosultságot kap, és a szövegek jelenléte szervezesebb, mint bármely idézési technika révén lehetne. (A magyar kiadás a kötet végén felsorolja a forrásokat, az orosz nem.)

Az idézetek második rétege a Benedikt fejében megragadt művek monológjaiba illesztése. Benedikt primer módon érti, használja

és alkalmazza az irodalmi szövegeket. Ha akad egy egérre utaló metafora valahol, hát az csak az egyetlen húsнемű táplálékra utalhat. Ha Puskin allegorikus szerelmes versét olvassa a vad és szende szerető szembeállításáról, akkor azt rögtön ki akarja próbálni a hitvesi ágyban, mintha szexlapban olvasott volna egy új erotikus figurát. Ha Puskin azt írta EMLÉKMŰ című versében, hogy a majdani szobrához vezető „*népi ösvényt nem nővi majd be a fű*”, akkor teljesen helyénvaló, hogy a nép a frissen felállított fapuskin („*híres lett, és most megfaragjuk pinokkióknak*”, 158.) nyakába szarítókötelet akaszt, és teregetés közben az ösvényt szépen kitaposza. Az orosz irodalom klasszikusainak emez új olvasata kétirányúan groteszk, egyenes szentségtörő paródia is, és a befogadás egy lehetséges módjának bemutatásával új szövegértelmezés is.

Az idézetek harmadik létezési formája a mágikus céllal támogatást nyújtó elferdített idézet. Benedikt kis változtatásokkal a maga igényeire formálja az agyában jól-rosszul megragadt szövegeket, és ez a szubjektív emlékezet alkalmassá teszi az irodalmat arra, hogy mint valami biblia, megsegítse nehéz helyzeteiben és döntéseiben. Például a farkacskáját Kant elméletének a hatására engedi végül lecsapni, hiszen ha egyszer az ember mellében erkölcsi törvény van, ugyanúgy, mint csillagos ég a feje fölött, akkor nem lehet farkacskával élni.

Az orosz irodalom jelenlétének csak negyedik formája az a rengeteg rejtett idézet, párhuzam, utalás, amelyeknek felismerése olvasónként változó mértékben emeli be az orosz irodalmi szövegeket. Említettük Zamjatyint, és említenünk kell ismét Platonovot.

Az aktuális pillanatban Fjodor Kuzmicsszk nevű poszt-Moszkva nem földrajzi helyen, hanem filozófiai térben elhelyezett város. Ugyanolyan elszigetelt kísérleti „mintaállam”, mint Andrej Platonov Csevegurja, izolált mikrokozmosz, sehol sincs, és mindenütt van. Hét dombon épült ugyan, de nem a megvalósult Harmadik Róma, amint azt Rettegett Iván óta álmodták a szláv és pánszláv fensőséget és történelmi küldetést hangoztató, ám birodalmi erőszakot takaró elméletek. Egy sokadik kisbetűs róma van előttünk, amelyet újra a barbárok vettek birtokba, a maguk összezavardott nyelvével és homályos emlékekkel a letűnt aranykorról.

Időben is hasonlóan helyezkedik el a történelemben, mint Platonov Csevingurja. Ott a forradalom után kezdték újra a nulláról az időszámítást, mintha a Teremtés pillanata következett volna be ismét. Új naptár, új nyelv születése, új őskommunizmus. Tolsztaja városa nem a Teremtés, hanem a Pusztulás tartalmú cezúra után kezd újra élni.

Mint mondtuk, a regény befejezése megidézi Nabokovot is, mert a regény végén a kivégzést túlélő Nyikita Ivanovics sorsa nagyon hasonló ahhoz, ahogyan a MEGHÍVÁS KIVÉGZÉSRE zárójelenetében a megkettőződő Cincinnatus kilép lefejezett testéből. Igaz, ugyanezt a helyzetet reprodukálja José Luis Borges A TITKOS CSODÁ-ban. Magasröptű, mégis irodalmi közhely a tétel, hogy az értelmiséget nem lehet kikapuztatni. A Ksszl-ben éppen az értelmiségi Nyikita Ivanovics a Fő Fűtő, Tolsztaja e kedves allegóriával jelzi, hogy a tűz őrzője, bizony, az értelmiségi (amihez a magyar irodalomból is hozzátelhetnénk egy-két örök érvényű képet, például A TŰZ CSIHOLÓJÁ-t).

Az értelmiség azonban csak szemlélődik, legfeljebb egy kicsit beszél, akciózik, demonstrál, de képtelen bármit is tenni, nem tud beavatkozni az eseményekbe. Tolsztaja ebben is egy régi orosz irodalmi probléma folytatását írja meg, csatlakozik, ha parodisztikusan is, a „nép és értelmiség” Puskin és a dekabristák óta taglalt megoldhatatlan kérdéséhez. A Régentiek a régi világból ugyanúgy csak a tárgyak kultuszát, a civilizáció jeleinek szóbeli katalógusát képesek megtartani, mint a velük egyidős, lovak helyett használt Korcsok, akik ennek komikus „népi” görbe tükrét mutatják, és csak a fogyasztói társadalom hivalkodó státusszimbólumaira emlékeznek. Így a magas és a szubkultúra fényében, politikai vitáikban Tolsztaja vázlatos, de komplex paródiáját nyújtja mai korunknak is.

A posztmodern kategória oroszországi sajtósága, hogy a mai irodalmat nyomasztja a Nagy Orosz Irodalom, a klasszikusok, az örökség, a hagyomány (l. Tolsztajánál: a Tradíció). Mintha az idegesítene őket, hogy a múlthoz méri őket a világ, azt várja el tőlük, hogy a szovjet kényszertermés után most aztán bizonyítsák be, hogy az orosz irodalom ugyanolyan sajtós, különös és mindenkihez szóló, mint volt a XIX. században, az ezüstkorbán és az avantgárd idején, valamint a szovjet korszak fiókjai-ban. Elszámolni vagy leszámolni, lázadni vagy

megrágvá új formában kiköpni, mindegy, de valamit kell kezdeni a régiekkel. Vlagyimir Szorokin, a mai orosz próza legmarkásabb egyéniségeinek egyike, két, magyarul is megjelent művében is megkísérelte a leszámolást. A KÉK-HAJ szintén antiutópikus, szintén a történeti fantasztikummal operál, szintén új nyelvet is kreál, de mindezt gyökeresen másképp. A régi írók azonban nála is elengedhetetlen tartozékai a jövőnek, olyan energia forrásai, hogy klónozni kell őket ennek a belőlük kinyerhető különös anyagnak az előállításához. A DOSTOJEVSKY-TRIP csak feltételeesen értelmezhető jövőként, ha jövőnek számítjuk azt a kort, amikor a narkotikumokat effektusra kiszámítva lehet már rendelni. Itt az írókat tablettázott kiszerelésben lehet megvásárolni, a hatásuk pedig az, hogy az illető író műveibe kerül bele a fogyasztó. Az egyik író hánytató, a másik eksztatikus hatású, Dosztojevskij adagolása viszont halálosnak bizonyul. Ami közös Tolsztajával: az írók hatásának és az irodalom funkciójának vizsgálata.

Miközben a karneváli groteszk, az új mítoszok és a tragikomikus vegetálás világába beleéli magát az olvasó, érdekes „aktualitása” is van ennek a félbarbár létnek a belső szempontú elbeszélésben. Az atomháború után a természetbe visszavetett „állatember”, létfenntartási küzdelmei, magánya, a farkastörvények szerint élő nem közösség és nem társadalom végül is igen kevésbé különbözik a XX. század végétől kezdve egyre kritikussábbá váló jelenségtől: a megszaporodott migrációs tömegektől, a menekültek áradatától, a hajléktalanoktól, a gazdasági vagy háborús vagy bármely okból számkivetett és hontalan plebs, tömeg, csűrhe rangján vegetáló, elvadult emberektől. Miközben Tolsztaja regényével kitekintünk a szörnyű jövőbeli látomásba, egy kicsit meg nem értett jelenünkbe is betekinthetünk.

A jövőbe tekintés az idő előrehaladtával egyre népszerűbb téma a XX. században. Az ezredforduló művészetében a legkülönbözőbb műfajokba tör be, elsősorban a filmművészetbe, ahol nagy elődöket mondhat magáénak. A Sztrugackij fivérek könyvéből készült STALKER jól mutatta, hogy az atomháború utáni lét filozófiai kérdéseit nem csak az antiutópia műfajában és nem csak tragikomikus, parodisztikus szemlélettel lehet feldolgozni. A Ray Bradbury regényéből készült FAHRENHEIT 451° az amerikai változat orwelli képletű antiutópiája.

Rendkívül érdekes lenne összevetve megvizsgálni az orosz és az amerikai irodalmat és filmművészetet, melyik milyen jövőképeket dolgozott ki. Két szempont felvetése lenne különösen izgalmas Tolsztaja regényének fényében. Az egyik, hogy milyen cezúra, milyen sorsfordító esemény jelent majd átlépést egy másik típusú világba. Zamjatyinnál a forradalom, a STALKER-ban és Tolsztajánál az atomrobbanás, sok amerikai filmben valamiféle külső bolygóról érkezett beavatkozás vagy kozmikus katasztrófa okozza a nagy váltást. A másik kérdés az idődimenzióra vonatkozna. Az amerikai technikai orientáltságú szemlélet szinte kivétel nélkül valamiféle lineáris fejlődést képzel el, még akkor is, ha katasztrófa következik be, mert szintén a technika segít a problémák legyőzésében is. Mindenesetre a távolban ott lebeg a földi paradicsom álma, a marxi vagy keresztény célkitűzése az emberiség boldogságának. Az európai alkotások többsége viszont arra hajlik, hogy a jövő vagy a múltba való visszatérés, vagy a múlt viszonyainak magasabb fokon megvalósított megismétlése lesz. Mintha a fejlődés ismeretlenbe vezető szédítő perspektívájával szemben a ciklikus időszemlélet, a biológiai és történelmi körforgás, az örök visszatérés Vico-féle elképzelése otthonosabb lenne. Tolsztajánál a történelem lineáris vonalán a jövőben vagyunk, de az egyenes vonalú fejlődés, az egyre jobb élet és az évszámegyenes végén remélt tökéletes társadalom eszméje (vagy a megváltás, vagy a földi paradicsom reménye) érvényét veszítette, eltűnt. Igaz, vannak még évek és kalendáriumi ünnepek, azonban az évszakok örök körforgásának megfelelően a ciklikus időszámítás átvette a teljhatalmat, a Nap körforgása határoz meg mindent: télen a kemencesutban melegszenek, nyáron az aratáson izzadnak.

Tolsztaja regényében ez a körforgás az egyetlen, amit magunk előtt láthatunk. Az örök tavaszhoz hasonlóan beköszöntenek az örök diktátorok. „*Mi dolgunk a világon?*” – kérdezi Vörösmarty. Nincs dolgunk a világon. A hibák megismétlése állandóságot garantál, és kényelmes öleleget biztosít, s így talán megvan a remény, hogy a történelem nem ér véget.

„*Ez hát a sors és nincs vég semmiben? / Nincs és nem is lesz, míg a föld ki nem hal / S meg nem kövülnek élő fiat.*”

Hetényi Zsuzsa

„EBBEN AZ AUTISZTIKUS REGÉNYBEN”

Karátson Gábor: *Ötvenhatos regény Helikon, 2005. 708 oldal, 3990 Ft*

A regény szövegének van egy mikrotilisztikai különössége, az *ilyen* szócska vagy az *egy ilyen* jelzői összetétel feltűnően gyakori alkalmazása. Felütünk egy oldalt – mondjuk a 493.-at – és ezt találjuk: „mondja a később *egy ilyen emdéfessé váló Melanie*”, „*volt bennük mindig egy ilyen felnőtt góg*”, „*Folyóirat, papír, egymást követő számok, egy ilyen izgulékony belpolitikai élet*”. De még így is olvasható: „*Ilyen eléggé ilyen feszes bőr...*” (560.)

Nevezhető volna ez valamiféle stílárius *tikknek*, de én azt hiszem, mélyebb jelentése van. Karátson ilyenkor olyasmire utal, amit mindenki tud, ami a *koiné* része, aminek bővebb magyarázatára nincs szükség. Ez azonban még nem elegendő magyarázat, mert akkor mi szükség van az „*ilyen*”-re, miért nem elég a később emdéfessé váló Melanie? Elvégre az „*ilyen*” és az „*egy ilyen*” nem a „*hogyhívóják*”, az „*izé*”, a „*tudjátok, micsoda, itt van a nyelvem hegyén, mondjátok már ki, nna*” és hasonlók helyzetében van, hiszen utána nagyon pontosan odakerül, hogy *mi ilyen*. Ennek pedig az értelme az, hogy mi, az olvasók, mindannyian nagyon jól tudunk valamit, amit az író-főhős csak kevésbé jól tud. Ez néha tartalmilag is kifejeződik („*...akkoriban derült ki, hogy az újdonsült magyar miniszterelnök korábban valamiféle »ügynök« volt, III/II-es, ha jól értem, valamiféle besüggő...*” [514.]), de az „*ilyen*”-ek hátán végigreng az egész regényben. A fordulat kifejez valami gyermekes kirekesztettségérzést („*...ha outsider voltomnak tudatában is vagyok mindenütt...*” [43.]), de kifejezi persze azt is, hogy ez a bizonytalan tájékozottság egy másfajta beavatottsággal függ össze. „*...nagyon is hősé életnek tartom a mi életünket, ahogyan szemben állunk, mára már; tényleg mindennel, ami van, az egész modern civilizációval.*” (466.)

Kifejezi, hogy a regény főhősét, az írórt sérelem érte.

Karátson Gábor 1992-ben két nagy formátumú, vastag kötetben, több mint 1100 oldalon adta közre ULRIK ÚR KELETI UTAZÁSA AVAGY A ZSIDÓ MENYASSZONY című regényét. Nagyszabású, alakatlan, bizarr, kalandos, gazdag könyv volt az a szabadság jegyében, amely teljesítette a

most is működő főszabályt: „*És nem szabad rövid műveket írni... Regényt kell írni, regényt! és nem memoárokat. Ki kell fejteni mindent, hosszasan, zavarosan. Ahogyan a természet dolgozik. Mindent felejt és mindenre emlékezik.*” (286.) Ám szerzőjéhez úgy érezte, hogy valami hiányzik belőle, ami ugyan bele van rejtve, de nincs kifejtve, noha mindent meghatároz: a magyar forradalom, amelynek résztvevője volt, illetve a megtorlás, amelynek szenvedő alánya. Elkezdte tehát írni a forradalom regényét, de ahogy múltak az évek, az író élte az életét, s regénye sűrű szövődékébe most már az is beleszővődött, ami hatalmas elkötelezettségévé vált ezekben az években: a környezet és mindenekelőtt a Duna védelme, a bős-nagymarosi gát fölépítésének megakadályozása.

Egy későbbi mű véleménye az előbbiről visszahat amarra, de mindenekelőtt önmagára hat. Az ÖTVENHATOS REGÉNY nézőpontja szerint az ULRIK ÚR a magánélet, ő viszont a közélet regénye. Ez visszamenőleg némiképp diffamálja az előző könyvet, amelynek sárkány-tündérmagát képzeletvilága eszerint nemcsak önmagát bontakoztatta ki egy végtelen, befejezhetetlennek tűnő és csak erőszakosan abbahagyható áramlatban, hanem valami helyett is állt, valamit elfedett. Azaz öncenzúra működött benne.

Aphantasy elemei az új könyvben nem jelennek meg. Talán azért, mert a sárkányok neve itt smasszer, vizsgálótiszt, Horn Gyula, SZDSZ, a Duna pedig kevésbé szimbólum és enyhely, mint megvédendő tereptárgy. Most is találunk visszateréseket az előző könyv jelentős motívumaihoz: az édesanya korai, rettenetes halálához, az utazásokhoz, a kínai kultúrához, a BIBLIÁ-hoz, a családi élethez s mindenekelőtt a feleség vonzó és ragyogó alakjához. Más jelentős motívumokhoz viszont figyelemre méltóan *nem*, mint a buddhizmus, vagy kevésbé, mint a festészet. Az új regény mindenekelőtt politikai regény, amely főhősét elsősorban politikai szereplőként jeleníti meg.

És ez ellen a sorok írójának semmilyen elvi kifogása nincs. Nem osztom a magyar értelmiség viszolygását a politikától, a politika tabuá tételét (amely gyakran éppen a politika totalizálásában nyilvánul meg); jelentős tárgynak tartom, egy irodalmi mű legitim tárgyának. A kérdés inkább az, hogy ha a regény olyan politikai eseményekről szól, amelyeknek írója fon-

tos szereplője volt, akkor hogyan lehet a memoártól különtartani. Erre nincs válasz a műben, s talán a kérdés fontoskodás. Elvégre ha megszoktuk az ULRIK ÚR-ban, hogy az elbeszélés úgy árad, mint egy nagy, szabályozatlan folyam, bizvást magával sodorhat fikciót és dokumentumot.

Ám meglepő, hogy az író némi szabályozásra vállalkozik – bizonyos, a kortársak számára fölismerhető szereplőknek fiktív nevet adományoz, másokat valódi néven szerepeltet. De a rengeteg név között e szabályozás szabályára nem sikerült rábukkannom. Mert sem a történelmi jelentőség, sem a baráti közelség, sem a közszerep nem igazít el. Az író forradalmár vádlott-társai fiktív néven szerepelnek, környezetvédő társai saját nevükön. Közeli emberei kitalált neveken, más közeli megint csak saját nevükön. Közszereplők hol így, hol úgy: Kis János saját, Eörsi István költött néven. S még korábbi nemzedékek kultúrhéroszai között is hasonló a megoszlás. Az is gyakran előfordul, hogy valóságos nevű és álnevű emberek (például Strausz János és „*Esté*”, vagy Pődör László és „*Mrávik, az író*”) együtt szerepelnek. Továbbá az sem világos, hogy jelenetek-e valamit a nevek. Az Engedi nevű kihallgatótiszt – bármily meglepő – valós név. Az após Feuergeist (tűzszellem), egy valahai misztikus író Stumm (néma) Eduárd, ezek nagyon is beszélő neveknek tűnnek. Egy volt barát Szimplon Péter: hogy hágóra, alagútra, Simple Simonra akart-e utalni az író, vagy semmire – legföljebb találgathatjuk. Zrobák Peti? – itt már végképp feladom, legföljebb azt a privát információt osztom meg az olvasóval, hogy e Zrobák kutyája, Buster, viszontag saját néven szerepel.

Ahogy a képzeletet fegyelmezik a tények, fölerősödik a sérelemtörténet. Aki akarta, a panaszkodó hangot már az ULRIK ÚR-ból is kihallhatta, csak hát annak anyaga oly dús volt, az ismeretek oly fényesek... Napokig el lehetett gondolkodni Karátson Gábor véleményén mondjuk Vermeerről, hogy ő üres mesternek tartja, s ezért is volt oly könnyű hamisítani. Az ULRIK ÚR sok minden egyéb mellett hermeneutikai szövegtömeg volt, műértelmezések, filozófiai értelmezések, önértelmezések garmadája, s ha talán kevesen olvasták is el minden sorát, egy eredeti szellem zabolátlan működése sok mindenkit megragadott.

Az ÖTVENHATOS REGÉNY nagy témáját címe el-

áruja. Hogyan kerül-keveredik bele a főhős az „eseményekbe”, hogyan veti el az emigrációt, miképpen tartóztatják le először, majd másodszor, hogyan vallatják, akarják beszervezni. Beszél peréről, vádlott-társ barátairól, a börtön-életről. Az élőbeszéd a mintája a szövegnek, a szerző azt is érezteti, hogy sokszor elbeszél, kipróbált történetekről van szó (például a börtönmosoda frenetikus történetéről, 616.), s még sincs az az érzésünk, hogy ezek anekdotákka csiszolódtak volna. Karátson ugyanis feltétlenül őszinte – ez könyvének legfőbb erénye és legnagyobb hibája.

Ezért beszéltem sérelemtörténetről. Az élet nagy tragédiáit természetesen nem lehet pusztán sérelemnek nevezni. De a hőst – mint mindenkit – sértések is érik. Valaki kétségbe vonja, hogy „csinált-e” egyáltalán valamit a forradalom idején, vagy pedig a semmiért ült börtönben. Valaki dilettáns, zavaros könyvnek tartja előző regényét. Valaki megvárhatja, nem mondja le a találkozót. A fogorvos lebarmolja. Mindezek az apróságok aránytalan súlyra tesznek szert már pusztán azáltal is, hogy szóba kerülnek a könyvben. Karátson felnöveszti a sértéseket, pőrén megmutatja túlérzékenységet az olvasónak, s mintegy sérelemsorozatként prezentálja életét. Ugyanakkor biztosak lehetünk benne, hogy azt írja, amit tapasztalt és érzett. Nem igazít történeteiben: a fogorvos, mielőtt elköveti azt a sértést, amely miatt új szakembert kell keresni, a lehető leglelküismeretesebben ellátja a szenvedőt. Nem állítom, s meg is mondom majd, miért, hogy *igazat* ír, de feltétlenül *őszintén* ír.

Az ÖTVENHATOS REGÉNY emléket állít „ötvenhat népének”. Karátson radikális, forradalmár nézeteit megőrizve vonzódik ahhoz az egyne-mű igazsághoz, amely Petőfi ’48-as népe mellett talán tényleg csak ’56 népének jutott pillanatnyi osztályrészt a magyar történelemben. De a nép felmagasztalása szükségképp az ellenkezőjébe fordulhat. „*Jól tudta a magyar nép, hogy az igazság egy és oszthatatlan, és amikor a maga részéről úgy ítélte meg a helyzetet, hogy a további ellenállásnak értelme nincsen, az igazságról is lemondott. És Kádár Jánosra szavazott. Utoljára, ebben az egyben még következetes volt. Azóta magyar földön nincs igazság.*” (342.)

A rendszerváltás után azonban mintha minden megismétlődne. Karátson a maga súlyos ügyét, a környezet és mindenekelőtt a Duna

védelmét teszi az egy és oszthatatlan igazság letéteményesévé, ez az ő második ötvenhatja. Népszónok, sőt népvezér lesz, ha abban bízik, hogy a „nép” osztja igazságát, s átkozza a népet, ha csalatkozik benne. „*Az a kilencvenkettes lakosság már nem ötvenhat népe volt, amelyről könyvet szerettem volna írni, s amelynek egykori életében magam sem hinnék, ha nem láttam volna saját szememmel annak a különös ősznek az eseményeit.*” (197.) Karátson hőse nem demokrata – radikális. Kormányokat és államférfiakat vádol meg azzal, hogy pusztán gonoszszágból, rosszindulatból, szeretetlenségből tagadják meg igazságát. „*Nem szeretik a forradalmat és a Dunát és az erdélyieket és a felvidékieket és a vajdaságiakat és a kárpátaljaiakat és az egyházakat és a gazdákat, úgy általában senkit sem szeretnek. A lakosság nem csekély része viszont őket szereti mégis.*” (455.) Klasszikus képlet: a lakosság nem csekély részét le kell váltani. Ha néhány százalékkal győz az az oldal, melytől a hős igazságának megvalósulása várható, a démosz győzött, viszont ha a másik oldal győz, akkor a népből lakosság lesz, és: „*Jobb volna inkább egy királyság, én nem bírom már ezeket a négyévenkénti választásokat.*” (511.) (Persze Karátson föltétlenül őszinteségéhez hozzátartozik, hogy felidézze barátja választát erre a „*kétségbeesett viccre*”: ilyen királyság a Kádár-korszak volt.)

Karátson Gábor hőse és ő maga is, a rendszerváltás után – nem véletlen, hogy korábbi önmagának van a regényben egy alteregója, aki meghal, miután megírja az ULRIK UR-at – olyan politizálásba kezdett, amelyre jó angol kifejezés van – *one-issue politics, single issue politics* –, de magyar megfelelője csak ez lehetne: egy ügyű politizálás. Önmagában sem az angol fogalom, sem magyar megfelelője nem tartalmaz értéktételeket, csak megvonja határait, ami máris lehetetlenné teszi az ’56-os forradalommal való analógiát.

Az egy ügy a Duna ügye volt. Nem tudok s nem is akarok vitába bocsátkozni ebben a kérdésben Karátson Gáborral. Ő és bajtársai meg vannak győződve róla, hogy az újabb gát a Dunán rossz dolog, s én is így hiszem. Sokféle véleményt hallottam ugyan, mely bizonytalanra tesz, s az is lehet, hogy valami elkerülhetetlen feladatot a későbbi nemzedékekre hárítunk. Maga Karátson az olyan emberek számára, mint amilyen én is vagyok, akik tehát nem állnak szemben az *egész* modern civilizációval,

rossz prókátora ügyének. Ha igaz, hogy „*már elkezdték tönkretenni a Dunát, Mária Terézia kora óta...*” (501.), akkor ebbe, bárhogya is számolom, az átvágások, szabályozások, mocsárlecsapolások, védművek egész polgári reformkora és *Gründerzeitje* beletartozik Széchenyistül, Vásárhelyi Pálostul, Beszédes Józsefistül. Én pedig ablakomból kedvtelve nézem a csodálatos folyamat, s örülök, hogy elődeink még a legnagyobb árvízitől is megóvták Budapestet. Örülök, hogy Comenius híres jelmondata – „*Omnia sponte fluant, absit violentia rebus*”, azaz: Minden magától folyjék, legyen távol a dolgoktól az erőszak – nem mondjuk Róma kútjai vagy Sárospatak árvízvédelme (a Bodrog későbbi szabályozása), hanem a skolasztikus, nádpalcás pedagógia ellen irányult.

De ami a mostani gátat illeti, az ne legyen. Méghozzá azért, mert ha az ember nem tud eligazodni az érvek között, helyes, ha tradícióját követi, az én tradícióm pedig a demokratikus ellenzéké, melynek fontos, ha nem is egy ügye volt ez. S amelyet a Szabad Demokraták Szövetsége is követett, amikor – ha talán nem is a Karátson Gábor megkívánta hévvel, de kellő határozottsággal – elutasította a Horn Gyula-féle elképzelést.

„*A régi demokratikus ellenzékétől való eltávolodásom története annak a ráébredésnek a története, hogy a Duna ügye őket kevésbé vagy egyáltalán nem érdekli... Elmondhatatlan idegenség tárukt föl élettem, melyben a régi barátságok visszamenőleg is semmibe foszlottak. Nem én vagyok az egyetlen, aki úgy érezte akkor, életének húsz-huszonhat esztendőjéről nem tud számot adni magának.*” (492.) Karátson Gábor a saját élet-halál kérdésévé teszi a Duna sorsát, s ezért a fenti drámai szavak nem túldimenzionáltak. Vissza és előre minden ennek rendelődik alá. Kádár volt „*a fő-fő gátépitő*” (511.), a Fidesz győzelme akadályozta meg a nagymarosi gát felépítését, a Fidesz bukásának lehetőségére pedig „*jeges réműlet*” fogja el, hogy „*kezdődik előlről az egész, meg akarják majd építeni megint a gátat, nem tudom, meddig lesz még erőm az útjukba állni*” (uo.). Érteni vélem, ha valaki ilyenkor elhagyja azt a politikai oldalt, amelyhez addig tartozott, s átmege a másik oldalra, ahonnan ügye megoldását reméli. Csak ne venné meg az egész csomagot! Én nem azt kárhoztatom, hogy kikkel tüntetett, nem azt bánom, hogy ki mindenkivel szövetekezett a Dunáért, s még azt sem veszem rossz néven, ha

választási mozgósítást hajtott végre, hiszen így cselekszik az elkötelezett egy ügyű politikus: csak a szóban forgó ügyre tekint. Nekem az a naiv-őszinte hang fáj, amellyel a „gázarákról” beszél, amelyeket „ezek” majd emelni fognak, valamint a „gazdálkról”, a „nemzetpolitikáról”. Ahogy rákerül egy sínré, és Wittner Mária ’56-os hős kifejezésével „*módszerváltozásnak*” titulálja a demokrácia visszatérését Magyarországra (94., és passim), ahogy azt találja mondani, hogy „*2002-ben a smasszerok teljes erőből visszatértek*” (347.), hogy „*Magyarországon ma újra diktatúra van*” (651.), vagy ahogy egy SZDSZ-tanácskozásról leírja ezt a malignus mondatot: „*vágni lehet a füstöt, mint egykor a Szmolnijban*” (672.). Vagy hogy egy törekeny és célját időközben elvétő példát idézék: „*...a Fidesz szónokai, főként a választási kampányban valóban feltűnő gyakorisággal említették »polgárok«-ként az előző – »balliberális« – kormány és főleg annak miniszterelnöke, Horn Gyula által többnyire »emberek«-nek titulált »lakosokat« – »Az emberek helyeslik«, »Az embereket megnyugvással tölti el«: igazából így csak egy isten beszélhet, de rosszulesett volna Hornban vagy Kunczében isteneket látni...*” (54.)

A fenti példák egy őszinte indulat kialakulását mutatják, ahol az érvek a sematikus propagandából vétetnek. A regény keserű dokumentuma annak, hogy a *single issue*-ból hogyan lesz két ország, két fajta, két kultúra megkülönböztetése. A meghasadságnak nemcsak felpanaszlója, hanem dokumentuma is ez a könyv. „*Mel Gibsonnak az a filmje nálunk is egy kis szenzáció volt. A vallásosoknak többnyire tetszett, az SZDSZ-szimpatizánsok viszont, ha vallásosak, ha nem, fel voltak háborodva.*” (684.) Mint ahogy – Jézus ereje! – csodálkozással és örömmel vétetik tudomásul, hogy valakik „*nagyon hazafiásak lettek*”, „*ott vannak minden Fidesz-rendezvényen, gyűjtik kazettán az Orbán beszédeit*” (629.).

Egy és oszthatatlan igazság? Annyit mindenesetre állíthatunk, hogy ez tökéletesen elmentés a regény szellemével. Az igazság sokféle és megosztható – tanítja ez a nagy műfaj. Karátson regénye is példa erre – a börtönjeleketekben. Amikor például a volt SS és a volt ávós, akik folyton piszkálják egymást, egy hét elkülönítés után egymás nyakába borul. „*Egy mai értelmiségi nyilván úgy értelmezné a dolgot, a barna és a vörös diktatúra hívei bennük egymásra találtak, ez azonban a dolgok súlyos félreértése volna. Így szemre két egyszerű, jószívú ember volt ott.*”

(520.) Vagy ez a remek, igazi regénymondát: „*Szanyi Marci fasiszta volt és jó cimbora, ami nem ritkaság, ellentmondást keresni benne kár, de nekem sok szomorúságot okozott ezzel, úgy értsd: a kettővel együtt.*” (547.) S a börtön kényszerítő körülményei azt is megmutatják, hogy lehet valaki smasszer és jó ember.

Van azonban egy másik s a fent említettek-nél sokkal jelentősebb szál, amely relativizálja a főhős egy és oszthatatlan igazságát. S mivel? Sajátos módon az őszinteség erejével.

Mondtam már, hogy ez a könyv legfőbb erénye és legfőbb hibája. Karátson maga is tud valamit erről, egy helyen azt írja, hogy „*az igazság valami más, őszinteséggel nem közelíthető meg*” (402.). De ez nem önreflexió. Az író naiv módon képtelen hazudni. Ez megmutatkozik – s bizony fájdalmas módon mutatkozik meg – abban, amit egy csomag megvásárlásának neveztem: mivel nem tud hazudni, ezért a szellem áldozataként elfogadja és interiorizálja egy politikai irányzat retorikáját és propagandaanyagát, miközben lépten-nyomon kiderül, hogy mindebből csak a környezetvédelem az ő ügye. Abban is őszinte, hogy csak a gátépítés megakadályozásának sikeréről beszél – „*Ha nem győzött volna a Fidesz, a visegrádi vízlépcső rég megépült volna*” (511.) –, de a környezetvédelem radikális fordulatát már nem hitetheti el magával: emlékeim szerint a tárcát nem az arra alkalmas, régóta elkötelezett, jól tájékozott és kiváló Fidesz-politikus kapta meg, hanem kiszolgáltatottá a koalíciós partner hóbortos és alkalmatlan jelöltjének. Idézi is szövetségese, Lányi András szavait: „*Most aztán végképp semmit nem tehetünk a Dunáért...; a barátaink, amióta kormányra kerültek, szóba sem állnak velünk, az el-lenségeinktől pedig nincs mit remélnünk.*” (439.)

De az a szál, amire utaltam, az író-főhős egyik legközelebbi barátjával, vádlott-társával kapcsolatos, akit a könyvben Cholnoky Gyurkának nevez. (Jegyezzük meg, hogy Karátson Gábor perének elsőrendű vádlottja Forintos György [1935–2005] volt.) Ez a bátor és makulátlan tisztességu férfi nemcsak gyermekkori barátja a főhősnek, hanem imponál is neki. Imponál feddhetetlen moralitásával, de azzal is, hogy ő – perében egyedül – valóban fegyvert vett a kezébe, s tartotta is, míg a szemét ki nem lötték. Őt nem lehet törölni, visszamenőleg a semmi-be foszlatni, mint a későbbi barátokat. Ő vala-

miképpen a főhős életének lényegéhez tartozik, aki „*misztikus unióról*” is beszél kettejük között (158.). A váci börtön közös sétái erős összetartó erőt jelentenek. Apa- vagy batuszerep ez – ha nem is kor szerinti –, amiben persze az is benne van, hogy az apák és bátyok olykor feszélyezik az embert. Van valami távolság is a két barát között, le lehet ezt fordítani talán az okosság és a bölcsesség különbségének; a hős mindig sokat beszél, Cholnoky nagy ritkán dörög vagy motyog valami figyelemre méltót.

Nos, le van írva a könyvben, hogy ez a Cholnoky – maga is csalódott szabad demokrata – a Fidesz négyéves kormányzása után annak újabb győzelmét aggasztónak találja. Cholnoky a demokrácia súlyos deficitjére gondol egy populista párt hatalomgyakorlása alatt. A válasz természetesen újra a vízlépcső, amelyet az ellenzék bizonyosan megépített volna. S itt – Karátson őszinte lejegyzésében – válaszul elhangzik a kulcsmondat, talán a könyv kulcsmondata: „*– Nem minden a Duna.*” S így folytatódik: „*Most mit lehet erre mondani. Távoliak lettek a dolgok. Valakinek a hatása alá kerülhetett; már nem voltunk egymásra annyira ráutalva.*” (511.) De Cholnoky súlyosabb szereplő annál, hogy ez a kissé olcsó magyarázat elegendő legyen. Nagy dráma bontakozik ki, s halogatódik az elkerülhetetlen szakítás. „*...ahogyan telt-múlt az idő, egyre csak nőtt az újabb beszélgetés kockázata. Cholnoky félelmetes tévedésének, teljességgel hibás politikai helyzetmegítélésének réges-régen le kellett volna lepleződnie, előtte is!... A szeretetben nyilván benne van a szeretet elvesztésének kockázata is, de erre már; nekem, sem a szeretetemből, sem az időmből nem futotta.*”

Ekkor szólt közbe a rákbetegség. *Nem gondolom, hogy a kedvünkért szólt volna közbe, de közbeszólt. Valami ragyogó fényességet láttam magam előtt, ott a fürdőkádban térdepelve, a szörnyű hír hallatán. Ez annyira eltért minden normális reakciótól, hogy semmiképpen sem adhattam hangot neki. Mégsem mondhattam Fannynak, hogy hálaisten, ezek szerint kiszabadul innen a Gyurka.*” (585.)

Bizonyos értelemben az idézett rész a könyv szándéktalan csúcspontja. A rettenetes hazudni nem tudás megrendítő módon tárja fel az elhagyott tündérek és sárkányok helyett a démonot magát „*ebben az autisztikus regényben*” (444.). Az, hogy az író a politikai pamflet vagy a memoár műfaja helyett a regényforma mellett döntött,

kiköveteli a maga igazságát, s ez az igazság nem más, mint hogy a démon nem a politikai vagy bármilyen egyéb ellenfél, hanem az „egy és oszthatatlan” igazság vakhite.

*

Megjegyzés. A sorok írója *Verdun Lajos* néven, tárgyilagos beállításban maga is kisebb szereplője Karátsón Gábor könyvének. Valóban, az említett húszvalahány évben, amelyről Karátsón ma nem tud számot adni (és ezért könyvében alteregójának ajándékoz, akit viszont megöl), én is baráti köréhez tartoztam. Együtt öltöttünk maskarát Dániel Ferencsel, Fábri Péterrel, Spiró Györggyel, Tamás Gáspár Miklóssal, Vági Gáborral, Vajda Mihállyal, hogy elstatiztáljuk Lányi András *ÁL-PEŤŐFI* című filmjében Petőfi barátait. Szép, régi, ahogy mondani szokták, morálisan jó idők voltak azok. Utáltuk a rendszert, szerettük és becsültük egymást – az árvalányhajás mezőnél pedig, ahol fel s alá rohangásztunk, azóta sem láttam sok szebbet. De azért nem forgatnám vissza az idő kerekét.

Radnóti Sándor

NYUGTALAN HATÁSÚ RÉSZEK

*Schein Gábor: Lázár!
Jelenkor, Pécs, 2004. 135 oldal, 1900 Ft*

A költő, műfordító és irodalomtudós szerző második kisregénye a *LÁZÁR!*, a *MORDECHAJ KÖNYVÉVEL* (2002), a *RETUS* című prózavers-gyűjteményével (2003) egyfajta családtörténeti trilógiát alkot. A számtalan átjárón túl, melyekről a későbbiekben lesz még szó, egy szövegen kívüli szerzői gesztus is megelőlegezi a három könyv együvé tartozását. Nevezetesen a kötetek hátsó fülén elhelyezett fénykép, mely mindegyik műben ugyanaz: a szerző elmélyülten játszik kétévesforma gyermekével. Nem megszokott portréfotót láthatunk itt az íróról, hanem egy nagyon is személyes, meghitt családi pillanatfelvételt, amely a *LÁZÁR!* borítóján rá-

adásul ki is színesedik. Ha pedig felütjük ezt a kisregényt, mely azzal kezdődik, hogy: „*Az iskolában szünet volt. Aznap mégis korán keltek, és Péter a nagyszobában mesélni kezdett a fiának*” – az olvasó kevésbé reflektív módon hajlik arra, hogy csökkentse a szerző és a *LÁZÁR!*-ban megjelenített két elbeszélő közti távolságot. Talán épp a szerzői akarat vagy döntés szerint.

Nem hallgatható el ugyanis, hogy Schein Gábor kötete minden eddiginél személyesebb és fájdalmasabb témát választott, mint arra Márton László kritikájának első mondata is utal: „*Ez a könyv gyászmunka eredménye.*” (A *GYÁSZ MINT EREDMÉNY, Élet és Irodalom*, 2004. nov. 5.) Az első személyű elbeszélő számára a megírandó könyv lenne az apa valamiféle feltámasztása (ez utóbbi mitologémára utal persze a kötet cím is), ez a feltámasztás a nyomot hagyó égetés metaforáját is magában rejt: a valóságosan elhamvasztott test egy „égő könyvben” szavak által újra életre keltve, egyszersmind azt a belátást is világossá téve, hogy az át nem élt történetek – jelesül az elbeszélő és az apa kapcsolata – a nyelv által nem birtokolhatók. „*A sok-sok részletet nem tartja össze a beszéd*” – írta Schein a *RETUS* című kötetben, amint azt is, hogy: „*A történeteknek persze csak végük van.*” A történetek csak átélésük következtében, vagyis az átélés lehetőségében válhatnak fontossá az ember/a résztvevő számára. Ha egy történetnek bármi okból nem lehet átélő részese valaki, akkor azt leginkább a *vége* teheti valóságossá, megtörténtté. A *LÁZÁR!* kiváló recenzensei (Márton László, Bacsó Béla [*ÉS*, 2004. nov. 5.] és Selyem Zsuzsa [*Vigilia*, 2005/5.]) mindannyian említik írásaikban Franz Kafka *LEVÉL APÁMHOZ* című munkáját, mint e regény nyilvánvaló irodalmi előképét. A Kafka-mű, melynek megszólítottja/címzettje egy élő apafigura, az erősen retorizált vádbeszéd és önértelmezés jellegét ölti. Schein elbeszélője/i – a *LÁZÁR!*-ban az első személyű elbeszélő mellett egy külső nézőpontú narrátor is szerepel – bár ugyancsak kutatja az apa meghatározó szerepét, értelmezésünk szerint elsősorban a saját identitásának megteremtésére törekszik. S ebben a hermeneutikai vonatkozásoktól sem mentes tevékenységében kap döntő fontosságú szerepet az apa iránt tanúsított megértés gesztusa.

Jan Assmann A *KULTURÁLIS EMLÉKEZET* című könyvében ezt írja: „*A széder-ünnepen a gyermek*

azáltal tanul meg »mi«-t mondani, hogy beavatják egy olyan történetbe és emlékezésbe, amely formába önti és tartalommal tölti meg ezt a »mi«-t.” Vagyis a „közösen lakott” múlt nélkülözhetetlen része az ember egészséges (szociális) fejlődésének. Assmann hangsúlyozza a nemzedéki emlékezet konstitutív szerepét az egyéni (személyes) emlékezetre ható kommunikációban, valamint az úgynevezett biografikus emlékezését, mely a társas interakcióban jut szerephez. Schein Gábor LÁZÁR!-jának hősei/szereplői azonban éppen az efféle közvetlenség-közvetíthetőség hiányától szenvednek. S bár paradoxnak tűnik, ám a kisregény születő szövegét (ha úgy tetszik, az elbeszélő folytatta hermeneutikai tevékenységet) az apa halála hívja életre. Az *elégetett test*, maga az *éges* fontos szimbólumává lesz a LÁZÁR!-nak, s egyúttal a kötetet e szimbólummal hozzá is kapcsolja a MORDECHAJ KÖNYVÉ-hez. (A 2002-ben megjelent kisregény, melynek főszereplője P., könnyedén azonosítható a LÁZÁR! Péterével, a tűz [soah] utáni korban születő gyermek nézőpontjából kísérli meg feldolgozni [értelmezni] a társadalmi, családtörténeti hagyomány megszakadását, melyhez egyfelől a magyarországi zsidóság asszimilációs törekvései, másfelől a holokauszt vezettek.) S amint a MORDECHAJ KÖNYVÉ-ben, aztán a RETUS-ban is, a LÁZÁR!-ban is számolnia kell az elbeszélőnek (szerzőnek, olvasónak) azzal, hogy „nincs történet, mely egyetlen vonással ne lenne megszakítható”. (RETUS, 33.) A család- (társadalom)-történeti emlékezetbe erőszakkal behatoló s azt széttroncsoló vészorkoszak generációkon keresztül ható következménye, hogy az, „Őrizz meg és emlékezz” parancsa a túlélők és leszármazottaik számára tiltásként jelenik meg, s Péter és az apja türelmetlen és sérülékeny viszonyának is ez az eredője. („Az a két hónap valóban mint-ha válasz lett volna mindenre, tévedéseikre, hibáikra és talán nemzedékekkel korábban elkezdődött történetek szükségesszáira is...”) Ily módon a 70-es, 80-as évek enteriőrje mellé párhuzamosan elbeszélte időként bevonódik a 40-es évek vészterhes időszaka is, M. családjának pusztulástörténete („Ami történt, nem következett semmiből, odakerültek, megölték őket...” – azaz a tragikus véletlennel, hogy a család elpusztított tagjai lengyel állampolgárokként kerültek Budapestre Kolomeába), melyet az első személyű elbeszélő szerint M. nyelvén, vagyis

a reménytelenség és „a pontos és mindent tekintetbe vevő öngyűlölet” nyelvén lehetne elmesélni. (M. „éppen akkor jött a világra, amikor a már érvényben lévő tiltásokat szaporítva újabb törvényeket kezdtek hozni ellene is, először olyasmittel tanácsolva el, amit egy gyerek úgyse tett volna, hogy ne paráználkodjék más népből való nővel”.)

Az apa sokat emlegetett nyelv nélkülisége, némasága éles ellentétben áll részint a fiú, avagy Péter, avagy az első személyű elbeszélő beszédeivel, a szigorú és megfellebbezhetetlen apai tiltás ellenére íródó „sírbold”-tal, a könyvvel. M. és a fia kapcsolatát alapvetően jellemző hasonlóság és ellentét a két embert „egymás számára” ugyancsak a nyelv nélküliségbe sodorja. Míg azonban az apának a szavak hasznavehetetlenek, s némasága részint a reménytelenségből, részint a magára mért magányból, „a végső vereség szükségszerűségére hangolt bölcsességéből” ered, addig a fiú a leíró és a rész(t)vevő elbeszélői hatalmánál fogva, rekonstrukció híján valójában újrafabulálja M. történetét. (Nem térnek ki külön a kettős elbeszélőmód megválasztásának poétikai következményeire, körültekintően megtették ezt a LÁZÁR! korábban említett recenziói, éppen csak egy rövid idézettel kívánom megerősíteni, hogy e szerzői döntésben jelentős részt tulajdonítok a már említett *közvetlenség* és a *közvetíthetőség* dinamikus feszültségének: „Keresem magamban azt az érzést, amely Péterben ehhez a fészek-beállítás-hoz tartozhatott.” – Kiemelés tőlem, N. B.) A mese megalkotására tett kísérlettel válik értelmezhetővé a kötetet bevezető egyik citátum is (s részben a regény kezdetén felvillantott meseszituáció), melyet a szerző forrás nélkül (amint saját, KALMÁRÚT című versét is jelöletlenül emeli itt mottóvá), németül idéz, mégpedig Rilke HALOTTMOSÁS című verséből: „s mert mit se tudtak sorsáról, helyette / egy másikat koholtak nyomban ott” (Kálnoky László fordítása). Az apa történetének újramondása segíthetné hozzá Péter nem csupán a gyászmunka elvégzéséhez, de önmaga történetének a megéléséhez is.

A családtörténetnek – mint a már említett nemzedéki emlékezetnek – a felidézése valamelyest még épp rekonstruálhatónak bizonyul, de egyetlen mozaik összeillesztésében sincs az elbeszélő segítségére az apa, csak az anya indultatos megjegyzései, utalásai vagy a homályos

eredetű családi legendák („*elhallgatott történetek*”), illetve a narrátor által felkutatott és a regénybe beidézett – talán nem is létező? – dokumentumok (családi levelek vagy egy archívumban talált parancsnoki jelentés) szolgálnak alapul a fiú számára, hogy felfűzze a visszaidézhető események darabjait. S amint Péter, úgy M. sorsa-életútja-identitása sem függetleníthető az elődökétől: „*Az öregek azt a keveset is, amiről tudásuk volt, eltemették magukban. E történet, és mindaz, ami érzékelhetően ezzel vette kezdetét, pedig ki tudja, milyen régóta tartott, mint megkövesedő üledéket, a változtatás lehetetlenségének minden reményt eleve megkeserítő meggyőződését hagyta hátra a családban, és e meggyőződést Péter számára M. közvetítette.*” A Rilke-idézet előrevetíti, hogy a sorsvázlat pusztán *koholt* lehet („*hallgatásának és felejtésének múltját szeretném felkutatni, mert többre nincs mód... a történetet... nem állíthatom helyre*”).

További dokumentumként kerül elő a regény szövegében a munkaszolgálatból visszatért apai nagyapa, a nyomdai cinkográfus (vagyis a fotómechanikai sokszorosítás kliséit készítő nyomdász) által írott A KLISÉKÉSZÍTÉS TECHNOLÓGIÁJA című könyv. M. apja, aki „*igyekezett úgy tenni, mintha azok, akik hiányoztak körülötte, soha nem is lettek volna ott*”, fiára hagyományozott egy példányt a könyvből, „*A tudás hatalom!*” dedikációval, amely aztán Péter öröksége is lett. A nyomdatechnikai szakmunkából, amely persze már a RETUS-kötetnek is alapszövege volt, a fényképek és rajzok retusálásának leírását az elbeszélő a „*másolható-e és javítható-e az arc?*” dilemmájává alakítja. A retusálás (kijavítás, helyreállítás) folyamán alkalmazott eljárások nyomán, s ez a kérdés a LÁZÁR! legfontosabb felvetése is, vajon az úgynevezett valóságról megalkotott képünk hitelesnek, igaznak vélhető-e egyáltalán? Az utólagos, teremtő művelet eredményeként létrehozott valóságok vajon nem a nyelv, lejtésül a regény szavai által koholt igazság délibábja-e? A nagyapa írta tankönyv (mely egyébként Schein Gábor egy korábbi esszéjének tanúsága szerint nem fiktív) felhívja az olvasó figyelmét, hogy olykor nem javítható, nem retusálható fényképről kell klisé készíteni, s hogy „*nyugtalan hatású részeket gondosan kikevert szürke vagy fehér festékkel fedünk le*”. Az intéz Péter számára a javítás („*Őrizz meg és emlékezz*”) tiltásaként értel-

meződik, melyet épp a hallgatag M. értett meg a legpontosabban. A fiúra ily módon hagyományozódó parancs abban a belátásban mutatkozik meg, hogy: „*Nem akarok és nem is tudok kijavítani semmit, hiszen nem tudom, mi történt, így tehát fabulálnom kell, kitalálnak téged és őket...*”

A szavakból felépíthető „*sírbolt*” építőköveivé – különösen M. betegségének leírásakor – a felidézhető szagok s mindenekelőtt az apa teste válnak. Felvillan egy fénykép, amelyen Péter kisgyermekként a hatalmasnak látott test fészekvédelmében helyezkedik el, „*mint akinek ez a közelség kellemes, de szokatlan [...] a két test olyan közel volt egymáshoz, amilyen közel később nem kerülhettek*”. Az írás el is mossa ezt az emléket, s a pusztá irtózás érzése marad meg mint az apa és fia közti legyűrhetetlen távolság szimbolikus megfelelője. Paradox módon azonban a romló, pusztuló test látványa, a haldokló M. feletti gondoskodás teremt köztük közelséget a regény végére. Míg azonban idáig elvezet az út, a családtörténeti perspektíva is összeszűkül a Péter gyermekkori emlékeit megjelenítő 70-es évekre, amikor „*az egyik napra úgy következett a másik, ahogy a méregzöld dinnyéket rakták: gyűlt, gyűlt a halom...*”. (A RETUS-ban olvasható MEGY, MEGY, AZUTÁN című prózavers mintegy a LÁZÁR! alapszűzsjeként is olvasható, s az imént idézett részlet is ebben a formájában szerepel a korábbi kötetben.) A szülők közti szüntelen vádaskodások, vélt és valódi sérelmek, kölcsönös megaláztatások sorozata – mint lassan, de biztosan ölő méreg – következetesen vezet M.-nek egy NSZK-beli családi kirándulásra tett kijelentéséig, miszerint „*a szeretet nem emberi tulajdonság*”. A daganatként burjánzó élethazugságok, az apáról fiúra szálló kibeszéletlen múltak – mint „*általános szépszis*” – felemészti a testet is, s a fulladás kockázata miatt elvégzett gégemetszés végleges némaságba taszítja az apát. Nem marad más, mint az öntudatlan test mozdulata: „*Néha meglepő erővel húzta a melle felé Péter tarkóját, és ő engedett neki, odahajtotta az arcát.*”

A LÁZÁR! nem végződik feloldozással, de még csak feltámasztással sem, és a nyugtalanító hatású részekről is lekopik előbb-utóbb a fedőfesték. Meg kell elégednünk egy megrendítő regénnyel, amelyben apa és fia végre elengedik egymást.

Nagy Boglárka

A VULGO VAJDA-SZÁMA

A debreceni *Vulgo* című filozófiai folyóirat e számának tematikai súlypontját a szerkesztők a következőképpen fogalmazták meg: A lapszámot a 70 éves Vajda Mihálynak ajánljuk. Tudjuk: 2005 Vajda-év, amit Festschrift, folyóiratszámok, az ő tiszteletére szervezett konferenciák fémjelznek.¹ A debreceni kötetben, amely a Kossuth Egyetemi Kiadónál jelent meg, illetve az *Ex-Symposion* VAJDA ÉS MISU címmel publikált számaiban közölt írások nagyobb részét olvastam, így bizonyos mértékig feljogosítva érzem magam, hogy nagyobb kockázat nélkül kijelentsem: a kényszerítő időtényező okozta bosszúságom tökéletesen érthetően kezdett oldódni, és a végére elpárolgott, mert a Vajdának írt, itt közzétett szövegek egyszerűen magukkal ragadtak. Elolvastam a Vajda-szöveget is, amely a kötet nyitó darabja, s a TRILOGIA. A BELÁTÁS JOGA címet viseli. A napló műfajában íródott – Misu új utakat keres, és kísérletezik továbbra is, hű maradvány önmagához, hála istennek – maradjon ez így, s kísérletezzen még sokáig! A LÉTRA A SZOBA KÖZEPÉN címmel közölt Széplaki–Gulyás-interjú Vajda Mihállal sok életrajzi adalékot tartalmaz, bár ezek jó része innen-onnan már ismerős lehet. Az interjú mindenesetre dokumentumértékű közlés.

Ami viszont számomra igazán izgalmas, az a *Vulgo*-szám utolsó blokkja. (Hadd jegyezzem meg: ezt mindenképpen el kellett volna különíteni a recenzióktól, nem lett volna szabad hagyni, hogy ez a legizgalmasabb rész beleolvadjon a szokásos recenziós blokkba.) Ez a hét írás adja meg ennek a számnak a varázsát, sőt a Vajda-évnek is az egyik csúcsteljesítménye. Ha sikerült az ünneplésben valami igazán hozzáillőt, Vajdához és Misuhoz illően „maradandót” az „ünneplőknek” alkotniuk, akkor ez annak a tanítványi körnek az érdeme, akik ezeket a szövegeket írták. Ez a blokk nekem mindenekeleztől arról szól. Tanítványai ők Misunak, a közlés sorrendje szerint Bakonyi Pál, Novák Zoltán, Deczki Sarolta, Pólik József, Valastyán Tamás, Sutyák Tibor, Széplaky Gerda. Tanítványok, de nem abban az értelemben, hogy Vajda-iskolát alkotnának. Nem csak azért, mert Misu az iskola mint olyan ellen tiltakozna. Hanem azért, mert írásaik világos és egyértelmű dokumentumai annak, hogy Vajda gondolkodásmódja, filozófusi attitűdje hatott rájuk, de

úgy, hogy közben már alakítgatják, esetleg kialakították saját, Vajdával is polemizáló érveiket, látásmódjukat, stílusukat. Nem a tematikai kapcsolódás tehát a döntő, hogy mindnyájan Vajda egy-egy művéről írnak, hanem az attitűd, vagy ahogy Valastyán kifejezi: a mentalitás. Sutyák Tibor írása különösen világossá teszi ezt az attitűdöt: Vajda tudománykritikáját Európa-felfogása keretében behatóan elemzi, és jogos ellenvetéseket hoz fel, miközben esszéje végén egy Vajdára jellemző gesztussal kérdőjeleket tesz saját ellenvetései mellé. Olyan kérdőjeleket, amelyek azt sejtetik, hogy ennek még lesz folytatása. Ebben is van valami „vajdás”, holott Sutyák már önálló filozófus.

Az írások többsége az utóbbi évek Vajda-köeteire összpontosít, bár felismerhető a szerkesztői kéz beavatkozása: nyilvánvalóan felosztották azt, hogy ki miről fog írni. Ugyanakkor szinte mindenkinél megvan az igény, hogy az elemzett művet az életmű tágabb kontextusában is elhelyezze. Még hozzá olyanfajta komolysággal, amely a régebbi Vajda-szövegek nyitottságára figyel föl (például Novák Zoltán a fasizmuskönyvről írt tanulmányában), illetve a motívumok kontinuitását hangsúlyozza, ami többeknél jelen van. Ez a komolyság hozzáértést jelent, ám nem tartja magát tévedhetetlennek, hanem ironikus és játékos (többek között Sutyák, Széplaky írásaiban).

Bakonyi Pál HATÁROK ÉS ZÁRÓJELEK címmel Vajdának a hatvanas években a husserli fenomenológiáról publikált két könyvről írt. (ZÁRÓJELBE TETT TUDOMÁNY. A HUSSERLI FENOMENOLÓGIA TUDOMÁNYFELFOGÁSÁNAK BÍRÁLATÁHOZ, 1968, A MÍTOSZ ÉS A RÁCIÓ HATÁRÁN. EDMUND HUSSERL FENOMENOLÓGIÁJA, 1969.) Ha úgy vesszük, Bakonyi könnyű helyzetben volt, hiszen olyasmiről kívánt szólni, amit Vajda rég maga mögött tud. Ám ez a könnyűnek látszó helyzetmegítélés csalóka. Felmerül ugyanis a kérdés: érdemes-e ma, amikor a szerteágazó, számtalan újdonságot hozó Husserl-kutatás eredményei meghaladták a több mint három évtizeddel ezelőtti tudás- és világállapotot, mégis elővenni ezeket a könyveket? Ezt a kérdést a szerző is felteszi, s válasza így hangzik: Vajda könyvei távolról sem csak érdekes régiségek, hanem egyrészt az elemző gondolkodás kiváló példái, másrészt a husserli gondolkodásmód lényegét feltáró szövegek.²

Igaz, Vajda műveinek kritikai vonala a mar-

xista megközelítésen nyugszik. Ám – így Bakonyi – a fenomenológia és a marxizmus éppen saját ortodoxiájuk leküzdésében egymás segítségére lehetnek. Ez történt Vajdánál. Vajda „fő meglátása” pedig az, hogy a husserli fenomenológia úgyszólván mindig borotvaélen táncol, mindig határokon tartózkodik.³ Husserl maga is beszél a fenomenológia két arcáról. Vajda azonban többet mond: határhelyzetről beszél. Husserl határokat szabó, azaz szigorú, fegyelmezett keretek közt gondolkodó filozófus, ugyanakkor a saját maga által felállított határokon mint biztonságot nyújtó kereteken túl újabb határokba ütközik, amelyek magukkal a dolgokkal végzett munka során tárulnak fel. Ezért lehetett példaértékű gondolkodó a korai Vajda számára: pontosan a nyitottsága és a gondolkodói intenzitása miatt. Ennyiben Bakonyi a közel négy évtizeddel ezelőtti gondolkodóban arra a Vajdára ismer, aki a mi kortársunk.

Vajda Mihály 1970-ben írt fasizmustanulmánya annak idején magyarul nem jelent meg teljes terjedelmében, csak angolul 1976-ban. Novák Zoltán egy történésztől korántsem idegen megfontolásból indul ki: abból, hogy a második világháború utáni fejlemények, a jóléti állam modelljének kibontakozása révén kiderült: a demokrácia és a kapitalizmus összeegyeztetésén alapuló liberális berendezkedésnek vannak még tartalékai.⁴ Ez új megvilágításba helyezte a fasizmus szerepére vonatkozó kérdést. Közismert: a nemzetközi kommunista mozgalomban a dimitrizvi definíció 1935-től hivatalosnak számított, s lényege, hogy a burzsoázia nyíltan diktatórikus eszközökkel biztosította uralmát a proletariátus fölött. Novák értelmezése szerint Vajda a fasizmus szerepét éppen az említett, megváltozott történelmi szituációban helyezte új megvilágításba azáltal, hogy a fasiszta mozgalom kispolgári jellegét hangsúlyozta és modernizációelméleti keretben tárgyalta, szembeesítve a dimitrizvi definícióval. Vajda tézise az, hogy a tőke a fasiszta rendszerben a kispolgársággal szövetkezik, mely szétzúzza a proletariátus szervezeteit. Novák a fasizmuskönyv értékéről elmélkedve úgy gondolja: akár három különböző időszakában is el lehet helyezni a könyvet: a fasizmusértelmezések nagy trendjeihez képest szinte vízözön előtti, az ortodox marxizmushoz viszonyítva dekadens munka, a nemzetközi marxista iro-

dalomban korszerűnek számít. Ám amikor magyarul megjelent (1995), a kiindulópontját képező tapasztalat alaposan megrendült. Novák elemzésében érdekes pont az olasz és német fasizmus Vajda-féle összevetésének hangsúlyozása, illetve Jánossy Ferenc (Lukács György fogadott fia) tanulmánya Vajda írására gyakorolt hatásának kiemelése. Ez az ökonómiai tanulmány inspirálhatta az olasz extenzív növekedés és a német intenzív fejlődés különbségeinek felmutatását.

A POSZTMODERN HEIDEGGER című kötet Deczki Sarolta esszéjének a közvetlen tárgya.⁵ Ám ő azoknak a szerzőknek egyike, akik nem elégednek meg azzal, hogy belebújjanak Vajda egyetlen könyvébe, hanem az életmű felől vizsgálják az adott könyv, Deczki esetében a Heidegger-kötet alapotívumait. (Bevonja elemzésébe a VÁLTOZÓ EVIDENCIÁK, illetve A TÖRTÉNELEM VÉGE? című köteteket.) Először is tisztázni kell: mi a posztmodern. Ez azt a kérdést involválja, hogy vajon ad-e alkalmat egy szöveg arra, hogy posztmodern módon olvassuk. Létre tud-e jönni a filozófiai szöveg és olvasója között olyan párbeszéd, amely résztvevőit pozíciójuk konstruktív feladására készíti, hogy aztán a közös játéktérben már ne legyen kérdés, kinek van igaza, illetve egyáltalán van-e valakinek igaza. Másodszor: Vajda határozottan állítja, hogy Heidegger a posztmodern filozófusa, vele új fordulatot vett a filozófia. (Ma már ezt sokkal árnyaltabban látja, ahogy az interjúban is utal erre.) A posztmodern azonban Vajda szemében túllép a filozófiai spekulációk körén: a premodern attitűd felmondása és a modernitás kiteljesítése is beletartozik. Új evidenciákat keresni, miközben a régieket felmondjuk: Deczki szerint „*éppen ez a makacs keresés*” alkotja a három szorosan összetartozó könyv erőterét. Deczki Sarolta elemzésének külön érdeme a Heidegger-olvasat és a Közép-Európa-probléma egymásba játszásának finom, árnyalt megmutatása. Közép-Európa mintegy görbe tükörként exponálja a „Nyugaton” kezelhetőbbnek bizonyult antagonizmusokat, ám alig vett arról tudomást, hogy problémáit a berögződött stratégiák csak tovább szítják, s így egyre inkább eltávolodik egy európai konstellációtól. Igaz, ez leegyszerűsítése is a közép-európai elmaradottságnak és megkérdészettségnek – teszi hozzá. Kosellekre hivatkozva arra utal, hogy nem létezik effajta világtörténelmi menet-

rend. Európa mint olyan a fragmentálódás, a viszonylatokban állás, a különbözőség tapasztalatát jeleníti meg, amelynek konstitutív elemei „vad tartományként” létező, marginális régiói is.

A heideggeri (és a lukácsi) parabola Vajda számára azt mutatja meg, mire jut a filozófia, ha az egyénre méretezett és szabad választáson alapuló egzisztenciális stratégiákból nagy ívű kulturális-társadalmi programot akar csinálni. Heidegger és Lukács után nem lehet szorongás nélkül kultúrkritikai filozófiát művelni. Így lesz a szorongás a szerénység filozófiájának konstitutív mozzanata, amely legalább mértéket szolgáltat, hogy megóvja a gondolkodást a hübrisztől. Deczki a következő megállapításra jut: „Vajda nem elsősorban pozíciókat, gondolkodási stratégiákat vet el – mert nem vet el semmit, sőt, úgy tűnik, számára békésen megfér egymás mellett a magas és a plebsnek való kultúra, a gondolkodás és a nevetés, az ironia és a szorongás, az igazságból pedig akár többféle is –, hanem ezeket meg akarja tisztítani reaktív jellegüktől, és megkísérli visszaállítani jogaiba az ambivalens teljességet. Töredékekből, meghasonlásokból, szétszóródásokból, mert – mint ahogy a heideggeri gondolkodás is felmutatta – máshogy nem lehetséges.”⁶ Deczki Sarolta szerzőtársaival együtt arra vállalkozott, hogy Vajda filozófusi portréján néhány markáns vonást elhelyezzen. Tegyük hozzá: sikerrel.

Pólik József Vajda Mihálynak a Fehér Ferenc Dosztojevszkij-könyvéről keletkezett írását választotta A REMÉNY KÍSÉRTÉSÉ ÉS REMÉNYTELEN ÁMOKFUTÁSA című „recenziója” témájául.⁷ Az 1994-ben meghalt Fehér ebben a ’77-es emigráció előtt keletkezett könyvében így fogalmaz: a remény, hogy az antinómiák világa nem a végső szó, túl kell és túl lehet jutni rajta, nem lehet soha teljesen megcsalatos. Vajda viszont, aki Fehér-kötetével úgy búcsúzik barátjától, hogy közben megeleveníti és megörökíti annak filozófusi értékeit, kételkedik. Úgy véli: a remény igenis lehet megcsalatos, a kontingencia világállapotként való megszüntetése nem lehetséges. Nem hisz a reményben, mert olyan tapasztalatai vannak a modernitásról, amelyek óvatosságra intik. E tapasztalatok azokkal a kísérletekkel kapcsolatosak, amelyek a kontingencia „totális” megszüntetésére irányultak.

Vajda fel akarja mutatni azokat az elemeket Fehér e könyvében és más írásaiban, amelyek az univerzális ész trónfosztása irányába mutatnak. Arthur Koestler volt az a titkos főszerep-

lő, akinek hatására Fehér ha „*még nem értette is, de a lényegét a dolognak mégis megragadta már: a magát a nagy narratívával legitimáló cselekvés Sztálin börtöneihez vezet*”.⁸ (Itt nem mennék bele annak az elterjedt nálunk, szinte csak nálunk furcsa módon tovább élő tévedésnek az okaiba és összetevőibe, amelynek Vajda sem tud ellenállni: hogy ti. Hegelnél csak univerzális történelem van, s hogy nincsenek egyes történetek. A „különösség joga”, s nem csak a belátásé hegeli gondolat: ez Hegel modernitáselméletének alapvető konstituense. De ez nem tartozik szorosan a tárgyhoz.) Pólik sejteti: Vajda Fehér-könyve kettőjükéről, illetve a Vajda szemüvegén és személyiségén átszűrt kapcsolatukról szól – ami a Budapesti Iskola történetének kétségkívül fontos dimenziója. Közben Vajda önmeghatározása az, ami dominál: Nietzschehez kapcsolódva szabad szellemként értelmezi önmagát. Pólik visszafogottan bár, de finom érzékkel sejteti ennek az ambivalenciáktól nem mentes viszonynak néhány vonását.

Valastyán Tamás Vajda Mihály újabb provokatív könyvéről írt, amely a TÜKÖRBEN címmel az *Alföld könyvek* sorozatban jelent meg 2001-ben Debrecenben. Vajda gondolkodásának hermeneutikai dimenziója elmélyült és kiszélesedett – a történeti elevenség értelmében – ez Valastyán értelmezésének kiindulópontja.⁹ (Később hozzátesszi: a dekonstrukcióval radikalizált hermeneutikáról van szó.) Tartalmilag a változást abban látja, hogy az alapjukat vesztett bizonyosságok felmutatásának korábban volt valami kópés bája, derűs művelhetősége. Ám most mintha valami másról lenne szó. Azt is leszögezi előzetesen, hogy Vajda a gondolkodás sorsterét (Lyotard) sohasem a bánkódók, hanem a kísérletezők oldaláról szemlélte és alakította. Ebben a hermeneutikai aktivitásban a filozófia társiasan, másokkal, a másik szövegével együtt születik. Ez csak az egyik kezdet Valastyánnál. A következő kezdet arra világít rá, amit ennek az egész generációnak Vajda Mihály jelentett: a hagyománnyal szakító iskolateremtő, mert „*mentalitás-teremtő gondolkodót*”. Pontosan és szépen fogalmaz Valastyán: a mentalitás esetében éppen az egyéniség keresése, motivációja élteti a tanulási-elemző feladatokat, az irányokat magunk keressük – a másság, a másik segítségével. Ebben a mentalitásformálásban képes segíteni Vajda a maga pluralisztikus filozófiaképével.¹⁰

A könyv alapmetaforája, a tükörjáték azt példázza, hogy „gondolkodásbeli és emberi önátalakításunk nem befejezhető, végérvényességre hangozt tevékenység, hanem egy beteljesíthetetlen, végtelen feladatrend, amit folyamatosan, erőnk szerint komolyan, ugyanakkor lehetőleg játékosan kell teljesíteniünk”.¹¹ Nagy a kísértés arra, hogy most patetikusan fejezzem ki magam, mert szerintem a Vajdának írt esszék közös gesztusát ez a mondat fejezi ki a legpontosabban. Anélkül, hogy érzélgős lenne, mély kötődéseket juttat kifejezésre.

Vajda hermeneutikai kultúráját elemezve, Valastyán a kritika mibenlétét veszi górcső alá. E ponton felmerül az az eszmecsere, amelyet Vajda Angyalosi Gergellyel folytat. (Erre a naplóban is visszatér.) Nem valami eszme vagy kritikai instancia a mérce, hanem a másik és az önmaga megértésének interaktív és plurális volta – ez a Vajda-kritikák motívuma. Jó szemee van Valastyánnak Vajda filozófiai motívumainak áttekintéséhez: a meg-megszakadó és felgyorsuló mozgás (szakítás a filozófiával, eltávolodás a marxizmustól, Heidegger révén visszatalálás, majd újabb válságerzések) közben két momentum egyre határozottabban és finomabban kirajzolódik: az interpretáció diszpozicionalitása és a teoretikus kíváncsiság. Az első momentum azt jelenti, hogy a megértő státusa vonatkozásokat, viszonylatokat implikáló nyitottság. Nem arkhimédészi pont, hanem nietzschei perspektíva. Ezzel együtt aktivizálódik a második elem, a teoretikus kíváncsiság. Valastyán következtetése meglepő, ám nem alaptalan: spekulatív és metaforikus erők egyként meghatározzák Vajda interpretatív kritikai farradozásait. Márkus György könyve kapcsán ő maga írja: nem adhatjuk fel a metafizikát, hiszen szükségünk van valamifajta orientációra történelmi helyzetünkben, melyet a dezorientáltság érzése és a kontingencia élménye jellemez. A léket kapott hajóval (ami a metafizikai tradíció megrendülésének metaforája) hajózni teljesíthetetlen, mégis: ez az elgondolkodó gondolkodás próbájának igazi terepe.

Sutyák Tibor a MÉSÉK A NAPNYUGATRÓL című kötetet választotta arra, hogy Vajda filozófiaértelmezését mint a filozófia elvesztését mutassa be.¹² Indításként arra hívja fel a figyelmet, hogy Vajda filozófiai szövegeinek laza konzisztenciája megtévesztő lehet. E szembezőkő szervezetlenség voltaképpen valami egységes

körül forog, összeszövi egy rejtekező, lassan feltáruló téma: Vajda témája Európa modalitása, azaz Európa mint adottság, mint lehetőség és mint szükségszerűség. Vajda Husserl VÁLSÁG-tanulmányának gondolatát veszi föl a szellemi Európáról mint egy beállítódás egységéről és sorsáról. Ez kézenfekvő egy filozófus számára, hiszen Európa az a hely, ahol a filozófia van. Filozófiai kérdést feltenni Európáról annyi, mint nemcsak a láb elé, hanem a láb alá nézni – ami, mint tudjuk, nem megy, mert pontosan azt takarja el, amit látnom kellene – láb alatt van a lábam. Sutyáknak ez a szellemes metaforája megvilágítja Vajda intencióit és motívumait. Kérdést feltenni a filozófián belül a filozófiát teremtő szellemi élőhely mibenlétéről, alternatíváiról és korlátjairól annyi, mint egyszerre elmozdulni és helyben maradni. Ezért aztán a kérdés csak a kérdésről való lemondással tehető fel. Vajda a kérdést felteszi, hát el is veszíti azt, egy döntő ponton elveszíti a filozófiát, éspedig azért, mert filozófusként teszi, amit tesz, és nincs is más választása.

A Husserlrel való összevetés azt mutatja, így Sutyák, hogy nála válságról van szó, Vajdánál kudarcról. Husserl attól fél, hogy Európa elveszti önmagát, és megszűnik az lenni, ami ezé teszi. Vajda viszont beleérti Európa fogalmába azt is, amivé alakult. Európa kudarcra nem az, hogy levált saját identitásáról, hanem hogy megőrizte azt, de nem járt jól vele. Vajda az alternatív hagyományok esélyét ugyan felveti, de ez nagyon európai, nagyon filozófiai motíváltságú. Nincs kárját, a Kelet mesés, de ezt a mesét is Vajda írja. Az európai kísérlet megbukott, mégis folyik, szertartásmestere pedig a tudomány. A tudomány Vajda számára Európa-képe szimbóluma, a siker csalóka szírényje a kolosszális kudarc közepette. A tudomány az Isten nélküli Európa inkarnációja. Ám a husserli–heideggeri–vajdai kritika elvét a tárgyát – így Sutyák. Vajdához méltó tanítvány: szuverén gondolkodóként valami alapvetően téveset mutat meg: azt, hogy ez a tudománykritikai vonal a XIX. század klasszikus tudományára lehet érvényes, de nem az a XX. században. Az egzisztenciál-fenomenológiai reflexió lekésik a tudomány XX. századi változásáról. Sutyák felvázol egy lehetséges értelmezést a XX. századi tudomány és a filozófia viszonyáról, Merleau-Pontyhoz kapcsolódva. Leszögezi: a reflexív Európa a tudományt is tartalmaz

za. Ha el akarjuk gondolni a tudományt, ki kell mozdulni abból a világmegértésből, amelyben önmagunk és történetünk elhelyezkedik. Ki kell gondolni egy másik világot, ami nem más, mint hogy élnünk kell a fogalmi kreativitás nemes és agresszív képességével, amelyet Nietzsche oly nagyra tartott. Csakhogy ehhez alighanem fel kell hagyni a reflexióval, a visszakérdezéssel, mert nem lehet egyik lábbal előre-, a másikkal hátramozdulni. Az utolsó mondat így hangzik: Bolond a helyzet. De alighanem ezért varázslatos.

Széplaky Gerda Vajda Mihály stílusairól ír EGY FORMABONTÓ GONDOLKODÓ című esszéjében.¹³ A stíluskérdést a filozófus útjával, elmozduló gondolkodói attitűdjével kapcsolja össze, ami mögött a „mi az ember?” kérdésétől a „ki ez az ember?” kérdéséhez vezető életút áll. Az életmű kontinuitásának hangsúlyozásában egészen odáig megy Széplaky Gerda, hogy a következőt írja: a Husserl műveit elemző tanulmányok és az új perspektívákat kereső nyulas mesék közötti különbség *csak* a stílusban keresendő. Vajda elérkezik egy sajátos, kivételesnek tekinthető beszédmód műveléséig. Ha jól értem, ez Széplaky válasza a Kierkegaard-t idéző Vajda kérdésére a jogos kivételről. Széplaky ezt a kérdést lefordítja Vajdára: jogosult kivételnek tekinthető-e Vajda Mihály? Ehhez a kérdéshez többször is visszatér. Egyik megfogalmazásban így hangzik: Vajon kinek az életét tekinthetjük kivételes életnek, ki az a kivételes személy, aki egy elbeszélés középpontjába állítható?¹⁴ A mércé pedig a következő: ennek az embernek mint kivételnek a jogosultsága azon mérődik le, hogy elbeszéléseihez megfelelő formát tud-e találni. Vajdára vonatkoztatva a kérdést és a mércét, igenlő választ ad Széplaky Gerda, amit szerinte a Mesék-kötetben művelt stílus bizonyít leginkább. A válaszban ott van egy életútbeli szál is: Vajda egy tradicionális, szigorú filozófiai nyelv gépezetéből kiszabadulva elérkezik egy sajátos, kivételesnek tekinthető beszédmód műveléséig. Ez a folyamat a filozófiát mint állandó működésben létet mutatja be, mint nyelv(játék)képzést. A kezdet hiánya, a sehová sem érkezés és mindenekelőtt a lendület jellemzi ezt az attitűdöt.

Vajda korábbi köteteiben (például: VÁLTOZÓ EVIDENCIÁK) is megjelent a posztmodern szólam, az egymás mellett felsorakoztatható igazságok belátása, ám ezt nem kísérte a formai megvalósítás igénye. A lábjegyzetelős kötet (NEM AZ

ÖRÖKKÉVALÓSÁGNAK) fontos lépés ezen az úton. A jegyzetelés most esetleges kötetsszervező erővé lép elő. Külön figyelmet szentel a szerző az ILLISSZOSZ-PARTI BESZÉLGETÉSEK-nek. Ennek kapcsán írja: a beszélgetések szerző-elbeszélőjét valami sajátos erő, egyfajta lágy habarcs mégiscsak összetartja, szemben a NEM AZ ÖRÖKKÉVALÓSÁGNAK széthullásra ítélt válságindividuumával. Vajda belátja: a modern individuum számára a keretek ingatagok, amin nem lehet túllépni. A tehetetlenség válságállapotot okoz, s belőle válságszövegeket hív elő. Ám nem kínál megoldást a válságra, mert belátja: ez nem lehetséges. Hanem inkább új kereteket emel köré. Talán imbolygó és hajlékony, súlytalan és könnyű kereteket. Ezek senkire nézve nem kötelezőek, éppen csak elszórakoztatnak. A magától értetődőségek és a játékosságnak ebből a furcsa egyvelegéből a kedélyesség diskurzusa teremődik meg, amely ha ideig-óráig is, de reményre ad okot – néhány pillanatra varázslatossá teszi a világot.

Jegyzetek

1. NAGYERDEI MEGÁLLÓ. Tanulmányok Vajda Mihály 70. születésnapjára. Kossuth Egyetemi Kiadó. Debreceni Egyetem, 2005. Szerk. Orosz László. – VAJDA. *Ex-Symposion* 49. szám, Budapest, 2004. MISU. *Ex-Symposion* 50. szám, Budapest, 2004.
2. Bakonyi Pál: HATÁROK ÉS ZÁRÓJELEK. *Vulgo*, id. kiad. 381.
3. Uo. 380.
4. Novák Zoltán: A NEMZETI PARTIKULARITÁS POLITIKAI GAZDASÁGTANA. *Vulgo*, id. kiad. 382–388.
5. Deczki Sarolta: EVIDENCIÁK POSZTMODERN MÓDBAN. *Vulgo*, id. kiad. 389–398.
6. Uo. 398.
7. Pólik József: A REMÉNY KÍSÉRTÉSE ÉS REMÉNYTELEN ÁMOKFUTÁSA. *Vulgo*, id. kiad. 399–408.
8. Uo. 401.
9. Valastyán Tamás: A MEGÉRTÉS HETEROTÓPIÁI. *Vulgo*, id. kiad. 409–419.
10. Uo. 411.
11. Uo.
12. Sutyák Tibor: TALPALATNYI KÉRDEZÉS. *Vulgo*, id. kiad. 420–431.
13. Széplaky Gerda: EGY FORMABONTÓ GONDOLKODÓ. *Vulgo*, id. kiad. 432–445.
14. Uo. 437.



A folyóirat a Nemzeti Kulturális Örökség
Minisztériuma,
a Nemzeti Kulturális Alapprogram
és a Pro Cultura Urbis
Közalapítvány
támogatásával jelenik meg

