

SZIMBÓLUM ÉS CSELEKVÉS

SZIMBÓLUM ÉS CSELEKVÉS

(GLOSSZA EGY BYRON-VERSHEZ)

A cselekvés leegyszerűsíti az elméletet, dönt, tesz, és ha igazolni akarja magát, a szimbólumra is hivatkozik. Az ilyen szimbólum nem más, mint régi, leegyszerűsített cselekedet. Így válik szimbólummá a költő, nem érzelmi, emberi, művészi teljességével, hanem a születés-cselekvés-halál hármasságával. És a költészet? A költészet valahol a cselekvés szimbólumain túl kezdődik, valahol ott, ahol a cselekvő képes átérezni tettét, képes elmélyedni önmagában, és a vers olyan belső teljességgé válik, amit már többé nem lehet leegyszerűsíteni egyszerű cselekménysorra. A szenvedés és akarat közötti küzdelem volt Prométheusz sorsa – olvassuk Byron *Prométheusz* című versében, és itt a cselekvő akaratra gondolunk, amelyik meri vállalni a szenvedést. Itt a cselekvés már leegyszerűsített szimbolikus állapotban jelenik meg, a költő kijelenti, hivatkozik, utal rá, mint olyan köztudott jelenségre, amelyet bárki egy mitológiai szótár segítségével is elképzélhet. Az első két szakasz ódai megszólításával nem közeledik a költő a szimbólummá vált hóshöz, hanem arra kényszerül, hogy saját érzéseit továbbra is második személyben, mint szemlélő magyarázza. Ez a magyarázat még jobban eltávolítja a belső átélés lehetőségétől, fogalmivá válik az érzelem, olyan általánossá, ami már elveszítette a művészet legjellemzőbb tulajdonságát, a különösséget. Azzal, hogy kívülről szemléli és retorikusan szól hozzá a költő, furcsa helyzetet teremt: Prométheusznak magyarázza Prométheusz tetteit, a szimbólumnak sorolja tulajdonságait, ahelyett, hogy belsőleg egyesülne a szimbólummal, még jobban eltávolodik tőle. Az ilyen leegyszerűsített cselekvésen alapuló vers utolsó soraiban rendszerint rövid következtetést is találunk,

így Byronnál: „ha harcolni mer, Győzelemmé változik a Halál.” Az illúzió mint biztató bizonyosság nem vált lírává, megmaradt egyszerű érvnek, amit vagy elfogadunk, vagy nem, végiggondolunk, ahelyett hogy átérzénénk. A versben szereplő hús nagybetűvel írt szót nem érdemes önálló szimbólumként értelmezni, jelentésük nagyon eltérő, így kiemelésük esetleges, a pillanatnyi hangulat dönthette el például, hogy az Istenit emelte ki a „gyilkosság” helyett, a Lelket az „akarat” helyett stb., mégis, ha végigtekintünk a nagybetűs szavakon, érdekesnek tűnhet, hogy a Végzet, Gyűlölet, Csend, Ítélet, Halandók, Halál sorát a Győzelem zárja. Azok, akik bizonyító érvként elfogadják a tudatos cselekvésen alapuló szimbolizmust mint művészi megvalósítást, egyetértenek ezzel a logikai ellentmondással is, sőt ezzel igazolnak egy olyan sokat vitatott erkölcsi fogalmat, mint a „hősiesség”. René Wellek és Austin Warren irodalomkritikusok ezért írhatták nem minden ironia nélkül a költőről: „Byron körülhordozza Európában vérző szívének látványát.” Vajon észrevennék-e e szavakat, ha kisbetűvel írta volna, vajon mélyebb lett-e az érzelem, vagy csak a cselekvés lett konkrétabb? – Ezeket a kérdéseket a cselekvés-szimbolikát maradéktalanul elfogadó magyarázatok megkerülik, hisz számukra eleve fontosabb a cselekvés, mint a líra; a tett, mint a művészet.

Prométheusz csak úgy válhatott a szenvedéseken túli győzelem szimbólumává, ha eleve túlnéztek rajta, időben túléltek vagy megelőzték, mielőtt szenvedett volna, erkölcsileg feloldották. Hogy Byron Prométheuszt szimbólumnak tekintette, az nem az utókor mitizáló magyarázata, hanem a költeményben is olvasható: „A mighty lesson we inherit: / Thou art a symbol and a sign.” A szimbólum művészet nélküli tartalom. Csak egy bizonyos cselekménysort jelez, nem a formát. A versbe így forma nélküli tartalom kerül, olyan tartalom, amire csak hivatkozik a költő, ahelyett hogy művészivé oldaná. Ez, ahelyett hogy gondolatilag elmélyítené a ver-

set, szegényíti, a tartalom és forma egyensúlya megbomlik, a forma már nem bírja el a tartalmat. Mivel a művészetet az a forma jelöli, amelyik magában hordozza a tartalmat, az erkölcsi cselekvés-szimbolikán alapuló költemények rendszerint kívül maradnak a művészet fogalmán, és az ilyen alkotásokat az irodalomkritikai gyakorlat is művészetén kívüli szempontokkal igyekszik megközelíteni: életrajz, korrajz vagy a szimbólum jelentősége. Életrajzi adalékok alapján nem tudnánk eldönteni, mi a különbség művészet és giccs között (a kettő közötti viszony megfelel a szándék és cselekedet különbségének), tehát nincs olyan életrajzi adalék, amely módosítani vagy befolyásolni tudná a kritikai ítéletet. A kész művet szemléljük, nem az életrajzi tények szubjektív csoportosítását, s ezzel a kritika végérvényesen magára marad, egyedül, mint az alkotás.

Már az angol romantika első periódusának alkotóit is foglalkoztatta a szimbólumok lehetősége és jelentősége, de csak a második angol romantikában módosulnak tartalmilag. Egyesek ezért csak a második angol romantikát tartják jelentősnek, éppen e nyílt, világosan érthető, leegyszerűsített „cselekvő” szimbolikáért. Coleridge számára a szimbólum még a teljességet jelentette, amint az alábbi idézetből kiderül, meg az eszményi alkotás összességét: „az egyediben levő »species« vagy a »species«-ben levő »genus« áttetszősége... s mindenek fölött az örökkévaló áttetszősége az időlegetesen át az időlegesben.” Viszont Coleridge *Albatrosza* a versen belül válik szimbólummá, a versből nő ki, ott telítődik szimbolikus varázssal, nem egyszerű utalás valami versen kívüli cselekménysorra, mítoszra. Byron Prométheusza már akkor is szimbólum volt, mielőtt a versbe bekerült volna, így a lényegi jelenség helyett dekoratív elemmé változik, a költő érzelmeinek távoli dekorációjává. Tévednénk, ha azt hinnénk, hogy ez csak a romantikára jellemző tartalmi leegyszerűsítés. Az ókori irodalmakban éppen úgy megtaláljuk e kétféle szimbolizmust, mint a későbbiekben, anélkül hogy így

neveztek volna. A sor nem úgy alakult ki, mint azt Wellek–Waren irodalomelméletében olvashatjuk: kép, metafora, szimbólum, mítosz; hanem éppen fordítva, először volt a formához szorosan kapcsolódó cselekmény (hős) és a mítosz, csak ez válhatott szimbólummá, képpé vagy metaforává. Habár az óind Rigvéda virágai: Lótusz, Jázmin, Asóka, Pátali stb. mind szimbólumok, de még megmaradnak a mítoszon belüli természetes megjelenés formájában, a mítoszt szolgálva, nem kívülről bevitt jelentéstartalom a szerepük, hanem a mítosz képi konkretizálása. Ugyanezt figyelhetjük meg a sumér-akkád eposzoknál, a héber vagy a görög mitológia művészi megteremtőinél. A mítosz egyes elemeinek vagy hőseinek a kiemelése a későbbi alkotások során válik szimbólummá, illetve képpé. Aszklepiadésznél még ezt az átmenetet figyelhetjük meg:

Szomjúhozónak a hó szép nyáron, a téli hajósnak
Szép, ha a csillagokon látja, hogy itt a tavasz.
S legszebb az, mikor egy takaró borul a szeretőkre,
s áldva nagy Aphroditét, összefonódik a pár.
(Radnóti Miklós ford.)

Itt Aphrodité már egyetlen fogalommá egyszerűsödött, a szépség, a szerelem „szinonimája” lett, elveszítette azt a cselekménysort, amely e névhez kapcsolódik, de még nem zavaró, harmonikusan illeszkedik a versbe, a formát nem terheli olyan cselekmény, amelyről a költő csak szeretne beszélni, de nem beszél. Kallimakhosz már a nagy tanácstalanság korában a mítoszra csak utal, anélkül hogy újat teremtene, vagy újraértelmezné, szinte úgy fordul felé, mint ahogy sokan később a szimbólumokat akarják új mítosszá alkotni:

Timoné. De melyik? Jaj, istenek, itt ha apádnak
Tímotheosznak nincs fönn neve, meg se tudom,
s hogy Méthümna a városod, itt áll; jól tudom immár:
kínál emészti a gyász Euthümenészt, uradat.
(Devecseri Gábor ford.)

Ez már nagyon hasonlít Byron retorikus formájára a Prométheusz-versben: „Titán! to thee the strife was given”, de még mindig nem válik jól körülhatárolt szimbólummá, hiányzik az, amit később talán a leglényesebbnek vélték, a konkrét szimbólum cselekvésre ösztönző célzatossága. A szimbólummal lényegében a régi mítosz megszűnik, és új keletkezik: a cselekvés mítosza. A szimbólum így esz-közzé válik, s a művész most már nem arra törekszik, hogy megteremtse azt, hanem, hogy felhasználja. Ezért az ilyen versek nagy többségét is művészetén kívüli szempontokból fel lehet „használni”, céljuk most már nem a művészi megrendítés lesz, hanem a cselekvés. Ott, ahol bonyolultabb érzelmi és gondolati hatásra törekszik, lemond az árnyaltabb kifejezésekről, hisz számára az immár leegyszerűsödött szimbólum pusztá megemlékése jelenti a teljességet.

A szimbólum tehát önmagában kéne hordozzon *egy és egyetlen* értelmű cselekménysort, de egyúttal sugallnia kell ennek a hiányát is. Azonban az eredeti mítosz többértelműsége megakadályozza a hősök azonnali szimbolizálását, így a mítosz néhány elemét kiemelik, a hős néhány tulajdonságát fontosabbnak tartják, mint az egész történetet. Ez a kiemelés esetleges, egyedi, és ha a szerző nem utal a költeményben ezekre a tulajdonságokra, amelyeket kiemelt, könnyen félreérthető. Ha Byron nem a már időközben szimbólummá egyszerűsödött Prométheusz-mítoszt használja fel, hanem a héber mitológia kevésbé közismert Tubalkainját (*Genézis* 4:22), aki hasonlít az ékírásos táblák Tabaljára, és a görög irodalomba Tiboroi néven került be (a nevükhöz hasonló történet fűződik, mint a Prométheuszéhoz), akkor talán arra kényszerült volna, hogy a versben teremtse meg a szimbólumot. Byron, aki jól ismerte a héber mitológiát, nem ezt választotta, nem az volt „célja, hogy új szimbólumot teremtsen, hanem hogy a meglévőre hivatkozva cselekvésre buzdítson. Ebből a leegyszerűsített cselekvésszimbolikából hiányzik a mítosz gazdagsága, többértelműsége, de hiányzik a konkrétum is. Retorikus példabeszéd, amelyben nem talál-

juk meg a byroni lírát: Káin fájdalmát, a Chilloni fogoly kételyét. Amíg Aiszküloosz *Leláncolt Prométheusz* című drámájában a mítosz egyenlő érvek szembeállításával válik drámaivá, és a kettő közötti gondolatváltás sugallja Prométheusz szenvedését:

Emlékezzetek arra, amit
mondtam, a romlás majd ha utolér,
vádát ne a sors ellen emeljétek,
Zeuszt se okoljátok, ha előre nem
látott bajba sodort, magatok
vontátok a vést magatokra

addig a szimbólummá vált Prométheusz Byronnál már csak az egysíkú cselekmény kifejezése: a dicsőséggé váló halál szimbóluma. A halál dicsőítése pedig megint nem új fogalom, az ókori világszemléletnek egyik szerves része volt, és annak idején ez fel is oldotta a tragikumot, az élet volt tragikus, a halál nem. A romantikában viszont a halál már a tragikum hordozója (gondoljunk Shakespeare halottaira stb.), a tragikus halál újrafeloldását, a halálban új értelmet látó földi hősiességet szimbolizálja Byron Prométheusza. Ezzel a régi mitologikus világgép átalakul a jövő mítoszává. A hős nem egy képzeletbeli isten-hős világban nyeri el a megelégedettség egyensúlyát, hanem a földi jövőben igazolódnak tettei, értelmet kap bukása, halála szerves része a jövő mítoszának. Ha e hipotetikus jövőből visszatekintünk, az elbukott hős sorsa ismét tragikusnak tűnik, hisz élete véget ért, mielőtt tetteinek helyessége bebizonyosodott volna, mielőtt valóra vált volna, amiért küzdött. Prométheusz bukása így még tragikusabb a földön, mint az antik világgépben, de a romantikát ez már nem érdekelte, ő a jövőben élt, és illuzórikusan feloldhatta a jelent. Jövővel vigasztalta a tragikumot. Ahol Aiszküloosznál a dráma a mélyponton megszakad:

Szentséges anyám, s magas ég, mindent
közös fénnel ki bevonsz, látod,
hogyan ért méltatlanul ily sors

Byronnál ott kezdődik: e mélypontról heroikusan fel-emelkedik a jövőbe. A jövő mint a cselekvés-szimbo-
lika szerves része, hősiességgé oldja a tragédiát, fel-
oldja a szimbólum utolsó lírai lehetőségét. Az a cselek-
ménysor, amelyre a szimbólum utalhat (szerelem, láza-
dás, szenvedés), most kiegészül egy újabb összetevő-
vel, a jövőben megvalósuló cselekvéssorokkal.

De ezt a szimbólum már képtelen közvetíteni, itt meg-
is szünteti önmagát.

PERCY BYSSHE SHELLEY

(1792. AUG. 4. – 1822. JÚL. 8.)

Állítólag miután a máglyát meggyújtották, a júliusi olasz hőségben égett hússzag szállt az égre, Speziában. Talán bábéskodók is akadtak, akik megkérdezték: – Kit égetnek? – de senki sem válaszolt, nézték a tüzet, s várták, hogy elhamvadjon a két tetem. Azt is mesélték, hogy e pogány csendben valaki odament az egyik halotthoz és megcsonkította. – Rómába viszik – suttogták az emberek. – Rómába? – Igen, a protestáns temetőben már megásták a sírját – mondta egy jól értesült, és beszélgetni kezdtek: hajó, pestis, kereskedelem, árfolyam – vagyis mindarról, amit szűk kis anyagi világukban hosszú életnek gondoltak.

S a hosszú élet, a leghosszabb élet ott égett a máglyán: „barát ne sírjon felettem, / se félelem, se remény”. Percy Bysshe Shelley még harmincéves se volt. De „ha holnap meghalok, annyit éltem, hogy öregebb leszek apámnál”. Szerencsére nem gyászolta, nem ünnepelte senki más, az özvegy állt a máglya mellett, néhány barát, Byron, egy kritikus, és kábultan nézték a tüzet. Az olasz törvény csak a testét követelte: minden partra vetett hullát el kell égetni; az angol törvény a szellemét, és a *Courir* gúnyolódott: „Shelley, néhány hitetlen költemény szerzője, vízbe fúlt, most legalább megtudja, hogy van-e Isten.”

szerény s mégis vigasztaló
hit, meggondolni, hogy csaló
lévén itt minden, a halál
maga is bizton csak csalás.

(*Érzékeny plánta,*
Babits Mihály ford.)

Gúny, átok, kudarc és megvetés – ez volt számára Anglia; apai átok, törvény tilalma zárta el gyermekétől és a földtől, ahova még hamvait sem vitte vissza a szél. És most Shelleyt ünneplik Angliában. Száz éve szüle-

tett, százötven éve született, megszületett, ó, mi angolok! Íme a százéves évforduló: színhely az Oxford University College, jelen van Lady Shelley, Southwark Püspöke, Dr. Bright (the Master of University), Prof. Jowett (the Master of Balliol) stb.... Az egyetem vezető tanára beszél, Dr. Bright: „Ritkán volt oly szerencsénk, hogy az oxfordi Kollégiumot modern művészi alkotással ajándékozzák meg... Ha Oxford az, aminek ön magát nevezi – a növekvő fiatal Anglia központja és szíve –, akkor fejlődnie kell a világgal... és viselhetné-e igazabb kitüntetését e századnak, mint a nagy költőét, akinek képmását éppen most vette át...” (*The Times* 1893.) És ott volt Lady Shelley is, és a Püspök, doktorok, professzorok, megannyi szent feledékeny ember, akik már nem emlékeztek arra a márciusi napra, amikor 1811-ben Shelleyt behívták az egyetemi „tekintélyek” elé, pontosan Oxfordban, és talán éppolyan ünnepélyesen megkérdezték tőle:

– Ezt maga írta? – Átadták a röpiratot, amiért az egyik tutor feljelentette.

– Miért kérdeznek tőlem ilyesmit? – nézett rájuk Shelley.

– Azt kérdeztem, ezt maga írta? – ismételte az egyetem vezetője.

– Nem válaszolhatok addig, amíg nem közlik velem a vádat, ha tudják...

– Akkor önt kizártuk. Legkésőbb holnap hajnalig hagyja el az egyetemet! (Amint W. M. Rosetti írja: *Memoir*. London, 1870, 39.) Így lett Shelley Oxford költője, s a professzorok képviselte ifjú Angliáé. Ünnepelik, száznyolcvan éve született, és százötven éve elégették, nem gázkamrában, csak úgy máglyán, rendszeren.

...Háltam hullaházban
és koporsókon, ahol döghalál
számlálja a tőled-rabolt trófeáit,
s reméltem, a makacs kérdésre, hogy
mi vagy s mi tied, valami magányos

szellem, hírnököd, majd elmeséli,
mik is vagyunk...

(*Invokáció a természethez,*
Szabó Lőrinc ford.)

„Az angyalarcú Shelley korán megöszült” – írja Cs. Szabó László, de az irodalomtörténet úgy tudja, hogy kék szeme volt és szőke haja. „Girlish Shelley” – mondták a fiúk, lányos Shelley, Shelley, az ateista, Shelley, a bolond – szidták és beárulták, hogy: „megátkozta az apját és a királyt”. Hatéves korában latinul tanult, nyolcévesen verset írt egy macskáról, és kémikus akart lenni, fizikus, meg orvos. Egy távoli nénikjétől kapta a Percy nevet, Bysshet a nagyapjától, s a Shelleyt még valamikor a lovagkorban. Tizenkilenc éves, amikor megszökteti a tizenhat éves Harriett Westbrookot, a „Zsidó Westbrook” kocsmáros leányát. Edinburghba mennek, és a skót törvények szerint összeházasodnak. Majd öbárósága, az egyetemről kicsapott, otthonról kitagadott arisztokrata Westbrook kegyelemkenyerén Dublinba költözik Harriett-tel. Itt többek között két röplapot is írt, melyeket szokása szerint az erkélyről dobott le az embereknek, és még a felesége is nevette. Az első, a 22 lapos, ezerötyszáz példányban kiadott *Address to the Irisch People*, a második, a 18 lapos röpirat, szintén az ír helyzetről: *Proposals for an Association of those Philantropists Who, Convinced of the Inadequacy of the Moral and Political State of Ireland to Produce Benefits which are Nevertheless Attainable, are Willing to Unite to Accomplish its Regeneration*. A címből is látszik, hogy Írország politikai és erkölcsi helyzete annyira elszomorította, hogy már csak az emberszeretet lehetett egyetlen reménye. A sorozatos kudarc után visszatér Angliába, otthagyja feleségét, és William Godwin filozófus lányával átjön, ahogy ők mondják, a Kontinensre. „Valamennyien, akik csak ismernek engem, tudják meg, hogy életem társa csak az lehet, aki érzi a költészetet és érti a filozófiát” – írja barátjának, Hognak, akit vele együtt csaptak ki Oxfordról. Felesége öngyilkosságának hírére megrendülten visszatér, de a

törvény – elvei miatt – eltiltja gyerekétől. És marad Olaszország, a hajószerencsétlenség és a máglya. Ez rövid életének látványosabbik része, mindaz, ami csak érezhető és érthető, az a szellem, a munka, a lányáról írt *Mab királynő*, *Az ördög sétája*, *Laon és Cynthia*, *Oedipus Tyrannus*, *Epipsychidion*, *Adonais*, *Hellas*, az ódák és az annyit idézett *Prometheus*:

...Szánalom

Szólal belőlem, nem győzelmi mámor:

Nem gyűlölök, mert bölccsé tett a baj.

(*A megszabadított Prometheus*,

Weöres Sándor ford.)

Második felesége összegyűjtötte világirodalmi fordításait is: Moschus, Homérosz, Vergilius, Calderon, Goethe, Platon, epigrammák, ódák, eclogák. „Egy bölcs barát – emlékszik vissza Mrs. Shelley tizenhét évvel a költő halála után – a következőket írta Shelleynek: Te még nagyon fiatal vagy, és egy bizonyos, lényeges szempontból nem is értheted meg ezt eléggé.” Természetesen a húsz és egynéhány éves költőt senki sem nézhetette öreg embernek; még akkor sem, ha személyesen hat láb magasan képviselte a második angol romantikát, de bölcs barátja nem volt elég okos ahhoz, hogy megértse a különbséget az életkor, szenvedés és az érzelmi, gondolati érés között. Sok alkotónak hetven év is kevés, hogy egyetlen olyan gondolathoz eljusson, amit Keats huszonnégy évesen, Byron harmincévesen, vagy amit Shelley huszonnyolc éves korában megfogalmazott:

Hagyjátok abba már! halál,

halál és gyűlölet!

egy gyönyörű jóslat száll akár

a felforrt örület.

Nehéz a múlt, halált lehell,

fáradt a föld, pihenjen el!

(*Hellasz zárókórusa*,

Radnóti Miklós ford.)

A „tavi költők”-kel szemben a második angol romantika éppen a fiatal halál lázadása volt. Mintha érezték volna – Keats tudta is –, hogy életük oly rövid, már csak remekművekre telik. Byron, az egoista, aki Velencében „vad” nőkkel mulat, Keats, akit a tüdőbaj siettet Rómába és Shelley, a „szerelem” költője Pisában – mintha mind csak a halál elől menekülnének külföldre. Keats meghalt 1821-ben. Shelley *Adonais* című elégiájával gyászolta meg. A Shelley temetését már Byron rendezte 1822-ben, s két évre rá ő is meghal máriában. A szellem ilyen méretű pusztulása ellen kell védekezzen a költészet akkor, amikor a költészet maga is védelemre szorul: „A költő csalogány, aki a sötétben ül és énekel, hogy saját magányát édes hangokkal vigasztalja... A költészet mindig szétoszt minden örömet, amit csak ember kaphat: örökké az élet fénye, valamennyi gyönyörű, nagylelkű és igaznak forrása, ami csak helyet kaphat egy gonosz időben.” (Shelley: *A Defense of Poetry*)

Tanítsd öröme félholt
szívem, vidám menád,
adj zengő, égi tébolyt
és részeg citerát,
s rám úgy figyel a föld, mint mostan én reád.

(*Egy mezei pacsirtához,*
Kosztolányi Dezső ford.)

A fenti vers, melynek utolsó szakaszát idéztem, egyetlen emelkedő dicshimnusz a szóhoz, a hanghoz, a költészet elemeihez. E vers a gondolat fordított arányai-val hat: valaki végig az égre néz, s a magasban az egyszerű elemeket csodálva lassan alább száll a gondolat, hogy végül is társain körülnézve önmagába lásson, és ekkor érezze, hogy az eszmény magasabban van. mint a láthatár:

Mi ide-oda nézünk,
sírunk azért, mi nincs

őszinte nevetésünk
sötét kapun kilincs
fanyar méz a dalunk, és fáj az is, mi kincs.

(18. szakasz)

Mi lehet nagyobb kincs, mint a tökéletes gondolat eszménye, és mi fájhat jobban, mint amikor látja valaki, hogy e gondolathoz, úgy tűnik, mindene megvan, és mégis hiányzik valami, talán olyan kis parányi semmi-ség, mint a pacsirta dala.

Te tudva s öntudatlan
látod, hogy mit művel
a halál, s igazabban,
mint e sok porhüvely
és mégis énekelsz, kristályos derűvel.

(17. szakasz)

E szakasz a második angol romantika kettős tulajdonságát árulja el, akárcsak mitológiai hőseik, akik nem a mitológia és a vallás hagyományos fél-útján vannak, hanem kizárólag emberi tulajdonságok megtestesítői, csak úgy válhatnak eszménnyé, ha arányaik emberfelettivé nőnek, de ez az arány egyben zavarja is a költőt, hisz közelebb szeretne kerülni mindahhoz, ami bántja, amiben az eszmény távoli közvetettsége megakadályozná. Ezért feloldja az ellentmondást: ha nem tudod, akkor öntudatlanul is látod – ami már igaz. A látható és elképzelhető igazság megfogalmazása pedig állandó és következetes eszményük volt, akárcsak a szépség és a jószág. Viszont ezzel eltűnt a feszültség a szakasz első és utolsó sora között: aki öntudatlanul látja mindezt a szenvedést, az nyugodtan énekelhet, akár kristályos derűvel is. Hogy a szakasz gondolati egyensúlyát visszanyeri, azt a negyedik sornak köszönhetjük. A negyedik sor mindazt megkérdőjelezi, amit eddig gondoltunk, és újra megteremti azt a lírai feszültséget, amit a költő átértzett: a pacsirta igazabban látja, mint e sok porhüvely.

Így lehet a pacsirta szellem, és már nem is madár:

Köszöntlek, víg szellem!
Nem is vagy te madár,
ki fönn a messze mennyen
lágyan dalolva jár
s csorog a szívedből édes dallam-ár.

(1. szakasz)

A gondolat pontosságáért meg kell jegyeznünk, hogy az angol eredetiben a 17. szakaszban a „tudva és öntudatlan” szó pár helyett „ébredés és álom” szerepel. A porhüvely helyett „halandók álma” és e halandókat a költő nem kívülről szemléli, önmagát is beleérti: „Then *we* mortals dream” (mint ahogy mi halandók álmodjuk) – tehát a gondolatsíkok nem különülnek el annyira, mint a fordításban, ezért is csodáljuk Kosztolányit, aki átérezte a teljes gondolatot, és más szavakkal, más nyelven, de vele egyenrangút alkotott. John Keats-nél ugyanez a gondolat már sokkal komorabb, és a paszirta is közelebb kerül a földhöz, fülemüle, csalogány énekel:

Merőn figyellek, – óh, sok bús időn
szeretgettem már a szelíd Halált,
s hívtam, dudolva és becézgetőn:
vinne halk lelkem békült légen át –
de most, most volna a legédesebb
elmúlni, kín nélkül, ez éjfelen,
míg lelked a dal omló ütemén
rajongva tépdersed!

(*To a Nightingale*
Tóth Árpád ford.)

És megint eszünkbe jutnak az ilyen semmiséggé váló véletlenek: Mrs. Shelley írja, hogy a hajószerecsétlenség után két héttel, július 22-én Viareggio mellett Shelley holttestét dobta partra a víz. „Zsebében két könyv: Szophoklész és John Keats.”

A téli fán gyászolva üldögél
egy özvegy nagy madár,

fölötte fagy leng, lassú szél,
és lenn a víz megáll.

(Shelley: *Dal*,
Radnóti Miklós ford.)

„Akármi is az ember igazi és végső rendeltetése, benne a lélek, a semmi és a szétszóródás ellensége. Ez jellemmez minden életet és minden élőlényt” – írja Shelley. És most már tudjuk, hogy hiába gyűjtötták meg a máglyát, mert a pogány lángok nem szálltak magasra, csak a füst terjedt szét a földön, mint a gondolat:

Dajkám a Menny, a végtelen,
Föld és Víz lánya vagyok;
járok a Világ pórusain át,
változom s nem halok.

(*A felhő*,
Szabó Lőrinc ford.)

GÖRÖG MITOLÓGIA JOHN KEATS VERSEIBEN

Ha rádöbbenek, hogy meghalhatok,
mielőtt agyam termését behordtam,
mielőtt, mint dús csűrök a magot,
megőrzöm magam tornyos könyvhalomban,
ha nézem a csillagos éjszaka
arcán a nagy mese jelképeit
s érzem, hogy őket lerajzolni a
varázskezű sors nem soká segít;

.....
. – akkor, akkor a
mindenség partján állok, eltűnődve,
s hír s szerelem semmivé omlik össze.

(J. Keats: *Ha rádöbbenek*
Szabó Lőrinc ford.)

„A bölcs ember nem gondolja a halált borzasztónak – írja Platón. – És nem fog siránkozni miatta, mint akit valami rettenetes szerencsétlenség ért.” A bölcs, a görög bölcs mindezt tudomásul veszi, bölint és él tovább, mert a halál csak átmenet: az emberi élet feloldódik a mitológiában. A görög istenek sem szellemiekben, sem erkölcsökben nem voltak felsőbbrendűek az embernél, hanem csak külsőségekben: erő, szépség, halhatatlanság. Anaxagoras ezéért a mítoszt lélektani kérdésként vizsgálta, Empedoklész filozófiának tekinti, míg Euhemerosz elvetette teljesen transzcendentális jellegét. A római sztoikusok már egyszerűen allegorikus leírásként fogták fel. „A halál volt az ember első csodálatos titka” – írja Fustel de Coulanges, mégis úgy tűnik, hogy az ókori görög mítoszokon nem uralkodik el a halál nyomasztó képzelete. Mimnermusz így szól:

Óh, arany Szerelem, mi élet, mi öröm, csak a tied.
Jöjj halál, ha te elmúltál, és végezz!
Amikor ajándékok és hír többé nem az enyém,
Sem egy barát édes bizalma.¹

Thuküdidész szerint Periklész a következő beszédet tartotta: „Köszönjétek meg, hogy napjaitok nagy része boldog volt, jegyezzétek meg, hogy szomorú életetek már nem tart sokáig, az eltávozottak dicsősége fogja

enyhíteni. Mivel egyedül a becsület szeretete örökké ifjú, és nem a gazdagság, amint egyesek mondják, csak a becsület az emberek öröme, amikor már öregek és alkalmatlanok.”² Ehhez az erkölcsi harmónián alapuló természet szemlélethez talán csak a sumér-akkád mitológia hasonlítható. Umnapistinek – aki a görögöknél Kharrónnak felel meg, a lelkeket szállítja át a túlvilágra – még a neve is azt jelenti, hogy „megtalálta az életet”. Gilgames és Enkidu utolsó párbeszédéből kiderül, hogy a túlvilágnak mint erkölcsi hierarchiának az alapja a világi élet, amin szabadon lehetett változtatni. Az egyiptomi és az óind mitológiában az ember már sokkal kiszolgáltatottabb: „Milyen édes szívélyességed tiéd – szemben szívemmel enyémmel. Én állítottalak téged bele szentségbe enyémbé. Én csodálkozom terajtud. Én helyezem hatalmadat, félelmet tőled, bele országok mindegyikébe, a rettegést tőled, fel határokig, támogatóihoz mennyeknek.” (IV. Amenóphis fáraó himnusza³)

Az óegyiptomi Halottas Könyvek, az indiai Védák Upanishádája (titkos tanítások) egyaránt nyomasztó földi életről tanúskodnak, amitől az egyiptomiaknál csak Ozirisz előtt a mérlegre tett szív, a hinduknál később a nirvána szabadította meg az embert. „Az élet szenvedés, mert az embernek vágyai vannak” – mondja Buddha. A maya és azték rituálék élő emberáldozatai sem kelthettek valami megnyugtató érzést a nézőkben. Ha figyelembe vesszük azt, hogy a Rigvéda első kötetében még nincs szó brahmanizmusról, se lélekvándorlásról, s a szimbolikus történetek virágokról szólnak, lótosz, jázmin, pátali stb., valamint a különböző mitológiák genezis-történeteit összehasonlítjuk, úgy tűnik, hogy a természeti harmónia – akár csak a művészet – mindig megelőzte a mitológiák társadalmi leszűkítését és pragmatikus felhasználását. Amint a művészet is akkor szűnik meg, amikor felhasználják, úgy a mitológiának is utolsó állomása az allegória. „Az allegória csak egy vödör, amelyből nem vehetsz ki mást, mint amit beletettél” – állapítja meg Graham Hough.⁴ A mitológia nem lehet dekoráció. Amennyiben csak díszítőelem, már nem önmaga, hanem stilisztikai kellék. Mivel a

görög istenek csak külsőségekben álltak az ember felett, kapcsolatuk nem belső, hanem külső, mechanikus kapcsolat volt, amint azt Sir George Frazer is leírta az Apollón- és Dionüszosz-kultusról⁵. Ennek a két istennek a kultuszát, akik magukkal hoztak északról valami formátlan, de átható különösséget, viszonylag későn vezették be Görögországban. Apollón, aki tipikusan hellenisztikus, örök fiatal, szép, a zene és a művészetek istene, egyúttal a prófétai látomásoknak, az ekstázisnak, az embert meghaladó vágyaknak is a szimbóluma lesz. Delphoi sziklából kigőzölgő szénsavváztól megszárdult papnői félig érthető kiáltásokkal adták tudtul az isteni üzenetet. „Az örület az – írja Platón –, ami különös ajándéka az égnek, és az emberek közötti legfőbb áldásnak a forrása. Mivel a jóslat örület, Delphoi prófétái és a dódonai papnők, amikor magukon kívül voltak, sok jót tettek Hellásznak, de amikor maguknál voltak, keveset, vagy semmit.”⁶ A Dionüszosz-kultusznál Delphoiban ugyanez megjelenik, de sokkal durvább formában. A bor istenét az ihlet isteneként is tisztelték, és imádásának rituáléja a mérgezés feldicsőülését jelentette. Dionüszosz Zeusz és Perszephoné fia. Héra féltékenységében elküldi a titánokat, hogy pusztítsák el. Hosszú küzdelem után sikerült megölniük, szétvágták, csak a szíve maradt meg, amit Athéné elvitt Zeuszhoz. Zeusz lenyelte, és megszületett a második Dionüszosz. A titánokat villámmal sújtotta, és a hamujukból alkotta az embert. Így az ember két részből áll, egy rossz, a titáni, a másik jó, a dionüszoszi.

A görög mítoszok kulcsa az etika volt, ami összefonódott az esztétikai kategóriákkal. Számukra a szép és a jó egysége annyira természetes volt, hogy az etikai érték kihangsúlyozásával az erkölcsi eszmék esztétikai jelentőségéhez juthatunk el. A fenti két szemlélet sohasem vált szét, úgyhogy Plotinosz felfedezése csak a középkor számára volt újdonság: „Legelső helyre pedig a szépséget kell állítani, amely egyben a jó is.”⁷ Arisztophanész *Békák* című vígjátékában Aiszkülosz és Euripidész munkáinak összehasonlításakor a vitát is nagy-

részt erkölcsi alapon döntötték el. Éppen így a halál is erkölcsi kategóriává válik. A halálfélelem pedig alantas érzés lesz.

*

John Keats a latin költészetten keresztül ismerte meg a mitológiát. Már fiatal korában sokat fordította Vergiliust. Amint Lord Houghton⁸ leírja, egyetlen nyári munkájának *Aeneis* tizenkét könyve csak egy része volt. Sajnos görögül nem tudott, ezért Tooke *Pantheonja*, Spencer *Polymetise* és Lemprière mitológiai szótára elegendő volt ahhoz, hogy a görög-római mitológiát elképzelje.

Az alábbi táblázatban összefoglaltam a John Keats verseiben megtalálható mitológiai hősöket. A neveket az angol helyesírás szerint közlöm, mert a *The Poetical Works of John Keats* (Oxford, 1912) című kötetet vettem alapul.

Hősök	Oldalszám
1. Achilles	: 250
2. Adons	: 97 139
3. Aeea	: 123
4. Aethon	: 122
5. Aeolus	: 129 138
6. Alecto	: 108
7. Alpheus	: 110 112
8. Amazon	: 250
9. Amphion	: 124
10. Amphitrite	: 85 139
11. Andromeda	: 157
12. Apollo	: 4 8 26 27 31 36 39 44 47 59 66 77 94 113 124 157 271 277 286 288
13. Aquarius	: 156
14. Arethusa	: 110
15. Ariadne	: 51 96
16. Arion	: 93

Hősök	Oldalszám
17. Argonauts	: 66
18. Aurora	: 24 103 130
19. Atlas:	: 31 103 130
20. Bacchus	: 51 146 147 231
21. Boreas	: 126
22. Castor:	: 157
23. Centaur:	: 157
24. Ceres	: 239
25. Circe	: 123 127 130
26. Chaos	: 268
27. Charon	: 125
28. Clio	: 31
29. Clymene:	: 264 270 271
30. Coelus	: 260 262
31. Cottus	: 263
32. Creus:	: 263
33. Cupid	: 80 95 97 106 123
34. Cyclops	: 83
35. Cybele	: 101 262
36. Cynthia	: 8 9 15 32 34 87 97 114 115 152 163
37. Daphne	: 157
38. Darkness	(= sötétség) 258
39. Diana	: 8 26 52 90 91 110 111 112 119 156 159 165
40. Dido	: 22
41. Dedalus:	: 50
42. Deucalion:	: 88
43. Druid	: 25 253 263
44. Dryades	: 7 236
45. Dryope	: 64 70
46. Echo	: 7 82 118
47. Enceladus	: 264 272
48. Endymion	: 8 59 + a róla írt vers 84 108 109 133 167
49. Eurydice	: 87

Hősök	Oldalszám:
50. Fauns	: 7
51. Flora	: 2 22 45 156 159
52. Ganymede	: 61
53. Glaucus	: 123 134 136
54. Graces	: 19
55. Gyges	: 262
56. Hebe	: 151 240
57. Heaven	: 260
58. Hermes:	: 108 142 159
59. Hesperides	: 96 103 156
60. Hesperus	: 15 75
61. Hippocrene	: 230
62. Hyacinthus:	: 65
63. Hybla	: 34
64. Hyperion	: 249 254 255 258 272 443 + 2 róla írt vers
65. Japetus	: 260
66. Juno	: 143 151
67. Jupiter	: 7 47 96 102 106 118 123 135 137 156 240 268
68. Ixion	: 250
69. Iris	: 135
70. Leda	: 61
71. Lethe	: 247
72. Mars	: 99 131
73. Meander	: 86
74. Mercury	: 3 14 67 72 149
75. Minerva	: 106
76. Mnemosyne	: 263 277
77. The Muses	: 19 26 47 49 114 264 274
78. Morpheus	: 72 76 115
79. Naiad	: 24 26 30 64 66
80. Narcissus	: 7
81. Nemesis	: 153
82. Neptune	: 66 73 80 114 118 121 131 133 134 135
83. Niobe	: 65
84.. Oceanus	: 264

Hősök	Oldalszám
85. Olympus	:106
86. Orion	: 88
87. Orpheus	: 78 87 115
88. Pallas	: 106 151
89. Pan	: 2 7 45 63 109 119 158
90. Pegasus	: 47
91. Peona	: 68 75 77 79 167
92. Phoebus (= Apollo)	: 24 65 107 120 123 149 151 152 159 235
93. Pluto	: 115 125
94. Philomel	: 38
95. Phorous	: 264
96. Porphirion	: 262
97. Psyche	: 6 235 247
98. Python	: 126
99. Saturnus	: 31 11 116 167 249 267
100. Satyrs	: 147
101. Scylla	: 123 124 128 129 134 136
102. Silenus	: 147
103. Syrinx	: 7 63
104. Tartarus	: 119 148
105. Titan	: 166 254 260 262 274
106. Tellus	: 114 257 263
107. Thalia	: 19
108. Thea	: 252
109. Themis	: 264
110. Thetis	: 101 264
111. Triton	: 62 103 136
112. Troilus	: 83
113. Ulysses	: 83
114. Urania	: 31 266
115. Vertumnus	: 96
116. Venus	: 8 73 98 99 136 147
117. Vesper	: 154 159 235
118. Vulcan	: 89
119. Zaphyrus	: 7 65 77 150 156 356

John Keats nem törekedett a klasszikus versformák alkalmazására, s amint az a táblázatból is kiderül, a római és görög nevek rendkívül szubjektíven keverednek. Vannak hősök: 1) akiknek megtaláljuk a görög és római elnevezésüket egyaránt: Mercury – Hermes, Vesper – Hesperus; 2) és vannak olyanok, akiket csak a római mitológiából vett át, de görög környezetben használ: Jove, Jupiter (Zeusz); Minerva (Athéné); Cupid (Érosz); Juno (Héra), Venus (Aphrodité), Aurora (Eósz), Saturnus (Kronosz), Mars (Arész), Tellus (Gaia), Vulcan (Hephaisztosz), Ceres (Démétér), Diana (Artemisz). Vertumnusnak nincs görög megfelelője, valószínűleg etruszk eredetű.

Az előfordulás gyakorisága és az eredet szerint:

Endymion – görög (7+ a róla szóló versben 30)=37

Apollo – görög (20 + Phoebus néven 11)=31

Hyperion – görög (6+ a róla szóló versben 10)=16

Diana –római = 12

Jupiter – római =12

Cynthia– római = 11

Neptune – római = 10

Pan–görög = 7

Scylla – görög = 6

Venus – római = 6

A görög és római nevek mellett szerepel: Baál (egyiptomi), Lucifer (keresztény mitológia), Ruth (Ótestamentum), Szt. Márk (Újtestamentum), Juliet, Imogen, Oberon (W. Shakespeare), Nagy Sándor (történelem), Pastorella (Faerie Queen), Paolo és Francesca (Dante) stb.

Ha a jelzőket vesszük szemügyre, észrevehetjük, hogy Keats ritkán használja ugyanazt a jelzőt többször ugyanarra a hősrre. A jelző nélküli alak többnyire szimbólumként jelenik meg, ezért ugyanazon az oldalon nem fordul elő jelzővel és jelző nélkül egyaránt.

*

John Keats a görög-római mitológiát sohasem tartotta egyszerű díszítőelemek halmazának. Igyekezett a mítoszok értelmi-hangulati jelentésén keresztül azonosulni

az ógörög természetelmélettel. Ez a vágy csak a halál erkölcsi átértékelésével vált tragikussá: az élet véges, és ezt tudomásul kell venni.

A lelkem fél; az elmúlás nehéz,
hívatlan álomként zuhan le rám,
s az égi szenvedés vad hegyfokán
s mélyén is hallom: légy halálra kész,
mint egy beteg sas, mely az égre néz.

(*A Parthenon szobraira,*
Radnóti Miklós ford.)

A „légy halálra kész” imperatívusz nem azonos a mitológiában feloldódó régi elképzeléssel, a folytonosság helyett a tudatos szembenézés már nem sugall semmi illúziót. Aki az elmúlást „nehéz, hívatlan álomként” képzelel el, aki még természetét nem hordta be, az nem „halálra kész”, az természetes, hogy fél, „mint egy beteg sas, mely az égre néz”. Tehát Keats illúziótlan félelme az elmúlástól egyáltalán nem romantikus vízió, de a görög erkölcsi szemlélettel sem azonosítható. Ez a nézetbeli különbség meghatározza Keats minden versét. Az istenek élnek, szenvednek a csodálatos tájakon; képzelete feldíszíti az eget, földet, vizet, csak éppen ezek az istenek sohasem lehetnek emberek és viszont; a kettő vonzása feloldhatatlan, s így a halál még fájdalmasabbá válik. Mindazt, ami vágy, sejtés, megvalósítható képzelet, már-már beteljesült szerelem, megállítja Kronosz homokórája. Keats négyezer soros *Endümión*jának alapszemlélete lényegesen különbözik az ókori mitológiák harmóniájától. Amíg az ókori mitológiákban az inkarnációnak legtöbbször a tragikum feloldása a célja, addig Keatsnél éppen ez okozza a tragédiát. Jól megfigyelhető a görög és római mitológia keveredése is: Artemisz helyett Dianát találunk, Endümión hírnöke Mercury (Mercurius) és nem Hermész kedvese sem Szeléné, hanem Cynthia. Keats Endümiónja nem egyszerű juhász, hanem költő is. Ez az, ami a négy tételre írt bizonytalan szerelem-szimfóniát (Látmosz hegyi Ámor-fáklyafényt), Endümión vívódá-

sát, félelmét meghatározza: amíg az elején a fákról is kristály csepeg, bizonytalan, áttetsző szomorúság, addig a haláltól menekülő Endümión a beteljesült szerelemben (= a művészetben) akarja feloldani mindazt a tehetetlenséget, amit emberi végessége áraszt. Endümión nem annyira az értelem megvalósulása, mint az ösztönök keresztültörése a félig elért eszményeken. Cynthiának végső azonosulása az Indián lánnyal lényegében a platóni „algebrának egy egyenlete”⁹ – nem tapasztalat, hanem eszmény: a sokféleség érzékelésén keresztül jut el az Egyhez. A versben az ellentétes ösztönök és vágyak sűrűn változtatják egymást – talán kortársai éppen ezt csodálták –, viszont ebben ma inkább az első kísérlet irodalomtörténeti jellegét érezzük csupán. Ezért mondhatja Bostetter,¹⁰ hogy Keats *Endümiónja* a legkidolgozottabb és legoptimistább „álom-struktúra”, a halott szerelmeken túl az életadó költészet szimbóluma. Douglas Bush szerint Keats felismeri a szépség és a durvaság keveredését a természetben, a jót és a gonoszt az emberben, sőt annak a szükségességét, hogy az erkölcsi érték ellenálljon a fájdalomnak és a bajoknak. Keats egyik levelében pedig a következőket írja: „Én természetesen semmi más nem vagyok, mint a Szív vonzalmának és a Képzelet igazának az áldása. Amit a képzelet Szépnek érez, igaz kell legyen – akár létezett azelőtt, akár nem –, mivel nekem minden Érzelmünkről ugyanaz a véleményem, mint a Szerelmről, ezek a leglényegesebb Szép fenséges alkotói.”¹¹

A megszemélyesített szépség legtöbbször Diana és Cynthia alakjában jelenik meg, amint az a táblázatból is kiderül. Diana Frazer szerint az erdők istennője volt, mint Ceres a gabonáé és Bacchus a boré. Barlangokban tisztelték, és gyakran az erdők másik királyával, Silvannusszal kapcsolták egybe. De – akárcsak görög megfelelője, Artemisz – nem volt egyszerűen a zöld fák uralkodója, hanem hatalma kiterjedt az állatokra is, ezért a vadászok és a juhászok is magukénak tekintették. A dombok, hegyek, elhagyatott völgyek, erdőkön kívül a búzasárga holddal is azonosították, és segítette az embereket, hogy a termést betakarítsák, s mint a

termés, a termékenység istennője a nők védőjének képelték. A Némi melletti barlangban főként mint a gyermekszülés istennőjét tisztelték. Így Diana, akárcsak Artemisz, úgy tekinthető, mint a természet istennője általában és a termékenységé különösen. Ezért ábrázolták az Epheszoszi Artemisz mintájára sokmellű szoborként. Férfi párja, Servius szerint, Viribus volt.

Harper szerint¹² Diana, Janus női változata (=Dianus), a hold, a szabad levegő és szabad vidék jelképe volt, és a születése, mivel a hold segítette szerintük a növekedést. Robert Graves szerint Rheiát lehet azonosítani Dianával, nem Artemiszt.

Keats fantáziája tehát szabadon válogathatott a legellentmondásosabb történetek között. Feltételezik, hogy Diana alakjának elképzeléséhez hozzájárult az Elgin Lord által hozott márványszobrok kiállítása Angliában, amelyek között volt egy Artemisz-szobor is. Keats képzeletében Diana „A folyópartok, és erdő szüze, erdei királynő” (91)¹³, akinek „fehér ujjai” (119), és „félénk kezei” (52) vannak, de egyúttal kegyetlen, üldözött sors is:

What can I do, Alpheus? Diana stands
Severe before me: persecuting fate! (112)

*Endümió*n IV. könyvében a Cynthia és Diana közötti párhuzammal Keats még jobban megközelíti az eszményi Egyet, az erkölcs és szépség azonosulását. Ugyanez az eszmény olvasható az *Óda egy görög vázához* zárószóiraiban is:

„A Szép: igaz, s az Igaz: szép!” – sohse
áhítsatok mást, nincs föbb bölcsesség!
(Tóth Árpád ford.)

Az *Endümió*n 1818-as kiadásához John Keats előszót írt, amelyben a következőket olvashatjuk: „Remélem, nem olyan rég érintettem a gyönyörű görög mitológiát, és nem homályosítottam el a csillogását: ezért meg szeretném próbálni még egyszer, mielőtt végképp

búcsút mondanék neki.” Woodhouse megjegyzése szerint Hüperión bukásáról akart írni. John Keats „megkezdte ezt a verset, de szerencsére a kritikusok miatt abba hagyta, nem folytatta”.¹⁴ Woodhouse jegyzete félrevezet, ha általános véleménynek tekintjük; még Byron, aki nem értett egyet Keats költői eszményével, még ő is úgy vélte, hogy *Hyperion* fogja megőrizni a nevét: „Nagyon jól tudod – írta Murrynak –, hogy én nem értettem egyet Keats költészetével vagy költői elveivel, sem Pope-szerű túlzásaival, de most, amint ő meghalt, visszavonok mindent, amit valaha is írtam róla, úgy kéziratban, mint nyomtatásban. A *Hyperion*ja szép mű, és megőrzi a nevét.”¹⁵ Mint kortársai egy része az *Endümiónt*, úgy nagyon sok mai irodalomkritikus a *Hyperion*t is elmarasztalja. David Daiches például így jellemzi: „A *Hyperion*t blank-versben írta, Milton hatása érzik rajta, és befejezetlen, mert Keats maga sem volt vele megelégedve. Milton latinizált stílusa nem volt neki való.”¹⁶ Byron csak keveset tévedett. Az utókor inkább ódáit, szonettjeit, a *Szt. Ágnes-ét* és az *Endümiónt* tartja számon, de Keats gondolati-művészi fejlődésének csúcса: ódái és a *Hyperion*.

Hüperion az Ég és Föld fia: titán. A titánok a görög mitológiában tizenketten, tizenhárman voltak, és rendszerint párokra osztották őket:

Ókeanosz és Téthüsz – a tenger

Hüperion és Theia – a nap és a hold

Kiosz és Phoibé – a csillagok és a fény

Kriosz és Eurübia – az erő,

valamint Kronosz és Rheia, Themisz, Mnémonüszé és Iapetosz. Uranosz, a világ első uralkodója, ledobta fiait, a hekatonkheireket a Tartaroszba. Gaia ezen felháborodott és vasat készített a titánoknak, rábeszélte őket, hogy lázadjanak fel apjuk ellen. Azok úgy tettek, amint az anyjuk mondta. Kronosz késével megsebesítette apját, és a vércseppekből lettek az erinnüszök (Alléktó, Tisziphoné és Megaira), a bosszúállás istennői. A titánok ezután letaszították Uranoszt a trónról, felszabadították testvéreiket, és Kronoszt

emelték a trónra. De Kronosz visszazárta a küklópszokat a Tartaroszba, és elvette feleségül testvérét, Rheiát. Mivel megjósolták, hogy saját gyermeke fogja elűzni a trónról, megette rendre gyermekeit. Rheia ezért Kréta szigetére menekült, és ott szülte Zeuszt. Zeusz és az uralkodó Kronosz, valamint a titánok közötti harcot nevezik titanomachiának. Ez Hésziodosz *Theogóniája* szerint tíz évig tartott, és a titánok legyőzésével végződött. A hekatonkheireket kiszabadították, és a Titánok őrizőivé tették.

John Keats két nagy költeménybe fogott a titanomachiáról: az egyik a *Hyperion*, a másik a *Hyperion bukása*. Mindkettő befejezetlen, és 1818–19 között írta, ami egybeesik a legérettebb költői korszakával. Keatsnél Hüperión nem Kronosszal, hanem a római mitológia Saturnusával áll szemben, aki nála nem az örökké ifjú aranykor megtestesítője, hanem a tekintet nélküli hatalomé: „Saturnus király kell legyen, / Istenek zuhanjanak, harsonák zengjenek /... én parancsolok.” Elmúlása, bukása emberré válásával kezdődik: kegyetlen lesz, telhetetlen, és éppen akkor akar alkotni, amikor már képtelen rá:

Hát nem tudok többé teremteni?
Mintázni sem tudok? Nem szabhatok
Új mindenséget, egy másik világot,
Mely ezt lebírja puszta semmivé?
Hol egy új káosz? Hol?

(*Hyperion*,
Vas István ford.)

A másik oldalon Hüperión: „Csak sötétet, halált és sötétet látok.” Mindaz, ami Saturnusnak nyugalmat jelent, számára Khaosz, Tartarosz, ahol a szenvedők könnye Kókitosszá gyűl, de amikor arra gondol, hogy Saturnus lebukik, s egyszer majd őneki is el kell hagynia siralomvölgyi „glóriájának bölcsőjét” – szomorúan az égre tekint. A csillagok visszanéznek rá, s kicsinysége emberivé válik. A jóslat azáltal lesz igaz, hogy beteljesedik. Eleinte tökéletes az egyensúly: jós-

lat, Uranosz, Kronosz. Majd Uranosz félelmével a jóslat ereje-igazsága Kronosz felé tolódik. A jóslat így válik ítéletté. Ez az ítélet nem tűnik kegyetlennek, hisz Uranosz cselekedetein keresztül éppen olyan leszűkítve jelenik meg, mint a jóslat értelmetlensége. Hogy ez az ítélet nem teljesen érvényes Uranoszra, az már nem érdekelte azokat, akik a tettek alapján igazat adtak Kronosznak. Keats ezt az ítéletet kérdőjelezi meg, amikor Uranoszt erkölcsileg Kronosz és Hüperiön fölé helyezi:

Éltek és uralkodtok, mint nagy istenek,
Most látom, félték, reméltek és utáltak.

Keats itt egyenlőséget tesz Saturnus és Hüperiön tettei között. Azzal, hogy a költő Saturnust uralkodóként ábrázolja, már végessé tette, hogy végével nem tud szembenézni, emberré szűkíti. Amikor Hüperiön a titánok élére áll dicsőségben, istenek közt is istenként ragyog, s épp e dicsőség a végzete: a titánok, tehetséges igazlátók, gigászok bukott seregének vezére lesz, aki jól tudja, hogy nem vágyhat dicsőségre. Ekkor jelenik meg Apollón, aki csak „hulló isteneket fog találni”, hisz nem a hatalom növeli erejét, hanem nyugodtan mondja: „Tudásom tesz Istenné engem.”

*

A tudás műalkotás nélkül legfeljebb a mitologikus hősi halállal azonos. Keats felfogásában az egyetlen transzcendencia: a műalkotás. A mitológia mint erkölcsi-esztétikai forma csak kerete ennek a hitnek, megannyi szimbólumtöredék.

ha előtte a forma és a kép
feltárja rejtett jelkép-rendszerét; –
nem hal meg.

(*Endimiön,*
Somlyó Gy. ford.)

Az *Endüimión* írásakor még így képzelte, de a második, befejezetlen Hyperion-kísérletekor már eltűnt ez az illúzió is:

Fanatikusok álmai szövik
szekták paradicsomát;

.
Babértalan élet, álom s halál ez!
Csak a költészet mondhatja el álmát,
mentheti szavak szép ígézetével
képzetüket a sötét varázstól,
némult révülettől. Ki szólhat így:
„Te nem vagy költő; hallgass álmaidról?”

(*Hyperion bukása*,
Tandori Dezső ford.)

A próféták leszűkítik a jövőt. Ítéleznek. A különbség a későbbi prófécia és az ógörög jóslat között, hogy a jóslat mindig beteljesedik a mitológián belül, míg a prófécia a társadalomban várta a beteljesedést. Mindkettőt a bizonytalanság szüli, s ami biztos bennük, az csak az ítélet. Ez váltja ki a félelmet, s a félelmet a görög hősök nem tudták elviselni, rögtön cselekedtek. A félelemből született cselekvés a túlzások, a kegyetlenség apoteózisához vezet.

A tüdőbeteg John Keats, aki egyre erősödő halálfélelemben írta verseit, aki tudta, hogy „nincs kéz, mely megfordítsa homokórát”, a görög mítoszok ítéletét mint esztétikumhoz vezető, sürgető próféciát változtatta társadalmivá, mint aki „halál felé halad, de haláltalan”.

Vagy talán hallgasd inkább a szelet,
beszéde nektek pusztá zaj, pedig
legendákkal süvít a fákon át.

(*Hyperion bukása*,
Tandori Dezső ford.)

- ¹ Bowra, C. M.: *Greek Lyric Poetry*. Oxford, 1936. 417.
² Thucydides: *Pericles*. II. köt. 44.
³ Ernst Doblhofer: *Jelek és csodák*. Bp., 1962.
⁴ Graham Hough: *The last Romantics*. London, 1961. 228.
⁵ Sir J. George Frazer: *The Golden Bough*. London, 1924.
⁶ Plato: *Phaedrus*. New York, 1964. 224.
⁷ Plotinosz: *A szépről és a jóról*. Bp., 1925. 27.
⁸ Lord Houghton: *The Life and Letters of John Keats*. London, 1927. 19.
⁹ Douglas Bush: *Keats and His Ideas*. Oxford, 1968. 327.
¹⁰ Edward Bostetter: *The Romantic Ventriloquists*. Washington, 1963. 137.
¹¹ Lord Houghton: *I.m.* 67.
¹² *Harper's Dictionary of Classical Literature*. New York, 1965, 168.
¹³ Az oldalszámok az 1912-es angol kiadásra vonatkoznak.
¹⁴ Uo. 59.
¹⁵ Lord Houghton: *I.m.* 19.
¹⁶ David Daiches: *A Critical History of English Lit.* London, 1968. IV. köt.
¹⁷ A fordításokat 1.: John Keats. Bp. 1975.

NÉHÁNY FONTOSABB KÖNYVÉSZETI ADAT:

1. Aylen, L.: *Greek Tragedy and the Modern World* (London, 1965).
2. Abrams, M. H.: *The Mirror and The Lamp*. Romantic Theory (New York, 1958).
3. Barnes, T. R.: *The English Verse* (Cambridge, 1967).
4. Boulton, Marjore: *The Anatomy of Poetry* (London, 1966).
5. Bowra, C. M.: *Ancient Greek Literature* (London, 1948).
6. Bush, Douglas: *Mythology and the Romantic tradition in Eng. Poetry* (Cambridge, 1937).
7. Bush, Douglas: *Keats and His Ideas* (Oxford, 1968).
8. Dickinson, G. Lowes: *The Greek View of Life* (New York, 1961).
9. Epicurus: *The Extant Remains* (London, 1912).
10. Fischer, Ernst: *Romantika* (Bp., 1970).
11. Ford, N. F.: *The Prefigurative Imagination of John Keats* (London, 1969).

12. Gilbert, Allan: *Literary Criticism* (Detroit, 1962).
13. Gramatopol, Mihai: *Moira, mythos, drama* (București, 1969).
14. Graves, Robert: *Oxford Adresses on Poetry* (London, 1962).
15. Grube, L.: *The Greek and Roman Critics* (London, 1965).
16. Read, Herbert: *Originile formei în artă* (București, 1972).
17. Sherrard, L.: *The Greek East and Latin West* (London, 1959).
18. Warry: *Greek Aesthetic Theory* (London, 1962).

AISZKHÜLOSZ: PERZSÁK – HETEN THÉBA ELLEN

Aiszkhülosz, Szophoklész és Euripidész kéziratai elvesztek. A legrégebb görög kéziratot több mint ötven évvel Aiszkhülosz halála után írta Timotheosz a perzsákról, i. e. 400-ban. Tehát az ókor legnagyobb tragédiáit csak másolatból ismerjük, stilizált, átírt vagy hiányos változatokból. Ehhez számítsuk még hozzá azt is, hogy fordításban olvassuk, nem ógörögül, és akkor körülbelül tisztában is vagyunk önmagunkkal. Korinna lírája, Szimonidész kardalái, Panüszisz epikája, Epikharosz komédiái, Hérakleitosz, Xenophanész filozófiai írásai – hogy csak néhányat említsek az Aiszkhülosz-korabeli alkotók közül, akiket már nem találunk, csak sejtünk – figyelmeztetnek vágyainkra: mi elfelejtettünk görögül! Időszámításunk szerint 529-ben bezárták az Athéni Akadémiát. És vége. Elfelejtettük, nem értjük, nem ismerjük. „Első számú akadály tehát: a nyelv” – írja Tamás Gáspár Miklós a kötet utószavában.* Második akadályként én önmagunkat említeném. Önmagunkat, hogy oly kevésre vágyunk, s értelmünk legfeljebb a vágyainkig ér el. Pedig különösen Aiszkhüloszt fordításban olvasva érezhetjük az archaizmus vágyát. Euripidész átsüt még a legrosszabb fordításon is, de Aiszkhülosz kardalái a nyelv zenéje nélkül csak sejtetik mindazt, ami lehetett. S ha a görög kultúra jelenkori dicsérete nagyrészt e sejtelmén alapszik, akkor még hosszú az út az értelmi értékelésig. A nagy jellemek becsülete az, hogy bűnösök – írja Hegel Aiszkhülosz hőseiről. – Nem együttérzést, meghatottságot akarnak kelteni. Mert nem a szubsztanciális megható, hanem a személyiség szubjektív elmélyedése, a szubjektív szenvedés! A szubjektív szenvedés viszont csak a művészetben nyerhet értelmet és válhat lényegivé. Értelme pedig az, hogy kitör a szubjektum korlátai közül, anélkül, hogy elvesztené egyéni jellegét. „Aiszkhülosznál még nincsen külön felület és lényeg. Ezért szeretjük

* Kriterion, 1972

Aiszküloszt” – olvassuk az utószóban, és valóban: Aiszkülosznál még minden egységes, cselekvés, szenvedés, és mindez egyetlen időben, a jelenben. Úgy tűnik, hogy a múltra nincs is szükségük a szereplőknek, legfeljebb egy-egy jelző érezteti, hogy múltjuk közismert, a cselekedetük pedig a jelené, mert szabadok. Tetteiknek a következménye viszont nem lenne teljes a mitológia, vagyis múltjuk ismerete nélkül. „Apjuk báljós nagy átka vitte őket el” – mondja a hírnök Eteoklész és Polüneikész halála után. Ha nem tudnánk, hogy Oidipusz tehetetlen szenvedésében elátkozta gyermekeit, és most ez az átok beteljesült, az egész történet egyszerű testvérharccá változna. Ezáltal a tragikum elkerülhető lenne a testvérek kibékülésével. Tehát amíg a modern drámákban a tragikai determináció a jelen, és a cselekmény nagyrészt a múltban játszódik le, addig Aiszkülosz a múltat csempészte be a jelenbe és ez volt az, amivel még Arisztotelész nem foglalkozhatott a Poétikában.

CORNELIUS TACITUS: AGRICOLA

„Kevesen éltünk túl nemcsak másokat, hanem önmagunkat is” – olvassuk Cornelius Tacitus ránk maradt első írásában, az *Agricolában*. Sokan úgy gondolják, hogy „önmagunk túlélése” halálunk után kezdődik, pedig a túlélés nem időbeli fogalom, hanem minőségi; s mint ilyen, örök. S ami örök, a pillanatnál kezdődik. Annál a pillanatnál, amikor képesek voltunk „túlélni önmagunkat”. Ez az okfejtés egyaránt vezethetne a római „hősök” és a britanniai „hősök” igazolásához is, ha nem tudnánk azt, hogy Agricola volt Tacitus apósa; ő maga is római, tehát századunk logikája szerint Tacitus a római hódítást eszményíti. A britanniai törzsek véleménye a hős Agricoláról nem maradt fenn, az angol történészek mégis megközelítőleg pontosan tudják a britannok akkori érzéseit. Kitől? A hódítókat dicsőítő Tacitustól. „A természet akarata, hogy mindenkinek legkedvesebbek legyenek gyermekei és rokonai: ezek katonaszedés által elhurcoltatnak, másutt szolgálandók; feleségeink és nővéreink, ha el is kerülnek az ellenség bujaságát, barátok és vendégek ürügye alatt fertőzöttek meg tőlük. Javaink és vagyonunk adóra, szántóföldünk s évi termésünk gabonaszállításra fogynak el; sőt testeinket és kezeinket erdőknek és mocsaroknak járhatóvá tételére verések és bántalmak között tönkreteszik. A szolgaságra született rabszolgák egyszer adatnak el, s azután uraiktól tápláltatnak: Britannia naponkint megvásárolja szolgaságát...” (Télyf Iván fordítása, 1878). Jóllehet Tacitus *Agricola* című írását az *Annalesek*hez viszonyítva elmarasztalja az utókor, mondván, hogy célja csak apósa életének és erkölcsének dicsőítése volt, mégis elgondolkoztató a fenti idézet. Történelmi hitelessége nagyon vitatható; honnan ismerte volna Tacitus az ellenfél vezérének, Calgacusnak harcra lelkesítő szavait? Talán a hadifoglyoktól? De ez csak feltételezés, s ha el is fogadjuk, a hadifoglyok a félelem miatt mindig másként beszélnek. Stilisztikailag semmi különbség nincs a római Agricolának és az ellenállók vezérének, Calgacusnak a beszéde között, sőt Calgacus érvei –

mint a szenvedés szava – meggyőzőbbek a római hódító harci buzdításánál. A szónoklatokban mégis van egy közös gondolat: mind a kettő becsmérli egymást, mind a kettő kisebbíti azt a veszélyt, amit a másik jelent, a katonák félelmét hazugsággal pótolják: mi vagyunk az erősebbek! Huszadik századi szemünkhez szokva furcsa eszményítésnek tűnik az ilyesmi. Úgy megszoktuk már, hogy az ellenfélnek sohasem lehet igaza, hogy már-már kételkedünk Tacitus hitelességében: miért fogalmazza meg Calgacus beszédét? S ha már leírja, miért nem hazudik, miért nem úgy írja le, hogy világos legyen Agricola „igaza”: – a kultúrát és a civilizációt terjesztem a világon...? Miért érezzük, hogy ehelyett csak nyomort, szerencsétlenséget és tekintetnélküli hatalmat terjesztett! Vajon így írnak a győztesek? „És az éj víg volt ugyan örömmel és zsákmánnyal a győztesnél, de a bolyongó britann férfiaknak és nőknek vegyes siránkozása között hurcolták a sebesülteket, hívák az épeket, elhagyák a házakat, haragból föl is gyújták, rejtekeket választanak, s azonnal otthagyták, némelyek tanácskozásokat tartanak egymással, azután szétválának, s eléggé tudva volt, hogy némelyek feleségeiket s gyermekeiket ölték meg, mint ha rajtok könyörölnének. A következő nap terjedelmében tárta ki a győzelem látszatát: mindenütt sivár csend, puszta dombok, távol füstölgő tetők...” Mégis akad-e filológus, aki kételkedne e képek hitelességében? Nem hiszem. Pedig ez a hitelesség ellentmond mai logikánknak. Ha Tacitus megtudja, hogy a későbbi angol történelem Agricolát embertelenséggel fogja vádolni, talán nem írja meg ezt a művet. Vagy ha már megírta, úgy mélységesen meglepődne: én a tökéletes emberről írtam, a hősről, miért tagadnám le tetteit? Hős és erkölcsös volt, mert bátor volt. Vele szemben is hősök álltak. Agricola győzött és dicsőséget szerzett, mondván: „jobb tehát a dicsőséges a gyalázatos életnél”. Évszázadok távolából furcsának tűnik ez a leegyszerűsített erkölcsi képlet. És még furcsább, hogy Tacitus hitelességét és nagyságát Calgacus szenvedéseivel igazoljuk.

FRANCESCO PETRARCA SAJÁT KEZÉBE!

(Ezelőtt 600 évvel, 1374. júl. 19-én reggel, Lombardo da Serico, amint benyitott a költő dolgozószobájába, Petrarcat Vergilius kódexére borulva találta. Aludt. Köszöntésére nem válaszolt.)

Soká halogattam az írást, írnivalóra és levélvivőre várakozva. Most mindkettő egyszerre jelent meg, ám bár az egyik soha nem hiányzik, lévén te mindig szorgalmas a levelek írásában, jómagam pedig, noha szellemekben szűken vagyok ellátva, de az írással nem fukarkodom.

Remélem, nem döbbsz meg azon, hogy levelet írok neked, hiszen te is szerettél írni a túlvilágra, írtál az arpinumi rétoroknak, a mantuai „epicusnak”, sőt Homérosznak, Liviusnak, Quintilianusnak, Horatiusnak, Senecának – hogy csak néhányat említsek közülük – sőt az sem fog aggasztani, ha levelem nem lesz oly ékes, hiszen tudhatod, hogy évek óta nem levelezek senkivel. „Ha jót akarsz tenni velem, úgy írd, hogy szomorúságot okozzon” – írtad Lapo di Castiglionióknak, de én nem így akarok jót tenni veled, csak néhány apróságot szeretnék elmondani, amiről te már valószínű nem tudsz: könyveid, írásaid sorsáról, arquai házadról.

Azt mondják, hogy amikor Lombardo da Serico a szobádba bement azon a bizonyos hajnalon, téged Vergilius-kódexedre borulva talált. Azt már csak te mondhatnád meg nekünk, vajon tényleg Lombardo da Serico lépett be a szobádba, vagy Giovanni Manzini, hisz később mindketten azt állították a hagyatékok körüli perpatvarban; de egy biztos, Vergilius-kódexed még megvan, és pedig nem úgy, ahogy te gondoltad, nem a velencei Szent Márk könyvtárban, hanem Milánóban, a Biblioteca Ambrosianában. Sajnos könyvtáradat és kedves kézírataidat hiába hagytad Velencére, az utódok hálátlanul szétszórták. Még arcképed hitelességében sem vagyunk biztosak, hiszen az egyik, amit a Car-

pentras könyvtár őriz, száz évvel, a másik, amit a párizsi Bibliothéque Nationale őriz, kétszáz évvel halálod után készült. Vajon melyik az igazi? Az egyik fiatal vagy és csinos, a másikon ráncos öreg ember, csupasz arccal és karikás szemekkel. Mellszobrod, amelyet Pietro Valdezocco állított síremléked mellé, szintén XVI. századi. De hagyjuk a képeket! Te sem adtál sokat az emberi hiúságra – kivéve azt a babérkoszorút, amire olyan büszke voltál a Capitoliumon –, jó, nem akarlak bántani, tudom, hogy nem a koszorú, hanem egy hagyomány újraélesztése érdekelt, és ezért fogadtad el inkább az újraalakult Római Szenátustól a babért, mint a párizsi egyetemtől, amely, ne felejtse, szintén felajánlta azért az eposzért, amelyet írni kezdted – és amelynek furcsa sorsáról majd később tudósítlak. De ha már a Vergilius-kódexről beszéltem, meg kell említenem azt is, hogy többek között az alábbi bejegyzést találták benne, ami számos legendát indított el közöttünk: „Az erényeivel tündöklő Laura, akit én oly hosszú időn át verseimben magasztaltam, először tűnt a szemembe ifjúságom hajnalán április 6-án kora reggeli órában az Úr 1327. esztendejében, az avignoni Sancta Clara templomban, és ugyanebben a városban, ugyanezen ápr. havában, ugyanebben a reggeli órában 1348-ban a nap világától ez a világosság elraboltatott, midőn én, óh jaj, mit sem sejtve Veronában voltam.” Tudom, ezen most te csak fájdalmasan mosolyogsz, de lásd, milyenek vagyunk, minket eléggé zavarba ejtett. Tudod, sokan mindent biztosan szeretnének tudni, hol jártál, kivel, mikor, mire gondoltál éppen akkor, amikor verset írtál; nem mintha utánózni tudnának, csak ilyen az emberi kíváncsiság, verseidet pletykákkal akarják magyarázni. Tehát, amint említettem, a bejegyzés nyomán 1533-ban kibontották a ferenciek templomában levő sírboltot, és előkerült – ne haragudj, ha megbántalak – Hugues de Sades feleségének a koporsója, akit szintén Laurának hívtak. Nem volt elég a névhasznosság, de még egy olaszul írt szonettet is találtak ólomszelencé-

ben a koporsóban. Habár a *Laura Occidens*, latinul írt eklogádból arra következtettek, hogy Laura pestisben halt meg, fiatalon, na meg te sem voltál abban a városban, hogy került oda a szonett, ha egyáltalán te írtad – lásd, milyenek vagyunk –, mégis arra gondoltak, hogy ez a többgyerekes, férjes asszony volt a kedvesed. Ez számomra, akit csak írásod érdekel, tudod, nem jelent semmit – de ismered az embereket!

Vergiliusról jut eszembe, hogy röviden megemlítssem az *Africa* című eposzodnak a sorsát, amit te e nagy latin költő ihletésére írtál, szinte egész életeden keresztül, s aminek hírére babérkoszorút nyertél, a „költők királyává” koronáztak. Kissé kényelmetlen, de ott kell kezdenem, ami számodra természetes volt, sajnos manapság sokan megfeledkeznek arról, hogy valójában téged nem Petrarcanak, hanem Petrarconak hívtak, és te változtattad meg a nevedet, hogy így is jobban hasonlíts a nagy latin költőkre. Azt is sokszor leírtad, hogy a „lingua vulgaré”-t nem tartod irodalmi nyelvnek, dalaidat azért írtad olaszul, mert szerelmes verseket akkor csak az asszonyok olvastak, azok meg nem tudtak latinul; de verseid nagy részét, sőt még leveleidet is latinul akartad ránk hagyni, csak azokat tekintetted irodalomnak, s főként a szintén latinul írt *Africa* eposzodat. Mindezt csak azért említem meg, mert főműved sajnos elveszett. Különböző elferdített változatokban keringett a világon, s csak ama szomorú reggel utáni 500. évforduló alkalmával kiadott változatból alkothattunk képet róla, amit Corradini páduai tanár állított össze emlékedre. Az eposz most kilenc énekből áll (csak te mondhatnád meg, hányból állt egykor!), s a negyedik ének is csonka. Mai formájában eposzodat vontatottnak érzik, túl kevés a cselekménye ilyen terjedelemhez, szemedre vetik, hogy nagyon ragaszkodtál a történelmekönyvhöz, és a költői fantázia háttérbe szorult. Tudom, neked épp ez volt a célod, hű képet akartál festeni a múltról, és a múlt dicsőségével buzdítani a jelenet; de erre azt válaszolják, hogy „irányművet akar-

tál nyújtani, márpedig a tendencia előtérbe tolása mindig ártalmára szokott lenni a mű belbecsének”. Vagy így, vagy úgy, de furcsa helyzetbe hoztad a posteritást, azt, amit te az utókornak szántál, arra nincs szükségük, amit meg igyekeztél elrejteni, dalaidban, canzonéidben a reneszánsz irodalmi remekét tisztelik. Furcsán szemlélik eklogáidat is, amelyekben te a legtöbbet akartad elmondani korodról; igaz, te magad írod testvérednek, Gherardónak, hogy ez olyan műfaj, „amelyet nem érthet meg más, csak az, aki a mondanivalót elrejtette benne: hogy a hiábavaló fáradozástól megkíméljélek, röviden kifejtem hát neked, hogy először is mi az, amit mondok, azután pedig, hogy mit kell azon érteni.”

Ser Francesco! Most egy kissé vidámabb dolgokról szeretnék írni neked, kedves faludról, ahol utolsó éveidet töltötted az euganei hegyek lábánál: Arquáról. Megvan még a házad a kerttel, kőkerítés veszi körül, borostyán, olajfa, gránátalma és virágok díszítik az udvart. A házat egy kicsit kitoldták (de hát gondold csak meg, 600 év!), loggiát építettek hozzá, famennyezte még a trecentóbeli, de a falakra a cinquecentóban freskókat festettek az *Africa* alakjaiból, kékeszöld hegyi tájakon allegóriás alakok, csörgedező víz és ember nagyságú hattyúk, az egyik szoba kőkandallóján XVI. századi festmény. Venus és a kis Amor nyíllal. Valószínű neked is tetszett volna, hisz úgy mondják (lehet, ez is pletyka), hogy Giotto Madonnája függött előtted, s ennek hatása alatt írtad verseidet. Egykori ebédlőd egyik ajtónyílása fölött barokk keretben kedvenc macskád múmiája látható. Vejed balsamoztatta be még annak idején. Bármennyire is bánt, meg kell mondanom, hogy alatta egy márványtáblára valami Antonio Quarengo nevű versfaragó epigrammákat írt. Az egyik epigrammában Laura jelentőségéhez méri a macskáét, mondván, ha amaz felszította a költő lángelméjét, a macska távoltartotta tőle az egereket. Látod, ez az utókor, amire te annyit gondoltál! De ne szomorítson el, lehet, hogy semmi sem igaz, én

sose jártam ott, csak tudod, milyenek a mai írástudók, még olvasgatnak is néha. Még csak annyit akartam mondani (ha más eddig nem írta volna meg neked), hogy születésednek 600. évfordulójáról nálunk Ady Endre emlékezett meg, s örömmel mondta: „Íme, hatszáz esztendők után Petrarca élőbb, mint valaha...” És ama fájdalmas reggel hatszázadik évfordulóján csak annyit tehetek hozzá szerényen: Vajon melyik Petrarca? A latin humanista vagy az olasz reneszánsz költő?

JOHANN WOLFGANG GOETHE!

Ha elfogadjuk az írónak azt az axiómáját, hogy: „amit fiatalon kívánsz, öregségedben megkapod”, akkor talán Goethe élete tanulságos lehet. Habár Klinger *Sturm und Drang* című drámája előtt, Goethe már 1771-ben megírja a *Götz von Berlichingent*, az irodalomtörténet Goethét mégis a Sturm und Drang irányzathoz sorolja. Ebben az irányzatban egyesültek azok a művészek, akik Jean Paul leírása szerint félig öltözöttek, fésületlenül, elhanyagolt ruhában jártak az utcán „olyan szabadon, mint amilyenre a természet először alkotta őket”, akik még a könyvtárat is szégyellték. És a púderezett Goethe: „Fodrászom – írja a *Dictung und Wahrheitban* – megtartotta a szavát, és mindig a legszébb hajú, legjobban fésült fiatalember hírében álltam. Ennek fejében azonban kora reggeltől fogva így felcicomázva, púderezve kellett járnom, s ráadásul még ügyelnem kellett, nehogy indulatos, heves mozgással eláruljam hamis díszemet: így aztán (...) illedelmesebben viselkedtem, kalapomat hónom alatt hordtam, s ennek megfelelően cipőben, harisnyában jártam; ám ehhez az eleganciához föltétlenül finom bőralsóharisnyát kellett viselnem, hogy a rajnai szúnyogok ellen védekezsem, amelyek szép nyári estéken rajokban lepik el a kerteket, ligeteket.”

Fiatalságát az irodalom, festészet, zene polgári kiegyensúlyozottságában töltötte, élénken, érzékenyen fogadta magába mindazt, amit szépnek gondolt a természetben, művészetben egyaránt, öregkori visszaemlékezéseiben ez elvvé is kristályosodott: „A fiatalság eléri a legfőbb jót, ha nem akar bírálni, hanem a jót, a szépet vizsgálat és elemzés nélkül engedi hatni magára.” Ez az ideális, kritikátlan szépségeszmény életművében felold minden tragédiát, kezdve a *Werthertől* egészen a *Faustig* mindent harmóniává old a megnyugvás. Habár Iphigénia mítosza a görögöknél az egyik legmegrendítőbb tragikus történet (a vezér saját lányát

áldozza fel céljainak eléréséért), Goethénél ez is feloldódik:

Élj boldogul! És nyújtsd nekem a régi
barátság zálogául hű kezed!

Stella és Werther történeteiben is erősebb a szentimentális szépség, mint a tragikum. Az Egmont-dráma rendezői utasítása pedig: „Dobpergés. Amíg Egmont a hátsó ajtó irányában szembemegy az őrséggel, lehull a függöny, s a darab győzelmi indulóval végződik.” Antonio így szól Tassóhoz:

Hadd emlékeztessen egy férfi hangja,
ki megindultan áll melletted itt:
nem vagy oly nyomorult, amint hiszed.

A *Faust* keretcselekménye pedig eleve nem tragikus, amint azt a *Mater Gloriosa*, *Doctor Marianus* és a *Chorus Mysticus* záróakkordjai is kifejezik. A *Wilhelm Meister tanulóéveivel* messze túllépett kora regényszerkesztési és stilisztikai korlátain, szinte a huszadik század nagy német családregegyeinek közvetlen elődjét érezzük benne, mégis a minden tragédiát feloldó naiv embereszeménnyel messze eltávolodik ezektől: „Hihetetlen, hogy mi mindent tehet egy művelt ember magáért és másokért, ha olyan kedve van, hogy az uralkodás vágya nélkül sokak gyámja lehet, s vezeti az embereket, hogy a kellő időben tegyék meg azt, amit mind szívesen tennének meg, s a maguk céljaihoz vezeti őket – amiket többnyire igen jól látnak, csak a hozzájuk vezető utakat tévesztik el. Kössünk szövetséget erre; nem rajongás ez, hanem igen jól megvalósítható eszme, s jó emberek meg is valósítják sokszor, csak hogy nem mindig világos öntudattal.” Ez a hatalom védte bensőségnek igen barátságos változata, amelyben talán Goethe élt Weimarban, s amelynek esetlegeségét mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy csak egy ember látja világosan az utat, és az is csak akkor mutatja meg másoknak, „ha olyan kedve van”. Ennek ol-

vastán önkéntelenül is Voltaire-ről írott – kissé igazságtalan – sorai jutnak eszembe: „Vajon érdemes volt-e ilyen nagyarányú tevékenységben leélni egy hosszú életet, ha nagyobb függőségben kell befejeznie, mint ahogyan elkezdte?” A válasz Voltaire-nél és Goethénél is: igen. Érdemes volt, életművük tanúskodik erről. A jól megsejtett kérdőjel csupán az életformára vonatkozik, az alkotó és hatalom kompromisszumára. Végül is az, ami Goethének alkotói nyugalmat, miniszteri hatalmat, anyagi függetlenséget szerzett, kortársát, a tüdőbeteg Schillert nyomorba döntötte. Ebből az anti-nómiából nem következik az, amire Goethe egy véletlen megjegyzésével utal: „Zimmermann semmiképp sem volt hajlandó elismerni, hogy a világot az abszurdum tölti be.” Ezt a megsejtett abszurdumot próbálta harmóniává oldani szépséggel, erkölccsel, emberséggel. Ez a feloldás a neoplatonizmushoz vezette. Érdekes, hogy ez az eszményi egység mennyire pragmatikus stilisztikai elképzelésekhez kapcsolódott: „Tisztelem a ritmust, a rímet, a költészet ezáltal válik igazán költészetté; de az hat mélyen és igazán, az visz előbbre és képezi elmenket, ami a költőből megmarad, ha prózában fordítják. Akkor tudniillik a tiszta, tökéletes mondanivaló tárul elénk... A tömegnek – márpedig a tömegre kell hatni – mindig az egyszerű fordítás a legjobb.” Úgy tűnik, e kijelentésével is messze megelőzte korát. Itt az a legszembetűnőbb, hogy Goethét végig nem gondolt művészetelméleti megállapításai nem zavarták az alkotásban.

De mi lesz, ha e rövid fejtegetés során a kiinduló axióma helyett csak a kompromisszumok sorozatát látjuk egy olyan életútban, ami a Sturm und Drang viharos költői lázadásától a weimari miniszteri tanácsosig vezet?!

Önéletírásában említi, hogy egyszer a weimari és a meiningeni herceg ugyanabban a szállóban lakott Frankfurtban, és a weimariak meghívták ebédre. „Szépen felöltöztem tehát, elvonultam a Római császárhoz, a weimari uraságok lakosztályát üresen találtam, s megtudván, hogy a meiningenieknél vannak

látogatóban, magam is odamentem. Szívesen fogadtak. Úgy gondoltam, ez afféle ebéd előtti látogatás, vagy talán együtt étkeznek, s vártam a végét. Ám egyszer csak elindulnak a weimariak, s én is követem őket, de az urak nem lakosztályukba vonulnak, hanem le a lépcsőn, beülnek hintáikba, s én ott maradok egyes-egyedül az utcán.” Később Dürkheim titkos tanácsos kérdőre vonta. „Felébredtem képzelődéseimből, és megtaláltam a módját, hogy megköszönjem a meiningeni uraságnak a váratlan, nem remélt kegyet, és bocsánatukat kérjem.” Vajon miért?! Vajon miért kért bocsánatot: hogy valaki, aki meghívta ebédre, máshoz ment látogatóba? Vajon mit köszönt meg: azt a kegyet, hogy kínosan végigült egy hercegi csevegést?!... Egy másik alkalommal lemond megint az ebédről, mert véletlenül tizenharmadik lenne az asztalnál, s ez memento moriul szolgálna egynéhánynak... Vajon miért? Faust írója vajon miért teszi ezt?

„Mi sem természetesebb, mint hogy önkéntes lemondásomért busásan kárpótoltak.” Így oldódik megnyugvássá a kiszolgáltatottság.

PROUST ÉS A MINŐSÉG FORRADALMA

„Nincs iszonyúbb, mint az irodalomtörténet-könyv, melynek az érték-ítéleteit a kritika nem tudja többé megmozdítani. Kriptafödél minden dicsérete és minden elmarasztalása. Azok az írók, akik olyan nagyok, hogy már nem is vitatkoznak fölöttük, nyugodtak lehetnek, hogy elfelejtették őket” – írja Németh László egyik Proust-tanulmányában. Németh Lászlónak Proust, Joyce és Virginia Woolf jelentette a huszadik század világ-irodalmi impulzust. Proust hatása Németh Lászlón keresztül jutott el a magyar irodalomba, s már akkor döntően befolyásolt egy írói pályát – ezen keresztül pedig az egész lábadozó irodalmat –, amikor még Gyergyai Albert csodálatos, de részleges fordítása talán csak vágy volt. Habár Gyergyai Proust-tanulmánya már 1923-ban megjelenik a *Nyugat*-ban – tehát rövidesen Proust halála után –, a magyar irodalmi köztudat csak tizennégy év múlva, az első fordítás és Babits lelkes ajánló sorai után vesz róla tudomást. Egy léha sznob, gyenge akaratú, hízelgő, dilettáns – ez a Proust-kép a legközismertebb – valami olyasmit alkot e barkácsirodalomra szokott században, aminek értékelésére az irodalomtörténet kénytelen a filozófia, esztétika és a pszichológia kategóriáit kölcsön venni, hisz épp a cselekvés, „a szabadság dimenziója” tűnik el főművéből, az a dimenzió, amelyik annyira megkönnyíti a leegyszerűsített, skolasztikus tartalmi ismertetést. Nem a mese a fontos, hanem: az idő, introverzió, a szépség, mint olyan, boldogság, tudás, látás – egyszóval a „körültopogott” mű. „Nem mű” – írja Németh László a *Tanú* harmadik Proust-tanulmányában, de csak azért, hogy bizonyítsa az ellenkezőjét, kivédjen minden lehetséges támadást, ami Proustot érheti. Sajnos Proust védhetetlen író. De Németh László már egy fél századdal előre látta, hogy lesznek, akik csak dekadens írók fognak látni benne, akinek műve a legjobb példa a polgárság hanyatlására, s az összevissza hányt könyvben nem látnak majd zenei pontosságú szerkezetet, de később majd így írnak

róla: „Kora nyárspolgárai sznobnak, rojalistának tartották, de egyike ő is azoknak a huszadik század eleji szellemeknek, akik lehetővé tették, hogy a társadalmi rend egy gazdagabb humánium befogadására tágulhasson ki.” Épp ez a gazdagabb humánium ingerelte vitára az első világháború francia nemzeti kritikussait, hogy a műben hiányolják a harci lendületet, az öldöklésre biztatást. Valaki megéri a világháborút, és csak a szanatóriumokról beszél, csak a levegőn érzik a szenny, nem a kisuvickolt nótákon. A levegő, ami az asztmás, szívbeteg Proustnak a pusztaság létét jelentette, sokkal fontosabb a haláltusa elméleti következtetésénél: az elveszett időnél. „Proustot olvasva megdöbbenően jövünk rá, mennyire nem látunk mi semmit” – vallja be Szerb Antal, s hozzáteszi: „Olvasása nem kényelmes szórakozás, hanem gyönyörű munka, mint minden nagy alkotásé.”

Minden tehetségesebb íróknak van egy-két nagy gondolata, de Proustnak olyan természetesen a megfigyelései, mint tengernek a hullámok. Ezek a hullámok az „idő metaforái”, megőrzik mindazt, ami elavulhat: a korrajz, milió, adatok, nevek – és a költészetet keresztül összekötik a szubjektív időt, a lélek rejtelmét kutató gondolatot mindazzal, ami objektíven létezik, az olvasó hitelével. A líra a falakról determinált szorongás, ami a megfogalmazásban válik emberivé. Ez a prousti, joyce-i bolyongó aszketizmus épp abban különbözik a Szent Ágoston-i tételektől, hogy a négy fal közé nem az aszkézis, hanem a harmónia szorul be. Így lesz Proust „szabad prédája a szokatlannak” (Németh László). „A prousti társaságjárás a zarándok útja... erkölcsi tökéletességre törekvés” – írja Halász Gábor, s mintha csak erre válaszolna Just Béla: az eredmény „tengeri szörnyhöz hasonló félelmetes, s ugyanakkor légiiesen finom mű”. A tanulságok rendkívül különbözőek: Gyergyai szerint megfigyelhetjük, „hogyan emelkedik ki egy műkedvelő a többi műkedvelő közül”. Németh László kissé fiatalosan sarkítva az „asztma áldásai”-ban látja annak az okát, hogy „Proust előtt a diletantizmus nemességét érezzük”. Hermann István sze-

rint: „A prousti regényciklus ugyanúgy, mint a *Varázshegy*, egy tűnő világ utolsó művészi tettenérési kísérlete. Az időbomlás ezen a világon belül elsősorban abban jelentkezik, hogy ennek a világnak nincs jövője.” A jövő következtetés, amit csak a múlttá vált idő igazolhat. A klasszikus irodalmi alkotások épp a célt tételező gondolkodás ellenére születhettek meg. Így Proustnál sem a letűnő polgárság múltba menekülése a lényeg, hanem a mű minősége. Nem az a profanizált szónoki kérdés a döntő, hogy Proust milyen időt keresett, hanem hogy mit talált. S ez nem filozófiai, hanem esztétikai következtetést igényel, amire a teljes választ nem adja meg a „monoton objektív”, „élő objektív” és „szubjektív idő” viszonyából levont szerkezeti következtetés. Mint ahogy a humánium nem a csontrendszer-től függ, úgy a mű szerkezete vagy cselekménye sem tágítható ki értékítéleti kategóriává. S idézzük végre az örök időt, a művet: „mialatt Françoise kiszedte az ablakfába mélyesztett tűket, leemelte s félrevonta a függönyöket, a nyári nap, melyet így feltárt, éppen olyan halottnak, éppolyan időtlennek látszott, mint egy legalább ezeréves és pompázatos múmia, amelyet öreg szolgálónk óvatosan bontott ki pólyáiból, mielőtt elénk állítaná aranyos köntösébe balzsamozva”. Ez a balzsam, amit csak az emlékezés érlelhetett költészetté, az időtlen nyári nap, amelynél elfakul minden szenvedés, s az ezeréves múmiák pompázatos, vonzó és riasztó vibrálása az emlékhalmazból, az önéletrajz tompa, suta eseményeiből regényt teremt, ami most már nem a vázával, hanem teljes emberségével: mondataival hat az olvasóra.

JEAN COCTEAU: VÁSOTT KÖLYKÖK*

„A vékony fonál elszakad, s az elszálló szobából nem marad más, csak a szörnyű illat, s messze-messze egy kis hölgy, valamelyik járdaszigeten, az is egyre kisebbedik, távolodik, eltűnik.”

Elszálló szoba, áttetsző üvegdombormű, sötétbarnás, nyugodt férfifej s a Parade táncos lábú lova egyetlen gigantikus kísérlet valósága. Ha századunkban élt reneszánsz művész, akkor az Cocteau volt. Ő a költő-koreográfus-író, akinek üvegdomborműveit nyugodtan helyezhetjük Chagall, Picasso, Dauphin üvegszobrai mellé, regényeit Gide, Golding műveihez mérhetjük. „Az egyszerűséghez való visszatérésben áll az egyetlen lehetséges ellenszegülés egy túlzottan rafinált korról szemben” – vallja *A kakas és a bohóc*ban. Ez az egyszerűség a tánc, a festészet, plasztika, mimika fókuszában a valóság „lefordítását”, a „traduire la réalité” apollinaire-i igényét szolgálja. Mindaz, amit oly bonyolultnak, kifejezhetetlennek, sejtelmesnek látnak Picasso, Cocteau, Massine műveiben, az maga az egyszerűség, a harmónia igényéből született, épp a külső abszurditással szemben. „Magadon (magad ellen) ülve” – fogalmazza meg a Picassóhoz írt ódájában a művészi „réalité”-t egy olyan korban, amikor a művész, mint Cocteau is, legfeljebb szanitéc lehet a világháborúban. Amikor már a „Szent Család nem feltétlenül Szent Család, hanem pipa és egy liter, kártyajáték és egy pakli dohány” – teljességre törekedni, harmóniára csak egyféleképpen lehet: újraértelmezni minden értéket. Ez az új értékrendszer lesz az „esprit nouveau”, az az új szellem, amely az illuzórikus teljesség ábrázolása helyett a teljesség hiányának harmonikus, művészi látomásához vezet. Vajon miféle harmónia ez? Amire képtelen egyetlen művészeti ág, azt az összesben kell megtalálni. Tehát Cocteau nem egyetlen látomást variál szobrászat,

* Kriterion, 1975

balett, irodalom eszközeivel, hanem a látomás egymásnak ellentmondó motívumait próbálja egyetlen egységbe önteni – a Művészetbe. Ezért nézhette Apollinaire Cocteau első balettjében a táncosokat „a ló realista lépteinek”; s így hasonlíthatta a művet „mindennapi életünk mágiájának” „néma rítusai”-hoz. Akik megszokták, hogy a művészetet kategóriákba gyömöszöljék, azok csak szétforgácsolt töredékeket találnak nála, hisz ő az első művész századunkban, aki a mozgást mozdulattal, a látványt színnel, a gondolatot szóval fejezi ki, anélkül hogy lemondana egyikről is, vagy átültetné egyetlen jelrendszerbe. Ennek a harmóniának a leszűkítése irodalomra, vagy annak alkategóriáira, az életmű meghamisítása lenne. Tehát kubista, szürrealista, dadaista volt-e Cocteau? Nem. Művész volt a kategóriába sorolható epigonokkal szemben. Itt van végre egy ember, akinek látnunk kell szobrait, képeit, balettjét, ahhoz, hogy regényét értékelhessük. Ez az a sokágú „vékony fonál”, amely ha elszakad, minden kisebbedik, távolodik, eltűnik. Eltűnik, de marad a Játék, amit nem zavarhat meg sem a nyomor, sem a jólét, mert az maga az ihletett szenvedély, a komolyan vett gyermek. „Egy egyformává vált világnak minden varázsa egy-egy különös lény a maga különös tevékenységével – akit aztán az ily világ egyszerűen kivet magából... Az egész gyerekségekkel kezdődik, először olyan, mint a játék.” Az „Ember” szobra vastag, áttetsző üvegfal, ebből emelkedik ki egy barna üvegfej, s mintha csak játékból – elfordult negyvenöt fokot. Ez a kis diszsonancia elég ahhoz, hogy megalkossa azt a típust, amelyet regényeiben csak keresett: „Azt hitte, nincs is ilyen típus... két egyenes és könyörtelen vonalban szelte át zűrzavarukat, mintegy útban egymás felé, akár az a két ellenséges vonal, mely a görög templomok alapzatából kiindulva, fenn a homlokzaton egyesül.”

A MEGREKEDT HAJÓ

AVAGY KATHERINE ANNE PORTER HÁZASSÁGA AZ IRODALOMMAL

Kezdjük talán az utazás végén:

„– Tessék, már megint sokat beszélünk – mondta –, inkább találjunk ki valami kellemeset.

– Találj ki te, David drágám, valami csodaszépet.

David tapintatosan s mégis nyílt arccal odasúgta:

– Ma éjszaka Brémában a változatosság kedvéért egy ágyban alszunk. – Jenny halk, turbékoló hangot hallatott...”

Miközben Jenny halkan turbékol, leszállunk Katherine Anna Porter hajójáról és körülnézünk, megérkezünk-e valahova, és ha igen, akkor hova? Természetesen az „Ígéret földjére” – hisz ez volt a *Bolondok hajójának** régi címe. Miként változik át az ígéret földje bolondok hajójává – ez lenne a könyv célja, tárgya, és ez kellene hogy legyen a tartalma is. Sajnos, ez a nagyon egyszerű és természetes metamorfózis nem sikerül. Egyszerűen azért nem, mert az ígéret földje helyett egy szuperkonyhában vesztegelünk, ahol magas képzettségű szakácsok oktatgatják egymást az életről, filozófiáról és a mindennél fontosabb szerelemről: „Az ártatlan szerelem mind között a legfájdalmasabb. Nem igaz?” „Lefogadja, nincs a világon olyan kurva, amelyik nem arról ábrándozik, hogy egyszer csak jön egy pasas, beleszeret, elviszi magával a fényes vagy legalábbis semmittevő életbe. Egyik-másik még házasságról is álmodozik...” Bizony, bizony, ilyenek az emberek, álmodoznak, sopánkodnak, mint a markotányosnő, akin „megreszketett a jó kis háj a szenvedés láttán”. Ez a könyv 1962-ben az amerikai bestseller-lista élén állott, az író a kritikusok dicshimnusz mellett ünnepelte hatvannyolcadik születésnapját, és talán az sem zavarta, hogy később az angol kritika véglegesen kiutasította az irodalomból: „Miss Porter unalmas regényt írt az

* Kriterion, 1972.

ostobaságról. Egyáltalán nem jut mélyebbre a széljegyzetszerű elemzéseknél.” (Robert Taubman).

„Az ember csak azzal verekedjen, akire dühös – írja Porter –, és ne fordítsa más ellen a sértettségét... használd a fejed.” Jó. Használok a fejemet, és igyekszem megérteni, hogyan téveszthetett meg annyi embert ez a regény?

Katherine Anne Porter szimbolista írónőnek nevezi magát. „Történeteimben sok a vallásos szimbólum, mert mélységesen vallásos lelkű vagyok, és vallásos nevelésben nőttem fel.” Csupán a tények tiszteletéért jegyezzük meg, hogy a jezsuita nevelés nem tartott sokáig, mert tizenhat éves korában férjhez megy, és élete során háromszor megismétli, ugyanannyi válással, akár csak a húsz évvel fiatalabb, de tehetségesebb Mary McCarty, aki szintén katolikus volt valamikor, és harmadszor, remélhetőleg utoljára, 1961-ben ment férjhez James Raymond Westhez. Természetesen ettől még lehetett vallásos érzelmű, de a vallásos nevelése nem volt oly erős, hogy szimbólumokig gyötörje. E regényben semmilyen szimbólumot nem találunk, csak hiányt; ez a hiány már-már annyira megtéveszti az olvasót, hogy képes Löwenthalban „a zsidóságot”, Herr Riebertben „a németet”, Dennyben „az amerikai” látni, mint ahogy azok is lennének, csak éppen a külső, látszólagos vázlatukká egyszerűsödtek. „Leült, fejét kezébe hajtotta, és együtt gyászolt sorsüldözött népével, szó nélkül siratta kimondhatatlan, örökös bajaikat és szenvedéseiket. Aztán kissé megennyhült, lényének ihletett magja kutatni kezdte az ősi igazolást és a bosszúállás módjait” – így néz ki egy sematikus Löwenthal-kép, s a fordító még megtoldotta két eredeti jelzős szerkezettel: „velejéig megbántva”, „sajgó szívvel”. Hogy ez a „szétpattan a szíve”-szentimentalizmus mennyire különbözik a Saul Bellow, Malamud, Faulkner, Wallant stb. irodalmától, arra nem szükséges figyelmeztetni a hazai olvasót. Vagy figyeljük a Herr Rieber szövegét: „Én csak a német nemzetért aggódom, fajunk vérkeringéséért, amit meg kell tisztítani ettől a méregtől.” A sematizmus mindig igyekszik felhasználni a tényeket,

de az azokból kiszűrt szentimentális és hátborzongató jelenetekre koncentrálnak. Porter ráadásul mindezt csevegővé oldja: „Kedves doktor, maga még egy szót sem szólt! Mi a véleménye a zsidókról?” Csevegnek, heringet esznek, sört isznak, a spanyolok táncolnak, és megy a hajó, úsznak a pletykák. Az elméletek méretet, talajt és hitelt vesztenek, kicsinyes torzsalkodássá oldódnak a problémák. A legmegrázóbb jelenet, hogy valaki vízbe ugrik egy kutyáért, vagy La Condesa nyakláncát ellopják a spanyol kölykök. A könyvet olvasva lassan hatalmába kerít a szorongás, az embertelenségig szélsőséges elméletekről már-már ráismerünk a huszadik század elejére, és a regény már-már sejteti a katasztrófát, de a legtöbb jelenetszerű párbeszéd után szétfoszlik minden, „filozofikus” méretűvé nőnek a szerelmek, és az olajos heringre sört kell inni. A könyv angol címe (*Ship of Fools*) inkább nevetséges ostobát jelent, mint bolondot, és az író magyarázata is: mindenki, még a legembertelenebbek is, csak ostobák, nevetségesek, akiket nem érdemes komolyan venni. „Miért lázadnék az én jezsuita katolikus nevelésem ellen csak azért, hogy egy másik viccet vegyek fel?” – kérdezte Porter még az európai utazás előtt. És 1963-ban egy másik „viccet” mond el: „Láttam olyan bohócokat, mint Goebbels, Göring és Hitler” („clowns like Hitler!!”). Kedves, intelligens társalkodónő lehet Porter, és azt meséli, hogy Texasban szépen énekelte a skót balladákat, meg játszott egy színtársulatban is, képzőművészeti egyetemre járt Mexikóban, tehetséges novellistaként kezdte – a *Virágzó Júdás-fa*, a *Ferde torony* megannyi érdekes elbeszéléskötet –, és akkor eljön Európába! Itt lát néhány bohócot, nevetséges, szájalomra méltó ostobát, és legyint: „Mindegy, lányom, szedd össze magad – nem horgonyzunk le itt.” Ez még nem is lenne baj, de hazamegy, és húsz évig írja ezt a könyvet, amelyből csak az derül ki, hogy 1961-ben sem tud mást Európáról, mint amit 1932-ben látott. Még mindig csak osztrigás szinten folyik a beszélgetés holmi bohócokról. „Egy férfi meg egy kontinens nem lehet egyformán fontos – állapítja meg az egyik mélylélektani fejtegetésében

Miss Porter –, legalábbis nem ugyanolyan módon, nem szabad, hogy így legyen, ez csak lehetetlen zűrzavar következménye – döntötte el magában, mert rögeszmésen ragaszkodott elképzeléséhez, hogy az élet milyen legyen, s a vágyához is, hogy rögeszméje szerint formálja –, és ha engedi, David elronthassa számára Európát, akkor még annál is nagyobb bolond, mint amilyennek hitte magát.” Pedig Jenny nem volt bolond, csak ostoba, elfelejtette, ami néhány oldallal előbb volt: „Az nem számít, melyik szeret a másikba először, de egymásba kell szeretni, és akkor a házasság már megy magától.” A házasság éppen nem megy magától, de attól ne féljünk, hogy David elrontja számára Európát, hisz az utazás végével kezdtük az elemzést, és tudjuk, hogy mi lesz majd Brémában; egyedül dr. Schuman válik meg szerelmétől: „És most, most, szerelmem, csókoljuk meg egymást igazán, fényes napvilágnál, és kívánjunk egymásnak minden jót, mert itt a búcsú ideje.” Addig még hátra van néhány felejthetetlen fejtegetés: „A csoda mindig pillanat műve, nem felidézhető, hanem rendszerint váratlan pillanatban történik, és olyanokkal, akik legkevésbé számítanak rá.” Kész csoda, hogy rájött! „Becsületesen bevallotta magának, hogy irtózik az öregségtől, a rútságtól, a betegségtől, de legjobban a haláltól, pedig ez az egyedüli menekvés a többi rémség elől. Magához tért és megnyugodott, vidámnak, egészségesnek és halhatatlannak érezte magát. – Remélem, fiatalon halunk meg – mondta álmodozó hangon. – Fiatalon meghalni? Dehogyan, nem halunk meg soha. Együtt élünk a világ végéig! – Boldogan egymásra nevettek, nem éreztek lehetetlent, és lopva, büntudattal csókolóztak össze...” Sej-haj, dínom-dánom.

„Nagyon hosszúra nyúlt terheesség eredménye ez a könyv” – mondta Porter az újságíróknak, és neheztelt a kiadókra az állandó népszerűsítésért. „Állandóan nyaggattak, és zsémbeltek és nyaggattak, hogy fejezem már be. Úgy gondolom, ez a nyomás, hogy fejezzem be a regényt – ostobaság. Az ember annyit ír, amennyit tud, és akkor fejezi be, amikor tudja...” A *Virágzó Júdás-fát* viszont egyetlen hideg, decemberi na-

pon írta „reggel héttől éjfélig”, Brooklynban. A novel-
láit, „rövid történeteit” szintén sietve írta, s talán ezért
hiányoznak belőlük a lapos összekötőszövegek – de ki
beszél itt az időről! Már a legelső novellájában, a *Ma-
ria Concepcion*ban is megtaláljuk a *Bolondok hajójának*
egyreszerkesztésbeli (vagy talán szemléletbeli?) gyen-
gét. Maria ebédet visz férjének, Juannak, aki a régé-
szeti ásatásoknál dolgozik. Oly aprólékosan írja le a
kaktuszok közötti ösvényt, az emberek semmitmondó
locsogását, hogy minden jelentéktelenné válik. Givens,
aki örvend a feltárt anyagnak, és az indiánok, akik cso-
dálkoznak, mert ők jobb vázákat adnak el a turisták-
nak, mint „azok a régiek” – mind csak ürügy, hogy az
író Maria és Juan szerelméről beszélhessen. Ami új
volt egy novellában – hisz egyesek Joyce fiatalkori no-
vellái mellett emlegetik –, az unalmas regényben. Pe-
dig Porter tökéletesen szerkeszt: megszerkesztette a lo-
csogást. Iróniája és szellemi élénksége sajnos megtö-
rik a szentimentalizmuson. És úgy látszik, ez az, ami
hat manapság a „széles” olvasóközönségre. „Ünnepélye-
sen megfogadtam magamnak: ebben a könyvben nem
vetem el a sulykot... – írja Porter. – Nem foglalom
állást. Én mindenkivel együttérzek...” „Igen, kedve-
sem – teszi hozzá Wescott –, de úgy is lehet ezt mon-
dani, hogy senkivel sem érzem.” (Wescott: *Images of
Truth*) Porter hajója még nem indult el Európa felé,
megrekedt Mexikóban, s úgy látszik, igazuk volt azok-
nak a New Yorkban élő mexikóiaknak, akik azt taná-
csolták, ne jöjjön Európába, maradjon inkább a „me-
xikói reneszánsznál”. De ő átjön: Párizsban énekesköny-
vet ad ki, férjhez megy, majd elválik és visszahajó-
zik. „Így csordogált egyhangúan a panasz, mint az eső
éjfélig, és Jenny meghatottan, együttérzően hallgatta.”

De Mexikóban mindig volt remény az üdvözülésre –
emlékezik vissza Katherine Anne Porter, és ránk hagy-
ja a „bohócokat”, akiknek a „tiszteletre méltó derék
emberek” megengedték, hogy gyilkoljanak.

SAUL BELLOW: HERZOG*

Aki Saul Bellow regényéről valamit is mondani akar, nem hagyhatja figyelmen kívül Martin Buber megállapításait. Jóllehet ezek nem az irodalomra vonatkoznak, hanem egy valóságos emberi helyzetre, de egy olyanra, amelyikben a kettő összeolvad. Összeolvad és érzékelhetővé válik, mint a sors és a könyvek. Az első megállapítás magyarázatot ad Herzog, Leventhal, a „dangling man” sorsára (Saul Bellow regényhősei): „sohasem tud az egységből kiindulni, csak törekszik feléje”. A második sokkal általánosabb: „A közös emlékezés tartott össze és tartott fenn bennünket... mert történetünk megfogható magvát nem a történések, hanem a történésekkel szemben való sajátos magatartások láncolatának kell tekintenünk, magatartásokénak, amelyek ama emlékezés gyümölcsei.” Saul Bellow legelső regényében, a *Dangling Man*ben már ilyen látomásokkal küzd: „A vezetőm felemelt egy cipőfűzőt és mondta: – Ezt itt találták... – az agyonütötteket a vágóhíd horgaira akasztották. Képeket láttam. Néztam a fekvő arcot, és mormoltam, hogy nem személyes ismerősöm a halott. Csupán mint kívülállót kérdeztek engem... Ő helyeselte a semlegességemet... De sértett, hogy egyetértek ezzel az emberrel, elfogadom e hegyes arc cinkos mosolyát. Lehetek én ilyen képmutató? – kérdeztem. – Itt lehet ő?” Igen, mindenki lehet képes erre, mindenki mosolyoghat, ha tudja, hogy ő „az emberiség kiküldöttje”, és „semmi baja nem eshetik”, csak Herzog nem, aki képes elhagyni ezt a külső mosolygós harmóniát, aki sejti, hogy „valamiféle hit is inspirálja... És ha kudarcot vallott? Vajon azt jelenti-e a kudarc, hogy nincs a világon hűség, nincs nagylelkűség, nincs semmiféle jó tulajdonság? Szürke... Herzognak kellett volna lennie? Nem.” És ha nem? Akkor kezdődik a regény: „If I am out of my mind, it's all right with me, thought Moses Herzog” – vagy Balabán Péter fordításában: „Ha

* Kriterion, 1971.

bolond vagyok, hát jó, részemről rendben – gondolta Moses Herzog.” És kezdődik a szellem-kálvária egy olyan világban, ahol a tér maximális szabadsága egyenlő Jiry Mucha szénbányájával, ahonnan csak egyfajta minőség törhet ki, az egységet akaró szellemé. „A nagy munkanélküliség korszakában nőttem fel, és sose hittem, hogy akad valami állás számomra. Végül azután állás mégiscsak akadt, de tudatom valahogy munka nélkül maradt.” A fordító itt nem tudta híven átültetni az eredeti szöveg formáját, s így a tartalom is magyarázatra szorul. Az eredeti szövegben „öntudat”, „tudatosság” szerepel, ami sokkal konkrétabb (a mi értelmezésünkben inkább etikai kategória), s számunkra nem mindegy, hogy valakinek a tudata marad munka nélkül, vagy az öntudata – ami már sugall valamilyen jövőbeli cselekvést, erkölcsi, szellemi döntést – reked kívül azon a munkán, amit végez. Így jutunk el Herzog erkölcsi tisztaságához: „a kultúra egyszerű katonájaként leélt zűrzavaros értelmiségi életem nem fosztott meg emberségemtől”. Ennek a zűrzavarnak az egyik vetülete a szexuális-érzéki és az alkotó-intellektuális lét nem egyszerű döntéssel lerázható dilemmája. Talán ennek ellensúlyozására tette hozzá a londoni kiadó 1967-es kiadása tömondatos Saul Bellow-életrajzához, hogy: „Saul Bellow .. . nős és három fia van.”

„S a földön sötétség és zűrzavar volt” – idézi Kardos G. György a *Genézis* I. könyvét. Mintha csak erre válaszolna Herzog: „Nem történt sem rabság, sem haláleset. S íme, mégis a halál súlyos árnyéka nehezedett rá. – Ez a te formád, Herzog – gondolta magában.”

A FÉLELEM MŰVÉSZETE

Bernard Malamud amerikai író 1914. április 26-án született Brooklynban. Szülei Oroszországból vándoroltak ki. A középiskola elvégzése után különböző munkahelyeken dolgozik, majd egy esti iskolában tanít, és a pénzből a Columbia egyetemen folytatja tanulmányait. Első regénye, *The Natural* (Az östehetség) 1952-ben jelent meg, ezt követi 1957-ben *The Assistant* (1969-ben fordították magyarra *A segéd* címmel). Ezért a regényéért 1958-ban Rosenthal-díjat és Daroff Memorial Awardot kap. Ugyanebben az évben jelenik meg novelláskötete, *The Magic Barrel* (A varázshordó), amelyért 1959-ben nemzeti könyvdíjjal – National Book Award – jutalmazták. 1961-ben megjelenik a *New Life* (Új élet) című könyve, majd 1963-ban novelláskötete, az *Idiots First* (*Gyengeelméjük előnyben*). 1966-ban adta ki *A mesterember* (*The Fixer*) című regényét, amellyel National Book Awardot és Pulitzer-díjat nyer 1967-ben. Jelenleg Benningtonban él, Amerikában.

*

Az irodalomkritikusok tanácsstalanságára jellemző, hogy az írókat mindenképp csoportosítani akarják. A kritikus ebben véli felfedezni azt a rendszerjellegét, amire később mint tudományos kategóriára hivatkozhat minden mű elemzése során. Ez a rendszerezés kizárólag visszatekintő, hiszen egy új mű esetén csak annyit tudnak megállapítani, hogy beleillik-e a régi kategóriákba vagy sem. Természetesen ennek semmi köze nincs az értékítélethez, ha csak annyit állapítanak meg, hogy ez az író más, mint a többi. Ha meggondoljuk, hogy a kultúra történetében két kiemelkedő műalkotás nem lehetett azonos, világossá válik, hogy az ilyenfajta kategorizálás eredménye eleve adott. Ha a kritikus abból indulna ki, hogy minden mű különbözik, és azt vizsgálná meg, mi-ben különböznek egymástól, ha nem a hasonlóságot keresné, talán arra kényszerülne, hogy a műalkotásokon töprengjen, nem a kategóriákon. A csoportosítás – még

ha a művészek maguk is úgy vallják – művészetén kívüli szempont. Erre legjobb értékítéleti bizonyíték a műalkotás maga. Vannak olyan amerikai kritikusok, mint Irving Malin, akik földrajzilag csoportosítják az írókat – a déli, „gentile” vidékiek: Carson McCullers, Truman Capote, Flannery O’Connor, Peter Taylor; és az északi városiak: Saul Bellow, J. D. Salinger, Norman Mailer, Harvey Swados, Bernard Malamud stb. Mások úgy gondolják, hogy az életkor szerint lehet megérteni az irodalmat; így vannak fiatal lázadók, hipszterek, mint Kerouac, perverzek – Vidal, orgiamesterek, kerítők – Brossard vagy Mailer és idős mártírok, legyőzöttek, Bellow láblóbáló emberei, Malamud csendes szenvedői, Bowles száműzöttei. Vannak olyanok is (például Leslie Fieder), akik fajok és nemzetek szerint csoportosítják az amerikai irodalmat: néger, fehérek, zsidók, spanyolok, olaszok stb. – jóllehet mind angolul írnak. E sokféle csoportosítás lényege azonos: nem a művészet egyedi és utánozhatatlan értékeit tartják fontosnak, hanem valami rejtett vagy nyíltan kimondott másodlagos szándék igazolására használják fel a műveket. A mű így önnön értékétől függetlenül eszközzé válhat egy esetleges művészetén kívüli vitában. Ez a vita mindig az adott korra és társadalomra jellemző, nem a művészet-re. Ha elfogadjuk azt a kiindulópontot, hogy J. Baldwin nem azért elismert író, mert néger, és Malamud sem azért tehetséges, mert zsidó, akkor a vitát az amerikai faji és nemzeti ellentmondások részizagságainak hangoztatása helyett már az irodalmi értékítélet felé folytathatjuk. Mindaddig, amíg nemzeti vagy csoportosított hirdetnek a művészet előtt, addig művészi értékről nem lehet szó, hisz a legjelentéktelenebb alkotó is többet jelent a létszám szempontjából, mint a legtehetségesebb kívülmaradott.

*

Malamud első novelláskötetének hősei szinte mind ugyanahhoz a társadalmi réteghez tartozó emberek. Feld cipész, Kessler tojásárus, Manishevitz szabó, Rosen volt kávékereskedő, Tommy Castelli cukorkaárus.

Lieb pék, egyedül Carl Schneider papnövendék, de ő is a groteszkségig félszeg; egyetlen olyan entellektüellel sem találkozunk e szereplők között, mint Saul Bellow regényeiben. Az író ezt a világot ismeri a legjobban, és lényegében Jakov Bok sem különbözik tőlük. Az, amiben Jakov Bok messze ezek fölé emelkedik – nemcsak emberi szenvedésével, hanem szellemi képességeivel –, az éppen a leghihetlenebb, de egyben a legcsodálatosabb is *A mesteremberben*; hisz nehezen képzelhető el olyan pár elemit járt mesterember, aki életében ki nem mozdul egy eldugott faluból, és mégis Spinozáról értekeznek. Ez az ellentmondás mégsem hat zavaróan, sőt a kegyetlenségek logikájával összhangban van az író elképzelése, hogy egy szellemi igényű gondolkodó csak cipész, tojásáros, házaló vagy mindenmel megpróbálkozó mesterember lehet.

Tommy Castelli, az egyik novella „főhőse” cukorkásüzletben elárúsító. Felesége, Rosa, minden mozdulatát figyeli. Egyik nap rájön, hogy a kislány, aki néha bejár az üzletbe, lopja a cukorkát, de amikor figyelmeztetni akarja a lányt, hogy ne tegye, a felesége meghallja, és elveri a kis tolvajt. Kicsinyes, csendes, fülledt élet. S a novella címe: *A börtön* (The Prison).

Malamud világában még a tragédiák is jó szándékból keletkeznek. Rosen, a kereskedő a *Take Pity* (Sajnálát) című novellában segíteni akar Éván, barátjának özvegyén és gyerekein, de az nem fogadja el, mert megérzi a sajnálatot, a könyörületet. Tönkremegy, nyomorog, de visszautasítja. „Elmentem az ügyvédemhez – mondja Rosen –, és elkészítettük a hagyatéki szerződésemet, hogy mindenemet, amim volt, két házamat, bútoraimat, kocsimat, pénzutasványaimat, minden centet ráhagyok, és ha ő meghal, ami marad, a két lánya örökölje. Ugyanúgy legyen a biztosításommal is. Ők lesznek az én haszonélvezőim. Aláírtam, majd hazamentem. A konyhában kinyitottam a gázcsapot, és a fejemet rátettem a kályhára. Most mondjon nemet, ha tud!” Az üzletember, amint az ablakban meglátta Évát, dühösen, öklét rázva ráüvöltött: „Átkozott szuka, takarodj innen. Menj haza a gyerekeidhez!” A félreértés, a jó

szándék tragédiája közel áll a mártíromsághoz, ezért nem meglepő, ha az amerikai kritikusok Malamud írásaiban leginkább ezt méltatják.

Jakov Bok mártíromsága viszont alapvetően különbözik az önfeláldozás gondolatától, hiszen tudja, hogy még a szenvedése is értelmetlen. A félelem, megaláztatás, erőszakos halál értelmetlensége nem az önfeláldozókon hatalmasodik el, hanem az áldozatokon. Az áldozat pedig nem hős, mint ahogy a régi Dipolia ünnepeken a kitömött áldozati barom sem volt az. Egyszerűen addig van szükség rá, amíg felmutatják. A félelmet pedig nem lehet elmesélni. Aki fél, az nem mesél. Aki még mesét sem mondhat, az nem író. Tehát Malamud és Jakov Bok viszonya egyoldalúan történeti jellegű: az író elmeséli, hogy a másik félt. A regény szerkezeti felépítése ezért egyszerű, nincs szükség olyan formai megszakításokra, amelyekben az író önmagára vallana. Világosan, nyugodtan érvelhet, a líra is csak akkor jelenik meg, ha egyetlen ember szenvedésénél sokkal általánosabbat akar sugallni. Malamud regényében a lírai általános hitele, a művészi megfogalmazás mellett, történelmi érvekkel is bizonyítható: i. e. 722-ben Észak-Izrael elpusztul, és 586-ig csak Júda országa marad fenn. Azután ezt is legyőzik. A babilóniai fogságból már sokan nem térnek vissza, az Egyiptomba menekültek sem mennek haza, majd amikor Titus felégeti Jeruzsálemet, Hadrianus halálbüntetés terhe alatt kitiltja onnan a zsidókat, Constantinus kizárja őket a hadseregből, csak mint városi hivatalnokok működhetnek egy darabig – megkezdődik menekülésük a világon. Mohamed, amikor látja, hogy a menekültek nem hajlandók felvenni az ő vallását, üldözni kezdi, Omár már sajtószzerű jelvények viselésére kényszeríti őket. Aki Egyiptomon keresztül Spanyolországba menekül, azt eléri a középkori inkvizíció keze: 1492-ben kiadják a zsidó kiűzetési rendeletet: onnan Olaszországba, Törökországba, Észak-Afrikába vagy Portugáliába menekülnek. Olaszországban már a XIII. században kötelezően jelvényt viselnek, a XV. században pedig gettóba kényszerítik őket. Franciaországból 1306-ban Szép Fülöp kitiltja, X. Lajos visszaengedi

őket, majd VI. Károly végképp megtiltja nekik a letelepedést. Angliában Oroszlánszívű Richárd 1189-ben, trónra lépése napján megtámadja és lemészároltatja a londoni zsidókat. 1290-ben I. Edward hallatlan zsarolás után kitiltja őket Angliából. Németországban városi polgárjogot nem nyerhetnek, hivatalt nem viselhetnek, földbirtokot nem szerezhetnek, a céhekből ki vannak zárva, s külön negyedben, utcában kell élniük, külön ruházat, jelvény viselésére, kiskereskedésre és uzsorára kényszerülnek. Majd keresztény jelvények megszenteltetésével, majd kutak megmérgezésével vádolják őket... S ezzel, ha rendkívül vázlatosan is, de elérkeztünk ahhoz a cári Oroszországhoz, ahol Jakov Bok éldegélt a stettlben. „Ha elmegy az ember – olvassuk –, máris kint van a szabadban; esik és havazik. A történelem havazik, vagyis ami rázúdul az emberre, valahol az események szövevényében kezdődik, az ő személye előtt. Ő persze még nincs is ott, amikor elkezdődik. Mindnyájan benne vagyunk a történelemben, az biztos, de egyesek jobban benne vannak, mint mások, a zsidók jobban, mint egyesek. Amikor havazni kezd, nincs mindenki odakint, nem kell mindenkinek megázni. Őt nyakon öntötték. (...) De az anyja és az apja, az a két fiatal ott maradt a stettlben, ott élte le nyomorúságos életét, és a történelem gonoszsága mégis utánuk nyargalt, ott gyilkolta meg őket. Vagyis akárhol vagyunk, kint vagyunk a »szabadban«.” Jakov viszont nagyon jól tudja, hogy a történelem nem érv az embertelenségre. Nem érv az, hogy valakik néhány száz évvel később jöttek, mint mások. Nem lehet indok, hogy továbbkeressék, megalázzák, kiirtsák. Ő ott született, ő már nem jövevény. S talán e tragikus történelmi mankót sem emelné védekezésre, ha szabadon élhetne. „Azért történt így – megint csak ebben a körben topogott –, mert ő Jakov Bok, és iszonyatos, hogy mennyit kell tanulnia. Tanult is valamennyit, nem volt könnyű; a tapasztalat az övé; dehogyis, rosszabb: a tapasztalat ő maga. Ő a tapasztalat. Ami azt is jelenti, hogy valami más lett belőle; ki hitte volna? Jó, tanultam valamit, ezt igazán megtanultam, de mit érek vele?

Talán kinyitja a börtönajtót? Kienged a szabadba, hogy folytassam azt a nyomorúságos életemet? Felszabadít egy kicsit, ha majd szabad leszek? Vagy csak azt tanultam meg, hogy miben vagyok benne – mint a fuldoló, hogy sós a tenger, és miközben rájön erre, szépen megfullad?”

Frank Kermody tanulmányában (*The Sense of an Ending*, New York, 1967) olvashatjuk, hogy az ember döntően nem siettetheti a társadalmat az abszolút vég felé. Az ember időben él, nem az örökkévalóságban, amint ő mondja, a *kronosz*, a múltó idő ellentétben van a *kairosszal*, a csőd pillanataival. Az ember nagyságának és cselekedeteinek az abszolút mércéje mégis a végtelen, amit sokszor az egyén számára egy véletlen pillanat lezárhat. Malamud regényében az ember azzal a tragikus mítosszal kapcsolódik az örökhöz, hogy vannak örökké szenvedő népek, ami egyben emlékezteti saját halálára is, és ezzel már el is távolodott a létezőtől. Jakov egy ellenséges bíróság elé kerül, a végső ítélet bizonytalan, de a felrobbanó bomba és az ellenszenves tömeg az útszélen, ami közt a lezárt kocsi elhalad, sugallja, hogy Jakov kevésbé befolyásolhatja majd saját végzetét. Amint tanácstalanul nézi a bomba okozta kavardást, rémülten összehúzza magát: „Ha ez a halál, akkor hiába szenvedtem.” A cselekmény tulajdonképpen itt véget ér. Az ezután következő látomások Jakov helyzetén már nem változtathatnak. A védő, vádló, vádlott, az olvasó, mindenki tudja, hogy Jakov nem bűnös; a könyvben szereplő „közvéleményt” mégis meggyőzik arról, hogy minden, ami nem igaz, az igaz. És ezzel a mítosszal Jakov már képtelen küzdeni tovább, megpróbál a látomásaiban vitatkozni, érvelni, de nem érvekké kerül szembe, hanem az erőszak logikátlanságával. Amint azt novelláiban is láthattuk, Malamud mindig egyszerű, világos, de egyben az erőszak megoldhatatlanságába ütköző cselekményt ábrázol, mégis amikor e könyvben a kétfajta érvelési módszer végén eljut a következtetéshez, hogy „nincs értelme a további beszédnek”, a korhoz kötött zárt cselekmény kilátástalanságát sugalló líra helyett – amint azt sok novellá-

jában tette – hirtelen átcsap gondolatmenetének ellentétébe; meg szeretné fordítani mindazt, ami történt, leegyszerűsíteni a helyzetet, a cár a hibás: „Golyót a hasába. Inkább ő, mint mi.” A megteremtett mítoszra, hogy egyes szenvedőknek még jó szándékuk is tragikus, esztétikailag nem elegendő az a pár oldalas ellenmítosz, hogy negatív cselekedetből ilyen helyzetben csak jó származik. A könyv befejezése ezért elsiettebbnek tűnik. Ennek ellenére Malamud keserű, gúnyos látomásai szigorú elméleti gondolkodóról és az utolsó érvig tartó humanista művésztől tanúskodnak. Első regényének homályos stílusa már a másodikban letisztult, s *A mesteremberben* érett a félelem művészetévé. Jakov Bok félelme nem a gyávaság ijedezése, hanem a tudatos szemlélő és szenvedő tehetetlensége, amint nézi az értelmetlent. „Bocsásson meg, Felség, de én csak azt tanultam meg a szenvedésből, hogy a szenvedés haszontalan – ne tessék megsértődni. És különben is annyit kapunk az életben, hogy nem kell még egy rakás igazságtalanságot is a tetejébe hordani.” Félelme – hogy olyasmért, amit nem követett el, ne vádolják – örök; de amint az idő telik, ez valami furcsa nyugalommal párosul: tudja, úgyis vádolni fogják. Ekkor érti meg, hogy vállalnia kell egy olyan közösséget, amire a kor és születése kényszeríti, de nem a bűnt. A bűnt senki helyett nem vállalhatja, a bűn egyéni. Ez a furcsa nyugalom és az örök félelem Jakov Bok tragédiájának valósága.

JAMES JOYCE SZABADSÁGA

„Utálok Írországot és az íreket. Ők maguk is rám bámulnak az utcán... Lehet, kiolvassák szememből a gyűlöletet.” Ha nem tudnánk, ki írta ezeket a sorokat, egyetlen legyintéssel elintézhethetnénk: angol? – sovíniszta. De nem. Az ír James Joyce írta 1909-ben feleségének, Nórának, Triesztbe.

Mi, akik nem ismerjük Írországot, nem ismerjük a nyelvet, legfeljebb mint kultúra jutott el hozzánk az a szó, hogy „ír”, megijedünk, elszomorítanak a szavak. Látjuk Joyce szikár alakját, amint kijön apjával a színházból; hét éve, hogy hazajött Párizsból az anyja temetésére, majdnem hét éve küzd a kiadókkal, száműzetéssel, magánnyal, anyagi gonddal, s amint mennek az öreggel, aki sohasem tudta pontosan, hogy tizenöt vagy tizenhat gyereke van, látjuk az író szomorú arcát: „Utálok az íreket... nyomorult darab, kiábrándító közönség...”

Élete örökös száműzetés, reménytelen, emberfeletti harc a tisztaságért, őszinteségért, szabadságért. Menekül Dublinból, ahol első novelláskötetét megsemmisítik, Párizsból, ahol főművét elégetik, Triesztből, ahonnan kidobják mint az Osztrák–Magyar Monarchiában élő idegen állampolgárt, Vichyből a német katonaság elől Zürichbe, ahol néhány hónapon belül, 59 éves korában meghal.

„Senki, ha csak egy kicsit is tiszteli önmagát, nem marad Írországbán, hanem kirepül, mint egy olyan hazából, amely a feldühödött Jupiter látogatását szenvedti” – írja 1907-ben. „Nem vagyok hajlandó tovább szolgálni azt, amiben már nem hiszek, nevezzék azt akár az otthonomnak, hazámnak vagy az egyháznak...” (*Ifjúkori önarckép*). Kegyetlen szembenézés, végletes erkölcsi, emberi mérték – ezek életének, tudatának alappillérei.

„Joyce felfogása idegennek tűnhet a mi Marx és Freud utáni gondolkozásunknak; inkább Szent Pálra hasonlít... Joyce egyszerűen elég anakronisztikus volt

ahhoz, hogy azt higgye: az ember felsőbbrendű természetét örökké fenyegeti az alsóbbrendű természet lealacsonyító veszélye: a testi vágy, az erkölcsi gyengeség vagy bénultság” – írja O’Brien*, de minden róla felállított tételt saját mondataival lehet cáfolni. Ezért kiálthatták ki a századforduló egyik vitathatatlanul nagy íróját hol arisztokratának, hol lázadónak, szocialistának, nonkonformistának, kiábrándultnak, relativistának, ír Danténak, ír Ben Jonsonnak. Egy biztos: Joyce egyetlen logikus törekvése, életének, környezetének szigorú mérceje a valósággal összeütköző szabadságeszmény követése, megalkotása műveiben és saját életében. Épp ez a logikus tudat vezet el életének tragédiájához is. Korlátlan szellemi szabadságot hirdetett. És a tények: Párizsban elégetik az *Ulysses* 500 példányát, Angliában bojkottálják a könyveit, az *Ifjúkori önarckép* már csak New Yorkban jelenhetik meg. New York – Párizs – Trieszt... két világrész irodalmárai vitatkoznak rajta, aki súlyos szembajával egyre elhagyatottabban küzd a magánnyal, s lassan belevakul e magányos élet álszabadságába.

„Nem félek attól, hogy magányos maradok, sem attól, hogy félreismernek és lenéznek, sem attól, hogy elhagyjam azt, amit el kell hagynom.” (*Ifjúkori önarckép*)
Látta, hogy nemzete csak két életformát ismer: a magába merevedő nacionalizmust vagy az erkölcsi, szellemi bénaságot, a megalkuvást. Egyetlen megoldást talál erre: Párizsba menekül. Párizs, ami Adynak, Illyés Gyulának a nyugati kultúrát jelentette, az neki a keletről betóduló érzelmek kapuja volt; de az, ami Adyt megtartotta számunkra, a „peremvilág”, ami Illyés Gyulát, a „Puszták népe” – Joyce-ot nem vezethette már vissza Írországhoz.

„Utálok az íreket... Büszke voltam, hogy a fiam örökre idegen lesz Írországbán, egy ember, aki más nyelvet beszél, és más hagyományokból táplálkozik.”

* *The Conscience of James Joyce*. Princeton, 1967.

A már idézett levéltöredék életének talán legkritikusabb vonását hangsúlyozza: Joyce elhagy egy közösséget, mely épp az elnyomás miatt olyan kiábrándító, groteszk, ferdénfejlődött – s mindez nem tudatosodik benne. Nem tudatosodik az ok, csak szenved, gyötrődik, mint Leopold Bloom.

O'Brien könyvének egyik legterjedelmesebb része Leopold Bloom elemzése. Mr. Bloom az *Ulysses* egyik központi alakja, akinek nagyapját Szombathelyen még Virágnak nevezték, aztán angol Flower, majd később ír O'Bloom lett. Tragikus, groteszk figura. A zsidók nem tartják zsidónak, hisz háromszor keresztelkedett, körülmetéletlen, írnek nem ír, angolnak nem angol, magyar-nak nem nevezhető. Kicsoda ez a Bloom? Üzletember. Kisember, félnék, vágyakozó, nevetséges, szomorú, egyszerre megkapó és kiábrándító, a szürke munka mindennapjaival küzdő ember. Reklámhirdetéssel foglalkozik. És olyan, mint a víz, „amit ő annyira csodál”. A vándorló Bloomot a tanulmányíró a bolyongó Odüsszeusszal hasonlítja össze, nyomon követi egyetlen napját és kimutatja, mint születik meg a dublini vándorlásokból az Odüsszeia XX. századi változata, ez a hatalmas gúnyeposz. Természetesen nevetséges lenne ezt a gyötrődő, tehetetlen üzletembert Joyce-hoz hasonlítani, mégis van egy meggondolkoztató közös vonásuk. Joyce első lépését az összemberi, nemzetfeletti problémákkal viaskodók útján kényszerből tette: jezsuita iskolába írátták. Ezzel elvágták az ír közösségtől, nyelvtől, kultúrától és mindattól, ami egy ember számára megkötő erő: a nyelvi hagyomány, valamelyik nemzethez való hozzátartozás. Nem azért írt angolul, hogy a nagy többség, öt világrész olvashassa, nem valami rafinált meggondolásból hagyta ott a kis nemzetet, s állt egy fejlettebb társadalmi szinten álló, nagyobb lehetőségeket nyújtó nemzet mellé, hanem egyszerűen mert iskoláit, az egyetemét angolul végezte. És itt van a Bloom-párhuzam: angolnak nem angol, az íreket megveti, s kénytelen egész tragikus életén át küzdeni az eszmei tisztaságért, az emberiért, egy erre éretlen korban.

O'Brien ezt a párhuzam-lehetőséget mellőzi könyvében, hisz csak egyet tart fontosnak: a szexuálpatológiára visszavezethető magyarázatokat. Rendkívüli dokumentációval s alapos freudista ismereteivel kimutatja, mint kerül szembe Joyce az egyházzal, s az ennek uralma alatt álló „szexuálpata-nemzettel”.

O'Brien Joyce egész munkásságának, életének, vívódásainak alapos elemzésében egyetlen kulcsot használ; a *Kamarazenétől* a *Finnegans Wake*-ig, Dublintól Zürichig egyetlen kulcsképletet próbál ki Joyce tudatának fejlődésén: a belső lelki tisztaság s a bizarr, ferde szexualitásban tobzódó emberiség közti ellentét teremtette feszültséget. A meggyőző érvek sorozatát vonultatja fel, de úgy látszik, egy problémát nem tart említésre méltónak: a nyelv és az angol nemzetiségi politika viszonyát. Márpedig enélkül egyoldalúvá válik Joyce megközelítése. Megállapítja: „Joyce jobban vádolta az ír vallásos alávetettséget, mint az angol elnyomást” – s egyszerűen ezt is a szexualitással magyarázza, az ír „nemzeti betegségtől való undorral”. A szex-bénította, tehetetlen, passzív, élettől elforduló, menekülő Joyce súlyosabbnak látta az egyház morális bénító hatását, mint a rájuk telepedett külső hatalomét. Ezt a magyarázatot el is fogadnánk, ha nem látnánk, hogy Joyce ekkor már kívülről szemléli azt a közösséget, amelyikbe beleszületett. Más talajú nyelvi kultúrája és a jezsuita hatás miatt nem tud teljesen azonosulni nemzete problémáival, értetlenül áll előttük, nevetségesnek tartja a küzdelmet az angol elnyomás ellen. Éppen úgy menekül a nemzeti problémák elől, mint a morbid kicsapongástól. Nem tudatosodik benne, hogy a kettő szorosán összefügghet.

Az angoloknál látszik legjobban, hogy a hagyományoknak nem tartalmuk, hanem erejük van – magyarázza Cs. Szabó László. Épp ettől az erőtől fosztották meg Joyce-ot a jezsuiták. Habár közismert, hogy az ír katolicizmus táplálta az ellenállást az írekben, de csak egyszerűen vallási okokból, hogy eltávolítsák őket

az angol puritán mozgalmaktól. A görög-római kultúra örökös hangoztatásával minden „rátelepült” kultúrát hiábavalónak tartottak. Azon lehet vitatkozni, hogy melyik kultúra lényegesebb, de hogy minden nemzetnek elsősorban saját kultúráját kell ismernie és továbbfejleszteni, ez lét-törvény. Akit megfosztanak nemzete hagyományaitól, az mindenképpen tragikus, abszurd helyzetbe kerül. Még ha olyan nagy író is, mint Joyce.

AZ ÉRTELEM ÉS IRÓNIA HONISÁGA

„Nagybecsű akadémikus urak!

Megtiszteltek felszólításukkal, hogy az Akadémia számára nyújtsak be jelentést majomelméletemről.” – Tessék nevetni! A vidám bohózatot Franz Kafka írta (*Jelentés az Akadémiának*), és így folytatja: „Az Aranypartról származom. Idegenektől szerzett értesülésekre vagyok utalva a tekintetben, hogyan fogtak el. A Hagenbeck cég vadászexpedíciója – a cég főnökével egyébként azóta jó néhány üveg finom vörös bort megittam – ott lapult a parti bozótban leshelyén, amikor este a falkával inni futottam.” Ismét nevetés. De mielőtt tovább nevetnénk, lövés dördül, és ő az egyetlen, akit eltalálnak. A nevetés többé nem dördül, csak az értelem mosolyog. Ez a huszadik századi megértő mosoly lényegesen különbözik minden előző burleszk térdcsapkodástól, hisz az értelem inkarnációja itt válik tökéletessé: fű, fa, bozót, állat. Az a bizonyos két golyó meg épp úgy lehet empíria, mint egyszerűen a szorongásos nevetető képtelen ötlete; következményben a kezdet diszkontinuitása: meglőtték, tehát van paródiája. És ezzel már el is érkeztünk a helyzet komolyságához, vagy ahogy Tamás Gáspár Miklós megfogalmazta: „benne vagyunk abban, amit meg akarunk ismerni”. A nevetés természetesen ezután is felhangzik, éspedig több oldalról. Egyrészt a bozótból, ahol a Hagenbeck cég embere leskelődik, másrészt a túlhaladott evidenciák egzotikumot kereső tudósa töpreng az asszociációk érthetlenségén valahogy így: „– Nos – mondta K. –, ha nem történt semmi, és semmi határozott büntetés sem fenyegetett, mitől féltetek? Furcsa emberek vagytok ti!” (*A kastély*). Természetesen van egy állandó alapnevetés is, amivel a „szűk és szubjektivista életfelfogást” neveti a cselekvő, heroikus pózban elképzelt jótét, dühös lélek. Dacos talpraesettséggel tudja, hogy az értelem mulandó, csak az alapanyagcsere és a ködös érzelmek vezet el a bensőségesen összetartó közvetlenséghez. A feudális közösségi viszonyokból a heroikus

pátosz a mosoly honába juttatta a tragédiát. A nevetés lassan iróniává változott, de csak a kapitalizmus totalitásával lesz hátborzongató: „K. előtt csak lassan világosodott meg a dolog. Jegtalanul tartózkodott a folyosón, neki legföljebb csak az ivóba lehetett bejárása, az is csak kegyből, visszavonásig. (...) Gyorsan meg kellett volna jelennie hát, alávetnie magát a kihallgatásnak, s utána lehetőleg még gyorsabban eltűnnie onnét. Hát nem nyomasztotta ott a folyosón a tudat, hogy nem tartozik oda?” A hovatartozás kérdése tehát többé nem az értelemé: egyik oldalon a totalitás jól megszervezett embertelensége, a másikon a feudális eszmények iróniája: a kocsmáros figyelmezteti, hogy sehová sem tartozik.

„Ceasar légiói is térkép nélkül jutottak el valahová északra, a Galliai-tengerhez – írja Jaroslav Hašek –, s egyszer csak elhatározták, hogy visszamennek Rómába, egészen más úton masírozva, hogy még érdekesebb legyen a kirándulás. És szépen haza is érkeztek. Valószínűleg azóta mondják, hogy minden út Rómába vezet.

Hasonlóképpen minden út České Budějovicébe is vezet: Svejek, a derék katona legalábbis szentül meg volt győződve erről, amikor a budějovicei táj helyett milevskói falvak tűntek fel a szeme előtt.” Ismét lehet nevetni, Svejek éppen olyan nevetséges, mint Kafka vagy Joyce hősei, akik a huszadik század elején sétálnak, lopakodnak vagy menetelnek, mélységesen nevetségesek, de a harsány nevetést ellensúlyozza valami szorongás, mert tudjuk: Svejket katonai törvényszék elé fogják állítani. No és akkor mi van, nevetünk tovább, legalább bűnös, nem vette figyelembe a kort, amelyben élt, megérdemli, úgy van, és még csak nem is ártatlan, mint Kafka hősei. A tudatlanság bűn – mondjuk, és nevetünk tovább, megérdemelte a sorsát, és hogy véletlenül túlélte mindent, az nem bizonyítja ártatlanságát. Elgondolkoztató viszont, hogy mellette az ártatlan kocsmárost tizenöt évre ítélik egy bizonyos kép miatt. Ilyen körülmények között Svejek tudatlansága nem bűn, hanem erény: nem tekinti bűnnek az értelmet és az

iróniát. Tehát ismét a nevetés mint tárgy és mint szemlélő egyszemélyben. Az már egyszerűen a választás kérdése, hogy a bűnös Svejket vagy Kafka ártatlan tisztviselőjét választja az olvasó, az irónia jelen van éppen úgy, mint a totális tragikum. A színhely pedig a föld, egy földrész, nevezzük azt monarchiának, kastélynak vagy egyszerűen egy kocsmának. Innen indul Kafka, itt menetel Svejk, ide érkezik meg Joyce, az értelem Odüsszeusza. Tessék érzékenyen nevetni.

Ezek után remélem érthető, miért tartom abszurd kérdésnek azt, hogy „hol van Joyce honisága”. Ha mégis megpróbálnék válaszolni rá, talán ilyesmit mondanék: Joyce „honisága” az értelem tragikus iróniájában keresendő.

Tegyük fel, hogy Joyce nem jön át a „Kontinensre”, otthon marad Írországbán, és nem Párizs–Zürich–Trieszt között bolyong, hanem Dublin és Blackrock az útirány. Mi változott volna? Nem tudjuk. Csak egyet tudunk: minden írása Írországról szól. Minden írásában az „agyafúrt értelem” az ír tragédián válik ironikussá. Minden írását legelőször otthon akarja kiadni, még filmvállalkozásával is otthon jut csődbe, pedig éppen azért megy haza Olaszországból. Joyce életének egyik fájó tanulsága, hogy úgy tűnik, alkotni bárhol lehet, de bizonyos műveket kiadni már nem. Ennyiben közös Joyce bolyongása Kafka hőseivel a feudalizmus kastélya körül. „És ha ilyen a helyzet, ahogy mondod, úgy hangsúlyozottan kérdem, honnan származik ez az ilyenség.” (*Ifjúkori önarckép*) Ez a kérdés már hasonlít Svejk iróniájára. „Az elmélet tulajdonképpen mindig fékezi a gyakorlatot. Minél tovább tart a háború, annál inkább rendbe jön minden.” Az irónia tehát nem az elképzelhetlent, hanem a realitást jelzi, amiben az eszmény tragikusan abszurdá válik egy erre éretlen korban. Érdekes, hogy egy ilyen egyszerű tényt még Lukács György sem ismert fel annak idején, aki Bloch-hal szemben azt állította, hogy: „Joyce-hoz (...) csak egészen szűk kapu vezet: rá kell jönni egy bizonyos csalafintaságra, hogy egyáltalán megértse valaki.” (*A realizmusról van szó*, 1938) Az azóta eltelt majdnem

negyven év meggyőzte az irodalmárokat, hogy nem „csalafintaságra”, hanem sokkal megértőbb irodalmi szemléletre és az adott kor történelmi realitásainak figyelembevételére van szükség ahhoz, hogy a művészet ne egy előre megfogalmazott tétel illusztrációjaként fogjuk fel. Majdnem tíz évvel ezelőtt, Darcy O’Brien *The Conscience of James Joyce* című könyvéről írott cikkemben még én is kategorikusabban fogalmaztam: „Minden nemzetnek elsősorban saját kultúráját kell ismernie és továbbfejlesztenie, ez lét-törvény. Akit megfosztanak nemzete hagyományaitól, az mindenképpen tragikus, abszurd helyzetbe kerül. Még ha olyan nagy író is, mint Joyce.” Azóta már sokkal árnyaltabbá vált számomra ez a kérdés. Önmagában a hagyomány nem menti meg az értelem tragédiájától Joyce-ot, mint ahogy az ironia sem a hagyomány, hanem az abszurd helyzet tagadása. Tehát Joyce akkor is abszurd helyzetbe kerül, ha következetesen az ír hagyományok logikájával közeledik a művészet felé. Az ok a helyzet, nem a hagyomány. Akkor, amikor a hagyományoknak nem tartalmuk, hanem csak érzelmi, szektás hangulatuk van, akkor Joyce szabadságeszménye éppen a racionalitás miatt sokkal humánusabb, még ha csak állszabadsághoz vezet, úgy is: „Nem vagyok hajlandó tovább szolgálni azt, amiben már nem hiszek, nevezek azt akár az otthonomnak, hazámnak vagy az egyháznak, de hajlandó vagyok megkísérelni, hogyan tudnám az életnek vagy a művészetnek valamely útján-módján a lehető leghabzóabban és a legteljesebben kifejezni magamat, a védelmemre pedig nem használnék más fegyvert, mint az egyedülieket, amelyeknek használatát önmagamnak engedélyezem: a csendet, a száműzetés magányát és az agyafúrt értelmet.” (*Önarckép*) Ez után a következtetés után természetes, hogy az *Önarcképet* Írországbán éppen azok elleneztek, akiknek írta: „Az, hogy Mr. Joyce briliáns leíró stílusú művész – írja egy névtelen cikk szerzője –, és úgy kezeli a dialógust, mint bármelyik élő író, és oh! épp ez a kár (...). Értelmes dolog vajon pusztán világi szempontból – pénzért, ha akarod –, hogy valaki a tehetségét

olyan könyvre pazarolja, amely csak szűk körben foroghat? Mivel egyetlen épeszű ember sem engedné meg, hogy ez feleségéhez, fiaihoz vagy leányaihoz eljusson. És mindenek felett, művészet ez? Mi kételkedünk benne.” Irish Book Lover, 1917. In: *The Critical Heritage of James Joyce*, London, 1970. Pedig mi az *Ifjúkori önarckép* az *Ulysses*hez képest?! Egy huszonkét éves ember írása. Mégis elképesztő ez a dühös csalafintaság, amivel Joyce őszinteségét fogadják. Egyrészt elismerik, hogy „briliáns” író, másrészt megkérdézik, hogy vajon művészet ez? Saját családjuktól is eltiltják, és csodálkoznak, hogy szűk körben forog, és hogy az egészen egy kis kacsintásszerű, ravasz politikai ízt adjanak, hozzáteszik: „mercenary”, zsoldos munka, pénzért írta. Körülbelül ezzel a képlettel számolt Joyce, amikor feleségének a következőket írta Írországból: „Senki, ha egy kicsit is tiszteli önmagát, nem marad Írországbán, hanem kirepül, mint egy olyan hazából, amely a feldühödött Jupiter látogatását szenved.” Kirepül? És ugyan hova? A Kafka Monarchiájába. Hát ez aztán tényleg svejki menetelés.

James Joyce főműve az *Ulysses*. Ennek tulajdonképpen előtanulmánya az *Ifjúkori önarckép*. A *Dublini emberek* és a *Finnegane felébredése* úgy is tekinthetők, mint két határhelyzet, az első a XIX. századi hagyományos, monoton elbeszélés – történet és szerkezet egysége –, a másik a teljes felbomlás, az értelmüket vesztett szavak érzelmi, zenei feloldódása, emberfeletti kísérlet az irodalmi ábrázolás peremvilágának kiszélesítésére a zene és a képzőművészet felé. Közöttük helyezkedik el a nagy „válságirodalom” és ellenpontja, a gregoriánénekes-szerű *Kamarazene*. Az eszmény, az érzéki és a szellemi vágyak egysége az *Önarckép*ben még egyetlen szereplőben, Stephen Dedalusban jelenik meg: mint a tisztaság, az értelem őszinte szabadsága és minden álforma ironikus kritikája. Már a neve is ironikus: Dedalus István. Dedalus, vagy görög nevén Daidalosz a mitológia szerint bűnös volt, féltékenységből megölte Talószot, a fűrészfeltalálóját. A gyilkosság után Daidalosz lerohant az Akropolisz tövébe, és bedugta

Talósz holttestét egy zsákba. Az volt a terve, hogy titokban eltemeti. A járókelők kérdésére színlelt jámborsággal azt felelte, hogy egy döglött kígyót szedett fel, csakhogy a zsákon átütött a vér, Daidalosz bűne lelepleződött, s az Areiopagosz gyilkosságért száműzte. Daidalosz egy attikai városkában keresett menedéket, amelynek a lakóit most daidalidáknak nevezik, azután a krétai Knószoszbán, ahol Minósz király örömmel fogadta az ügyes mesterembert. Ott élt egy darabig békességben fiával, Ikarossal, akinek Minósz egyik rabszolgánője volt az anyja, amíg Minósz be nem zárta bűneiért a Labürinthoszbá, fiával együtt. Innen Minósz felesége megszökteti, majd tollakból szárnyat készít, és elrepülnek Szicília felé. Ikarosz, aki nem elégedett meg a menekülés tényével, magasabbra szállt, a nap melege elolvastotta a viaszt a szárnyakon, Ikarosz a tengerbe zuhant és meghalt. A mítosz, a görög mítosz tehát nem olyan egyértelmű, mint a későbbi leegyszerűsített szimbólum. Dedalus ügyes mesterember volt, bátor, találékony, az emberfelettit is megpróbálta, hogy szabad legyen, de kicsinyes, irigy és gyilkos. Ha az egyoldalú szimbólumok helyett a teljes mítoszhoz nyúltak volna a XIX. század romantikus költői, meglehetősen kényelmetlen helyzetbe kerülnek, a tragikus heroizmus egzisztencialista iróniává vált volna. Ikarosz vízbefúlása sem volt heroikus, hanem értelmetlen. Joyce valószínűleg ezt sejtette meg, amikor nem Ikaroszt, hanem Dedalust választotta főszereplőül, akiből eleve nem lehetett hős, mert tiszta eszményei mellett éppen olyan kicsinyes emberi gondokkal küzdött, mint más „reális” ember. És így kapta az István előnevet is, amit könnyű nevetséges helyzetekben Pistire vagy akár Istire egyszerűsíteni, anélkül, hogy elveszítené hivatalosan mértéktartó a külvilág számára tekintélyt parancsoló Stephen (István) alakját. Joyce tehát a realitás felől közelít az eszményhez, végérvényesen szakít a romantika egysíkú, heroikus pózával, és ezt a realizmust fokozza Joyce totalitásvágya, aki a mindenséget akarta ábrázolni:

„Írország
Európa
A világ
Az univerzum” és Stephen Dedalus.

Az a Joyce ellen gyakran felhozott vád, hogy a sorrend nem a prioritást jelzi: igaz. Joyce-nál csak az értelemnek van prioritása, minden más az érzélem ironikus világába tartozik, ami, ha úgy érzem, fehér, ha szomorú vagyok, fekete, bizonyítható és megtagadható, aszerint, hogy az indulat miként érvel. Joyce nagy regényei éppen azt a határhelyzetet írják le, amihez a XIX. századi realizmus és romantika vezetett: az értelem tragikumának leírásához minden ezelőtti stilisztikai eszköz önmagában elégtelen. Csak ezeknek totalitása hozhatott új egységet. Tehát az *Ulysses*ben, akárcsak elődjében, az *Ifjúkori önarckép*ben is találunk egyszerű tény-történetet, romantikus fikciót, klasszicista töprengést, naplót, lírai monológot, s egyúttal ezeknek paródiáját is. Ezeket az elemeket Thomas Mann regényeiben mindenhol megtaláljuk. Mégis, ki mondaná azt, hogy Thomas Mann – aki egyébként nagyra értékelte Joyce-ot – *Halál Velencében* című regénye „abszurd, érthetetlen, értelmetlen, polgárpukkasztó, kozmopolita, anti-realista, anacionális, tájtól és néptől idegen” stb. kategóriák gyűjtőhelye. Pedig nem kell ahhoz különös stilisztikai képzettség, hogy felfedezzük: ebben a rövid írásban több stilisztikai elképzelés is ötvöződött. Egyrészt megtaláljuk benne a XIX. századi realisták részletes elemzéseit, úgyszintén a romantikus képeket (tessek csak elolvasni pl. a 4. fejezetet: „Most már nap nap után tüzet ontva robbant az égre négyfogatú szekeren az izzó homlokú isten, meztelen állt, s a dühöngő szélben lánghaja röpködött”... stb.), esszéisztikus töprengéseket („Mert a szépség, ó Phaidrosz, a látható dolgok közül egyedül a Szépség szeretetre méltó; a Szépség, jegyezd meg jól, az Eszme egyetlen olyan formája, melyet érzékeinkkel befogadhatunk, elviselhetünk” stb.), önironikus eszmefuttatást („Nekünk, költőknek, hidd el nekem, az örvény a sorsunk, mert mi fölszárnyalásra

nem vagyunk képesek, csak kicsapongásra.”) és többek között hosszú mondatokba tördelt víziókat. Ha pedig magát a történetet nézzük, Gusztav von Aschenbach író és a fiatal Tadzió kapcsolatát, az egészét belengő, nem konkretizált, sejtelmességével fenyegető tragédiát, a motiváció szubjektívvé válik, a konkrét cselekmény másodlagossá (hiszen a külső cselekmény olyan kevés, maga a cselekmény csak az író belső gondolatvilágában válik történetté), ha ezt mind végiggondoljuk, akkor úgy tűnik, értelmetlen a kategorizálás: Thomas Mann realista, Joyce nem. Lukács György ideológiai érvekkel közelítette meg ezt a kérdést: „Bizonyos értelmiségi réteg elszigetelten vett tudatállapotával eszkabálja meg magának a mai világ objektív állapotát...” Na és Thomas Mann nem? Ő nem éppen olyan „elszigetelt értelmiségi” a világháborús embertelenséggel szemben? Pedig különbség tényleg van. De ezt a különbséget csak a műveken belül lehet bebizonyítani. Thomas Mann tudatosan törekedett arra, hogy egységet teremtsen, a különböző stíluseszközöket szintetizálja, míg Joyce-ot nem érdekli az átmenet, a kor tragikus iróniáját éppen az átmenetek megszüntetésével akarja érzékeltetni, minden egymás mellett van, egyszerre, a brutalitás, az értelem, a vágy és ezeknek tragikus iróniája. Feladatunk tehát nem az, hogy bebizonyítsuk, Joyce realista, vagy mennyivel realistább Thomas Mann, mint Joyce, vagy mennyivel érthetőbb Joyce, mint Thomas Mann, ezek a kérdések hamis alternatívákhoz vezetnek. Az érthetőség különben sem irodalmi, hanem szociológiai kérdés. „Én igazán úgy vélem – írja Ezra Pound John Quinneknél –, hogy Joyce olyan közvetlenül ír, a könyv miliője annyira meggyőző, hogy nagyon kevés előnye van egy helyi ismeretekkel rendelkező ír katolikusnak azzal a kívülállóval szemben, akinek jó irodalmi alapja van, amikor az *Önarckép* megértésére kerül sor.” (*The Letters of Ezra Pound*. D. D. Paige, 1950.) Ez is egy szempont. És nem elhanyagolható.

Az *Ulysses* tovább bontja az *Ifjúkori önarckép* egységét, már nem egyedül Stephen Dedalus képviseli az értelemmel, vágyakkal és tragikus hétköznapisággal

karikírozott embert, hanem külön van a hétköznapiaknak szereplője – a reklámhirdetésekkel foglalkozó Bloom egész napi kálváriája –, az érzéki vágyak megismerésítője és Bloom eszményi szépségideáljának a paródiája, Bloomné, valamint tisztán az elmélet, az értelem vergődése, Stephen Dedalus. Az egymásmelletti-ség tragikus iróniáját érzékelteti éppen az a tény, hogy jóllehet ugyanazon a napon történik minden, ugyanabban a városban, mégis mindenik a saját életét éli, néha érdekszférák összekapcsolják, néha érzelmileg vonzódnak egymás iránt, a nap folyamán többször is találkoznak, de éppen az átmenetek lehetetlensége gátolja meg őket abban, hogy belső integritásukat feladva tartósan összetartozzanak. Ezt úgy is tekinthetjük, mint a manipulált álszabadság helyzetét, ahol a kommunikáció tartalma már csak gesztusokban nyilvánul meg: egy pohár whisky, egy vacsora, vagy a legtöbbet vitatott 15. fejezet tragikus erotikája. Az értékek: eszményi női szépség, Stephen értelme, Bloom embersége mind csak a valóságos törésvonaluk mentén, használati értékükön keresztül találkoznak, ott, ahol még megőrzik értéküket, de a másoknak képtelenek közvetíteni bármit is abból. Ezért, amikor beszélnek, tulajdonképpen nem egymáshoz szólnak, hanem saját eszményeiktől függetlenül visszataszító használati értékeikkel vitatkoznak. Ez a dialógus még mindig a polgári szabadság illúzióját kelti (jóllehet éppen ennek az embertelenségét is jelezve) Kafka hőseinek totális kiszolgáltatottságával szemben. Joyce írása különbözik nemcsak a Kafkától, de a Hašekétől is.

Hašek stilisztikailag nem törekszik újításra, maga a történet teljesen leköti az író fantáziáját, azt szeretné, hogy minden stilisztikai változtatás nélkül, a történet ősi, racionális állapotával győzze meg az olvasót. Talán éppen ezért tűnik felületesebbnek, elnagyoltnak. „A szerző bebizonyította, hogy művész, ereje van és eredeti, de ez a kézirat még időt igényel és sok bajos munkát, hogy jobban befejezett mű legyen, hogy sokkal elővigyázatosabban megformálva váljék egy művész mesterségének, értelmének és elképzelésének termé-

kévé” – írta Edward Garnett, a Duckworth Kiadó referense az *Ifjúkori önarcképről*. Joyce-tól tehát még a legjobb indulatú irodalmárok is azt várták el a század elején, hogy azon változtasson, ami később stilisztikai erénye lett; a törésfelületek elsimítását, az egésznek – ha látszólag is – egységes történetet és az értelmi, társadalmi, elméleti következtetések lecsiszolását, vagyis újabb fikció teremtését kérték számon: egységessé álljon össze mindaz, ami menthetetlenül felbomlott, embertelenül szétvált. Természetes, hogy Joyce erre nem volt hajlandó. Még arra sem, hogy a végén elhelyezett naplórészleteket beépítse a műbe. Ebből a szerkesztésből tanult később az egész modern irodalom.

Az *Ulysses*hez képest az *Ifjúkori önarckép* könnyű olvasmány, még akkor is, ha John Quinn irodalomkritikus a következőket írta róla: „Ezt a könyvet nem írógépén írták, ebben biztosak lehetünk, sőt nem is diktálták egy gyorsírónak autókiránduláson...”

Természetesen nekem nem volt szándékomban olyanoknak magyarázni ezt a művet, akik „elvből” nem olvassák Joyce-ot, sem újraértelmezni azoknak, akik nem „akarják” érteni, egyszerűen csak arra akartam figyelmeztetni, hogy a XX. század nagy irodalmi áramlatai szervesen az előző hagyományokból fejlődtek ki, és nem elszigetelten, véletlenül jelentek meg, hanem éppen olyan tudatosan szerették volna kifejezni a kort, mint amilyen céltudatosan ez meg akarta semmisíteni őket.*

* Irodalmunkban Babits Mihály szorgalmazta először az *Ulysses* lefordítását, de csak 1947-ben jelent meg Gáspár Endre fordításában, majd 1974-ben a most már tökéletes Szentkuthy-fordítás. Mindezt pedig minden polgárpukkasztó szándék nélkül, az irodalom tiszteletéből tették, akárcsak Andrei Ion Deleanu, aki most dolgozik az *Ulysses* román fordításán, és cikkben értesít e fordítás nehézségeiről. (*Translating Joyce*. Synthesis, 1976. III. 231.) Ebben senki sem kételkedik, hacsak az *Ulysses*t valaha is olvasta.