

# **Egy lépéssel közelebb**

**(Műelemzések középiskolások részére)**

**Írta, összeállította**  
**Nagy István Attila**

© Nagy István Attila, 2000

Nyíregyháza  
2000

## TARTALOM

### **Sok van, mi csodálatos**

*(Szophoklész: Antigoné)*

### **A szerelem nagyszerű élménye**

*(Shakespeare: Rómeó és Júlia)*

### **Szabály, rend és törvény**

*(Molière: Tartuffe)*

### **A romantika Atlantisz-birodalma**

*(E. T. A. Hoffmann: Az arany virágcserep)*

### **A haza és Melinda**

*(Katona József: Bánk bán)*

### **A felesleges ember**

*(Puskin: Jevgenyij Anyegin)*

### **Egy kudarcra ítélt eszme**

*(Dosztojevszkij: Bűn és bűnhődés)*

### **Az elvesztett éden utáni vágy**

*(Jókai Mór: Az arany ember)*

### **Egy későn jött ember**

*(Mikszáth Kálmán: Beszterce ostroma)*

### **A szabadság súlyos felelőssége**

*(Thomas Mann: Mario és a varázsló)*

### **Kis János tragédiája**

*(Móricz Zsigmond: Tragédia)*

### **A tügyi fájdalom csöppje**

*(Móricz Zsigmond: Judith és Eszter)*

### **Krónika a harmincéves háborúból**

*(Bertolt Brecht: Kurázs mama és gyermekei)*

### **Az elszállt ifjúság élménye**

*(Krúdy Gyula: Duna mentén)*

### **A szóra bírt mindenség**

*(József Attila: Óda)*

### **Az életmű csúcspontján**

*(Ernest Hemingway: Az öreg halász és a tenger)*

## Sok van, mi csodálatos

(Szophoklész: Antigoné)

A kilencven esztendő megért, boldog életű Szophoklész (Kr. e. 496-406) munkásságában érte el a görög tragédiaköltészet fejlődésének tetőpontját. Poétikájában Arisztotelész az ő tragédiáit tartja a műfaj mintaképének, a legtöbbször az ő műveire hivatkozik. Szophoklész léptetett fel először három színészt, ő vezette be a díszletezést, s a kórus tagjainak a számát 12-ről 15-re emelte.

Több mint 120 darabot írt. Huszonnégy győzelmet aratott a versenyeken - többet, mint bármely más görög drámaíró -, a vereséget jelentő harmadik helyre pedig sohasem került. Ránk maradt hét tragédiája közül három a trójai, három a thébai mondakörből meríti témáját, egy pedig Héraklészről szól.

Antigoné című tragédiája, melyet a 440-es években mutattak be, a thébai mondakörhöz kapcsolódik. A korabeli néző ismerte a mítoszt, a mai olvasónak viszont, hogy valóban megértse a tragédiát, az előzményekre való gyakori célzásokat, mindenekelőtt a Labdakidák végzet sújtotta családjának szomorú történetével kell megismerkednie.

Laiosz Labdakosz fia, Thébai királya feleségével, Iokasztéval hosszú ideig önmegtartóztató módon élt, mert az a borzalmas jóslat nehezedett a királyi párra, hogy Laiosz születendő fia meg fogja ölni apját, és anyját veszi el feleségül. Egyszer - a bor mámorában - a király mégis megszegte a magára vállalt megtartóztatást, és fia született. A csecsemő bokáját átszúratta - innen a neve: Oidipusz, „dagadt lábú” -, és kitétette a Kithairón hegyére, hogy elpusztuljon. A parancs végrehajtásával megbízott szolgának azonban megesett a szíve a gyermekben, s egy pásztornak adta át. Ez elvitte Korinthoszba, Polübosz királyhoz, aki - gyermektelen lévén - sajátjaként nevelte fel. Ifjú korában egy lakomán valaki „cserélt gyermeknek”, fattyúnak nevezte. A sértés nyugtalanította, s Delphoi jóshelyén kért felvilágosítást származása felől. Apollóntól ugyanazt a jóslatot kapta, mint egykor apja, Laiosz.

Hogy e szörnyű jóslat bekövetkezését megakadályozza, nem tért vissza Korinthoszba, mert még mindig Polüboszt s ennek feleségét hitte szüleinek. A Thébai felé vezető úton idegenekkel találkozott, a keresztútnál vita és veszekedés támadt közöttük, s Oidipusz ekkor tudtán kívül - önvédelemből - megölte apját s ennek kíséretét egyetlen szolgáló kivételével. Így teljesedett be a jóslat egyik fele.

Mikor Thébai falai alá ért, a város éppen a Szphinx, az oroszlántestű, leányarcú, madárszárnyú emberevő szörnyeteg tartotta rettegésben. Emberáldozatot követelt a várostól magának mindaddig, míg valaki meg nem oldja talányos kérdését: mi az, ami reggel négy lábon, délben két lábon, este pedig három lábon jár? Az ismeretlen jövevény megoldotta a titkot: ez az ember, hiszen mint kisgyermek négykézláb mászik, életének delén két lábon jár, az öregkor alkonyán a botra, mint harmadik lábba támaszkodik. A Szphinx szégyenében egy mélységes szakadékba vetette magát, Oidipusz pedig jutalmul elnyerte az özvegy királyné kezét s a város trónját. (Laiosz halála után Kreón volt a király). Beteljesedett tehát a végzet: megint csak véletlenül, tudtán kívül édesanyjának lett a férje. Oidipusz - mit sem sejtve a kettős bűnről - boldogan és igazságosan uralkodott Thébaiban. A vérfertőző házasságból két fia, Polüneikész és Eteoklész s két leánya, Antigoné és Iszméné született. Egyszer azonban pusztító dög-vész dühöngött a városban, s ez a delphoi jóslat szerint mindaddig nem ér véget, míg Laiosz király gyilkosa el nem nyeri méltó büntetését. Oidipusz mindenre kiterjedő, erélyes nyomozásba kezdett, s éppen a gyilkos után való kutatás közben derült fény mindenre. Iokaszté önkézeivel vetett véget életének, Oidipusz pedig megvakította önmagát. Fiaira, akik ellen fordultak, a testvérvizsály átkát mondta ki, s hűséges leánya, Antigoné kíséretében útra kelt. Az Athén melletti Kolónoszban talált menedéket, s itt fejezte be sorsüldözött életét.

Oidipusz két fia, miután rájuk szállt a királyság, békésen megegyeztek, hogy felváltva fognak uralkodni. Azt remélték, hogy így megtörik az apai átkot, s elkerülhetik a testvérvizsályt. Eteoklész azonban jog- s törvénytörő módon megszegte a szerződést, s bátyját örökre száműzte hazájából. Polüneikész az argoszi királyhoz menekült, feleségül vette leányát, s apósa megígérte, hogy visszasegíti trónjára.

Hét vezér indult hatalmas sereggel Thébai hét kapuja ellen. Az elkeseredett küzdelemben végül is a thébaiak győztek, a két testvér pedig egymás kezétől esett el. A királyi hatalmat Kreón, a volt királyné, Iokaszté testvére vette át.

Itt kezdődik az Antigoné című tragédia cselekménye.

A tragédia első elolvasása közben is feltűnik, hogy az események színhelye egyetlen tér; amit látni lehet, Thébaiban, a királyi palota előtt történik. Az egyre feszültebbé váló konfliktus itt szenvedélyes viták, szócsaták formájában valósul meg. A valóságos tettek, a tettleges összeütközések máshol, nem a színpadon zajlanak le. Ezekről az ör, illetve a hírnökök elbeszéléséből értesülünk. A tragédia időtartama csupán néhány óra.

A kórus (kar), mely énekkel (kardal), esetleg táncsal kísérté és magyarázta a cselekményt, elválaszthatatlan a görög drámától. Fontos szerepe volt a kórusnak a tragédiák (drámai művek) szerkezeti tagolásában: a mai jeleneteknek, felvonásoknak megfelelő részeket választotta el egymástól. Az Antigonéban az egyes kardalok nemcsak elválasztják, hanem össze is kapcsolják az egymás után következő párbeszédű jeleneteket.

A kar egyben megteremti az összefüggést is a prologosz és az 1. jelenet (epeiszodion) között: megtudjuk, hogy a vének tanácsát az új király hívatta össze, s már közeledik is Kreón.

Észrevehető különbség van a dialógusok és a kardalok verselése, nyelve, stílusa között. A dialógusok hatos jambikus sorokból állnak, s a harmadik lábban - a görög eredetiben - legtöbbször sormetszet (cezúra) található. A rövid szótag helyett hosszú is előfordulhat (tehát jambus helyett spondeus). A dialógusokat Szophoklész attikai nyelvjárásában írta.

A kardalok versmértéke a legnagyobb változatosságot mutatja. Szabályos és „szabálytalan”, rövid és hosszú sorok a legkülönbözőbb kombinációkban fordulhatnak elő.

Szophoklész nagy művésze a tragédia szerkezeti felépítésének: már a prologoszban előrejelzi az összeütközés bekövetkezését, s ettől kezdve biztos kézzel vezet a végkifejletig. A tragédia vége felé némi reménysugarat is nyújt, de csak azért, hogy annál megsemmisítőbben hasson a katasztrófa.

Szophoklész Antigonéja az európai dráma egy sajátos típusát képviseli. Ez a tragédia egyetlen konfliktus köré épül: két, egymás ellen feszülő akarat összeütközését ábrázolja.

A főszereplő rendszerint olyan erkölcsi elveket képvisel, amelyeknek igazságát az adott korban mindenki elismeri, senki sem vonja kétségbe.

Drámai szituáció akkor keletkezik, amikor az ellenfél megakadályozza a főszereplő által képviselt elvek érvényesülését. A két ellentétes akarat egymás elleni küzdelme a drámai harc. A mű mindegyik jelenete közvetlenül vagy közvetve e két akarat valamelyikének a megnyilvánulása.

A *prologosz* alkotja az expozíciót, a drámai műnek azt a bevezető részét, melyben az író megismerteti az előzményekkel, s bemutatja a kiinduló helyzetet. Itt jelenik meg a drámai szituáció. Két törvény áll egymással szemben: az istenek ősi, íratlan törvénye (a halottat mindenképpen el kell temetni), más szóval a lelkiismeret és az emberség parancsa - s ezzel szemben a királyi törvény. Polüneikészt, mivel Kreón szerint hazaáruló (a néző szemében nem feltétlen az), sem eltemetni, sem megsíratni nem szabad, a parancs megszegőjére pedig a megkövezés halálbüntetése vár. Ebben a kiélezett, jellempróbáló helyzetben másképpen dönt Antigoné, s másképpen Iszméné: Antigoné lelkiismerete szavára hallgat, Iszméné azonban összeroppan, s nem mer Kreón tilalmával szembeállni.

Antigoné nem tud élni a Kreón parancsa által teremtett helyzetben, Iszméné azonban elfogadja ezt a helyzetet. Az ő jelleme nem drámai jellem, mert számára fontosabb saját élete, saját boldogulása, mint az általa is elismert erkölcsi kötelesség végrehajtása.

Az 1. epeiszodion a tragikus küzdelem, a bonyodalom kezdete. Megindul és kibontakozik az alapszituációból következő eseménysor. Ha a cselekmény összeütközésre, konfliktusra épül, egyre kiélezettebbé válik a drámai harc, a két egymással szemben álló törekvés egymás elleni küzdelme. Az események sorában bontakozik ki a szereplők jellem- és kapcsolatrendszere.

Ez a jelenet Kreón jellemébe világít be. Az új király terjedelmes trónbeszédében összefoglalja programját, uralkodási célját és módszereit: a város üdvének mindenek elé helyezését, a béke helyreállítását s a kíméletlen megtorlást ellenségeivel szemben.

Kreón a hatalomtól megrészegedve kérkedő magabiztossággal, fölényesen beszél, mintha minden mondata megfellebbezhetetlen igazság volna. Uralkodási elveivel még egyet is lehet érteni, bár a nézőt zavarja a túlzott magabiztosság, személyének előterébe állítása, s az, hogy csöppet sem kételkedik önmagában („Hazánkat ily elvekkal én nagyjá teszem”).

Hatalmának és saját bölcsességének tudatában kiadja legelső rendeletét, „törvényét”: Polüneikészt nem szabad eltemetni. S ettől kezdve még furcsább színben tűnik fel. Nemcsak azért, mert rendelete szemben áll az isteni törvényekkel, hanem azért is, mert ez nem szolgálja, nem szolgálhatja a város érdekeit, „nagyjá tételét”, ez nem anarchiát megszüntető, „városrendező” törvény: nem bölcsességét, uralkodói képességeit bizonyítja, csupán hatalmát fitogtatja vele. Elvei és tettei között mély szakadék tátong.

S szinte még el sem hangzottak Kreón utolsó szavai, nyomban kiderül, hogy hatalma is korlátozott: az ör jelenté, hogy legelső rendeletét már meg is szegték.

Kreón lelkében felerősödnek az indulatok: hatalomvágya és megcsorbított tekintélye, uralkodói gőgje és sértett hiúsága küzd egymással, s ez az alig palástolt belső harc bosszúra sarkallja. Arra gondol, hogy valamilyen lázadó, felbérelt vakmerő férfi temette el Polüneikészt.

Igen fontos mozzanat ebben a jelenetben a kar, a királyi tanácsot képviselő thébai vének, illetve az ő nevükben megszólaló karvezető magatartása. A Kreón által remélt ünneplő lelkesedés helyett a trónbeszédre a vének rejtett vonakodása, húzódása a válasz. Visszariadnak a nyílt beszédől, igyekeznek a felelősséget „ifjabb vállakra” hárítani. S mikor a karvezető istenek közbeavatkozására gyanakszik, a felingerelt király sértegeti, balgának nevezi őt.

Az 1. sztaszimon Szophoklész egyik legszebb s leghíresebb kardala. Az ember titokzatos - félelmetes - csodálatos - hatalmáról elmélkedik (a fordítások „csodálatos”, „csoda” szava nem adja vissza tökéletesen az eredeti görög szó kettős értelmét; ennek jelentése: „rettentő, iszonyú, kiállhatatlan, nyomasztó; hatalmas, erős; ügyes, okos, jártas; tiszteletreméltó”). - Csodálatos az ember, mert „ésszel él”: isteni képességeivel átkel a viharos tengeren, termésre kényszeríti a földet, uralkodik a mélység és a magasság állatai fölött, övé a „széllal versengő gondolat”, a beszéd, s legmagasztosabb tudománya: „városrendező” törvények alkotása. A 3. strófa vége említi a halált, az ember hatalmának egyetlen korlátját, az egyetlen dolgot, mely az istenektől megkülönbözteti.

Az emberi sors nagyságának és korlátozottságának erőteljes érzelmi feszültsége adja a kardal csúcspontját: az ember szűkhatárú léte ellenére lett a mindenség urává. - A 4. strófa azonban az emberben rejlő félelmetes lehetőséget is felveti: az ember „isteni” képességeivel, tudásával nemcsak a jóra, hanem gonoszra is törhet. A kar éneke csak azt az embert tiszteli, „aki egymás mellé helyezi a honi törvényeket és az istenek esküszent jogát”. Kreón pedig nem ilyen ember, s az utolsó sor arról vall, hogy a thébai vének nem akarnak osztozni Kreón tetteinek felelősségében.

A 2. epeiszodionban kerül egymással szembe, és csap össze közvetlenül a két főszereplő. Az ör körülményesen fecsegő előadása, mely hitványságát új vonásokkal egészíti ki, néhány pillanatig még késlelteti a konfliktus kirobbanását.

Kreón megkísérli valamiképpen menteni megcsorbított tekintélyét. Abban reménykedik, hogy a leány tagadni fogja tettét, vagy pedig nem is tudott a tilalomról. Antigoné azonban nyugodt, csendes szavaival rációfol erre a reményre: „Elvállalom, s tagadni nem fogom soha”. - Antigoné úgy viselkedik, ahogy a prologoszban megismert jellem követeli: férfiasan kemény, megingathatatlan, még büszkén nevetni is tud. Nyugalmát és hatalmát szent meggyőződése adja. Kreónból csupán a sértett gőg beszél, félelmetes erejét egyedül a királyi trón jelenti. Hogy hatalmát bizonyítsa, Iszménét is halálra ítéli. - Nemcsak két ember, hanem két erkölcsi világfelfogás áll itt egymással szemben.

Iszméné is megjelenik, és szemünkben hőssé magasodik: a korábban még rettegő, aktív tette nem, csak végtelen szenvedésre jó, szánalmat keltő leány, nővére példája láttán, vállalja a halált, a vértanúságot. Vétlenül is vállalja a „bünt” s azt a büntetést, amelytől félve nem tudott Antigoné méltó társa lenni.

Antigoné keményen, büszkén, gőgösen, már-már durván visszautasítja Iszménét. Mi ennek az oka? Kétféleképpen is lehet értékelni ezt a jelenetet. Antigoné megveti, gyűlöli a gyáva lányt; hajlíthatatlanul konok, nincs benne szánalom iránta, s nem akar közösséget vállalni vele. Felébred benne a testvéri szeretet, megsajnálja Iszménét, meg akarja menteni a pusztulástól, s csak ezzel a határozott, rideg elutasítással győzheti meg a gyanakvó Kreónt húga „ártatlanságáról”.

A robbanásig feszült légkörben új szál fonódik a tragédiába: megtudjuk, hogy Antigoné Kreón fiának, Haimónnak a menyasszonya.

Haimón megjelenése (3. epeiszodion) azért késleltető mozzanat, mert a nézőben felébred a remény, hátha tud hatni apjára, s megmentheti még menyasszonyát. (A két szerelmes egyébként nem találkozik egyszer sem a színpadon.)

Haimón mint alázatos, engedelmes gyermek fordul apjához. A király kapva kap Haimón engedelmességén, józanságra inti gyermekét, de logikája végzetesen kicsorbul: a város érdeke már nagyon is háttérbe szorul gondolataiban, csak ő és ő, az ő akarata és tekintélye - ez tölti be egész szívét és agyát, vaksága és önzése leplezetlenül áll előttünk. Haimón érvekkel igyekszik rávenni apját, hagyjon fel tervével, hiszen a thébai nép nemhogy elítélné, de dicséri a lány bátor, istenes tettét, az elvakult apa azonban megfontolásra sem tartja érdemesnek szavait.

Kreón hibát hibára halmoz, érvei egyre önzőbbek és csupán személyes jellegűek. Nem hallja (a zsarnok nem is akarja hallani) a nép szavát, s gőgös elvakultságában még fia egyik kétségbeesett feljajdulását is tragikusan félreérti. A szerencsétlen királyfi öngyilkosságra gondol, s ekkor mondja ki: „Mást is megöl halála, hogyha meghal ő.” A már mindentől és mindenkitől rettegő zsarnok ezt önmaga ellen irányuló fenyegetésnek fogja fel. Ez Kreón legsúlyosabb hibája, tévedése.

Az örjögő király, hogy fiát jobban gyötörje, szeme láttára akarja kivégeztetni „az undok nőszemélyt”.

Kreón végzetesen magára marad, s ez előre sejteti bukását. Ez az elszigeteltség ingatja meg most legelőször: Iszménének megkegyelmez, s visszariad a vérbüntől is (vérrokon megölése), s képmutató aljassággal úgy akarja elpusztítani Antigonét, hogy ne sértse meg az isteni törvényt.

A kar, látva Haimón halálba rohanó kétségbeesését, Erósz veszélyes hatalmáról énekel. S a vének, akik eddig se igent, se nemet nem mondtak, vonakodtak és mellébeszéltek, most megrendülve maguk is „áthágják a törvényt”, nem tudják többé visszatartani könnyeiket, megsiratják Antigonét.

A kar énekébe szövődik Antigoné megható és gyönyörű halotti siralma (4. epeiszodion): a föld odvába vájt sírja, nászszobája felé megy nászadal nélkül, násztalanul. S ha eddig valami emberen túli erő, kemény akarat, olykor ridegség és egyetlen szenvedély (halott testvérének szeretete) jellemezte Antigonét, aki önfeláldozó elhatározással megy „szép halála” felé, alakja most megtelik gyengéd nőiességgel, gazdag érzellemmel, tiszta emberséggel. Zokogva búcsúzik.

Antigonét elhurcolják. Kreón látszólag győzött, de a nézőközönség szorongó érzéssel várja a fejleményeket, mert érzi, hogy valami nagy dolognak kell még következnie: a világ harmóniája borulna fel, ha csak a büntetlenek kellene bűnhődni. A tovább már alig feszíthető feszültségben ott lebeg: a gyilkos zsarnokok sem futhatnak el végzetük elől.

Az 5. epeiszodionban jelenik meg a vak jós, Teiresziász, aki tisztábban lát, mint a látó, de elvakult Kreón. A jós arra kéri, inti a királyt, tegye jóvá tévedését, ne makacskodjon tovább, mert az önhittség nyomán csak balsiker terem. El kell temetni Polüneikészt: „Ki úgylis meghalt, azt minek megölni még?”

Erre a szelíd, közmondásszerű igazságokkal enyhített kérésre is felcsattan Kreón, durván sértegeti a jóst, újra összeesküvésre gyanakszik, pökhendi módon istengyalázó kijelentést tesz: Polüneikészt akkor sem fogja senki eltemetni, „ha szent sasok jönnének őt Zeusz trónjához ragadni fel.”

A drámai feszültség most éri el a tetőpontot (krízis). A kirobbanó vitában a vérig sértett Teiresziász megvetéssel fordul el a királytól, de előbb elhangzanak baljós szavai: a halottakért váltságul fiát fogja elveszíteni, s házat csakhamar férfiak és nők sírása tölti be. Kreón megtörik, zavart lesz és bizonytalan, gögös önhittsége a rázúduló csapás hatására szertefoszlik. Kétségbeesve fordul tanácsért a karvezetőhöz, aki gyors cselekvésre ösztönzi: bocsássa szabadon Antigonét, temesse el illőn Polüneikészt. A király megtörtén engedelmeskedik: visszavonja parancsait.

A feszültség feloldódik, a drámai cselekmény ezzel tulajdonképpen lezárult: Antigoné embersége győzött, a gögös zsarnok megbukott. S még minden jóra fordulhat, hiszen a király megbánta tettét. Ott él a remény a nézőkben is. (Volt a mondának egy olyan változata, amely szerint Antigoné kiszabadul a sírüregből.)

Az exodoszban következik be a végkifejlet, a katasztrófa. Az események viharos gyorsasággal peregnek - a színpadon kívül. Kreón felismerte ugyan hibáit, megbánta tetteit, de már késő, minden elveszett, bűneinek következményeitől nem menekülhet. Hírnökök hozzák a hírt Antigoné, Haimón és Eurüdiké haláláról, öngyilkosságáról. Kreón - felesége és fia átkaival a fején - összeroppan, erkölcsileg omlik össze. Saját halálát kívánja, de lelkiileg máris halott. Bár felkeltheti emberi részvétünket, megbocsátani nem tudunk neki: összeomlása nem tragikus bukás, hanem jogos büntetés. Megnyugszik humánus erkölcsi érzékünk: ha a büntetleneknek ártatlanul bűnhődniük is kellett, legalább a bűnös sem menekült meg a büntetéstől. - Az exodikon a góg elítélésével és a bölcs belátás, a józan mérlegelés dicséretével zárja le a tragédiát.

Az Antigoné központi kérdése: hogyan kell dönteni, ha szembekerül az istenek ősi törvénye - tulajdonképpen az emberség, a közösség által szentesített hagyomány s a lelkiismeret parancsa - a zsarnoki hatalom törvényével?

Antigoné lelkiismerete szavára hallgat. Igazát, magatartásának értékes voltát mindenki elismeri, senki sem vonja kétségbe, de az általános rokonszenv ellenére mégsem meri követni senki hősi példáját. Értékrendjükben fontosabb valami más - saját boldogulásuk, életük megmentése -, mint az általuk is elismert erkölcsi törvény végrehajtása. - Iszméné később kész feláldozni életét, hajlandó vállalni a halált, de döntésének legfőbb oka a rémület, hogy teljesen egyedül marad. Haimón is eldobja életét, éles vitába keveredik apjával, de nem az isteni törvényért küzd, csupán szerelmeséért.

A drámában Antigoné az egyetlen, aki az isteni törvényt, az emberség és a lelkiismeret parancsát életénél is drágábbnak tartja, egyedül öbenne van elég bátorság ahhoz, hogy ennek a törvénynek megalkuvás nélkül mindhalálíg engedelmeskedjen.

Antigoné, a dráma főszereplője, tragikus hős, az emberi átlagon felülemelkedő jellem. Bukása ellentmondásos érzéseket kelt: az értékpusztulás megrendítő, s az emberi nagyság átélésének felemelő érzését váltja ki.

Nem az erkölcsi-emberi nagyság, hanem a korlátlan hatalom birtoklása teszi Kreónt Antigoné félelmetes ellenfelévé. A félelem elnémítja - Antigoné és Haimón kivételével - ellenfelei hangját; sértett hiúsága, gátlástalan önzése egyre mélyebbre taszítja bűnei és elhagyatottsága örvényébe. A drámai küzdelem során a város érdekei már fel sem merülnek gondolataiban, csak saját tekintélyének őrzése, féltése, megmentése tölti be egész szívét és agyát.

Kreón sorsát azért nem érezzük tragikusnak, mert nem vitathatatlan értékek pusztulását jelenti, magatartása nem volt mintaszerű, inkább mélyen elítélendő. Összeomlása nem tragikus bukás, hanem jogos büntetés. Csak hibáinak kései felismerése, őszinte megbánása keltheti fel emberi részvétünket, de megbocsátani nem tudunk neki.

Antigoné hősi példája - történelmi koroktól függetlenül - arra tanít, hogy embertelenséget még parancsra sem szabad elkövetni.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Középiskolai kötelező olvasmányok elemzése, Budapest, é.n.  
*Falus Róbert: Az antik világ irodalmi, Gondolat, 1980*  
*Szophoklész: Antigoné, IKON Kiadó, 1994 (Matura-Klasszikusok)*

## A szerelem nagyszerű élménye (Shakespeare: Rómeó és Júlia)

Állítólag a legkorábbi Shakespeare-darabok közé tartozik, pedig sok szempontból a legérettebb. S nemcsak azért, mert a dialógusok (még a közemberek dialógusai is) hallatlanul szellemesek, hanem azért is, mert kevés olyan tragédia van, amelynek a legtöbb motívuma csaknem vígjátéki. Ez a vígjátéki hangulat a Montague-k és Capuletek viselkedését is jellemzi, de jellemzi magát Rómeót is. Rómeó története tudniillik azzal kezdődik, hogy ő mélabús szerelmes. Világfájdalmas. Állandóan melankolikus tépelődésekbe merül - egyszóval igazi vígjátéki figura Rómeó. A viszonzatlan szerelem - különösen egy ép fiatalember esetében, mindenképpen komikus. Még komikusabbá teszi azonban Rómeó szerelmét az az élcvilág, amelyet Mercutio teremt körülötte.

Két ősi emberi szenvedély, a *gyűlölet és a szeretet* tragikus szembenállása a témája Shakespeare fiatalkori művének, a Rómeó és Júliának. Valószínűleg 1594 és 1596 között keletkezett. Nyomtatásban 1597-ben jelent meg.

Ez a mű az angol reneszánsz első olyan tragédiája, amelynek középpontjában a szerelem áll: az az új típusú, a reneszánsz által felfedezett és hirdetett testi-lelki viszony, a hitvesi szerelem addig ismeretlen szenvedélye, halhatatlan gazdagsága és lelki finomsága, melynek alapja a kölcsönös vonzalmon alapuló szabad párválasztás. A szerelem többnyire az ókorban is, a lovagkorban is csak házasságon kívül létezett, a házasságkötés ugyanis a családok közötti megegyezésen alapult.

A Rómeó és Júliában nemcsak a mese érdekes és fontos, hanem a költőnek az a megdöbbentő élménye, hogy a jóság, a szépség, a lelki finomság, a szabadságra épülő, tisztultabb emberség elpusztul a környező világ durva közönségességében, ahol vad szenvedélyek, érthetetlen gyűlölködések uralkodnak. Rómeó és Júlia boldogságukat, fiatal szívük természetes vonzalmát védik, s ezt semmisíti meg a társadalmi környezet, az elavult, de még rombolni, pusztítani képes makacs szokás. A fiatalok akaratlanul is szembekerülnek a régi, feudális erkölcsökkel, s önkéntelenül a reneszánsz szabadságvágy hordozói és hősei lesznek.

A főszereplők nem olyan értelemben tragikus hősök, mint Antigoné, nem átlagon felüli, rendkívüli emberek, akik valamilyen eszméért küzdve, elveikhez végsőkéig ragaszkodva buknak el. Ábrándos kamasz, lobbanékony fiatalember az egyik, házasságról álmodozó, az életet nem is ismerő, 14 éves csitri a másik. A rendkívüli erejű, hirtelen támadt szenvedély, amely mindenféle korabeli szokást, konvenciót félredobhat velük, emeli őket tragikus hősökké. Ezt a „szörnyű”, „bírhatatlan” szerelmet kezdettől fogva baljós hangulat, a végzetszerűség fojtó légköre lengi körül.

A balsejtelmek atmoszféráját már a prologus-szonett előlegzi, s a katasztrófát a szerző a mű egész motívumrendszerével, képeivel előkészíti. A két főszereplő több megnyilatkozása is - öntudatlanul - a halálos véget jósolja meg. A Capuletek báli estélyére induló, a Júliát még nem ismerő Rómeó így sóhajt fel:

... egyszerre sejti lelkem,  
Hogy a Sors, mely a csillagokban csüng még,  
Ez éji bálon kezdi meg komor  
Szörnyű futását és unt életem,  
Mít a mellembe zárok itt, gonosz  
Csellel korahalálba kergeti.

Amint legelőször pillantja meg Júliát, a régi szerelmet sutba vágó csodálat a következő felkiáltásra ragadtatja: „Túl szép a földre, nem való ide!”

A mű egészen végigvonul a halál és a szerelem összefonódása, ennek a „vak és örült szerelemnek”, a bölcsességet és megfontoltságot nem ismerő, „vakmerő vágynak” a halálraítéltsége. A II. felvonás 2. színében az éjszakai vallomás során Júlia is rosszat sejt:

De ez az éji frigy sehogy se tetszik.  
Oly hirtelen, meggondolatlan és gyors,  
Akár a villám, amely elcikáz.

A két meggondolatlan gyerek a villámfényként fellobbanó szenvedély gyors beteljesülésére törekszik, mert számukra a szerelem az egyetlen és legfőbb érték, drágább az életnél is, a felkomorló, fenyegető pusztulás sem rémíti őket. Lőrinc barát óvná Rómeót bölcs tanáccsal - „Lassan szeress s szeretni fogsz sokáig” -, ám az türelmetlenül sürgeti:

De jöjjön bár a bánat.  
Nem éri föl a drága örömet,  
mit kurta perc ad, hogyha látom őt.  
Kulcsold kezünket szent igével össze,  
A szerelem-ölő halál hiába ágál -  
Elég, ha most enyémnek vallhatom.

*(Kosztolányi Dezső fordításai)*

A szerelmesek maguk rohannak a pusztulásba, a halálba, nem menekülnek előle. Shakespeare olyan világot ábrázolt, amely halálra ítéli a szerelmet. Nemigen akadhatunk fenn azon, hogy a végső katasztrófát egy fatális véletlen okozza - az egészségügyi vesztégzár, amiért Lőrinc barát levele nem jut el Rómeóhoz -, mert a tragikus véget az atmoszféra költőileg előrejelzi.

A végzetszerűség nem is annyira a dráma vége felé sűrűsödő szerencsétlen véletlenekben, sokkal inkább a családok közötti harcban, az ádáz gyűlölködésben ölt testet.

Két egymástól elütő és egymással szemben álló világ, erkölcsi rend együtt létezése teremt tragikus szituációt a drámában. Az egyik oldalon a feudális anarchia sötétlik a maga értelmetlen, kaotikus indulataival és szülői önkényével - a másikon ott ragyog már az új erkölcs, a reneszánsz rend a szerelem meghatározó szépségével s az érzelmek szabadságával.

Korváltás idején, két korszak határmezsgyéjén zajlanak az események. (Shakespeare egyébként nem sokat törődik a korfestéssel, homályba borítja az időt, mégis a színtér - Verona - igazolja az olaszos szenvedélyek gyors kitörését, a délvidéki nők korai érettségét.)

A két család ősi viszálya már-már békévé szelídült - az okát nem ismerik -, Tybalton kívül szinte már senki sem veszi komolyan a vak gyűlölködést, leszállt az már a szolgák komikus függetlenítésének szintjére, mégis a múltból örökölt háborús parazsa bármikor lángra lobbanhat egy-egy semmisség miatt.

Mesterien érzékelteti Shakespeare a nézővel (az olvasóval) már az exoziccióban a mű különös világát. Sámson és Gergely szófacsaró hetvenkedésével s hencegő hősiességük gyors lelepleződésével indul a darab. A szolgák tréfás kötözködése váratlan hirtelenséggel csap át majdnem véres küzdelembe (Benvolio és Tybalt párbaja), tömegverekedésbe (a polgárok is két pártra szakadva már-már egymásnak esnek). Majd az egész szembenállás újra komikumba fullad, mikor a két agg, tehetetlen családfő akar hálóköntösben egymásnak rontani, de az asszonyok szavára megszeppennek. A herceg közbelépése, a halálos ítélet lehetősége egy váltása megint komorabbá teszi a hangulatot.

Capuleték bálján Júlia apja dicséri Rómeót, elismeréssel beszél róla, s erélyesen utasítja az izgága, gyűlölködő Tybaltot, de másnap már két áldozata lesz az ősi haragnak: a sziporkázóan szellemes Mercutio, aki haldokolva megátkozza mind a két családot és Tybalt. Az ő halála újra vad bosszúra ösztönzi az előző este még oly békés Capuletet.

Nem vitathatatlan érvényűek már a régi feudális házassági szokások, s ugyanez mondható el a szülői önkényről is. Capulet elvben az újat támogatja; Párisal való első beszélgetésekor még modern szellemű emberként a szabad párválasztást hangoztatja: lányára bízza döntést, s nem is akarja még a 14 éves Júlia házasságát. Egy nappal később, amikor leánya valóban így szeretne cselekedni, s ellentmond apjának, Capulet dührohamot kap, s a legútszélibb durvaságokat vágja hozzá a zsarnok szülői önkény megtestesítőjeként, s hogy engedelmességre tanítsa, a gyors érdekházasság idejét is előbbre hozza egy nappal (csütörtökről szerdára).

Ez a kettősség érvényes az egyébként rokonszenves Párisra is. Elítéli a családi torzsalkodást, őszintén szereti Júliát, kétségbe ejti váratlan halála, de egy pillanatra sem jut eszébe, hogy szerelméről Júliának beszéljen, hogy a házasság a lányra is tartozik, az ő akarata is számít. Csak a szülőkkel egyezkedik, az apától kéri meg Júlia kezét.

A dajka pálfordulása is a kétféle erkölcsi rend egyidejűségével magyarázható: segíti a fiatalok őszinte, tiszta szerelmét, de lelkiismeret-furdalás nélkül szolgálalkúen támogatja a Párisal való házasságot is.

A régi világ a feudális anarchia erkölcsi rendje már kihunyóban van, sok tekintetben már nevetségesnek és értelmetlennek látszik, de még elég erős ahhoz, hogy az egyes ember lelkében jelentkező újat alkalomadtán elsöpörje, s mások életét, boldogságát összetörje.

A másik oldalon áll a két fiatal szerelmes: ők az új, reneszánsz erkölcsi rend és a szabadságvágy hordozói. Az ő világukban az ősi családi gyűlölködésre e gyűlöletnek a tagadása, a viszály feloldásának szándéka válaszol, az érdekházassággal pedig a kölcsönös szerelmen alapuló házasság fordul szembe.

Jellemző és jelképes erejű is egyben, hogy a cselekményt indító utcai csetepatében Rómeó nem vesz részt, nem is akar hallani róla, nemigen érdekl. Magányosan bolyong, szalad a fény elől, melankolikus kedélybeteggé tette Róza iránti „nagy” szerelme. Kifinomult s éppen ezért sérülékeny lélek: nincs helye ebben a világban. Más, mint a többi - szinte menekül barátai, Benvolio és Mercutio elől, azok meg rendre keresik. Nem akar elmenni a Capulet-féle bálba sem.

A két világ szembenállását, az egymást keresztező akaratok összeütközését hiba lenne pusztán nemzedéki ellentétekre egyszerűsíteni. Nem korlátolt öregek és másképpen gondolkodó fiatalok kerülnek egymással szembe, hanem két különböző világfelfogás csap össze. „Két ellenséges király hadakoz / Emberben, fűben: - a Jó és a Rossz” - állapítja meg a töprengő, filozofáló Lőrinc barát. Az erények és a bűnök, az új felismerések és a régmúlt szokások harca, a belső vita, vívódás ott munkál az egyes hősök lelkében, az öreg Capuletben és a fiatal Párisban, de még Rómeóban is, Júliában is, hiszen nyílt harcra nem vállalkoznak ők sem, csak rejtve, mintegy a társadalomtól elszigetelten követik szenvedélyüket. A rögeszmés Tybalt, az ősi harag konok megszállottja, a végső katasztrófatorozat elindítója fiatal, akárcsak Rómeó, a szerelmesek ügyét egyetértően támogató szerzetes, Lőrinc barát, idős ember.

A báli éjszakán kezdődik a két fiatal csodálatosan szép, megrendítő szerelme - ez a bonyodalom kezdete -, s ettől kezdve kettejük minden gondolata, tette és rezdülése akarva-akaratlanul a régi rend, a régi erkölcs tagadása, a másik világ terveinek keresztezése.

Capuleték bálján nem Páris és Júlia, hanem Rómeó és Júlia találnek egymásra. Ismeretlenül, előítéletek nélkül szeretik meg egymást, s így egyszerre mérhetetlen távolságba kerülnek gyűlölködő családjuktól. Rómeó mellett ott dohog és kötekedik az izgága Tybalt, Rómeónak azonban nincs füle a szitkok meghallására.

Mikor rájönnek, hogy az ellenséges két család tagjai, egy pillanatra megdöbbennek az eléjük tornyosuló akadálytól, az éjszakai szerelmi vallomásban azonban már megtagadják származásukat, házukat, hazájukat, nevüket, az illemt, mert mindezek szerelmük útjában állnak. Lobogó szenvedélyük csak a szokásokat veti el, az erkölcsöt nem: házasságra akarnak lépni.

Másnapi titkos esküvőjük végleg megsemmisítette - legalábbis számukra - a családok ősi viszályát. Érzelmi lázadásuk azonban titokban marad: sem Júliának, sem Rómeónak eszébe sem jut, hogy a szülők engedélyét kérik házasságukhoz. Erre legfőbb bizalmasuk, Lőrinc barát sem gondol, sokkal inkább arra, hogy esetleg a kész helyzettel majd egyszer megbarátkoznak a szülők, s a viszály „talán e friggyl szeretetre válik”. A dráma fordulópontját, a küzdelem felerősödését hozza Mercutio és Tybalt halála. Rómeó nemcsak felesége közeli rokonát ölte meg, hanem szembekerült a szigorú hercegi paranccsal is. Csak a kedvező tanúvallomásoknak köszönheti, hogy száműzetéssel, nem halállal sújtják. Ha eddig volt is valami távoli remény, hogy Capulet valamikor beleegyezését adja a házasságba, most ez a remény az újra felizzó bosszúban szertefoszlik.

A szerencsétlen Júlia is ellentétes érzelmek közt vergődik. A helyzet ellentmondásosságát az első pillanatban Rómeó szép külsejének és gonosz lelkének ellentétéként éli át. A III. felvonás 2. színében ezt a lelkiállapotot az ellenkező előjelű értékeket hordozó szavak halmozása fejezi ki („Ó, kígyószív rózsálló szín alatt” és így tovább), de a belső vívódás csak rövid ideig tart. Mikor a dajka megtetűzi a szidalmakat, Júlia azonnal szembefordul vele és előbbi önmagával is.

A fiatal szerelmesek megható hajnali búcsúzása után megkezdők a félreértések és tévedések tragédiához vezető sorozata, s felgyorsulnak az események is. A két világ olyan mérhetetlen távolságra kerül egymástól, hogy már semmiféle kapcsolat nem létezhet köztük, teljessé válik a kommunikációhiány, a zűrzavar. Senki sem ért senkit és semmit. A tragikus fordulatokat előidéző véletlenek sem csupán a kiszámíthatatlan sors kegyetlen játéka, hanem az általános meg nem értésnek és félreértésnek költői megjelenítései.

Rómeó Mantovába menekülése után Júlia kerül a dráma középpontjába. Árván, elhagyottan, egyedül kell döntenie jövő sorsa felől, csak Lőrinc barát cellája és szíve nyílik meg előtte. Iszonyú súly és felelősség nehezedik rá, hatalmas küzdelem dúl lelkében. Kétfajta hűség csap össze benne, a család iránti, és az, amelyik férjéhez, Rómeóhoz köti. A rázuhanó teher alatt a 14 éves kislány hirtelen felnőtte érik, s kételyei, féltelmei ellenére is vállalja tette - házassága - következményeit.

Két szálon fut tovább a cselekmény a két világ közötti áthidalhatatlan távolságot kiemelve.

Júliát apja megtagadja, anyja sem érti, a dajka, titkának tudója, hátat fordít neki.

Száműzött férjét siratja, s azt hiszik, Tybaltért zokog.

Asszony, és férjhez akarják adni. Nem mehet újra férjhez, s a házasság megtagadását a szülői tekintély elleni lázadásnak minősítik.

Egyetlen reménye az időben lehetne, de épp ezt veszik el tőle az esküvő siettetésével.

Azt színleli, hogy beleegyezik a Párisal kötendő házasságba, s a szülők ezt őszinte engedelmességnek vélik.

Júlia 42 óras „halálra” készül, a család pedig az esküvőre.

Él még, de halottnak hiszik, s kriptasírba zárják.

Halottnak hiszi a visszatért Rómeó is, és végez magával: Júlia nélkül nincs számára élet, s az álmából ébredő Júlia sem tud már létezni ifjú férje nélkül.

A családok közötti ősi gyűlölködést a fiatal szerelmesek hősi lázadása s tragikus halála szünteti meg. A végső jelentben helyreáll a rend, a harmónia, de borzalmas árat kellett fizetni érte s végül mindnyájan megbűnhődtek.

Az egymásért vállalt halálban tragikus hőssé emelkedett fiatalokat az elavult, káros, emberellenes hagyományok törték össze. Erkölcsi fölényük, önfeláldozásuk a dráma végén harmóniát, rendet teremtő erőként diadalmaskodik, ezért a tragédia hatása megrendítő és felemelő, megerősíti bennük azoknak az értékeknek a tiszteletét, amelyeket Rómeó és Júlia képvisel.

Ami Shakespeare darabját igazán halhatatlanná teszi, az a szerelem megszületésének (I. 5.), az éjszakai forró vallomásnak (II. 2.) és az utolérhetetlen szépségű hajnali búcsúzásnak (III. 5.) gyönyörű lírája. - Érdemes ezeket a részeket újra meg újra elolvasni.

Az I. felvonás 5. színében a Szentségtelen kézzel fogom... kezdetű rész valóságos lírai költemény, afféle nyújtott szonett, melyben az első keresztrimes nyolc sort még egy négysoros strófa követi, s megtalálható a szonett szabályos második (hatsoros) része is. Ez a lírai párbeszéd a szerelem megszületésének áhítatos pillanatát rögzíti. Ezt az ünnepi hangulatot erősíti, hogy a metaforákat a költő a vallás világából választja. Az első négysoros strófában a „szentségtelen kéz”, a „szentséges oltár” és a „két piruló zarándok” képsorral indul a költemény. A következő versszakokban már a „szent” és a „zarándok” metaforák dominálnak, s az újabb képek is (ima, bűn) a földöntúli érzelmek mennyei szférájában emelik a szerelmet. A játékos lírai dialógust az első csók boldog meglepetése zárja.

Ez a burkolt udvarlás válik nyílt szerelmi vallomássá a II. felvonás 2. színében. Mindketten először önmaguknak, illetve az éjszakának vallják meg forró szenvedélyüket.

Elsőnek Rómeó szólal meg, s szerelmének kimondhatatlan nagyságát kezdetben szokványos metaforákkal, majd kozmikus méretű túlzásokkal fejezi ki.

Júlia magányos vallomásában legelőször szerelmük akadályát panaszolja el, teljes valóságában látja a veszélyt, mely kettejüket fenyegeti. Később gátlástalanul árad belőlük az új érzés őszinte, sablonoktól mentes megvallása. A játékos, játszi ötletek ebben a részben is megtalálhatók. - Júlia az, akinek gyakorlati gondok jutnak az eszébe, Rómeó nem is gondol rájuk. - Az elválás nehéz: a virradat küldené, a szerelem pedig tartóztatja őket.

Ez a hajnali búcsú az érzelmek felfokozott erejével ismétlődik meg legutolsó találkozásukkor, a III. felvonás 5. színében. Nem a játékoság, hanem az előre sejtett tragédia szomorúsága nyomja rá bélyegét erre az utolsó búcsúdallra. A középkori líra alba-hagyományai születnek újjá - fordított előjellel: ott a pacsirta kellemes dala figyelmeztette a szeretőket a titkos pástoróra végére, itt a pacsirta „rikoltozó” hangja űzi el az éjt, s választja el örökre a házastársakat. Ragyogó lélektani lelemény a nehezen elszakadó ifjú pár öncsaló kísérlete, hogy a madarak hangját félreismerje, s a hajnal fényét másnak lássa. A szerepek váltása ebben a szomorú, kényszerű önáltatásban, az idő visszatartásának kétségbeesett, de lehetetlen szándéka feszültséggel, fájdalommal telíti ezt a jelenetet.

A Rómeó és Júlia szövege tele van nyelvi bravúrral. Ezek közül a legfeltűnőbb és a leggyakrabban használt a szójáték: azonos vagy hasonló hangzású, de különböző értelmű szavak meglepő, váratlan összekapcsolása. Erre épül pl. a bevezető jelenet komikuma. A szójáték egy újabb típusa, a szólások eltorzítása figyelhető meg abban a részben, amikor Capulet a báli meghívók szétküldését egy olvasni nem tudó szolgára bízta.

Shakespeare ebben a fiatalkori művében a szójátékok nemcsak a nyelvi humor eszközeként használja, gyakran él vele a nem komikus párbeszédekben is. Mercutio és Rómeó, illetve Benvolio dialógusaiban pl. a sziporkázóan szellemes szócsaták a szereplők fiatalos észjárását, gyorsan kapcsoló intelligenciáját jellemzik, másutt az összecsendülő hangalak a végzetszerű balsejtelmeket sugallja. A fordításokban, sajnos, ezeket a szójátékokat igen-igen nehéz az eredetinek megfelelően visszaadni, sok helyütt pedig egyenesen lehetetlen.

A nyelvi virtuozitás sajátos példája a dajka beszéde is. Locsogó szószátyárkodása, állandóan elkalandozó, kitérőkkel teletűzdelt, a mondanivaló lényegét rejtegető, fárasztó közlései figyelmének szétszórtságát, gondolatszövéseinek logikátlanságát, jellemének ingatagságát érzékeltetik.

Feltűnő ebben a műben a rímek gyakorisága is. Ezek nagyobb szerepe minden bizonnyal összefüggésben van az egész darab erős líraiságával, a szerelmi téma jellegével. Későbbi tragédiáiban Shakespeare ritkábban él ezzel a nyelvi eszközzel.

Hogyan alkalmazzuk a Shakespeare-darabra a huszadik, a huszonegyedik század törvényeit? Érett fővel, azaz fiatalunk tanulsága szerint. Aki elég értelmes ahhoz, hogy a szívére hallgasson, mindig otthon érzi magát Shakespeare színpadán. S tudja is, hogy miért: mert itt úgy lehet élni-halni, ahogy minden szerelmes szeretne, mióta világ a világ - legendásan, mint Rómeó és Júlia.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Középiskolai kötelező olvasmányok elemzése, Corvina, é.n.

*Hermann István: A személyiség nyomában, Magvető, 1972*

*Shakespeare: Rómeó és Júlia, Európa, 1984 (Geher István utószava)*

*Geher István: Shakespeare-olvasókönyv, Cserépfalvi-Szépirodalmi, 1991*

*Shakespeare: Rómeó és Júlia, IKON Kiadó, 1992 (Matura-Klasszikusok)*

## Szabály, rend és törvény

(Molière: *Tartuffe*)

Molière Párizsban született 1622-ben. Eredeti neve *Jean-Baptiste Poquelin*. Apja jómódú kárpitós, udvari szállító volt. Édesanyját korán elvesztette. Középiskolai tanulmányait a jezsuiták híres párizsi kollégiumában végezte, kitűnően megtanult latinul, s eredetiben olvasta a római komédiaírókat. Az egyetemen jogot és filozófiát hallgatott, de a jogi pálya nem érdekelte. Szakítva apja kívánságával, színésznek állt, s barátaival együtt színtársulatot szervezett.

Kezdő íróként olasz komédiákat dolgozott át, s a főszerepeket maga játszotta. Első nagy párizsi sikerét prózában írt egyfelvonásos darabjával, a *Kényeskedőkkel* (1659) érte el. Ebben a korabeli divathóbortot, a túlzottan finomkodó társalgási stílust gúnyolta ki. A király jót mulatott a vígjátékon, s pártfogásába vette az író.

Molière termékeny alkotó volt. Érett komédiái közül a legismertebbek s a magyar színpadokon is sokszor bemutatott darabjai a következők: *Don Juan* (1665), *Embergyűlölő* (1666), *A botcsinálta doktor* (1666), *Dandin György* (1668), *Fösvény* (1668), *Úrhatnám polgár* (1670), *Tudós nők* (1672).

Az erős munkatempó - több mint harminc színművet írt, s élete végéig színész is volt - aláásta a tüdőbeteg Molière egészségét. A *Képzelt beteg* (1673) az életmű záródarabja. Az író ebben is maga alakította a főszereplőt. A negyedik előadáson a színpadon rosszul lett, de kitartott a mű végéig. Még aznap éjjel meghalt, 1673. február 17-én.

Molière általában olyan embereket mutat be darabjaiban, akik valamilyen szempontból eltértek az átlagos, egészséges, józan embertípustól, akik átlépték az „értelem” és a „természetesség” által szentesített és szokványos magatartásformák határait. Az ilyen emberek mindig a komikum és a tragikum határán mozognak: ha nem tragikusan nagy egyéniségek, akkor kacagnivalóan komikusak.

Molière komolyan fogta fel írói hivatását. Célja nemcsak a nézők megnevettetése volt, hanem az emberek hibáinak megjavítása, olykor veszélyes bűnök leleplezése, ostromozása is.

Egyik legjobban sikerült vígjátéka a *Tartuffe*. Meséje és szerkezete világos, könnyen áttekinthető: egy jómódú polgári családba befurakodik egy démoni gazember, s körmönfont ravaszságával, mindenre elszánt aljasságával csaknem a végső romlásba dönti őket.

A darab felépítése követi a klasszicista szabályokat. Molière elfogadta és megtartotta a hármas egység követelményét.

A színhely végig Orgon párizsi házában szobájában, az időtartam pedig néhány órára tehető: egyetlen nap alatt peregnek le a színpadon az események. (Az akkori drámai szabályok szerint egy-egy darab legfeljebb 24-36 órát tölthetett fel.)

Molière kész, kiforrott jellemekkel dolgozik, mint az olasz *commedia dell'arte*. Jellemalkotási módszere, hogy kiválaszt egy-egy sajátos típust, lelki tulajdonságot, társadalmi hibát, mellőzi kifejlődésének ábrázolását, ugyanakkor következetesen végigviszi következményeit. Hőseit több oldalról, több, egymással ellentétes szemszögből vizsgálja meg, s az egyes jelenetek és felvonások a változatlan jellemek újabb és újabb vonásait villantják fel.

Molière *Tartuffe* című művében az álszenteskedés, a farizeusság társadalmilag különösen veszélyes bűnét leplezi le. Az álszent valamilyen tiszteletre méltó erény, nemes magatartás leplebe burkolózva, pozitív értékeket színlelve képmutató módon olyan tetteket hajt végre, amelyek önzőek, egyéni, anyagi haszonra törők. Az álszenteskedés tehát másokra ártalmas

tulajdonság, míg le nem lepleződik, míg környezetét meg tudja tévesztetni, amíg a látszat elkendőzi a valóságot. Tartuffe az őszinte vallásosság, jámborság pozitív erkölcsi értékeit használja fel aljas céljai elérésére, s ezzel egy ideig félrevezeti, megtéveszti a valóban vallásos Orgont és édesanyját, Pernelle asszonyt. Ők viszont éppen a vallásosság erényét viszik a józan és határait is meghaladó módon túlzásba, s így naiv hiszékenységgel, bigottságukkal áldozatául esnek Tartuffe-nek mindaddig, míg nyilvánvalóvá nem válik előttük is az, ami a család többi tagja és a néző előtt már régóta ismert.

A mű I. felvonása az expozíció, s kitűnő, mozgalmas tömegjelenettel indul a cselekmény. Egy családi perpatvar kellős közepébe pottyanunk bele: az anyós, Pernelle asszony dühös szidalmak közepette hagyja el Orgon házáat. Eleinte teljesen egyoldalú a családi veszekedés, senki sem jut szóhoz: egy-egy megkezdett, tört mondat vagy egy ártatlan kötőszó után beléjük fojtja a szót az öregasszony.

E búcsúzási jelenet magában rejti annak a lehetőségét, hogy a családi viszonyok azonnal kiderüljenek. Pernelle asszony mindegyik megszólalásában utal arra, hogy ki kicsoda. Itt tudjuk meg, hogy Elmira a menyee, Orgonnak a felesége, de a felnőtt unokáknak, Damisnak és hűgának, Mariane-nak csak a mostohaanyja; Cléante Elmira bátyja, Dorine pedig komorna, a gazdag polgárház alkalmazottja.

Az egyre szenvedélyesebbé váló családi vitában mindenki részt vesz, csak a két főszereplő nincs jelen, de róluk van szó, a szócsata személyük körül forog. Pernelle-t felháborítja a család vidám, felszabadult szelleme, társaságot kedvelő jókedve, az anyagi jómódot szolidan élvező életstílusa. A mindenben túlzó, bigott öregasszony mindezt elítélendő rendetlenségnek, léhaságnak, megbocsáthatatlannak, bűnnek s felháborító tékozlásnak tartja.

A legszélsőségesebb nézetek éppen Tartuffe személye körül csapnak össze. Pernelle asszony egy szentnek kijáró áhítatos rajongással beszél róla.

A megszállott Pernelle-lel szemben a család más tagjai dühös indulattal beszélnek Tartuffe-ről, megvetik és elítélik. Álszent törtetőnek, tartják, akinek „lélegzete sem egyéb képmutatásnál”. „Nem volt cipője sem, mint koldus jött ide” - mondja Dorine, s most azt hiszi, ő a gazda, és zsarnoki hatalommal uralkodik a házban.

Dorine és Cléante dialógusából (2. jelenet) Orgon jellemét ismerhetjük meg: bigottságában, túlzó vallásosságában túltesz még anyján is; valóságos bolondja lett Tartuffe-nek.

Családfői szerepét szinte teljesen átengedte szeretett Tartuffe-jének, aki álszentséggel már egész vagyont szedett ki belőle.

Érdeemes összegyűjteni a két főhősről kialakult ellentétes véleményeket. Meglepő, hogy a szereplők túlnyomó többsége milyen világosan látja az áldatlan helyzetet, milyen józanul ítélkezik. Tartuffe képmutató viselkedése csupán Orgont és Pernelle asszonyt tévesztette meg, de ez is elegendő, hiszen a családfőnek abszolút tekintélye van.

Orgon színre lépése igazolja a róla elmondottakat. Kétnapi távollét után érkezik haza, s nem érdekli őt sem felesége, sem családja sorsa, nevetséges buzgalmában egyedül Tartuffe hogyan nyugtalanítja.

Cléante a „rezonőr”. A rezonőr feladata, szerepe az eseményeknek, a szereplők magatartásának tárgyilagos megítélése. Cléante mindig megőrzi mértékletességét, a józan észre hallgat, s az ész bölcs érveivel próbálja lecsillapítani a heveskedőket, meggyőzni a megszállottakat. A végletek között az okos kompromisszumok híve.

A rezonőr nem annyira a szerző véleményét tükrözi, sokkal inkább annak a közönségnek az ítéletét közvetíti, amelynek a darab szól, amelynek tetszését keresi.

A drámai szituáció bemutatása után a II. felvonásban indul meg a bonyodalom. Az elvakult Orgon napvilágra hozza eddig csak rejtegetett tervét: Mariane férjéül Tartuffe-öt választotta, ezzel a násszal kívánja még szorosabban családjához kötni védencét. Tulajdonképpen ésszerűtlen és ezért erkölcstelen házasságba akarja kényszeríteni leányát. Mariane alig tiltakozik apja döntése ellen, majd kezdeti ellenállása is megtörik, s nem mer ellenszegülni a szülői önkénynek. A „gyermeki engedelem” tiltja meg neki, hogy szembeszálljon apjával, s a „női szemérem” tartja vissza, hogy harcoljon szerelméért. - Orgon döntése közvetlenül Mariane és Valér, közvetve pedig Damis boldogságát zúzza szét, hiszen ő Valér hűgába szerelmes.

A korabeli vígjátékokra jellemzően a félnék és gyámoltatlan szerelmesek helyett a talpraesett, okos és bátor komorna, Dorine perlekedik, érvel, bizonyít és taktikázik. Mariane inkább a halált vagy az apácakolostort választaná, mintsem hogy nyíltan megtagadja apja kívánságát. Helyette Dorine képviseli a szerelem és az érzelmek szabadságának eszméjét, a kialakulóban levő új értékeket.

A komorna ügyes taktikusnak bizonyul. Mariane félnétségét látva hangot vált, és gúnyosan dicsérni kezdi Tartuffe-öt s a vele kötendő házasságot csak azért, hogy a leányt ellenállásra ösztönözze, majd kibékíti a kölcsönösen megsértődött fiatalokat. Végül azt tanácsolja, hogy a kisasszony látszólag nyugodjék bele az apai szeszélybe, a legfontosabb, hogy időt nyerjenek, minél tovább elhúzzák ezt az undok esküvőt.

Két felvonáson át csak Tartuffe-ről folyt a szó, a szélsőséges szempontokat érvényesítő vita. A néző (az olvasó) úgy érezhette, mindent megtudott már erről az emberről. S mikor a III. felvonás 2. jelenetében hosszadalmas előkészítés, az érdeklődés felcsigázása után maga a címszereplő színre lép, kiderül, hogy még mindig csak nagyon felületesen ismerjük. Csodálunk kell az írói zsenialitást, mely új megvilágításba helyezve még inkább kibontja a „hős” jellemét. Tartuffe, aki eddig a józanul gondolkodó családtagok szemszögéből megítélve ravasz, képmutató gazember volt, egy pillanatra komikus figurának tűnik fel. Önsanyargató középkori szerzetes képében szeretne tetszelegni. Alamizsnát adó, pénzét a szegények közt szétosztó kegyesnek, a testi vágyakat megvető és elfojtó aszkétának akarja mutatni magát, a komornát azonban nem tudja félrevezetni. A szellemesen replikázó Dorine éppen szemérmességét fitogtatni akaró gesztusát (keszkenővel fődí be Dorine keblét) fordítja ellene, s ezzel bizonyítja rá mohó érzékiségét.

A komikumnak azt a fajtáját, mely a szereplő jelleméből következik, pl. mikor valaki másnak akar látszani, mint amilyen valójában, s a látszat és a valóság ellentéte gyorsan kiderül, *jellemkomikumnak* nevezzük.

Tartuffe megjelenésével mozgásba lendül minden, a klasszicista dramaturgia szabályainak megfelelően felgyorsulnak az események, megnő a jelenetek száma is. Viharos szenvedélyek robbannak ki, s Orgon a hiszékeny vakbuzgóság lejtőjén egyre gyorsabban rohan a bukása felé.

A saját hatalmában és házigazdája vakságában bízó Tartuffe szerelmet vall a ház fiatal úrnőjének, Elmírának. Tartuffe úgy udvarol, mint egy középkori trubadúr - Molière kitűnő lírikus is! Damis, aki kihallgatta Tartuffe türelmetlen és forró vallomását, beárulja apjának az „áruló, a gazember, a gögös pimasz, az álszent bigott cseleit”, aljasságát. S újra csak ámulhat a néző: ez a Tartuffe rendkívül okos, intelligens, találékony gazember. Azonnal felismeri a helyzetet, egy pillanatig sem zavarodik meg, félelmes logikával tudja, miképpen kell kivágnia magát. Nem védekezik: nemcsak a házasságtörési szándékot ismeri el, hanem krisztusi alázattal magára veszi a világ minden bűnét, s könnyes töredelemmel a legnagyobb gonosztevőnek vallja magát, aki bármilyen büntetést megérdemel. Ez a térdeplő és mellet verő önvád, ez a szemforogató farizeuskodás megteveszti Orgont, áldozatául esik Tartuffe remek ötletének, s jóvátehetetlen hibákat követ el. Fiát kitagadja és elűzi otthonából, egész vagyonát Tartuffe-re íratja, s

elhatározza, hogy a tervezett esküvőt még aznap este megtartják. Tartuffe-öt váratlanul éri a szerencse, ennyire ostobának ez ideig még ő sem gondolta jótévőjét, s most alázatos lélekkel törődik bele Isten akaratába, s elfogadja az ölébe hullt vagyont.

Cléante még megkísérli a lehetetlent (IV. 1.), megpróbálja rendbe hozni, elsimítani a dolgokat. Bár tisztában van a képmutató aljasságával, most mégis kérleli, szinte alázatosan könyörög neki - vallásosságára hivatkozva -, hogy engesztelje ki az apát fia iránt, s adja vissza neki a jogtalan adományt. Tartuffe még nem veti le teljesen a vakbuzgóság, az álszenteskedés maszkját, de ez már alig-alig takarja mohó vagyonéhségét, gonoszságát. „Szent hivatására” célozva félbeszakítja a beszélgetést, s visszautasítja Cléante kérését.

Az elvakult Orgonra mind ez ideig nem hatottak sem Cléante józan, megfontolt érvelései, sem Dorine heveskedő nyelvései, sem a fiatalok őszinte, tiszta érzelmei. Tartuffe-öt végül cselszövés leplezi le. Elmira lesz a további események bonyolítója. Elhatározza - bár ízlése és kedve ellenére -, hogy törbe csalja a „ravasz és fortélyos eszű” gazembert.

Molière darabjának legkomikusabb jelenete az, mikor az együgyű Orgon az asztal alatt feszengve tanúja Tartuffe udvarlásának s erotikus mohóságának. Igaz, Tartuffe gyanakvó és ravasz, mégis - mintha elhagyta volna eddigi okossága - befut az egérfogóba. A jelenet komikus feszültségét a furcsa helyzet okozza. A főszereplő elbizakodottságában nem is titkolja erkölcstelenségét, s ezáltal lepleződik le.

A megtévesztésen vagy félreértésen alapuló helyzetet, melyben a komikus hős csapdába kerül, *helyzetkomikumnak* nevezzük.

Tartuffe sajátos és meghökkentő erkölcstant fejt ki Elmirának. Sokan a jezsuitizmus módszereire és érveire ismertek rá ebben a bemutató előadás idején. E tartuffe-i etika lényege, hogy alkudozni az Istennel is lehet, s fontos tudománya a lelkiismeret kitágítása; a leggonoszabb tetteket is igazolja a cél szentsége, egyébként is csak az számít bűnnek, ami napvilágra kerül, aminek híre megy, „s ki titkon vétkezik, annak már nincs is vétke”.

Tartuffe ezzel az erkölcsi felfogással most már félelmetes és veszélyes alakká nőtt. Az ilyen gazember minden gonoszságra képes, nincsenek, nem lehetnek erkölcsi gátlásai. S ezt rögtön bizonyítja is. Mikor Orgon szeméről végre lehull a hályog, s el akarja kergetni házából a gonosztevőt, Tartuffe az aljasság félelmetes fölényével Orgont és családját utasítja ki otthonából. Hiszen övé már a ház s a szerencsétlen hiszékeny ember minden vagyona. Orgont mégis egy bizonyos kazetta nyugtalanítja leginkább, nem is annyira vagyona elvesztése. A darab hangulata teljesen elkomorodik, eddigi komikus légköre fenyegetővé válik. Az események a tragédia felé mutatnak: kacagni már senkinek sincs kedve.

A kazetta egy politikai menekült, egy felségáruló titkos iratait rejtette, s ezt Orgon már korábban - lelkiismereti okokból - Tartuffe-re bízta, hogy „biztonságban” legyen. Mindez még sötétebbre festi a helyzetet: Orgonnak nemcsak vagyona veszett el, szabadsága, sőt élete is kockán forog. Tartuffe-öt ismerve reménytelennek tűnik minden alkudozás, kibékülés, amit e szorultságban Cléante javasol.

A kétségbeejtő helyzet egy pillanatra mégis fanyarul nevetségessé válik. Molière szívesen él a motívumismétlés, a párhuzamos jelenetek komikus hatású eszközeivel. Tartuffe pl. kétszer vall szerelmet, s mindkétszer kihallgatják. Az V. felvonásban is megismétlődik a nyitójelenet vitája a címszereplő kilétéről, jelleméről. Pernelle asszony ugyanis akkor jön vissza, amikor már Orgon is meglátta Tartuffe valódi arculatát, s most ő magyarázza álszentségét, gátlástalan gonoszságát anyjának. Orgon hiába érvel, hiába bizonyít, Pernelle asszony éppen olyan süket az igazságra, mint Orgon korábban. Még mindig esküszik Tartuffe jámborságára s nem hiszi el, hogy bűnt tudott volna elkövetni.

Csak akkor józanodik ki az öregasszony, midőn megérkezik Lojális úr, s nagyon nyájasan, tartuffe-i szemforgató kegyességgel közli a családdal, hogy holnapig haladékat kapnak a ki-lakoltatásra. - A tetőpontot akkor éri el a drámai feszültség, mikor Valér már a letartóztatási parancs híret hozza, s felajánlja segítségét, hogy Orgont biztos helyre szökteti. De már késő, mert megérkezett a rendőrtiszt Tartuffe társaságában.

S ekkor jön a váratlan fordulat, a szerencsés megoldás, a Molière-darabok „gyöngéje”: nem Orgont, hanem Tartuffe-öt tartóztatják le, akiben az uralkodó egy régóta keresett s álnéven bujkáló szélhámost ismert fel.

Sok vita folyt arról, mi lehet az oka, hogy ez a zseniális író ily módon zárja le darabjait, így oldja meg a konfliktust. Nem merte végigjárni az emberi aljasságok útját? Visszariadt attól, hogy a gonoszság diadalmaskodjék? Vagy valóban hitt, egyáltalán hihetett az igazság kiderü-lésében, a jóság végső győzelmében? Abban az illúzióban élt, hogy a világ ésszerűen és oko-san berendezhető? Élt volna már Molière-ben a későbbi felvilágosodás derűs optimizmusa? Ennek ellentmond a Tartuffe elkomoruló légköre s a főszereplő embertelen, ördögi gonoszsá-ga.

A legvalószínűbb az, hogy a színházakat támogató uralkodó, akinek Molière személyesen is lekötöztette volt, elvárta, hogy a színpad is a szabályok, a rend, a törvények tekintélyét, sérthetlenségét hirdesse, a legfőbb hatalom bölcsességét bizonyítsa.

A polgárság - amennyiben úgy érezheti, hogy a király szolgálatában áll - boldog lehet. Ami-kor egy rétegnek pillanatnyilag nincs önálló koncepciója és önálló fejlődési lehetősége, mindig ezt teszi. Örül, ha a hatalmat szolgálhatja, ha a hatalom megbocsátó, ha a hatalom nyájas és leereszkedő. Akkor aztán a hatalom szolgálata szükségtelenné tesz minden önálló koncepciót, a magánélet kiteljesedhet - a hatalom ritkán szól bele -, és a gondolathiány, a szenvedélyhiány nem érezhető. És a király, a hatalom nem akar többet elérni, éppen csak ennyit.

Már Cléante szerepeltetése is ezt a célt szolgálhatta, hiszen a darab legkritikusabb pillanatai-ban is a józan észről prédikál, és mindig egy törvénytisztelő, a fennálló renddel megelégedő, mindenben mérsékletet tanúsító polgár életelveit fejtegeti. A rendőr hadnagy végső szónoklata a fejedelem „helyes ítéletéről”, „finom, nagyszerű lelkéről”, „tisztá és átható szemének suga-ráról”, megbocsátó nagylelkűségéről, úgy látszik, Molière háláját fejezte ki a királyi kegyért, mely lehetővé tette az egyház intrikái ellenére a mű bemutatását. - A valószínűtlen, szerencsés befejezés egyébként kötelező érvényű vígjátéki konvenció volt akkor, s az maradt szinte napjainkig.

Molière végső üzenete mindenesetre - ebben a darabban is - az, hogy az emberek lelkében élő rend és harmónia utáni vágynak két démonikus ellensége van: a fanatizmus és a gonoszság.

Ezek ellen küzdeni pedig mindenkori emberi kötelesség.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Középiskolai kötelező olvasmányok elemzése, Corvina, é.n.  
*Hermann István: A személyiség nyomában, Magvető, 1972*  
*Molière: Tartuffe, IKON Kiadó, 1993 (Matura-Klasszikusok)*

## A romantika Atlantisz-birodalma (E. T. A. Hoffmann: Az arany virágcserep)

*Ernst Theodor Amadeus Hoffmann-nak, a kései romantika legnagyobb hatású német képviselőjének a pályája a Napóleon felett aratott győzelem idején jut el a csúcra. 1776-ban Königsbergben született, jogot tanult, majd különböző állami állásokat töltött be. Ifjúkorában Mozart iránti rajongásából felvette az Amadeus nevet. 1807-ben karmesternek és zeneszerzőnek szegődött el Bambergbe, 1813-tól Drezdában és Lipcsében egy operatársulat zenei igazgatójaként tevékenykedett. 1814-ben visszatért eredeti foglalkozásához, Berlinben, az igazságügyi minisztériumban vállalt állást. 1822-ben egy kegyetlen szatírja miatt elbocsátották állásából, s a beteg költő még abban az évben meghalt.*

E. T. A. Hoffmann egyénisége tökéletesen megfelel a romantika univerzál ideáljának, hiszen tehetséges festő, jó muzsik, zeneszerző és rendező - a mindennapi életben kitűnő jogász, jól képzett és ügyes hivatalnok. Éppen ezért érthető, hogy egyaránt otthonosan mozog a rejtelmek, a mesék, a csodák birodalmában s a leghétköznapibb valóságban. Ez magyarázza Hoffmann műveinek legjellemzőbb sajátosságát: erősen kötődnek a valósághoz. Elfogadja és megtartja a valóságot, mint adottat és elkerülhetetlent, csak a nézőpontjait változtatja, amelyekből a valóságot szemléli. Úgy látja és láttatja a kézzelfogható, konkrét világot, ahogyan az nem mutatkozik meg a köznapis emberek szeme előtt. Ennek az egyik legnyilvánvalóbb jele az, hogy Hoffmann nem teremt mesebirodalmakat, írásaiban a korabeli német város ismerős utcái és házai láthatók. Szolid kispolgári otthonokat, kedélyes vendégfogadókat látunk, ahol egyszerű emberek élnek a maguk polgári életét: dolgoznak, sétálnak, iszogatnak, beszélgetnek.

Mégis - szinte az egyik pillanatról a másikra - egyszerre különös fény ragyogja be ezt a tájat, ezeket az embereket. Minden csoda valósággá válhat: a bodzabokor zizegésében női hangokat hallunk, megértjük a kígyók szavát. S aztán - alig vesszük észre - eltűnik a csodálatos ragyogás, csak a sóvárgás marad utána, a fájdalom, hogy vége van. Így van ez *Az arany virágcserep* esetében is. A kisregény hőse nem mesehős. Legalábbis nincs benne semmi rendkívüli. Sőt! Csetlik-botlik, ügyetlen, félszeg, ódivatú öltözete nevetségessé teszi. Anselmus szolid polgári karrierről, az iskolaigazgató lányának, a bájos Veronikának a szerelméről álmodozik. De a valóság-álomba betör az álom-valóság, s a fiatalember élete teljesen átalakul. Az áldozócsü-törtői ünnepségek élményei helyett szokatlan, különös dolgok történnek vele: egy bodzafa lombjai között három zöld-aranyban ragyogó kígyócskát vesz észre. A kígyók tekeregnek-játszadoznak, énekelnek az alkonyi nap fényében. Anselmus felzaklatott idegei játékanak tulajdonítja a látványt, de az újra és újra megismétlődik: „Anselmus látta, amint az egyik kígyócska feléje nyújtotta fejcskáját. Mintha elektromos ütés járta volna át valamennyi tagját, szíve mélyéig megremegett - fölfelé bámult, s csodálatos sötétkék szempár tekintett rá kimondhatatlan vágyódással, úgyhogy a legnagyobb gyönyörűség és a legmélyebb fájdalom sohasem ismert érzése szinte szétfeszítette a mellkasát.”

Anselmus szívében olthatatlan szerelem ébred a kígyókisasszony iránt. Így tör be a költészet mesebirodalma a fiú kicsinyes gondok és szegényes örömei szürke láncolatából álló nyomorúságos életébe, ekkor fedezi fel az életben a csodásat, a mesését, a költőit. Mindezek a szépségek a kispolgári lét szűk kereteiben átélhetetlenek, nem léteznek. Ettől kezdve megkezdődik a harc Anselmus lelkéért a két ellentétes világ: a poézis és a próza hatalmai között.

Anselmus munkát kap Lindhorst levéltárosnál. Lindhorst különös ember: a szalamandrák nemzetségéből származik. Valamikor az Atlantisz csodaországban uralkodott Phosphorus, a hatalmas szellemfejedelem, akit az összellemegek szolgálták. A szalamandra egyszer Phosphorus csodálatos kertjében sétált, amikor meghallotta egy gyönyörű liliom énekét. A szalamandra a

virághoz lépett, s forró leheletétől a virág szétnyitotta szirmait. A szalamandra megpillantotta a lilium lányát, a zöld kígyót, amint a kehelyben szendergett. Azonnal szerelemre gyulladt iránta, ezért elrabolta a liliumtól. De nem lett volna szabad megölnie a kígyócskát. A szalamandra nem hallgatta meg a figyelmeztetést, a kígyócska elpusztult. A szalamandra bánatában felégette Phosphorus kertjét. Az idős fejedelem a következő büntetést szabta ki a szalamandrára: „Tüze egyelőre kialudt - szólt a szellemfejedelem -, ama boldogtalan időben, amikor az elkorcsosodott emberi nem a természet szavát már nem érti meg, amikor az őszellemek a maguk tájaira száműzöttek már csak tompa hangon, s messzi távolból szólnak majd az emberekhez, amikor kiszakadva a harmónia világából, csupán végtelen vágyakozás ad majd homályos hírt ama csodálatos birodalomról, amelyben laknia egykor megadatott, amíg még hit és szeretet élt a lelkében - ebben a boldogtalan időben új lángra lobban a szalamandra tüze, de csak emberré lesz és a nyomorúságos emberi létbe belemerülve el kell viselnie az emberi lét szorongatásait. De nem csupán emlékezése marad meg ősalapotáról, hanem a természettel együtt szent harmóniában ismét feléled, megérzi a természet csodáit, és újra rendelkezhetik a testvéri szellemek hatalmával. Egy liliumbokorban ismét megtalálja a zöld kígyót és egybekelésük gyümölcseit; a három lány az emberek előtt anyjuk alakjában jelenik majd meg. Tavaszidőben himbálózsanak a sötét bodzabokorban és hallassák bájos kristályhangjukat. Ha azután a benső megátalkodottság szegényes, nyomorúságos világában akadna egy ifjú, aki meghallja dalukat, igen, ha a kígyócskák egyike ráveti bűbájos szemét, s e tekintet felkelti benne a vágyat a távoli, csodás ország sejtelmét, amelyhez merészen felemelkedhet, ha levetette magáról a közönségesség terhét, ha a kígyó iránt érzett szerelmével együtt izzón és elevenen kivirágzik benne a hit a természet csodáiban, sőt saját létében e csodák között, akkor övé lesz a kígyó. De a szalamandra nem vetheti le terhét előbb és nem térhet vissza testvéreihez, míg nem akad három ilyen ifjú és egybe nem kel a három leánnyal! - Engedd meg, uram - mondta a földszellem -, hogy a három leánynak valami ajándékot adjak, amely majd megszépíti életüket megtalált férjükkel. Mindegyik kap tőlem egy-egy virágcserepet a legszebb féméből, ami csak birtokomban van, s ezt majd a gyémánttól elvett sugarakkal fényesítem ki; fényében vakító, gyönyörű ragyogással tükröződjék a mi csodálatos birodalmunk, teljes összhangjában az egész természettel, belsejéből pedig az egybekelés pillanatában fakadjon egy tűzlilium...”

A bodzabokorban tekergő, suttogó zöldarany kígyócskák tehát Lindhorst levéltáros lányai.

Anselmus hozzákezd a munkához. Másolja a titkos tekercseket, egyre jobban eligazodik az idegen írások furcsa betűi között. Munkája eredményes, mert hisz abban, hogy az állhatatosság, a szerelmébe vetett hit juttathatja csak el az igazi boldogsághoz.

A „magasabb rendű” ígéretének megvalósulásához Anselmusnak is át kell alakulnia. S ez a folyamat hamarosan megindul nála: „Anselmus diák amaz este óta, amikor meglátta Lindhorst levéltárost, álmodozó merengésbe esett, és a hétköznapi élet minden külső érintésével szemben érzéketlenné tette... A legjobban szeretett egyedül bolyongani erdőn-mezőn, mintegy elszakadva mindentől, ami szűkös életéhez bilincselte, csak a benne születő képek sokféleségének szemléletében találta meg önmagát.”

Anselmus átalakulása annak a romantikus művész felfogásnak a jegyében történik, amely szerint a művész felülemelkedik a kor társadalmi viszonyain, szenzibilitása kiemeli az átlagemberek közösségéből; valami olyat sejt meg, ami a hétköznapiok kicsinyes gondjaival viaskodó ember számára örökre rejtve marad. Az igazi otthonosság a szellem birodalmában boldognak lenni. Amikor Hoffmann „kimenekíti” hősét a polgári társadalomból, a modern társadalom művészet ellenességét fogalmazza meg. A polgári élet korlátozottságát szembeállítja a művészlét gazdagságával.

Sok minden érzékelteti ezt a kibékíthetetlen szembenállást a kisregényben. Talán elegendő idézni ennek a távolságnak az érzékeltetésére egy részletet. A szöveg Hoffmann írói leleményét is érzékelteti, mert a különbség elsősorban nyelvi szinten jelenik meg. A polgár beszéde körülményeskedő, üres, tartalmatlan udvariassági fordulatokat is tartalmaz, Anselmus mondataalkotási módszerére az emelkedettség jellemző. Mondatai a személyesség hitelével telítődnek, tele vannak feszültséggel. A polgár: „- Ne jajveszékéljen itt az úr a sötétségben és nyaggassa az embereket, ha egyéb baja nincs, csupán annyi, hogy túl mélyen nézett a pohár fenekére... csendben, rendben menjen haza és feküdjék a fölére!”

Anselmus diák nagyon szégyellte magát, egy siránkozó ó! kiáltás tört fel belőle. - No, no - folytatta a polgár -, csak hagyja az úr, ilyesmi előfordul a legjobb családban is, és áldozócsütörtök kedves napján az ember szívbeli örömeiben egy-egy korttyal többet is ihat, mint amennyivel szomját oltja.”

Anselmus: „- Ó, csak még egyszer csillogjatok és ragyogjatok, ti bájos arany kígyócskák, csak még egyszer hallassátok csengettyű hangocskákat! Csak még egyszer tekintetek rám, ti üdvösséges kék szemek, csak még egyszer, mert különben belepusztulok a fájdalomba és a perzselő vágyakozásba!”

A költői dikción kívül a zene is értékhozó elem a kisregényben. Megnyilvánul ez magában az írói szövegben, de a hősök és a zene kapcsolatában is. A tiszta hang úgy emelkedik a mindennapiság lármája fölé, mint az őszinte emberi tisztaság a bűnös világ romlottsága fölé. E. T. A. Hoffmann nemcsak kitűnő hivatalnok, hanem elismert zeneszerző is. Ezért nem véletlen, hogy amikor Anselmus lelkében megfog a szerelem, „feje felett mint tiszta kristálycsengettyű hármasszó hangzata” szólalt meg. Amikor a zöld-arany kígyócska tekintete az Anselmuséba kapaszkodik, a diák remegő szívvel fogadja a kimondhatatlan vágyódást.

A természet is átlényegül, s ezt az átváltozást nagyszerűen érzékelteti Hoffmann varázslatos szépségű költői nyelvével: „És amint forró megkívánással telve egyre csak az üdvösséges szempárba tekintett, akkor erősebben, bájos akkordhangokban csilingeltek a kristálycsengettyűk, a csillogó smaragdok lehullottak rá, és ezernyi lángocskával játékosan körüllobogva őt, valószínűleg átfönték csillogó aranyfonalakkal. A bodzabokor megmozdult és így szólt: Itt feküdtél árnyékomban, illatom körülvev téged, de te nem értettél meg engem. Az illat az én beszédem, ha a szerelem lobbantja fel. Elröppent előtte az alkonyi szellő és így szólt: Halántékd körül játszogattam, de te nem értettél meg, a fuvallat az én beszédem, ha a szerelem lobbantja fel. A napsugarak áttörtek a felhők között és a sugár izzott, mintha szavakban szólna: Elöntöttelek téged folyékony arannyal, de te nem értettél meg: a perzselő sugár az én beszédem, ha a szerelem lobbantja fel.”

Ez a mélabús romantikus zene, amely áthatja az idézett részletet is, tiszta zengésű visszatérő motívumaival gyönyörködtet. Csak az hallhatja meg, aki már elindult a mássá levés útján, aki már felismerte magában ennek a világnak ismerhető határait. A zene tehát az erkölcsi tisztaság, a jóság, a magasabbrendű létet ígérő birodalom himnusza. Ezzel a világgal szemben áll a gonoszok, a rosszat akarók, a gátlástalan bűnözők csoportja. A kisregényben az almáskofa ennek a körnek a „vezéralakja”. Ő testesíti meg a polgárvilágot is; a hétköznapiság rohamait. Az almáskofa beszéde nélkülöz minden zeneiséget: „Persze, rohanj csak... rohanj csak, ördög-fajzat... hamarosan kristályba lesz zuhanásod... kristályba...”

A nő rikácsoló, károgó hangjában volt valami ijesztő, annyira, hogy a sétálók csodálkozva megálltak és a tovahömpölygő nevetés hirtelen elnémult.”

Anselmus szerelme beteljesedéséig próbák sorát állja ki. A végső küzdelem után, amelyben mindkét fél felvonultatja a szolgálatában álló erőket, a diák kedvese karjaiba veti magát. Megkapják az arany virágcserepet és boldogan élnek Atlantiszban. Serpentina szerelmével

csodás ajándékot kapott Anselmus: megtisztulhatott a polgári világ hazugságokba kényszerítő életformájától. Megnyílt előtte a végtelen boldogság birodalma: otthonossá lett a természetben. Érti a virágok beszédét, a szellő susogását, a források ujjongását.

A szerelem himnuszával zárul az atlantiszi látomás. Nincs ebben a szerelemben semmi érzéki, a pusztító, de újjászülő szerelem a szellemet kényszeríti a változásra. Földöntúli rajongás ez, platói szerelem, a fogalom tiszta értelmében. Ezért hatja át az egész kisregényt a romantika hatásos elvágyódás hangulata, érzése. A polgári világban lehetetlen az igazi szerelem átélése, itt Veronika a tanácsosi címet szereti, s nem lesz az álmodozó, a hivatali ranglétra alsó fokán maradó Anselmusé. Heerbrand mellett, a jólét biztos sáncai mögül valószínűleg csak mosollyal gondol majd a fiatalkori ábrándra: volt valaha a szívét megérintő szerelem is...

A polgári világ művészet ellenességére Hoffmann úgy reagál, hogy hőseit a mesevilágba viszi. Ennek a világnak az értékei messze fölé nőnek minden reálisnak. Anselmus kedves hőse Hoffmann-nak. Ha nem is művész, de érzékeny lélek. Lehet hatni rá, s ez nem kevés. Amellett, hogy nagy szeretettel rajzolja az igazi boldogsághoz való eljutását, azt is érzékelteti, hogy Anselmus nem hős. Sohasem cselekszik, egyszer sem veszi kezébe az események irányítását. Engedi magát kiszolgáltatni, sodortatni. Azon romantikus figurák közé tartozik, akik passzívan élik át az eseményeket. Gyámoltalan, esetlen, az emberek nevetségének a tárgya. „Csukasziürke frakkja ugyanis olyan szabású volt, mintha a szabó, aki varrta, csak hallomásból ismerte volna a modern divatot; a fekete atlaszselyemből készült, gondosan óvott nadrág az egész öltözéknek bizonyos tanáros jelleget adott, ehhez azonban az ifjú járása és tartása sehogyan sem akart alkalmazkodni.”

Anselmus gyermetege, botladozásai a valóság és a mese valósága között nagyon gyakran inkább humorosak, mint drámaiak. Hoffmann voltaképpen egyszerre teszi őt az atlantiszi lovagi birtok tulajdonosává, s mutatja meg, hogy a polgári élet hazugságaival ez az ember nem tud megbirkózni, mert képtelen a tetre, a cselekvésre. A sajátos hoffmanni humor eredményezi, hogy egyszerre kapjuk meg egy jellegzetes magatartás jellemzését s ennek a magatartásnak a kritikáját is.

A tizenkét vigília alatt végigálmódott küzdelem a jóság, a szépség, a művészet győzelmével végződött, s ebben benne van az író nagyszabású hite is. Hoffmann hatása a világirodalomra közismert. Olyan neveket lehet említeni, mint *Edgar Poe*, *Baudelaire*, *Oscar Wilde* vagy *Franz Kafka*. Az arany virágcserep című munkáján kívül a Gluck lovag, a Brambilla hercegnő, a Scuderi kisasszonyok, a Kis Zaches, a Diótörő és az egérkirály, a Murr Kandur élet-szemlélete az ismertebbek.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Nagy István Attila: Segédanyag a gimnáziumi irodalomtanításhoz, Nyíregyháza, 1982

## **A haza és Melinda** (*Katona József: Bánk bán*)

*Katona József* nemzeti drámánk megteremtője, aki sokféle szerepet játszott a pesti színházi élet kialakításában az 1810-es években. Főművét, amely „egyetlenünk a maga nemében” (*Erdélyi János*), első változatában egy kolozsvári drámapályázatra küldte be (1815-ben). Végző alakjában a *Bánk bán* 1819-ben készült el. Nyomtatásban 1821-ben jelent meg, ősbemutatója Kassán volt 1833-ban. Nemzeti drámánk a magyarság létének a reformkor hajnalán aktuális alapkérdéseit taglalja, máig fennálló érvénnyel, történelmünk egy XIII. századi tragikus eseménysora kapcsán.

A hazai drámairodalom Katona fellépéséig - magyar nyelvű színházi élet híján - csak kevés jelentős alkotással dicsekedhetett. A korabeli divatos német lovag-drámák a *Sturm und Drang* szellemében íródtak: a gonoszság és a nagylelkűség érzelmi szélsőségeire épültek, éles fordulatokban bővelkedő szerelmi történetet állítottak színpadra, erősen retorikus nyelven. *Kisfaludy Károly* (1788-1830) már a magyar nemzeti múlt drámai eseményeit vitte színpadra (ilyen *A tatárok Magyarországon*), de nem tudta elkerülni az érzelmes hazafiaskodás bukta-tóit.

A *Bánk bán* jelentős mértékben a kortárs német irodalom (*Schiller*) hatása alatt született, sőt - a kor művészeti szokásának megfelelően - átvett szövegrészeket is tartalmaz. Katona művének magas fokú drámaisága Shakespeare világára is emlékeztet (Katona állítólag Hamlet szerepét is eljátszotta). A magánélet és a közélet összefonódó tragikuma, a gondolat és a tett konfliktusa, a bosszú kötelezettsége, a sejtés és a megbizonyosodás problémája stb. a dán királyfi alakját is felidézheti. A *Bánk bán* azonban minden külső hatással, drámatörténeti előzménnyel együtt a nemzeti sorskérdéseinket magas szinten ábrázoló, szerves kompozíciójú tragédia.

A mű középpontjában az idegen hatalom, a vele való szembefordulás és mindezek következményei állnak. Katona a nemzetfogalom tartalmának újragondolását is kezdeményezi: a király, a nemesség, a parasztság, valamint az idegenek helyzetét és szerepét külön-külön is értelmezi. A hazafiság tartalmát is árnyaltan vizsgálja. Egy egész kor feszültsége jelenik meg a színpadon, ugyanakkor a személyiség erkölcsi-jogi válságai is a középpontba kerülnek.

*Bánkra*, a főszereplőre óriási terhek nehezednek. Országjárása során előzőleg személyesen tapasztalhatta az általános nyomort és elégedetlenséget, a királyi udvarba érkezve láthatja a dőzsölést, amely egyszerre ellentéte és oka az ország állapotának. Tiborc, a parasztság szószólója (későbbi megjelenéseikor egyre hatásosabban) mindezt emlékezetébe idézi és megerősíti, Petur pedig a hatalomból kiszoruló főnemesség lázadásához hívja őt haza.

A nemzet egészét érinti tehát a jogtiprás, és *Bánk*, a király helyettese hivatalból is felelős az ország sorsáért. Az abszolutista zsarnokság azonban nem csupán a nemzeti szabadságot tapos-sa el, hanem a személyiséget is megtámadja. *Bánk* már az első színrelépésekor megdöbbenve hallja, hogy személyesen is „bele van keverve” a készülő tragédiába, és hogy az ő „vesztesége” lehet majd „a nagyobb”. Az országos sérelmekhez „banki sértődés” fog csatlakozni - az idegenek jogtiprása a magánszférában is jelentkezik. A *Bánk bán* az első mű a magyar irodalomban, amely a személyiség integritásáról, sérthetetlenségéről és becsületéről szól (*Sándor Iván*).

A mű fő konfliktusát az adja, hogy a haza és *Melinda* egyaránt veszélyben forog, és a szálak *Gertrudis*, a merániai származású királyné felé vezetnek. A szabadság és a becsület védelme, majd helyreállítása lesz tehát *Bánk* heroikus feladata. Ez pedig csak úgy volna teljesíthető, ha

megváltoztatná azt a hatalmi rendszert (Gertrudisnak és körének uralmát), amelynek öréül II. Endre megbízta, és amely megbízatásának teljes lelkiismerettel eleget akar tenni.

Bánk feltétlenül és tökéletesen eleget kíván tenni államférfiúi és családapai, férji kötelességének, de még inkább - éppen személyes becsületének megtámadása miatt - a szerepektől függően erkölcsi parancsokra akar hallgatni, az abszolút becsület (isteni) törvényét szándékozik követni. A haza dolgát és Melinda ügyét is ezért kívánja teljesen elfogulatlanul rendezni. Korábbi elvakultságai miatt dönt így, a látását addig gátoló „vak bizalom”-tól szeretne megszabadulni. Maga a „becsület”, a lelkiismeret, a „jó hír” védelme lesz számára a legfontosabb (a két konkrét feladat teljesítésekor is és azok felett is). Ehhez ragaszkodik, akár élete árán is (lásd monológját az I. felvonás végén).

Rá is kényszerül majd, hogy e szálakat eltépje: Melindát (indulattól elvakultan, igazságtalanul) megtagadja, a gyermekét is megátkozza, majd odaveti a nádori jelvényt Gertrudis koporsójára - és nem marad semmije, ami a világhoz kösse. „Nincs a teremtésben vesztes”, csak Bánk. A puszta becsülete is „Melinda elbúcsúzásával elbúcsúza”, Melinda az ő „puszta” lelkének is része volt. Élete értelmetlenné lett.

A két főmotívum, a haza és Melinda sérelme a továbbiakban is felváltva, váltakozó erővel készítetik előre, a bosszúállás irányába (klasszicista arányossággal: a második felvonásban a közéleti szál került a középpontba, a harmadikban a magánélet fog dominálni). A nagyjelenetben egyértelműen a Melinda sorsa lesz a súlyosabb tényező. A „kerítő” szó a legutolsó vádpont Gertrudisszal szemben, és elsősorban Melinda becsülete torlódik meg: „Örvendj, becsületed! Lemosta mocskod a vérkeresztség - ó, Melinda!” Mindezt azonban csak Bánk látja most így, hiszen maga Melinda épp a leszámolást követően kerül a legnagyobb veszélybe... A másik főmotívumról mondott előző szavak pedig („Vége! Volt - nincs: de ne tapsolj, hazám - ni! reszket a bosszúálló -”) talán azt fejezik ki, hogy az iménti véres tett méltatlan volt a hazához (sőt: a férfihoz, az emberhez is). Talán annak tudatát, hogy a haza ügye még nincs lezárva.

Az ötödik felvonásban Bánk majd annak önérzetes hangoztatásával lép a színre, hogy tettét a haza „polgári háborútól” való megóvásáért követte el. A becsületét azonban (Petur, Solom, Myska szemében) nem tudta megvédeni, és a sorsát megbélyegző csapásként éri a védtelenül hagyott Melinda halála.

Bánk tragédiájához az is hozzájárul, hogy ezt az utat lépésenként végig kell járnia és rendre késlekedéssel. Legvégül pedig már az önigazolásra, az önbecsület tisztázására is rá fog kényszerülni - mások előtt, de elsősorban saját lelkiismerete előtt.

Késlekedésének az a fő oka, hogy világszemlélete ellentmondásos. Bánk egy középkori (1213-ban játszódó) tragédia hőse, de felvilágosodott gondolkodás is jellemzi. Katona ezzel a drámájával azt illusztrálja, hogy az ő jelenében, a XIX. század elején a feudális és a felvilágosult szemlélet szövevénye könnyen okozhat politikai, magánéleti válságot. Bánk ugyanis önérzettel védi meg hagyományos nemesi kiváltságait akár a királlyal szemben is („Árpád s Bor vére közt folyó dologban bíró csak Magyarország lehet”). Többször jelenik meg a színen félig vagy egészen kivont karddal, fel-feltör benne a sértésekre a feudális jogszokás szerinti reakció („meggyilkolom” „a bíboros gazembert”). Az erőszaktól azonban a legutolsó percig visszariad, felülkerekedik benne (személyiségének modern alapvonásaként) a békevágy és az emberszeretet. A békétleneket is azért fékezi meg, mert a „zendülésbe nem fog-e kiömleni az ártatlanok-, a felebarátjainknak vére is?” Békét akar, mert a parasztok is benne bíznak: „énreám tévé le a szegény paraszt elfáradt csontjait”. Bánk már nemzeti egységet akar képviselni - szemléletének ez a reformkor felé előre mutató vonása (Katona 1819-ben fejezi be a Bánk bán írását). Az egész mű azt sugallja: olyan nemzeti egység és béke kívánatos, amelyben a személyes méltóság és sérthetlenség is érvényesül.

Bánk nosztalgiával tekint vissza a nemzeti függetlenség korára: „Midőn ti legelőször, asszonyom, hazánkba jöttetek, a békességnek édes istene Pannóniára monda akkoron egy átkot”. Látásmódja egyúttal csalóka is, az eszményei és illúziói gyakran takarják el előle a valóságos történéseket. Az első felvonás végi monológjában Bánk még elveit és nemes szándékait fogalmazza meg, de Ottó már a kezében tartja a porokat Melinda megbecstelenítéséhez, s utóbb kiderül: a Délvidéken már korábban megkezdődtek a zendülések. Bánkot a helyzete, jelleme, szemlélete és főképp a sorsa rendszerint megfosztja a megfelelő cselekvéstől: az illúziós szándék és a radikális tett konfliktusa nehezedik rá (*Pándi Pál*).

A IV. felvonásban, Gertudishoz érkezve már mintha elszánta volna magát a véres tetre, de erőszak ellenessége megint visszarettenti. Vádjait szenvedélyesen, de indulatainak nagyfokú fegyelmezésével olvassa a királyné fejére, és végül is csak önvédelemből öl, az életére orozva törő Gertrudis törét fordítja vissza a hátulról támadóra. Mégis azonban megszólal a lelkiismerete: „ni, retteg a bosszúálló”. Felrémlik előtte, hogy gyilkolni semmilyen körülmények közt nem szabad. A sors büntetése az lesz, hogy az erőszaktól eleve idegenkedő Bánk mégis gyilkol, de az ezután elszabaduló erőszakhullám el fogja pusztítani a legdrágább kincsét, elvakultan megtagadott, de mindig rajongással szeretett Melindáját.

Bánk a IV felvonás ideje óta rendezte gondolatait, úrrá lett önvádjain és „elszánással” lépve a király elé, magabiztos hangon sorolja tetteinek okait, Gertrudis elleni vádjait, kétszer ismételve nyomatékosan: „én öltem meg a királynét!” Bánk most szilárdan áll saját lelki ítélszéke előtt, és ez az önérzet színpadi igazsággá válik.

Lelkiismereti nyugalma azonban ingatagnak bizonyul. Petur átka (az „alattomos gyilkos” fejére) megrendíti, de még egyszer mindenki fölé magasodik: leteszi a kardját királya, Isten földi képviselője és a haza megszemélyesítője előtt. Tisztaságán azonban rögtön ezután foltot ejt, hogy Solom „ártatlan”-nak tekinti Gertrudist, majd Myska bán „orozva gyilkoló”-nak nevezi őt, a nagyasszonyt pedig ártatlannak - Biberach minden bizonnal hiteles vallomása alapján. Még súlyosabb tördőfés Bánk lelkébe: Solom „átkozott”-nak nyilvánítja őt és ezért méltatlannak a bajvívásra. Mind a hazafi, mind a férj bosszújának jogossága megkérdőjeleződött tehát, és jöllehet a néző fel tudja menteni őt, Bánk önbecsülése, magabiztossága végképp megingott. A családi életbe, a magánszférába való visszavonulás lehetősége pedig a következő percekben hiúsul meg: Tiborc behozatja Melinda holttestét.

Bánknak tehát be kell látnia: megsértette a világrendet, amelynek őréül rendeltetett, Isten büntetése jogosan éri.

Melinda holttestének behozatala ugyanakkor Bánk sorspárhuzamát is jelzi II. Endréével, akinek egyrészt Bánk tetteit kell megítélni, másrészt viszont felesége esetleges bűnösségével kell szembenéznie. A folt Gertrudis becsületén ráadásul rá is átszállhat - akárcsak korábban Melindáé Bánkra.

Gertrudis mint királyné, mint esetleges bűnrészes Melinda megbecstelenítésében, és mint szeretett feleség méretik meg az V. felvonásban. Endre számára hamar nyilvánvalóvá válik, hogy a királyné a magyar haza méltatlan uralkodója volt, hogy kizárólag saját dinasztiaja érdekeit szolgálta. A király már Pontio di Cruce levelének megismerése után „hibás”-nak nevezi Gertrudist. Ottó bűnös udvarlásával kapcsolatban azonban Endre semmit nem fog megtudni a felesége szerepéről, ezzel szemben a saját személyes érzelmi vesztesége uralkodik el mindinkább rajta. Az újabb vádak, Simon és Mihál panaszai ellen már tiltakozik, az „ártatlanság”-ról szóló vélemények után pedig majd két kézzel kap. Endrét, a lelkiismeretes embert és államférfit elvakította a ragaszkodása felesége emlékéhez, egyelőre erőtlenül viaskodik saját emberi gyengeségével.

II. Endre tehát Bánkhoz hasonlóan szerető férj, felelősségteljes államférfi ő és a becsületére kényes, igazságosságra törekvő ember. A tragikus feszültségek kiegyenlítődése a színpadon majd csak akkor jöhet létre, amikor a király személyes veszteségét ellensúlyozni tudja a haza érdeke, és ezzel együtt a felébredő emberi, emberbaráti érzés. Bánk összeomlását látva Endrénben felidéződnek apja intelmei: az „emberi uralkodás” eszménye, és mivel látja a sorsazonosságot („mostan érzi veszteségemet”), megérezhetheti ő is Bánk állapotát, és hogy Isten őhelyette már megbüntette Gertrudis gyilkosát. Mindezt megerősíti a már korábban is felismert államérdek, és a teljes igazságot mondja ki Endre: „Előbb mintsem magyar hazánk - előbb esett el méltán a királyné!”

A mű záró képében kiegyenlítődés, megbocsátás és béke uralkodik. Izidora bosszúszomja már sehonnan nem kap visszhangot, végül is elhallgat. Tiborcon a család bizalmasán kívül a feltétlen lojális Solom is irgalmat kér Bánk számára.

A személyes elfogultságokon úrrá kell lenni, az arra érdemesnek nagylelkűen meg kell bocsátani, a fanatikus eszmék erőszakos érvényesítéséről le kell mondani.

A nemzeti királynak az össznemzeti érdeket kell képviselnie. Az elnyomó idegeneket (Ottót és embereit) neki kell félreállítania, az érdekek egyensúlyát neki kell megteremtenie. Csak a liberális nemzeteszme érvényesülése segíti megoldani a személyes tragédiákat, segíti diadalra az emberség parancsát. Az uralkodó mindezeknek a személyes biztosítéka, letéteményese és őrzője. Az össznemzeti érdekeket képviselő nemzeti király a XIX. század eleji magyarság eszményképe lehetett.

II. Endre az utolsó mondatok után nem jut el Gertrudis ravataláig, mert gyermekei kerülnek elébe, és átöleli őket. Így a jövő királyaira esik az utolsó tekintet.

A szerkezet, a felvonások egymásra épülése klasszicista rendet és arányosságot tükröz. Az előjáték révén az egész mű *in medias res* jelleggel indul, és hangsúlyos jelenettel végződik. Fontos szerepet kapnak a felvonásközi időben (II-III., ill. IV-V.) lezajló cselekmények.

A Bánk bán értékvilágának csúcán a becsület áll; részint mint az embertársakkal kapcsolatos erkölcsi kötelességtudás (a hitvesé és szülőé, a lovagé, a hazafié és államférfié stb.), részint abszolút kategóriaként, mint az ember morális erényeinek összessége. Kiteljesedett szintjén egyedül Bánk kívánja érvényesíteni: ő más személyek és népek becsületének csorbulása nélkül igyekszik saját kötelezettségeit teljesíteni. A hitvesi és hazafiúi becsületét egyaránt egy általános, Istentől eredeztetett lelkiismeret síkjára emeli, hogy még az apai-férji vagy politikai-hazafias elfogultság vétkétől is tiszta maradjon. A királyával, mint gyarló emberrel szemben dacol és védi igazát, de mint Isten földi helytartójával szemben fejet hajt.

Az *akció* és *dikció* ebben a drámában különösen szerves kapcsolatban áll. „A nyelv a helyzet-hez, a személyek indulatához alkalmazkodik, azt festi, fejezi ki” (Arany János). Meghatározó Bánk, a főhős stílusa: az ő nyomasztó felelőssége és mély belső válságai folyamatos zaklatottságot okoznak, innen mondatainak feszültsége, emelkedettsége. Katona ugyan érzelmi válságokat jelenít meg a színpadon, de túllép a szentimentalizmuson, és már a romantika formanyelvét alakítja. A reformkor eszmevilágának egyik legelső megfogalmazója, nemzeti létproblémák úttörő felvetője.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Középiskolai kötelező olvasmányok elemzése, Corvina, é.n.

*Hermann István*: A személyiség nyomában, Magvető, 1972

*Orosz László*: Katona József, Gondolat, 1974

*Katona József*: Bánk bán, IKON Kiadó, 1992 (Matura-Klasszikusok)

## **A felesleges ember** (*Puskin: Jevgenyij Anyegin*)

*Alekszandr Szergejevics Puskin* (1799-1837) az orosz irodalom első világirodalmi rangú alkotója, az orosz élet valóságghú kifejezője.

Puskin olyan új, természetes nyelvet teremtett, mint majd Petőfi a magyar irodalomban. Ruszlán és Ludmillája például a János vitézhez hasonló kifejezés-forradalmat hozott. Sokat tanult Byrontól, a felvilágosodás íróitól és a nyugat-európai romantikusoktól, költészete mégis jellegzetesen orosz. Moszkvában született, irodalomszerető és művelt főnemesi családban. Az európaias szellemi légkör éppen úgy meghatározta érdeklődését, mint a nagyanyja és dajkája révén kapott népmesekincs, népnyelvi műveltség. Tizenkét esztendő korában a híres, szabad szellemű Carszkoje Szeló-i líceumba került, ahol hamarosan kitűnt társai közül. Tizenöt évesen már publikált, s a kor irodalmi nagyságai felfigyeltek rá. Később megismerte a dekabrista mozgalom eszméit, a nemesi származású forradalmárok körét. A kép, amit egy orosz irodalomtörténész szellemesen összefoglalt, ismerős a magyar történelemből, irodalomból is: „Forradalmi eszmélkedés és irányítás nélkül élő nép - s nép nélkül tervezgető nemesi forradalmárok: íme, Puskin korának tragikus ellentmondása.”

Puskint a Szabadság című verse miatt száműzték, s néhány év múlva arra kényszerült, hogy látszólag megtagadja eszméit, múltját. Életformájának kettőssége ezután haláláig elkíséri. Feleségül vesz egy üres, kacér szépséget, akiért majd párbajoznia kell. Az asszony költekező életmódot folytat, s Puskinnak vállalnia kell a cár apródjának a szerepét. Közben profetikus, népvézér költőnek érzi magát, mint a romantikus kelet-európai irodalmakban oly sokan, de botrányhős is, féktelen tivornyák szereplője, mint Byron.

Minden műfajban jelentőset alkotott: versei mellett drámái, elbeszélései ma is elevenen ható olvasmányok. Költészete a zenében is él: Muszorgszkij például operát komponált a Borisz Godunovból. Csajkovszkij a Pikk Dáma és az Anyegin, Rimszkij-Korszakov Az aranykakas és a Mese Szaltán cárról alapján szerzett operát.

Az Anyegint Belinszkij „az orosz élet enciklopédiájának” nevezte. Első hallásra meglepő a kijelentés, ám a történethez kapcsolódó rendkívül információgazdag szöveg hitelesíti az állítást. A 19. század első harmadának orosz valóságáról páratlanul gazdag kép tárul elénk. Megismerjük a nagyvárosi és falusi életet, az öltözködési és étkezési szokásokat, a mindennapokat és az ünnepeket. Szociografikus hűséggel jellemzi az író az egyes társadalmi rétegeket. Szót ejt az orosz oktatás és nevelés helyzetéről, beszámol az orosz színházi életéről és a korabeli irodalmi vitákról. Kitér az orosz nyelv fejlesztésének lehetőségeire is. Művészi teljességét erősíti, hogy az események elbeszélésébe lírai szálak szövődnek. Nem csupán Anyegin sorsa olvasható a lapokon, hanem a hozzá hasonló életutat bejáró „szerző” önvallomásai is.

Puskin száműzetése idején, 1823. május 3-án, Kisinyovban kezdte írni a Jevgenyij Anyegint, s 1830. szeptember 25-én fejezte be Bolgyinóban. Egy évvel később illesztette művéhez a címszereplő levelét.

Az Anyegin verses regény. Puskin Byron hatására fordult a műfajhoz, de ide vezette az életmű belső logikája is. A poémát már szűknek érezte mondanivalója kifejezésére, a romantika esztétikája pedig tudatosan törekedett a münemi határok elmosására.

A címszereplővel Puskin a „felesleges ember” típusát teremtette meg. (*Turgenyev, Goncsarov* stb. műveiben fog ezután megjelenni.) A hőst „korban lehetséges valamennyi orosz nemesi életstíluson átvezeti” (Török Endre). Anyegin először nyolc éven át éli a városi aranyifjak

életét. Kiég, s külföldre készül. Apja halálakor lemond az örökség esetleges maradékáról, de nagybátyja halála után mégis vagyont örököl. „Szeszgyár, víz, erdő s föld ura” lesz vidéken, és ezzel valami célfeléhez ér. Reformgazdálkodásba kezd, de csak „időtöltés-számba” menően. Anyegin példaképe Byron; a romantikus angol költő portréja lóg szobája falán, s Childe Haroldtól veszi át a világuntságot. A felesleges ember veszélyessége nemcsak abban áll, hogy szétrombolja saját sorsát, hanem tönkreteszi környezetét is; a semmi felé haladó hős önkéntelenül magával rántja társait is.

A cselekmény középpontjában a Lenszkijjel való barátkozása és a Tatjánával való megismerkedése áll. Belátva, hogy képtelen és méltatlan a szerelemre, a házasságra, visszautasítja a lány közeledését. Aztán visszasüpped a magányba, de amikor Lenszkij ki akarja belőle zökenteni, végzetes hibákat követ el: Olgának udvarolgat, Lenszkijt párbajban megöli. Vétkéért megbűnhődik: évekig céltalanul bolyong, míg Moszkvában találkozik Tatjánával, aki most már férjes asszony, és visszautasítja Anyegin megkésett szerelmét.

Anyeginnel az egyéniség, az önkeresés (igaz: kudarcot valló) igénye jelenik meg az orosz irodalomban. A főhős számára a társadalmi tér távlattalan, személyes adottságai pedig korlátozottak, ezért lesz meghasonlott, cinikus, „felesleges”.

Hasonlóképpen életképtelen a szentimentális hajlamú Lenszkij is (az ő sorsa a romantikus lobogás következményeit jelzi), és „felesleges” a párbajban segédkező, gátlástalan Zareckij is. Lenszkij is irodalmi szerepet játszik. Schiller, Goethe, Kant az eszményképei. Larin sírjánál Sterne Hamletjének pózában tetszeleg. A fiatalember költő. Puskin kétségek között hagyja olvasóját, vajon valóban tehetséges-e. Lelkesültsége, tisztasága, az eszményekért való rajongása révén rokonszenvenné válik Anyegin számára: romlatlan fiatal énjét látja benne, akinek lángoló életigenlése az élet nem ismeréséből, paradox módon életigenléséből fakad.

A Larin lányok közül Olga gyengének, csélcsapnak bizonyul, Tatjana azonban képes lesz életét tudatosan, elvszerűen irányítani. Naiv, ártatlan, nyílt szívű, közvetlen lény, de csalódása után is megőrzi tartását, tisztaságát. Hű marad férjéhez is, bár hű szerelme emlékéhez is. (Boldog-e férje oldalán? - Puskin nem bontja ki ezt a szálát.) Az Anyegin szinte minden értelmezője egyetért azzal, hogy Tatjana az első igazi orosz nőtípus az irodalomban. Pedig talányos, nehezen megfejthető alak. Szerepet játszik ő is, kedvenc olvasmányai a szentimentalizmus alapművei. Richardsonért, Rousseau-ért, Goethe Wertherjéért rajong. Amikor Anyegin meglátja, azt találgatja, a könyvekből megismert férfitípusokból melyikre hasonlít. Legszemélyesebb tetteiben is mintákat követ. Híres levele nagy részét Rousseau Új Heloïse című művéből veszi.

Ez a frissen született, harmatos érzés, mely nem ismer semmiféle szerelmi fortélyt, számító kacérságot, napról napra erősödik, tiszta, naiv, őszinte szenvedéllyé fokozódik. Gyanútlanul és lelkesülten hisz, bízik maga álmodta ideáljában, s erkölcsi nemessége, ártatlansága, gyermeki bája, egész belső összhangja magasan a szerepét játszó Anyegin fölé emeli.

Kettejük viszonyában ő lesz a kezdeményező. Szűzi tisztaságának merészségével - konvenciókat félrelökve - megírja szerelmi vallomását Anyeginnek. Félelem és szégyen között hányódva is egészen és feltétlenül feltárja benne szívét - eszményképe kezébe helyezve ezzel saját sorsát. Tatjana nagyon jól tudja, hogy szokatlan és bátor tette határozta el magát, de jövődő boldogságukat tartja szem előtt. Ebben a szerelmes gyónásban nincs semmi szokványos női praktika: az őszinteség keresetlensége és egyszerű nyíltsága uralkodik végig a levélben. A távolságtartó magázás egy ponton - miután egy felkiáltással elveti azt a lehetőséget, hogy másnak is lehetne a felesége - a bizalmas tegezés szenvedélyesebb hangjába vált át. Levelét nem meri végigolvasni, s a záró sorokban újra visszatér a hűvösebb magázó formula.

Anyegin ezt a szerepjátszást veszi észre, s tapasztalatai alapján, mindkettőjük érdekében elutasítja a lány szerelmét. Amit nem vesz, nem vehet észre, az Tatjana személyiségének másik oldala. Kötődik a falusi élet patriarkális egyszerűségéhez, vonzódik a természethez, szereti a dajkáját. Az irodalmi szerep eltakarja a férfi elől a harmóniateremtő Tatjanát. Ahhoz azonban, hogy a lány önmaga lehessen, le kell vetnie a szentimentalizmus álarcát. Az élet és irodalom szerepkínálatából az életet kell választania. Asszonyként a méltóság lesz legfőbb tulajdonsága, s bár szereti Anyegin, elutasítja közeledését. Fölénye Anyeginnel szemben a világ elfogadásából fakad: az élet nem irodalom, és legfőképpen nem romantikus regény. A döntés felelősségét vállalni kell.

Az Anyegin bizonyos mozzanataival a szerző folyamatosan jelzi, hogy az irodalom nem azonos az élettel. A mű „irodalmias”, kizökentő tulajdonságai:

- a) töredék volta,
- b) egy elbeszélő „Puskin” közbeiktatása, akire nagyon hasonlít a hős, aki annak jó barátja volt,
- c) a gyakori kommentárok, elkalandozások,
- d) gyakori utalások az irodalmi életre,
- e) Anyegin maga: „byroni” hős - orosz környezetben,
- f) az irónia (távolságtartó, gunyoros hangvétel)
- g) játékos-csattanós strófaszerkezet, rímképlete: abab ccdd effe gg („Anyegin-strófa”).

A mű töredékessége kapcsán Puskin is utal a cenzúrára. De nem hanyagolható el a romantika esztétikájának töredékkultusza sem, mely éppen a tökéletesség iránti igényből és annak elérhetetlenségéből fakad.

Az Anyegin jelentős mértékben a romantika formanyelvén íródott, de végső soron magának a romantikus életvitelnek a kritikája. Azt mutatja, hogy az eszmények utáni vágyódás bukáshoz, ellehetetlenüléshez vezet. Az Anyeginnel egyszersmind a realizmus is megjelenik az orosz irodalomban.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Középiskolai kötelező olvasmányok elemzése, Corvina, é.n.  
*Puskin: Jevgenyij Anyegin*, IKON Kiadó, 1992 (Matura-Klasszikusok)

## **Egy kudarcra ítélt eszme** (*Dosztojevszkij: Bűn és bűnhődés*)

A világirodalomban *Flaubert* mellett *F. M. Dosztojevszkij* (1821-1881) életművében kezdődik el a hagyományos, klasszikus regényforma átalakulása. Legismertebb alkotásai: *Szegény emberek* (1846), *Feljegyzések a holtak házából* (1862), *Feljegyzések az egérlyukból* (1866), *Bűn és bűnhődés* (1866), *A félkegyelmű* (1868), *Ördögök* (1872), *A kamasz* (1875), *A Karamazov-testvérek* (1880).

A *Bűn és bűnhődés* terve mintegy másfél évtizedig érlelődött; az értelmiségi bűnöző figurája az író már a kényszermunka alatt is foglalkoztatta. A hatvanas évek elején aktuális tárcaregényt akart írni a pétervári nyomortanyákról, az alkoholizmus által tönkretett családokról. Három hónap múlva már arról ír, hogy lélektani beszámolóra készül egy bűncselekményről.

A *Bűn és bűnhődés* valóban detektívregény, de e műfaj legnemesebb irodalmi változata. *Dosztojevszkij* nem azt kutatja, hogy ki a gyilkos vagy ki az áldozat; nem is azt, hogyan követték el a gyilkosságot. Könyvének már-már hipnotikus feszültségét három probléma biztosítja: el meri-e követni a tettes a gyilkosságot; miért is ölt tulajdonképpen; s lesz-e elegendő belső ereje a megújodáshoz és újjászületéshez?

*Dosztojevszkij* első s világszerte legismertebb nagy regénye a pétervári környezetben játszódó *Bűn és bűnhődés*. 1866-ban jelent meg. Főhőse *Raszkolnyikov* ugyanolyan odúlakó, mint a *Feljegyzések az egérlyukból* (1864) című kisregény elbeszélője. Napszámra hever ócska albérleti kamrácskájában, mely „inkább szerény, mint szoba”. Huszonhárom éves fiatalember, tanulmányait szegénysége miatt megszakító egyetemista, joghallgató. Kerüli az embereket. Behúzódik odújába, mint teknős a páncélja alá, s folytonosan elmélkedik, gondolataiba merül, mert már egy hónapja egy rögeszme rabjává lett.

A *Bűn és bűnhődés* *Dosztojevszkij* művészetében a „polifóniának” első nagyobb szabású megvalósulása. Különböző, egymással felelő, vitatkozó eszmék, igazságok, „szólamok” jelennek meg benne, de úgy, hogy minden szólam egy-egy emberben, emberi lélekben és tettekben ölt testet. Az egyes ember lelke mélyén dülő ellentmondásokat, belső tépelődéseket is külön-külön szereplők képviselik. S mivel ezek a szólamok, igazságok teljesen egyenrangúak, *Dosztojevszkij* regényeiben minden szereplő is egyenrangú, minden szereplő valójában „főhős”.

*Raszkolnyikov* is „rendkívül fejlett tudatú” ember, az eszmék embere, s szinte áttekinthetetlenül bonyolult a lelkivilága: két vagy több lélek lakik benne. Legjobb barátja, *Razumihin* így jellemzi, mikor *Raszkolnyikov* aggodalmaskodó édesanyja, *Pulherija Alekszandrovna* kérdésekkel ostromolja: „Komor, sötét, fennhéjázó és büszke, az utóbbi időben (de lehet, hogy már sokkal régebben) gyanakvó és búskomorságra hajló. Nagylelkű és jó. Érzéseit nem szereti kimutatni, kegyetlenségre is könnyebben rászánná magát, mint arra, hogy szívét kitarja. De sokszor meg egyáltalában nem búskomor, inkább hideg és érzéketlen az embertelenségig, igazán olyan, mintha két egészen ellentétes karakter váltogatná egymást benne...”

S ez az ellentmondásoktól gyötört *Raszkolnyikov* iszonyatos bűncselekményt követ el: minden lépését előre kiszámítva baltával megöl egy vén uzsorásnőt, *Aljona Ivanovná*t, hogy pénzét elrabolja. Számításába azonban egyetlen hiba csúszik: meg kell ölnie a vénasszony féltestvér húgát, *Lizavetát* is, aki éppen akkor lépett be a lakásba, mikor a gyilkos már végzett kiszemelt áldozatával. *Lizaveta* életének kioltása nem szerepelt a tervében, hiszen úgy tudta, hogy éppen abban az időben nem lesz otthon. Egyébként is becsületes, istenfélő, jó ember volt. *Raszkolnyikov* megundorodik a kettős gyilkosságtól, s bár az uzsorásnő látogatói meg-

zavarják, sikerül észrevétlenül kijutnia az utcára. Bűnjeleket nem hagy maga után, a hatóság-nak nincsenek tárgyi bizonyítékai ellene. Porfirij Petrovics vizsgálóbíró, akivel baráti társaságban ismerkedik össze, csupán pszichológiai érveket tud felsorakoztatni ellene.

Raszkolnyikov tette nem közönséges rablógyilkosság, hanem „elméleti”, „ideológiai” bűn. Alapos gondolati elemzés és erkölcsi elhatározás után döntött úgy, hogy nem bűn, amit elkövetni készül.

A vizsgálóbíróval való első találkozásakor derül fény „elméletére”, arra a rögeszmére, amelynek már-már megszállottjává vált. Raszkolnyikovnak mintegy két hónappal a büntett előtt megjelent egy cikke a Negyedévi Szemlében A bűnről címmel (kb. fél évvel korábban vetette papírra). - A regényben nem maga a cikk olvasható, hanem - a polifónia értelmében - a róla szóló vita. Így nem csupán a főhős gondolatait ismerhetjük meg, hanem azok továbbfejlesztett változatát és egyben cáfolatát is. A két „főszólam” Raszkolnyikové és a vizsgálóbíróé, de a szenvedélyes dialógusban hangot kap Razumihin döbbenete és Zamjotovnak, a rendőrtisztviselőnek egy gúnyos megjegyzése is.

Raszkolnyikov „eszméje” szerint az emberek két csoportba oszthatók: vannak közönséges és vannak nem közönséges, azaz rendkívüli emberek. Az alsóbbrendűek, a közönséges fajtája úgyszólván nyersanyag, matéria, amely csak arra való, hogy szaporodjék, és magához hasonlókat hozzon létre. A közönséges ember legyen engedelmes, mert nincs joga, hogy áthágja a törvényeket. - Ezzel szemben a másik fajtának, a nem közönséges embernek joga van lelkiismeret-furdalás nélkül átlépni bizonyos akadályokon, de csak abban az esetben, ha eszméjét, talán az egész emberiség számára üdvös eszméjét, másképpen megvalósítani nem tudja. A rendkívüli emberek - fejtegeti Raszkolnyikov -, az emberiség jótévői és előrevívői, pl. a Lükurgoszok, Szolónok, Mohamedek és Napóleonok, mind egytől egyig törvényszegők voltak, és nem riadtak vissza a vérontástól akkor sem, ha csak vér árán tudtak célhoz érni. Az ilyen embereknek tehát joguk van a bűnhöz.

A vizsgálóbíró ellenérvei viszont akörül forognak, hogy miképpen lehet megkülönböztetni azokat a bizonyos rendkívülieket a közönségesektől. S mi lesz a következménye annak, ha tévedés történik, és az egyik fajtához tartozó egyén a másikhoz számítja magát, és kezd átlépni az akadályokon. Megkockáztatja azt a föltevést is, hogy Raszkolnyikov - a cikk írása idején - minden bizonnyal legalább egy bizonyos mértékig magát is a nem közönségesekhez számította. Majd szinte félelmes bizalmassággal csattan fel a hangja: „Ugyan, kérem, ki nem tarthatja magát ma Napóleonnak nálunk, Oroszországban?” - E vita eredményeképp Raszkolnyikov „eszméje” különböző egyéni tudatok között folyó „birkózásban” bomlik ki előttünk.

A bűnnek ezt az elméleti igazolását erősítik fel a főhős egyéni tapasztalatai is: maga régóta koplal, rongyokban jár, félévi szobabérrel is tartozik. A gyilkosság előtti napokban találkozik véletlenül a részeg Marmeladowal, aki elmeséli, hogy leánya, Szonya „feláldozta” magát nevelőanyja és három éhező mostohatestvére miatt, s prostituált lett. Másnap kapja kézhez anyja levelét. Ebben az áll, hogy húga, Dunya - a szégyenletes Szvidrigaljev-história után - eljegyezte magát Luzsinnal, holott szerelemről a szó szoros értelmében nem lehet szó sem az egyik, sem a másik részről.

A regény e későbbi szereplői egytől egyig tükröződnek Raszkolnyikov tudatában: beépülnek a főhős dialogizált belső monológjaiba, vitát folytat „igazságaikkal”, életfelfogásukkal. Szonyát felmenti, hiszen tettének indítéka az önzetlen és végtelen szeretet volt, következménye pedig a képtelen, leírhatatlan emberi szenvedés. Ezért borul le előtte, és csókolja meg az utcalány lábát. „Nem előtted borultam le, az ember töméntelen szenvedése előtt borultam le” - mondja Szonyának felindultságában. Húgát viszont elítéli, mert ugyanarra az útra kíván lépni Luzsinnal kötendő házasságában, mint Szonya: pénzért „adja el” magát. Az anya levelének elolvasása után kibontakozó belső monológ valójában heves vita Dunya és édesanyja „szólamaival”.

Raszkolnyikov keserű iróniával és felháborodottan utasítja el, hogy húga érette hozzon áldozatot.

Raszkolnyikov „eszméje” az egész regény folyamán a legkülönbözőbb élményekkel, életjelenségekkel, emberekkel lép érintkezésbe, ezek próbára teszik, ellenőrzik, igazolják vagy cáfolják elgondolását.

Ilyen „igazolás” az az epizód is, midőn magányos kóborlásai során egy kocsmában akaratlanul is fültanúja egy diák és egy fiatal tiszt beszélgetésének. Megborzongva felfigyel az uzsorás vénasszony, Aljona Ivanova nevére, s meghökkenti, hogy a diák az ő titkos gondolatait mondja ki: „...itt van egyfelől ez a hitvány, ostoba, jelentéktelen, komisz és nyavalyás vénasszony, senkinek semmi haszna belőle, sőt mindenkinek csak árt, maga se tudja, minek él, és holnap talán úgyis elpatkol... Másfelől itt a sok fiatal erő, ami elkallódik támogatás híján, ezrével vannak ilyenek mindenütt. Sok száz, sok ezer jó ügy, hasznos kezdeményezés, amit előrevihetnénk, megvalósíthatnánk a vénasszony pénzén... Öld meg a vénasszonyt, vedd el a pénzét, hogy aztán az egész emberiség javát, a közérdeket szolgálj vele!... Egy meghal, hogy aztán százan élhessenek helyette. Igazán egyszerű matematika! És mit jelent az egésznek a mérlegén egy ilyen hektikás, buta, komisz vénasszony élete? Annyit, mint a tetűé vagy a svábbogaré, sőt még annyit se, mert ez a vénasszony sokkal kártékonyabb, megmérgezi mások életét, gonosz.” - Ezt a vitát ott a kisvendéglőben Raszkolnyikov úgy éli át, mintha csakugyan útmutatás, elrendelés lett volna: az „elmélet”, a „matematika” szerint kétszeresen is jót tesz az, aki megszabadítja a világot egy élősködőtől, s vagyonát az emberek javára használja fel.

Az élet azonban nem pusztá „matematika”, az emberi sorsot nem a kétszerkettő logikája határozza meg. Az elmélet ugyan kitűnő, de a „véletlenek” közbeszólnak. A gyilkosság tanúját, Lizavetát is meg kell ölnie, aki pedig nem tetű és féreg. Később az is kiderül, hogy Lizaveta Szonya keresztjét viselte nyakában. Az igazi tettes helyett az egyik szobafestőt, Mikolkát tartóztatják le, s az ártatlan, agyonkínzott ember váratlanul beismerő vallomást tesz. Aztán a diákok gyötörni kezdi a gondolat: hiszen a meggyilkolt uzsorásnő sem született „tetűnek”.

Megindul a tett következményeinek irányíthatatlan láncreakciója. Bűnösségének tudata, örvénylő lelkiismeretének mardosása összeroppantja. Napokig önkívületi állapotba zuhan, lázalmában folyton a gyilkosságról beszél, de barátai (Razumihin és Zoszimov, az orvos) összefüggéstelen mondataiból nem értenek semmit. - Nemcsak a vénasszonyt ölte meg, de saját magát is, s ezzel kívülhelyezte magát az emberek közösségén.

Raszkolnyikov a gyilkosság után sem „elméletét” hibáztatja, nem „eszméjének” igazságát vonja kétségbe, csupán önmagában csalódik. Rá kell döbennie, hogy nem rendkívüli ember, nem Napóleon, hanem a közönségesek fajtájához tartozik, s nem volt joga átlépni a megszkott erkölcsi normákon. Kísérlete nem sikerült. Razumihin és Zoszimov vitájából tudja meg, hogy a rabláshoz sem értett: a tettes elvitt ugyan 15-20 rubel értékű holmit, de otthagytott kb. 1500 rubelnyi készpénzt. Azt pedig csak ő tudja, hogy az elrabolt zálogtárgyakat és azt a néhány rubelt sem használta fel, hanem elásta egy kő alá.

Pár napig valami hátborzongató macska-egér harc bontakozik ki közte és a vizsgálóbíró között. Porfirij Petrovics a már említett cikknek abból a gondolatából indul ki, hogy a bűnt mindig betegség kíséri, s Raszkolnyikov elájulására (a rendőrségen) és napokig tartó eszméletlen állapotára alapozza gyanúját. De maga a tettes is rendkívül gyanúsán viselkedik, szinte újabb meg újabb pszichológiai érveket nyújt át a nyomozóknak. Fölkeresi a rablógyilkosság színhelyét, érdeklődik a vértócsa felől, elmeséli Zamjotovnak, hogy hová „tenné” ő a rablott zálogtárgyakat, ha ő követte volna el a gyilkosságot. A baráti beszélgetések alatt gyakran elsápad és ingerült. A vizsgálóbíró átlát rajta, valójában mindent tud, de nincsenek kézzelfogható bizonyítékai, és csak a tettes beismerő vallomására vár. Biztos abban, hogy az előbb-

utóbb elkövetkezik. - A diák is állandóan azzal a gondolattal foglalkozik, hogy feladja magát a rendőrségen, s különös viselkedésével valósággal mindent elkövet, hogy leleplezzék.

Raszkolnyikov meghasadó énjét Szonya, a hívő, már-már szentté emelt utcalány és Szvidrigaljov, ki maga is részese le nem leplezett gyilkosságoknak, állítják válaszút elé. A lelkében dúló belső harcot, az ellentétes „igazságokat” - ismét - két személy testesíti meg.

Mikor a főhős már képtelen egyedül elviselni a bűn terhét, mindent bevall Szonyának. A leány egy pillanatig sem habozik, hanem határozottan ráparancsol: „Állj fel! Menj most mindjárt, ebben a percben, állj ki a keresztútra, hajolj le, és csókold meg a földet, amelyet beszennyeztél, aztán hajtsd meg magad az egész világ előtt, a négy égtáj felé, és mondd fennhangon mindenkinek: Őltem! Akkor az Isten új életet ad neked!” Szonya véleménye szerint vállalni kell a bűnhődést, a szenvedést egy új élet reményében. Ő a könyörtelen ítéletet, a visszavonhatatlan elhatározást jelenti számára.

Szvidrigaljov, aki titkon kihallgatta Raszkolnyikov gyónását (szobája szomszédos volt Szonyáéval), más lehetőséget kínál. Egyetért Raszkolnyikov „eszméjével” („a gáztett megengedhető, ha jó a célja”), nem kárhoztatja tettét. Dunya kezéért cserében hajlandó lenne megmenteni: felajánlja, hogy összeköttesei és vagyona révén útlevelet szerez neki, és külföldre szökteti. De amikor Dunya visszautasítja szerelmi ajánlatait, Szvidrigaljov leszámol életével. Vagyona egy részét Szonyának és kistestvéreinek ajándékozza, s kereken kijelenti a leánynak, hogy Rogyion Romanovics (Raszkolnyikov) előtt csak két lehetőség van: a golyó vagy Szibéria.

Szvidrigaljov a következő napon „elutazik Amerikába”: az utcán föbe lövi magát. - Azon az éjszakán Raszkolnyikov lelkében is eldőlt a küzdelem: legyőzi az öngyilkosság vissza-visszatérő kísértését, s Szonya meg Dunya hatására mégis elmegy a rendőrségre vallomást tenni. Elfehért szájával, halkán, meg-megállva, de érthetően jelenti ki: „Én öltem meg az öreg hivatalnoknét és a hűgát, Lizavetát, baltával agyonütöttem és kiraboltam!”

A regényt egy rövid Epilógus zárja le, mégis ez a pár lapnyi fejezet a mű legfontosabb része. Mikor Raszkolnyikov a rendőrségen vallomást tett, nem „bűnét” bánta meg, csupán a „tettet” és nyomorult, tehetségtelen voltát ismerte el: terve ugyan nem sikerült, de elmélete, „eszméje” nem volt ostoba.

A bíróság - sok-sok enyhítő körülményt figyelembe véve - nyolcvévi kényszermunkára ítélte, s a szibériai száműzetésbe elkísérte őt Szonya is.

Még a fegyházban sem tudja elítélni önmagát, s megkeményedett lelkiismerete semmit sem talál a múltjában, ami oly rettenetes bűn volna. Tovább viharzik lelkében a vita: miért is adta fel magát, miért nem lett inkább öngyilkos, miért nem küld rá megbánást a sors, s miért nem érez büntudatot? Lelki konokságát megérik a többiek is: fegyencársai gyűlölik, mint isten-tagadót kiközösítik. Öngyötrő tépelődésébe valósággal belebetegszik. - Raszkolnyikov a száműzetésben végül mégis rádöbben bűne egész mélységére, és talál magában elegendő erőt igazságtalan céljai leküzdéséhez.

A Bűn és bűnhődés nem detektívregény (nem krimi). Elsősorban nem a bűnös üldözéséről, elfogásáról, beismerő vallomásáról és jogi büntetéséről szól, hanem mindenekelőtt arról a lélektani folyamatról, hogy milyen hihetetlenül nehezen születik meg a gyilkosban az igazi és mélységes bűnbánat.

Tökéletesnek hitt „eszméjét” a főhős csak akkor veti el, mikor lábadozása idején újra meg újra visszatér emlékezetébe egy félelmetes lázalom. Egyszer azt álmodta, hogy Ázsia mélyéről kiindulva gyilkos ragály fertőzte meg az egész világot. A megfertőzöttek valamennyien okosnak hitték magukat, s mindegyiknek az volt a meggyőződése, hogy egyedül ő hordozza ma-

gában a megfellebbezhetetlen igazságot. Ez az ideológiai mótely pusztulását és szenvedést hozott az egész világra. Csak néhányan, a kiválasztottak menekültek meg, „akiknek hivatása egy új emberfaját és egy új életet elindítani, megújítani, megtisztítani a földet.”

Raszkolnyikov kínosan oktalan álmában a fennhéjzó göggel, a csálhatatlannak mondott, „népboldogító” eszmékkal, a „jó cél” érdekével igazolt gáztettekkel számol le, s alázatosan beismeri - anélkül, hogy kimondhatná - elméletének hazug voltát. Ráébred a „matematika” vereségére, a racionalizmus csódjére. Bűnét csak most, annyi belső kín és szenvedés után tudja megbánni.

A bűnbánat alázata ajándékozta meg a főhőst az igazi, önzetlen szerelemmel is: odaborul Szonya lába elé, és sírva átöleli a térdét. Beteg, sápadt, arcukon „már ott ragyogott az új jövő, az új életre támadás hajnala. A szerelemben támadtak fel, mindkettejük szívében az élet kiapadhatatlan forrása fakadt a másik számára.”

Ez a szerelem vezeti el a főszereplőt a valláshoz, Szonya rendíthetetlen hitéhez is, hiszen lehetetlen, hogy kettejük meggyőződése ne legyen azonos. A leány Evangéliuma már régebb idő óta ott volt Raszkolnyikov párnája alatt.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Bakcsi György: Dosztojevszkij világa, Budapest, 1971  
Középiskolai kötelező olvasmányok elemzése, Budapest, é.n.

## Az elvesztett éden utáni vágy

(Jókai Mór: Az arany ember)

*Az arany ember* (1862) határhelyzetet foglal el a magyar széppróza történetében: a romantikus regény betetőzője és a magyar szecessziós próza első megnyilvánulása. A stílus- és ízlés-irányzat jelenlétét mutatja a gazdag, túlburjánzó ornamentika, az életösztön mellett jelentkező halálvágy, a fojtott erotika. És élte a regényt napjainkban is az ember örök vágya az elvesztett paradicsom visszaszerzésére, az édenkertbe való visszatérésre.

„Be kell vallanom - írta kései utószavában *Jókai Mór* -, hogy nekem magamnak ez a legkedvesebb regényem. Az olvasóközönségnél is ez van legjobban elterjedve.” S valóban - csaknem minden szempontból - egyedi remeklás ez az író életművében. Nemcsak a kor nagy gondolatai, politikai válságjelenségei tűnnek fel itt, hanem nyomot hagyott benne az író magánéletének sok-sok konfliktusa, házasetének ekkori zavara: feleségének elhidegülése, féltékenykedése és egy romantikus késői szerelem is. Az író annyira azonosulni tud főhőse kínlódásával, és saját keserű nézeteit oly gyakran adja szereplői szájába, hogy egyes értelmezők egyenesen „vallomás-regénynek” tartják.

Alkotói fénykorának (1867-1875) csúcspontja ez a regény azért is, mert *Az arany ember* (1872) Jókai legharmonikusabb, a romantikából a realizmusba viszonylag legmesszebb eljutó remekműve.

Ez a realista vonás a vívódó, meghasonlott főhős sokoldalú ábrázolásán túl abban is nyilvánul, hogy szereplői már nem mágnások, nemesek, mint korábbi írásaiban, hanem egyszerű, hétköznapi emberek: hajóbiztosok, hajókormányosok, kistisztviselők, kereskedők, kézművesek. Ha jól megfigyeljük, megelőző regényeinek azok a figurái lépnek most az írói figyelem fókuszába, akik ott csupán anekdotikusan bemutatott és realiztikusan megrajzolt mellék-szereplők voltak.

Szerkezeti felépítés szempontjából is egyik legösszefogottabb alkotása: nem kisebb-nagyobb novellák, anekdoták füzére. Az írói komponálás tudatosságára vall, hogy már a kezdő fejezetekben megjelennek mindazok a motívumok, cselekményelemek, amelyek később felerősödve, kibontva adják a regény cselekményszövetét, s így vagy úgy szó van valamennyi fontos szereplőről is.

Ilyen fontos motívum mindenekelőtt maga a Duna, mely összekapcsolja Komáromot és a Senki szigetét.

A legelső találkozás a Szent Borbála fedélzetén már sejteti Timár és Timea későbbi viszonyát: a török kislány halát érez ugyan megmentője iránt, de bensőségebb rokonszenvet nem. Midőn a hajóbiztost lesodorja a hullám a hajó orráról, s azt hiszik, meghal, a szíve „meg sem dobbant”. „Mikor a fehér cicát a hullámok közé veszni látta, akkor kétségbe volt esve, akkor nem tudta könnyeit visszatartóztatni, s most, mikor a hajóbiztost elnyelte a hullám, azt sem mondta rá, hogy szegény!”

Komárom felé vezető útjukon fedezik fel a Senki szigetét és lakóit. Timea és Noémi szembenállása, kölcsönös ellenszenve már ekkor sokat sejtetően megmutatkozik. A cica, Narcissza körül keletkezik köztük ártatlan nézeteltérés, de a két leány szemüknek pillanatnyi összevillanásából megérzi, „hogy ők valaha egymás sorsának rejtelmes intézői lesznek, hogy lesz közöttük valami közös, vagy öröm, vagy fájdalom; és talán sohasem fognak arról többet tudni, mint egy elfeledett álomról, hogy ők okozták egymásnak.”

Felbukkan a szigeten Krisztyán Tódor is, mint Noémi „vőlegénye”. Első pillanatra a hős és a kém keverékének látszik. Megjelenése halálba kergeti Ali Csorbadzsit, aki egyetlen leányát komáromi rokonára, Brazovicra bízta. Krisztyán feljelentéssel zsarolja a szigeten élőket is. Vele kapcsolatban meséli el Teréza mama családjá szerencsétlenségét. Férje, Bellováry volt Krisztyán Tódor apjának a keze. Ebben a történetben is szó van Brazovics Athanázról, a szipolyozó komáromi gabonakereskedőről: a Pancsováról megszökött Krisztyán Maxim adósságát ötszörös nyereséggel hajtotta be annak kezésén. Bellováryék mindent elvesztettek, földjüket, házukat, s az apa egy éjszaka szíven lötte magát. - „Visszajövök még ide!” - mondja Timár Terézának elbúcsúzva tőle.

A haldokló Ali Csorbadzsi tört mondataiban jelentkezik első ízben a „vörös hold”, „vörös félhold” motívuma, mely ismételten vissza-visszatér Timár életének válságos fordulói vagy mint bűnre csábító jelenés, vagy mint a lelkiismeret-furdalás szimbóluma.

Végül, amint a süllyedő hajóról megmentett Timea belép a Brazovics-házba, csirájában, rejtetten felsejlenek már a később oly végzetessé váló szenvedélyek: a gyűlölködés és a féltékenység. Athalie szemei „egy villámlottak Timea arcára, másikat a katonatisztre, s ajkait még jobban kipittyeszté. Kacsuka úr egészen el volt veszve Timea bámulatában”. Timár is bánatosan figyelte, hogy Timea milyen kedvesen mosolygott Kacsukára.

1828 őszén (október végén) indul a regénytörténet, s az időrendben haladó cselekmény-bonyolításban a fenti motívumok teljeseznek ki. Itt nem egymással szemben álló társadalmi erők, csoportok csapnak össze, mint más regényeiben: a drámai küzdelem színtere Timár Mihály lelke. A hűség és a szerelem, a hatalmas vagyon és az igazi boldogság ellentétei között való hányódás jelenti a nagy konfliktusokat. - A vívódó, a megoldhatatlan döntéskényszer elé kerülő főhős életének két fő színtere hol Komárom, hol a Senki szigete, míg a véletlen a kezére játszik abban, hogy az egyiket örökre elhagyhassa, és otthonra leljen a másikon.

A kiegyezés táján Jókai a korszak legidősebb témái felé fordult: tőkés vállalkozásokról kezd írni, lelkesedik a polgári átalakulásért, a tudományos és technikai haladásért, de nem hallgatja el rohamos fejlődés árnyoldalait, a munkások sivár helyzetét sem. *Fekete gyémántok* (1870) című regényében még kételyek nélkül, bizakodással tekint a jövőbe. Berend Iván a nemzeti tőkés vállalkozó megálmodott, ideális mintaképe. Nemes, bányatulajdonos, tudós, munkásai sorsát szíven hordozó, számukra szövetkezeti részvénytársaságot alapító értékes ember. Saját maga teremti meg vagyonát - becsületes munkával, tehetségével, széles körű tudásával; vállalkozásához nem tapad bűn, korrupció, a pénzhez nem öröklés útján jutott. Sikeres ember lett: le tudja győzni az akadályokat, meg tudja buktatni a spekulációs tőkén alapuló nemzetközi részvénytársaságot, boldog életet teremt mindenki számára a Bonda-völgyben. Vállalkozói sikereivel összhangban magánélete is szerencsésen célhoz ér az Evilával kötött idilli házasságban.

A *Fekete gyémántok* naiv, illuzórikus hite, ábrándos optimizmusa hullik darabokra az arany emberben. Jókai illúzióvesztését, kiábrándultságát részben politikai csalódásai okozták. 1871-ben már észre kellett vennie, hogy a kormánypárttal szemben a balközép ellenzéki politikája nem érvényesülhet. Egymás után buktak meg azok a javaslatok, amelyeket a honvédség kibővítéséről, a magyar jegybank felállításáról és a nemzetiségek támogatásáról beterjesztett a parlamentben. A reformkor eszméit megvalósíthatatlannak kezdi érezni a maga korában. De kiábrándult már a magyar kapitalizmusból is: az író nem hisz többé a „tisztá” nemzeti polgárosodásban. A sikeres hazai tőkés alakja foglalkoztatja most is, de már csüggedten szemléli hősét, nem tud azonosulni vele, s pályáját meghasonlásba vivőnek látja. Timár egész sorsa azt példázza, hogy vagyonnak, tőkének nem lehet becsületes úton birtokába jutni.

Jókai végletes, de általános érvényű megállapításokat von le Timár vagyonszerzésének, meggazdagodásának különös történetéből. Művészi eszközei közé tartozik - többek között -, hogy

nemcsak az események rajzával vagy a főhős lelki életének jellemzésével beszél, közvetíti saját világképét, hanem a kisebb szereplők félreérthetetlen nyilatkozataiba is saját elkeseredett véleményét rejti el. Feleleveníti Rousseau elméletét, mely szerint a magántulajdon lopás. Ezt a sajátos nézetet egy gályarab, Krisztyán Tódor apja fejt ki kellő határozottsággal: „Akinek pénze van, az azt mind lopta. Akinek sok van, sokat lopott, akinek kevés van, keveset lopott; aki nem maga lopta, annak az apja, a nagyapja lopott.” (Ugyanezeket a gondolatokat mondja el Balzac Goriot apó című regényében szintén egy szökött gályarab, Vautrin a fiatal Rastignacnak.)

De nem csupán a „becsületes” kapitalizmus ábrándja szenvedett vereséget, az egész fennálló világrend helyességébe vetett hit is megrendült ekkortájt Jókaiiban. Eddigi, naivnak tetsző optimizmusa semmivé foszlott: tragikusan ellentmondásosnak látja mind a földi intézményrendszert, mind a túlvilági berendezkedést, s meghasonlottan kétségbe vonja a létezés értelmét is. Családjának tragédiáját felelevenítve Teréza mama is így elmélkedik: „De hát mire való akkor a vallás, a hit, a keresztények és zsidók minden hitágazata, ha ilyen követelést tenni szabad? - De hát mire való akkor a törvény, az emberi társaság, ha szabad megtörténni annak, hogy valakit a koldustarisznyaig levetköztessenek olyan tartozásért, mellyel ő maga soha adós nem volt? - De hát mire való akkor a császárok, a miniszterek, a nagyhatalmak, ha egymás nyomorult jobbágyait meg nem bírják védelmezni? - De hát mire való akkor a pap a világon, ha ilyen szenvedést nem tud megorvosolni? - Mire való az egész világ?”

A közvetlen megnyilatkozásoknál sokkal művészebb módszer, mikor az író saját világképét főhőse sorsában mutatja meg; Timár útkeresése mögött ugyanis nemcsak a hazai kapitalizmus kérdései lappanganak, hanem Jókai lelki válságának nagy problémái is.

Timár Mihály, az „arany ember” szokatlan, rendhagyó hős Jókai életművében: rendkívül bonyolult jellem. A regény elején alakját még a szokványos, romantikus túlzások fonják körül: akadályokat nem ismerő, rendkívüli teljesítményekre képes mesehős, valóságos akrobata, aki lélegzetelállító bátorsággal és ügyességgel menti ki hajóját és utasait a természeti erők és az emberi hatalmak csapdái közül. Erkölcsi igényesség és feddhetetlenség jellemzi kezdetben: a megvesztegetéseknek (az egészségi ellenőrzéskor, a vámvizsgálatnál) nem kezdeményezője, csak pusztá eszköze, végrehajtója. Az egyszerű hajóbiztosból, Brazovics alkalmazottjából válik a regénytörténet folyamán vállalkozóvá, sikeres üzletemberré, dúsgazdag földbirtokossá, külkereskedővé - Berend Ivánhoz hasonló figurává.

A világ szemében „arany ember”: amihez ér, arannyá válik. „De akihez hozzáér, az mind szerencsétlenné lesz, átok és szenvedés terem az öt ujjának helyén.” A legszerencsétlenebb azonban ő maga, aki végül tragikus helyzetbe sodródik.

Ez a sikeres üzletember mégsem Berend Iván, mesés vagyonának alapja nem a becsületes munka, hanem a korrupció, a lopás, a spekuláció. Legelső erkölcsi megingása akkor következik be, amikor az elázott búzából kenyeret süttet a hadseregnek, s az üzlet megszerzéséért - Kacsuka tanácsára - 30 ezer forintot szán megvesztegetésre. - Majd megtalálja Ali Csorbadzsi legendás kincseit, s ellopja azokat. Ettől kezdve és e kincsek birtokában ragyogó karriert fut be, de ahogy nő tekintélye az emberek szemében, úgy hatalmasodik el lelkében a lelkiismeretfurdalás, a gyötrő önvád. Mert erkölcsi igényességét, alapvető tisztességét nem veszíti el, sőt épp ezért kerül konfliktusba önmagával. Becstelenné ugyan nem lesz, de nyugalma, boldogsága oda lett.

Örökös lelki vívódását, kezdetben önmentegető, majd önmagát egyre kegyetlenebbül vádoló tépelődéseit az író egy nála szokatlan eszközzel, a vissza-visszatérő belső monológokkal jeleníti meg (ezeket a szövegrészeket idézőjelbe teszi). A legelső lopásba finoman beleszövődik a Tímea iránt ébredező szerelem. Azzal nyugtatja magát - nem is alaptalanul -, ha a kincseket Tímeával együtt átadja Brazovicsnak, az biztosan megfosztja ettől a vagyontól a leányt. Ha

pedig megtartja, megháromszorozhatja a vagyont, s így adhatja át Tímeának önmagával együtt. Szándékai „tisztességesek”: csak azért akar gazdaggá lenni, hogy boldoggá tehesse az árvát, de egy hang onnan belülről mégis azt súgta a fülébe: „Tolvaj vagy!” „Mert attól a naptól kezdve, amidőn Timár az elsüllyedt hajóban megtalálta Ali Csorbadzsi kincseit, oda volt lelkének nyugalma; minden fényes siker után, mely vállalatait kísérte, felemelte szavát a belső vádló: ez mind nem a tied! Ez egy árva leánynak a vagyona volt, amit te bitorolsz. Szerencsés ember vagy? Nem igaz! Szegénynek jótévedője vagy? Nem igaz! Arany ember vagy? Nem igaz! - Tolvaj vagy!”

Ettől a hangtól sohasem tud menekülni, lelkiismeretének ostromozása egyre fájóbb, elviselhetlenebb. Különösen akkor kerül tragikus helyzetbe, mikor tönkretéve Brazovicsot, dúsgazdaggá teszi Tímeát és feleségül veszi. Házassága ugyanis boldogtalan. Tímea hálát érez iránta, de szerelmet nem, mert rejtve, visszafojtva Kacsukát szereti. Ez a helyzet annál is elviselhetlenebb, mivel felesége tiszteli férjét, felnéz rá, s végtelenül hűséges hozzá, valóságos szent, de „neje nem nő, hanem mártír”. Timár szerencsétlen, de szerencsétlenné, boldogtalaná tette Tímeát is.

Timár Mihály meghasonlottsága, lelki tépettsége még inkább elmélyül, mikor három és fél év után újra megjelenik a Senki szigetén, s ezzel megkezdődik két helyszínen kettős élete. Fél évig milliomos és kétségbeesetten boldogtalan; fél évig vagyontalan, két keze munkájából élő egyszemélyes ember, de kiegyensúlyozott és boldog Noémi odaadó szerelme által.

De ettől kezdve folytonos hazugságban kellett élnie. „Minél tovább haladt e kettős életben, annál jobban érezte a kettős kötelesség ellentmondásokkal terhes zűrzavarát. Egyszerre két nemes, önfeláldozó lélek sorsáért tette magát felelőssé. Szerencsétlenné tette mind a kettőt, s önmagát a legszerencsétlenebbé a kettő között. Hová meneküljön?”

Első tolvajlásának nyomasztó büntudata - belső vergődései során - rátelepszik emberi kapcsolataira is, s minden lopottnak tűnik már szemében. Ellopta - így ostromozza önmagát - Tímeától apja millióját, szíve férfiideáljának, hitvesi hűségét; ellopta Noémitől szíve szerelmét, női gyöngédségét; ellopta Teréza bizalmát, Krisztyán Tódortól az egész óvilágot; ellopta Athalietől apját, anyját, házat, vőlegényét; ellopta Kacsukától a boldogság reményét; lopta a tisztelést, mellyel az egész ismerős világ körülvette.

Feloldhatatlanul szembekerül tönkretett életében a gazdagság és a humánus. Feleségétől nem tud elválni. Nincs is ürügye a válásra, s Tímea még akkor sem szakítana vele, ha az ő hűtlensége kiderülne. A kettős élet sok-sok kínja, megoldhatatlan problémája az öngyilkosság szélére sodorja. A lelkében dúló örökös perben nem talál már önmaga számára semmiféle mentő körülményt, sőt Krisztyán Tódor valamennyi vádját a maga összességében igaznak tartja, mikor a kalandor a balatonfüredi éjszakai beszélgetés során el akarja tőle orozni az ellopottakat: magának követelve a Senki szigetét, Noémit, Dódit.

A regény eseményszövege végül mégsem tragikusan végződik. Timárt az öngyilkosságtól egy véletlen és váratlan esemény menti meg: nem őt, hanem Krisztyiánt nyeli el a rianás Timár ruhájában és tárcájával a zsebében. A holttestben majd mindenki a komáromi kereskedőt véli felismerni - tavasszal, a jég olvadása után.

Timár „kilép az életből”, a világból, otthagyja feleségét, házat, vagyont. Őszintén meggyónja egész szerencsétlen kettős életét Noéminak, s „feloldoztatott”. Elmenekült abba a történelem előtti paradicsomi idillbe, abba a rousseau-i ősközösségbe, mely kiáltó kontrasztként áll szemben azzal a modern világgal, amely tele van kiábrándító zűrzavarral, becstelenséggel, embertelenséggel. A Senki szigete nem tartozik egyetlen államhoz sem, nincsenek itt hivatalok; csak a természet által diktált törvények léteznek, s itt a pénz is ismeretlen fogalom, csupán a cserekereskedelmet ismerik. Vallásuk sincs, de istenhitük rendíthetetlen. Teréza csak „arról a

jóságos, minden teremtést szerető, véghetetlen irgalmú, bűnbocsátó” Jézusról beszél Noéminek, s így ő „arról a kegyetlen, bosszúálló Istenről, arról a személyválogató Istenről, arról az áldozatot követelő, cifra templomokban lakó Istenről” nem tud semmit.

A regény megoldása romantikus ábránd: az ember nem léphet ki a világból, nem vonulhat ki a társadalomból. A Senki szigetének rajzában a menekülés költői nosztalgiája jelenik meg, az elvagyódás lírája uralkodik. „A Senki szigete azonban nemcsak menekülés - hanem a jóság, a szeretet, a nagy emberi erények melegágya is.” (*Sőtér István*)

Az arany ember vonzó hatását növeli az a pátoszteljes romantika is, mely az al-dunai képekben vagy a téli Balaton látványaiban, a jég alatti halászat leírásában érvényesül. A sziget növényvilágának részletes bemutatásában a kertészkedő-füvészkedő Jókai jeleskedik.

A főhős bonyolult jellemének sokoldalú, a lélektani elemzés eszközeit is felhasználó ábrázolása mellett valamivel elnagyoltabbaknak tűnnek a kisebb szereplők. Végtelenen eszményített Noémi, akiben a nőiességből minden megtalálható, ami kedves, és hiányzik minden, ami bántó. „Együtt és összhangban él benne a szűz, a tündér és a nő.” - Timea valamivel összetettebb jellem. Férjéhez a hála köti, hűséges hozzá, bár éveken át tisztán és épségben őrzi Kacsuka iránti nagy szerelmét. Timár „halála” után sem lehet boldog Athalie utolsó tördőfése miatt (Timár nem halhatott meg, hanem él, s egyszer még visszatérhet). Tragikusan szép alakja kiváltja az olvasó őszinte rokonszenvét és szánalmát. - Krisztyán Tódor nem szokványos intrikus: züllött kalandor, kém és zsaroló, bár nem ilyennek született; szerencsétlen körülmények formálták romlottá. - Athalie-ban sem csupán a démoni gonoszság uralkodik: megcsalt és visszautasított szerelme indította el élete tragédiáját, s ettől kezdve már csak a bosszúnak élt. - Brazovics, a komáromi rác kalmár tulajdonképpen nem is jó üzletember: soha sincs tisztában vállalkozásainak helyzetével; kíméletlen uzsorával gyűjtötte vagyont; halálát a veszteség miatti hirtelen felindulás okozza. - Kacsuka Imre a korrupt államgépezet egyik figurája. Apró kis korrupciós ügyletekkel gyűjtögeti pénzét, de nem lett vagyonos ember. Timea iránt érzett kitartó és néma szerelme emeli meg alakját szemünkben.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Középiskolai kötelező olvasmányok elemzése, Corvina, é.n.  
*Lengyel Dénes: Jókai Mór, Gondolat, 1970*

## **Egy későn jött ember** (*Mikszáth Kálmán: Beszterce ostroma*)

*Mikszáth Kálmán* írásművészetének titka: stílusának kivételes hajlékonyága és gazdagsága, a derűs szellemnek a szövegben kifejeződő játéka, ereje, emelkedettsége, írásaiban a hangok, hangulatok tarka képet alkotnak, az elbeszélő nézőpontja és magatartása szinte nyomon követhetetlenül változik. Az ő világában a nemes lélek rendszerint felülemelkedik a hétköznapok sivárságán, az emberi gyarlóságokon.

Mikszáth a regényt először a *Pesti Hírlap*ban közölte folytatásokban (1894), kötetben 1895 novemberében jelent meg. Alcíme: „Egy külön ember története”.

Keletkezésének körülményeiről maga az író tájékoztatja olvasóit a Bevezetésben s más hírlapi cikkeiben is. Hősének, gróf Pongrácz Istvánnak furcsa históriáját - kedélyes anekdotázás közben - egyik képviselő barátjától, gróf Pongrácz Károlytól hallotta.

Az anekdotát, ezt a népi fogantatású műfajt (jellemző, rövid, csattanós, tréfás történet) - Jókai nyomán - Mikszáth is felhasználta műveiben. Innen származik sajátos elbeszélő hangja, az élőbeszéd ízeit idéző közvetlen csevegése. Az anekdotában nemcsak egyszerűen mulatságos történetet látott, hanem észrevette a benne rejlő jellegzetes tartalmat: egy-egy magatartásforma csattanóra kiélezett, eltúlzott, de társadalmilag jellemző vonásait is. Az anekdota segítette valóságábrázoló művészetét, de műveinek anekdotikus szerkesztésmódja - a kilencvenes években - akadálya is volt az elmélyült jellemrajznak, a szervesen felépített, összefüggő cselekménynek s a valóság bonyolultságát felszínre hozó nagyobb szabású kompozíciónak.

Anekdotából lépett a *Beszterce ostroma* színpadára a regény főhőse, Pongrácz István is. Jellemzése, lélekrajza kivételnek számít Mikszáth életművében: sok oldalról, sokféle helyzetben mutatja be alakját.

Lassan, körülményesen, messziről indítja el az író a cselekményt. Két, egymástól teljesen független, időben is távol eső novellából áll a regénynek csaknem fele, az első két rész (Estella; Kedélyes atyafiak). A két főszereplő Pongrácz és Apolka sorsa csak a harmadik részben (A tús) fonódik össze. Ettől kezdve más sokkal egységesebb kompozíciójú a mű negyedik fejezettől (Az éj) pedig az események is fokozatosan felgyorsulnak, a korábban elejtett, elhagyott meseszálak újra egyesülnek.

Anekdotával kezdődik a regény, a Dugali bácsi „fejletlen igazságérzetéből” bontja ki az író a történelmi múlt megítélésének viszonylagosságát. A kuruc szabadságharc leverése után - az 1715-ös törvény alapján - a Habsburgok várromboló bosszújáról Nedec vára azon a címen menekült meg, hogy kastély, bár valódi vár volt bástyákkal, felvonóhíddal, toronnyal, tömlőccel, kápolnával, föld alatti süllyesztőkkel. (Valahol Zsolna közelében, a Felvidék vadregényes hegyei közt állhatott a nedeci várkastély.)

A színhely bemutatása elnagyolt, az írot láthatólag sokkal jobban érdekli a környék mondanivalójának, babonás hiedelmeinek sajátos, az ősi múltat őrző hangulata. Ezen a megejtő bája ellenére is elmaradott, jámborul hiszékeny és sötéten babonás vidéken még az őskor szörnyetegei élnek. „Ide ugyan be nem tolikodik a XIX-ik század.”

Nem „tolakodott be” a 19. század Nedec urának, gróf Pongrácz Istvánnak az életébe sem. Nem vette észre vagy nem akarta tudomásul venni az idő múlását, a történelem változását. Fura, külön, „későn született” ember volt, rögeszmés hóbortjainak élő figura. A 17. században megállt számára az idő, hamis illúziói elhatalmasodtak világszemléletében, s egy régmúlt kor erkölcsi, szokásai szerint rendezte be életét. A 19. század hetvenes éveiben (az elsőt

célzások erre az időpontja valószínűsítik a regény központi eseményeit) fejébe vette, hogy érvényesíti öröklött feudális jogait.

Tót parasztaiból hadsereget szervezett, vitézi tornákat, hadgyakorlatokat tartott. S hogy asszony is legyen a háznál, Zsolnán egy vándorcirkusz-társulattól 600 forintért megvásárolta Donna Estellát, a csinos, vörös hajú akrobatanőt. Ő lett a „várasszony”, a „hadjáratok” idején pedig az amazon és a markotányosnő szerepét játszotta. Az utolsó várúr a körülötte lebzselő ingyenélőknek katonai rangot adott: volt ezredese, hadsegédje (ez egyben várnagy is), azonkívül udvari káplánja, íródiákja, sőt „lengyele” (barátai házában élő elszegényedett magyar nemes) is. A mindennapi életet a lovagi szokások és szertartások szigorú rendje irányította.

Mikszáth lélektanilag nem fejt meg Pongrácz rögeszméit, adós marad különbsége kifejlődésének elemzésével is. Kerüli a részletes leírásokat. Legfőbb jellemzési módja az apró, néha fölöslegesnek mutató tények halmozása, a szereplők cselekedeteinek minél gazdagabb elemzése, az anekdotikus érdekességek hajszolása. Kevésbé művészi módszer ez, mint pl. Balzacé, de egyben kevésbé fárasztó. Szinte ellenállhatatlan kényszer űzi az író, hogy minden furcsaságról tájékoztassa az olvasót. Ennek érdekében sok-sok kitérést, a cselekmény fővonalától való eltérést enged meg magának.

A páratlanul gazdag tény- és életanyag elmondásában azonban sohasem bőbeszédű, sőt egyenesen szűkszavú, néha egy-egy odavetett megjegyzésre, zárójeles utalásra szorítkozik.

Pongrácz István külsejét csupán egyetlen mondattal írja le: „Különben derék szál legény volt, magas, daliás, feltűnő piros arccal, hetyke bajusszal.” A következő mondat - „Nem volt más hibája, csak hogy sántított egy kicsit” - tulajdonképpen már egy közbevetett anekdota bevezetése, ürügy, hogy elmesélje, miért nem tudta eltört lábát helyreigazítani Sztrelnyik Matykó, a gbelai javasember.

Pongrácz a maga szakállára visel háborúkat - maga ellen. Földjeit a parasztnak adta hadiszolgálat fejében. Egy-egy „hadjárat” után Te Deum (hálaadó tisztelet) és bál is következett. - A békés hétköznapiak is a középkori szokás szerint folytak: ebédkor felköszöntők hangzottak el a királyra és Pongráczra három mozsárlövés kíséretében; ebéd után a várúr pénzt szórt a parasztnak közé, a csontteremben pedig Estella trapézmutatványaiban gyönyörködhetek az urak - a pap kivételével. Vacsora után együtt borozgatott a lengyelével.

Estella szeretett volna grófné lenni, de Pongrácz meg se látta benne a nőt; úgy szerette csak, mint ahogy egy ügyes kutyát szeret az ember.

A regény megjelenése óta szinte minden kritika, irodalmi tanulmány megállapította, hogy Mikszáth a Beszterce ostroma főhősében megteremtette a „magyar Don Quijotét”. A spanyol *Cervantes* (1547-1616) híres regényének (Don Quijote de la Mancha) főszereplője és Pongrácz István között valóban sok közös vonás fedezhető fel: mindketten hátat fordítottak a jelennek, megfélelkeztek az időről s egy rég letűnt világ ideáljaihoz ragaszkodtak csökönnyesen, már-már tébolyult elszántsággal. De a két regényhőst lényeges különbségek el is távolítják egymástól. A spanyol író hőse annyira beleélte magát a lovagregénybe, olvasmányai annyira megzavarták a fejét, hogy ezek világot valóságnak hiszi. Felcsap kóbor lovagnak, világboldogító eszméért rajong: az igazságért, a nők, az árvák és a szegények védelméért száll síkra - egyedül. - Pongrácz Istvánnak nincsenek ilyen világboldogító nagy eszméi, saját maga hóbortjainak központja és célja. - Don Quijote minduntalan egy józan, kegyetlenül valóságos világba ütközik, s halálos ágyán megrendítő módon vallja be önmagának élete kudarcát. - A magyar Don Quijote ezzel szemben nyugodtan éli a maga különc, rögeszmés életét. Hóbortjait kímélik, valósággal megbecsülik, cinkosa az egész vármegye. A regény cselekménye voltaképpen abból alakult ki, hogy az egész környék közreműködik Pongrácz bolondságaiban, mindenki a kezére dolgozik.

Mikszáth tudatosan bizonytalanságban tartja olvasóit abban a tekintetben, örült-e Pongrácz, vagy nem. A vita egyértelmű eldöntése legfőbb varázsától fosztaná meg a regényt. Csak ez a szándékolt homály, ez az „igen is”, „nem is” állapot szolgálhatja írói célját. Mikszáth nem egyszerűen egy örült beteges kórtüneteit vagy egy épelméjű ember szertelen és hihetetlen tetteit kívánja ábrázolni, hanem egy „különc”, egy „elkészt lény” magatartását, akinek délibábos illúziói mániává erősödnek.

Az író - természetesen - nem azonosul hőisével, kívülről és ironikusan szemléli, de nem tagadhat meg tőle bizonyos rokonszenvet. S ha mosolyog is rajta, nem teszi egyértelműen komikus, nevetséges figurává.

Pongrácz István sok tekintetben becsülésre méltó ember, nemes érzések élnek benne, és egész lényében van valami lovagi finomság, tisztaság. Hiányzik belőle az önző törtetés, a mohó élvezetvágy s mindenekelőtt a hazug képmutatás. Őszintén hisz egy letűnt kor, a kisszerű jelennel szemben jobbnak és szebbnek hitt múlt eszményeiben. A röghöz kötött nép is a bálványozásig szerette. Nemcsak más, hanem különb is, mint a jelenben élő dzsentrik túlnyomó többsége, különb, mint környezete. A regény világában egyedül neki van kiforrott értékrendje, egyedül ő cselekszik következetesen.

A „bolondos” gróf erkölcsi tisztaságát még inkább megértjük, ha összehasonlítjuk a szomszédban élő Behenczy bárókkal, az apával és a fiával.

Dúsgazdag család volt valaha a Nedec közelében élő Behenczy família, de Behenczy Pál mindent eldorbézolt. Felesége rá és fiára évi tíz-tízezer forint évjáradékot hagyott. Ezt fél-évenként fizették ki nekik, de az összeget külön-külön tíz-húsz nap alatt elmulatták. A következő részletig a düledező, ócska várkastélyban laktak: vadásztak vadra is, szelíd állatra is, s ebből tengették életüket. - A „múlt megszentelt hagyományai” is csak könnyelmű felelőtlenységük leplezésére szolgáltak (pl. a vár harangjának eladása a krivánkaiaknak).

A Behenczy bárókban Mikszáth megteremtette az egyéni tulajdonságaiban is elaljasodott, erkölcsileg lezüllött, a polgári fejlődés során elszegényedett és élőködővé vált, de a régi úri életmód látszatához ragaszkodni akaró dzsentri típusát, az „úri svihákot”.

Az apja által elkergetett fiatal báró, Behenczy Károly Nedec várában István grófnak felajánlja „ősi kardját”, s itt kívánja megtalálni szerencsését. Pongrácz kinevezte várorvosnak, majd ezredtulajdonosnak, s megkapta az „előkóstoló” címét és szerepét. „Aztán a sok kóstelgatásban egy idő óta másra támadt kedve. Az Estella piros, duzzadt száját szerette volna egyszer megkóstolni.” Behenczynek ez a vágya sorsdöntő események sorát indította el a nedeci várban.

A „sokat tapasztalt” lány és a züllött Behenczy báró Besztercebányára szöktek. Pongrácz kiadatásukat kérte a besztercei magisztrátustól. Mivel köveit kikacagták és elzavarták, István gróf másnap megindította hadait Beszterce elpusztítására.

A regény második részében (Kedélyes atyafiak) megszakad s hosszú időre el is tűnik a cselekmény eddigi szála. Az író egy új novellába kezd: Apollónia történetébe. - Kiszélesíti Mikszáth a regény társadalmi háttérét, a különc és a svihák arisztokráciával szemben mintegy mérlegre teszi kora meggazdagodott polgárságát.

A zsolnai vaskereskedő fiainak, a három Trnowszy fivérnek a története is anekdoták sorából áll. György orvos lett, és szegény maradt: hiszen Zsolnán a hegyi levegőben egészségesek voltak az emberek; a tótok egyébként sem perlekednek a halállal, szelíden megadják magukat neki. A doktor halála után sem hagyott maga után semmit, csak egy 11 éves szőke leánykát, Apollóniát. Péter viasszal és mézzel kereskedett, Gáspár juhokkal foglalkozott, s mindketten megtollasodtak. „Jól elhelyezvén pénzeiket, idők folytával Zsolna város leggazdagabb, legtekintélyesebb polgárai lettek. Rettenetesen gyűlöltek egymást, nem volt az a piszok, amit

egymásra ne kiabáltak volna.” (Az ádáz gyűlölködés okát, kibontakozását az író ezúttal sem világítja meg.) Dühödtek pánszlávok voltak, gyűlölték a magyarokat.

Az árvaszék a két nagybácsi verekedésébe torkolló viszálya miatt a részeges Klivényi József városi írnokot (Apolka anyai rokonát) nevezte ki a kislány gyámjává. A vén korhely üzletet szimatolt az árva nevelésében: hátha valami csurran-cseppen majd a gazdag rokonoktól. Ebben csalódnia kellett, s Apolkát éveken át cselédként tartotta a háznál: rongyokban járatta, enni is alig adott neki, s feleségével együtt verte őt is. A szerencsétlen gyermek lesóványodott, elsatnyult, „vézna teste tele volt kék foltokkal”.

Bár az iszákos Klivényit „soknemű hivatali vétség és apró visszaélés terhelte”, nem lehetett elcsapni hivatalából, mert „nagy magyar” volt a tótok lakta Zsolnán, s az ő „ügye mindig a haza ügye volt”. Ebből a magyarságból élt és táplálkozott.

Egy ötletszerű esemény (a Volek csizmadia inasának tanácsára a kis árva megcsókolta Trnowszky Péter kezét) változást, később gyökeres fordulatot vitt Apolka életébe: a két nagybácsi előbb egymásra licitálva ajándékokkal halmozta el, majd félvényként felváltva saját házában nevelte.

A Trnowszky fivérek is „bolondok” - legalábbis a zsolnaiak szemében. Az önzés, a kapzsi falánkság ütközött ki különcködésükben. Alapvető jellemvonásuk, az irigykedő sanda mohóság, visszájára fordult, saját ellentétébe csapott: örült, esztelen pazarlással akarta felülmúlni egyik a másikat Apolka nevelésében, kényeztetésében. - Péter pánszláv, Gáspár éppen ezért magyar szellemben nevelte a leánykát, sőt bosszantásul még saját nevét is Tarnóczyra magyarosította. De amilyen mértéktelen volt tékozló vetélkedésük, éppoly könyörtelenül és embertelenül üzték el házukból mindketten egy napon Apolkát. Gáspárt felháborította, hogy fia, Tarnóczy Miroszláv (Emil) szerelmes lett Apolkába („behálózta a kis pondró”), Pétert pedig az gerjesztette éktelen haragra, hogy a kislány inkább szeretett volna - épp a bimbózó szerelem miatt - Gáspáréknál maradni.

Apolka újra Klivényiéknél talált menedékre. A züllött írnok most azt tervezgeti, hogy áruba bocsátja majd a gyönyörű hajadonná serdült árvát. Éppen Behenczy Pálnak készül felkínálni, de Klivényinek - felesége halála után - még az is megfordul a fejében, hogy „nevet ad” Apolkának: feleségül veszi. A kismizett és megfélemlített leány az öngyilkosságba próbál menekülni; másnap reggel találtak rá a Vág folyó partján.

Apolka - ahogy Mikszáth megjeleníti - egy Jókai-regényből lépett elő: gyönyörű, nyúlánk teremtés, hosszú haja olvasztott arany, finom arccsokájában őzike tekintet, szoknyája suhogásában varázslat volt; erényes, ártatlan, őszinte.

Gróf Pongrácz István és Apolka sorsa a regény harmadik részében kapcsolódik össze. - A Beszterce megbüntetésére felvonuló hadak épp aznap érkeztek Zsolnára, amikor Apolkát ájultan találta a folyó partján Blázy polgármester hajdúja.

A budetini parancsnok s a nedeci hadsereg „tisztjei” mindent elkövetnek, hogy elkerüljék az országos botrányt, a Beszterce elleni háborút. István gróffal azonban csak a „saját nyelvén” lehet beszélni, az okos szóra rá sem hederít. Az Úri sörödében azt sütötték ki az urak, hogy az éppen Zsolnán tartózkodó vándorszínészek öt tagját beöltöztetik Beszterce város hódoló küldöttségének, s a szökött Estelláért cserében hadi túszként átadják a bolondos grófnak a gyönyörű Apolkát. A Vág folyó partján zajlott le az átadási szertartás: a „besztercei követek” vizet, füvet és földet hoztak a város hódolatának jeleként.

István gróf boldog volt, diadalmámort érzett. „A káprázatok közt, amelyekben fiatal kora óta élt, ez volt neki az első valóság. Igen, ez. Ez a nagy hazudozás. Szíve tombolt a diadalérettől, szeme kevélyen siklott végig a hódolókon, míg hirtelen rajtavesztett az utolsó látományon, Apolkán.”

Amíg Apolka nem lépett be az életébe, Pongrácz inkább egy anekdota hősként állt előttünk. Ettől a találkozástól kezdve személyisége elmélyül, s helyenként megrendítő drámai hangsúllyal gazdagodik. Egész lénye csendesebbé, szelídebbé vált, s boldog volt; vadászott, lovagolt, látogatásokat tett a szomszédos kastélyokban, s hosszú szabadságot adott hadi népének. Csak a leány neveltetésével törődött, féltékenyen őrizte, még az álmára is vigyázott a „hadi-zsákmánynak”.

Apolkával, a szegény árvával szemben magatartása a kifogástalan lovagé: elárasztotta minden jóval, bőkezű és gyöngéd apa módjára bánt vele, örökbe akarta fogadni, rá akarta hagyni a nevét. Maga sem tudta, hogy az, amit apai érzésnek, lovagi hódolatnak hisz, tulajdonképpen szerelem. A maga középkori hóbortjaival védte a lelkében kicsírázó újfajta és tisztázatlan érzést: párbajozott érte az Ordódy fiúval (súlyosan meg is sebesült), börtönbe záratta Tarnóczy Emilt, aki el akarta venni tőle a lányt.

„Pongrácz ábrándjai a hadi túszként hozzá került Apolka alakján keresztül ütköztek össze a legélesebben a valósággal. Igazi érzés fűzte ehhez a lányhoz, be akarta vonni a saját álomvilágába. Apolka tetteit azonban a valóság szabta meg: a tiszta szerelem ereje munkált benne. A gróft, az oligarchát kímélő félfudális államhatalommal szemben talán tarthatta volna magát Pongrácz kártyavára - az meg akart alkudni vele; a megvesztegethetetlen, mesterkéletlen érzéssel szemben azonban menthetetlen volt. Apolka és Tarnóczy Emil szerelmében a valóság tört be ellenállhatatlan erővel ábrándvilágába. Ezt érezte meg István gróf, s ez lökte mind mélyebbre az örületbe.” (*Király István*)

Az örökös rettegés, hogy elveszik tőle Apolkát, megrendítette a gróft. Állapota romlott, elméje megbomlott: beteges víziói, hallucinációi támadtak, örült gondolatok, rögeszmék hatalmasodtak el tudatában.

A regény végén Pongrácz újra középkori lovaggá nemesedett. Miután Tarnóczy Emil visszavásárolta 600 forintért a megöregedett, megcsúnyult Estellát a fiatal Behenczy bárótól a beszercei „szénátorok” visszavitték Nedecre a megszökött „várasszonyt”. István gróf a „hadi regula” értelmében lemondott a túsrról, de lemondott életéről is, hiszen a szerelem valósága már összetörte ábrándvilágát. Egy hatalmas koporsót készíttetett, hogy kedvenc lován ülve temethessék el, s öngyilkos lett (megmérgezte magát).

A regény befejezése nem komikus, inkább a tragédia színezi át az utolsó jeleneteket. - Pongrácz Istvánt végül is nem lován ülve temették el, hanem csak „gyalogosan” és egyedül. Az ábrándokat széfoszlato valóság győzelmét hangsúlyozza az író az utolsó sorokban is.

Mikszáth keserősége végső soron abban rejlik, hogy a dzscentri Magyarországon oly fennen hangoztatott nemes elveit, eszményeit, makacsul őrzött hagyományait már csak egy örült veszi komolyan, a többiek számára ezek üres pózzá szegényültek, s parazita életük leleplezésére szolgálnak.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Középiskolai kötelező olvasmányok elemzése, Corvina, é.n.

## A szabadság súlyos felelőssége

(Thomas Mann: *Mario és a varázsló*)

*Thomas Mann* (1875-1955) a modern polgári világ reprezentáns német írója, a realista hagyományok kiteljesítője, a polgári humanizmus és racionalizmus legnemesebb eszméinek a híve.

Az északnémet városban, Lübeckben született régi polgárcsaládból. 1933-ig Münchenben élt, majd a fasiszmus elől Svájcba menekült, 1938-ban pedig az Amerikai Egyesült Államokba emigrált. A Nobel-díjas író 1936-ban a fasiszta Németország megfosztotta állampolgárságától és attól a doktori címtől, amelyet korábban a bonni egyetem adományozott neki. 1952-ben tért vissza Svájcba, és élete végéig itt élt.

Már az első világháború előtt keletkezett művésznovelláiban megjelenik egyik központi témája: a művész és a modern világ viszonya. Az író azt az ellentmondást mutatja be, amely az igazságért és a megismerésért küzdő művész és a polgári életforma józan prózaisága között feszül. (Pl. *Tonio Kröger*, 1903)

Thomas Mann regényei (*A Buddenbrook-ház*, 1901, a *Varázshegy*, 1924, a *József és testvérei*, 1933-1943, a *Doktor Faustus*, 1947) a XX. századi polgári realizmus mindmáig legnagyobb alkotásai közé tartoznak.

Az író azt foglalkoztatja, hogy milyen utat tesz meg az értelem és a morál világától eltávolodó művész a humánumellenes démoniságig.

Egyik legismertebb novellájában, a *Mario és a varázsló*ban egyre fokozódik a lidércnyomás, s a megszüntetéséről adott kép nem elég meggyőző. (A varázsló fizikai megsemmisülése nem jelenti elveinek a bukását is. Diadalának tetőpontján éri a lövés.)

Az író 1926-ban Itáliában járt, szimbolikus novelláját később ennek a nyaralásnak az emlékei alapján alkotja (1930). A részben valóságos, részben fiktív történetet egyes szám első személyű előadásban halljuk. A történelmi háttérben az olasz fasiszmus erősödése érezhető, s bár az elbeszélő nem nevezi néven az aggasztó kórt, a történet időszerű figyelmeztetéssé nőtt.

Az olaszországi fürdőhelyről, ahol az elbeszélő a családjával nyaralt, olyan apróságokat mond el a novella bevezető része, amelyek jelentéktelenségük ellenére is megjelenési formái valamilyen mélyen fekvő bajnak. Sejtelmes, baljós megjegyzések utalnak a bekövetkező borzalomra, s a családot kellemetlenségek sorozata éri. A kellemetlen incidensek során a nacionalizmus, az idegengyűlölet, az erkölcsi képmutatás, „a hatalmi túltengés” és a szolgálalkúság különböző példái nyilvánulnak meg. Az író e jelenségek nevetséges, egyszersmind félelmetes jellegét fejezi ki a groteszk jelenetekben.

A mű szerkesztésének egyik fő vonása a jellegzetes, később fontossá váló mozzanatok előzetes megvillantása. A fürdőhely - politikai okokkal is magyarázható - „kellemetlen levegőjének” és Cipolla alakjának előzetes bemutatása a fokozatos „ráhangolódás” célját szolgálja. A mű cselekményének első harmadában a plakáton bűvésznek álcázott, de valójában hipnotizőr Cipolla nem vesz részt, a baljós utalások azonban már ekkor éreztetik a viszolygást, amelyet az elbeszélő a varázsló iránt érez.

Az előadás színhelyét, a közönséget, Cipollát, műsorának számait és hatását az epika hagyományos részletező módszerével mutatja be az író. Az egyes szám első személyű előadás lehetővé teszi, hogy az elénk vetített képen kívül az elbeszélő maga is vélekedjen, kommentálja az eseményeket. Az író a varázsló alakját, mutatványainak sorát, a közönség magatartásának változását párhuzamosan, fokozatokban tárja elénk.

Cipolla annak az alvilági-démoninak a megtestesítője, amelyet a középkori gondolkodás az ördög alakjában jelenít meg. Annak a gonosznak a szimbóluma, amely mágikus-irracionális eszközök igénybevételével az emberiségre tör. A varázsló magatartása, módszere és hatása a fasizmusra is emlékeztet. Külsejének megmutatásában ugyanaz a groteszk hatás érvényesül, amely a fürdőhely kellemetlenségeinek ábrázolását jellemzi. Púpos, gnóm alakja, ruházata „fantasztikus, feltűnést hajhászó hóbortosságot” és „szigorú komolyságot, rosszkedvű gögöt, önteltséget” áraszt.

„Munkaeszközei” is jellegzetesek. A sűrűn hörpintett konyak arra hivatott, hogy a mester ördögi, ártó szenvedélyét fűtse. A karmos fogójú lovaglóostor a mutatványok elfajulása során egyre inkább Cipolla uralmának sértő szimbólumává, az idegen akaratok megtörésének jelképes eszközévé válik.

Cipolla bőbeszédű szónoklataiban hemzsegnak a nemzeti nagyság frázisai, a diktatórikus szólamok és a közönség emberi méltóságába gázoló kijelentések.

Műsora számtani feladványokból, kártyamatatványokból, majd hipnotizálással előidézett, egyre visszataszítóbb jelenetekből áll.

A szünet utáni műorszámok már kifejezetten az értelmi megfontoláson alapuló cselekvés szabadságától fosztják meg az embereket.

Cipolla mindvégig színpadias gesztusokkal, a „szenvetések” mímelésével, eltúlzásával magát sajnáltatva végzi a „mutatványokat”, előképének, Fuggierónak, a fürdőhely „szörnyű kamaszának” alakját juttatva eszünkbe.

A közönség viselkedése - udvariassága, tetszésnyilvánítása, továbbá e viselkedés változása: az ellenszenvet, ellenállást követő megrészegülés - a varázsló különleges képességével is magyarázható. Bár a mutatványok egyre inkább félelmet keltenek, a szuggesztív módszerek hatására megittasul a közönség. A védekezés hatástalan. (A közönség szinte Cipolla kezére játszik.)

A novellát „rettenetes és mégis fölszabadító vég”, a bűvészt különös befejeződése zárja le.

A tánc groteszk jelenetei után, ebben a felfokozott hangulatban kerül sor Mario, a pincérfiú „fellépésére”. A címszereplők „mutatványával” az esemény sor fejlődésének csúcspontjára ér.

A varázsló éppen Mario esetében töri át a legbrutálisabban azokat a korlátokat, amelyek az emberi méltóságot, az emberi öntudatot védik. A „lebenső érzések kiszolgáltatása” Mario csókjával éri el a tetőpontot. A képmutató Cipolla gonoszságának a hirtelen pisztolyt rántó pincérfiú határozott cselekedete vet véget: Mario lövésére megszűnik a rémület uralma. A váratlan fordulat nem egészen hihető. A vágykép benyomását kelti az olvasóban, s inkább csak a példázat erejével hat. (Az író egyik levelében megírja, hogy akkor, amikor a „költött befejezés” nélkül beszélte el a valóságos élményt, lánya ezt mondta: „Nem csodálkoztam volna, ha agyonlővi” - tudniillik a fiú a varázslót.)

A „kirobbanás”, a „rettentő végkifejlés” hangulatát már a novella kezdő részletei is érzékelik. Cipolla szörnyeteg, Mario rokonszenves vonásaira már ekkor fény derül. A befejezés azt példázza, hogy a harc kényszerű: még az érzékeny, melankolikus Mario sem kerülheti el ezt a cselekvést, ha meg akarja menteni emberi méltóságát.

Az író Cipolla alakjával - s a közönség magatartásával - kiélezett, végletes formában érzékelteti, hogy milyen „lélektani” helyzet teszi lehetővé az erőszak hatalomra jutását.

A közönség Cipolla hatása alá került, s viselkedése feltárja mindazt a veszélyt, amelyet a leigázó erőszak engedelmes, sőt buzgó kiszolgálása jelent.

A római úr ellenállásának eredménytelensége azt példázza, hogy a pusztá tagadás nem elegendő, a passzív humanizmus eszméi nem lehetnek hatékonyak a barbárság erőivel szemben. Az emberi méltóságot letipró démoni erőt a pincérfiú tette semmisítette meg, az aktív ellenállás szükségességét bizonyítva.

A novella a szabadság paradoxonának művészi rajzaként is felfogható. (A paradoxon filozófiai értelemben két vagy több olyan ítélet viszonya, amelyek nem egyidejűleg, illetőleg nem ugyanabban a vonatkozásban állnak egymással ellentmondásban, tehát csak látszólagosan zárják ki egymást.) A megfontolt döntés szabadsága a felelősség kötöttségével jár. A függőség, a rabság megszabadít a felelősségtől.

Ezzel a paradoxonnal él vissza, „kavar ködöt”, „teremt lelki zűrzavart” Cipolla. A megfontolt, szabad döntést, az akaratot „önmagunk fölötti erőszaknak” tüntetve fel az engedelmese „szabadsága” mellett érvel (például a római úr jelenetében, aki a harc győzelme után legyőzöttként - a táncban - „felszabadul”).

Az író azt a szabadságot mutatja be művében, „...amelyet akaratnélkülisége hátrányos helyzetbe hoz az ellenfél akaratával szemben” (egyik írásában található megjegyzés). Ez az akaratnélküliség jellemzi Cipolla médiumait. A „dacos”, „kemény” római úr kudarcát más okozza „...harckészségének tisztán negatív voltán bukott el”, „...valamit nem akarni megtenni tartósan nem jelenthet élettartalmat.” A mutatóványok tudatos megszerkesztése - „az érdektelentől az iszonyúig” - arra vall, hogy Cipolla, aki az értelmet, a gondolkodást akarja megzavarni, elaltatni az emberekben, fokozatosan, egyre jobban épít a félelemre is. Csak így tudja önrendelkezési képességüktől megfosztani, lelki és fizikai értelemben egyaránt kiszolgáltatottá tenni az előadás résztvevőit.

A mű jelképiségébe - a jelentés már rétegében - az író életművének vissza-visszatérő motívuma is belejátszik: „...Cipollában, a Sátánban, a Csábítóban benne rejlik a Művész is...” (Szabolcsi Miklós).

Thomas Mann a modern polgári elbeszélőművészet egyik legnagyobb alakja. Átveszi és megújítja a múlt századi realisták epikai hagyományait. Novellájában egységes és zárt történet, időrendben bemutatott cselekmény keretében, élményt keltő részletgazdagsággal, a valóság sokoldalú bemutatásával világít rá a törvényszerűségekre.

Egész ábrázoló művészetének sajátja az elemző gondolatiság, az intellektuálisan összegző jelleg.

A művekben tárgyilagosan megjelenített tények túlmutatnak önmagukon, rejtett és homályos összefüggésekre utalnak. A többrétegű jelképesség „eszmeszövevénye” nemegyszer a szellem-történet hatására vall, de annak az iróniának is következménye, amellyel Thomas Mann a világot és önmagát szemléli. Az irónia a művészi magatartásnak azt a formáját jelöli, amely közvetve, kimondatlanul tagadja azt, amit közvetlenül állít, kifejez. Az ironizáló úgy állítja egy álláspont létjogosultságát, hogy magán azon az állításon keresztül meg is semmisíti.

Thomas Mann iróniájában mély életismeret, távolságtartó fölény és az értelem egyensúlyteremtő jőzansága jelenik meg. Az író kedveli az esszé jellegű - művészi megírt, egyéni hangvétellű tanulmányra emlékeztető - előadásmódot. A közvetlenül az olvasóhoz fordulás, a lélektani megfigyelés, a szubjektív elmélkedés, a hatásokat elemző, az eseményeket kommentáló ábrázolás példáit bőséggel idézhetnénk a Mario és a varázsló szövegéből is.

Itt most csak az irónia és az apróságot is mérlegelő érzékenység megnyilatkozását szemléltetjük: Mario „...engedelmeskedett a hívásnak. Ezt már a mestersége is megkövetelte: és azonkívül lelkileg tisztára lehetetlenség lett volna, hogy egy magafajta egyszerű fickó egy ilyen

dicsőségben trónoló férfiúnak, mint Cipolla e percben volt, vonakodjék jeladását követni.” (Itt a többszörös ellentétben jelenik meg az irónia.)

Az író valójában 1933-ig - a német kultúra legjobbjával együtt - nem számított arra, ami bekövetkezett. Figyelmeztető jelek voltak. Egy alkalommal A Buddenbrook-háznak egy félig elégetett példányát küldték niddeni nyaralójába, a későbbi könyvégetések előjátékként. Olaszországban indexre tették a Mario és a varázslót; a jobboldali és nemzetiszocialista sajtó a legocsmányabb támadásokat zúdította rá, előadásain SA-legények randalíroztak.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Pók Lajos: Thomas Mann világa, Európa, 1969

## **Kis János tragédiája** (*Móricz Zsigmond: Tragédia*)

1908 korszakos jelentőségű évszám a magyar irodalomban. Ebben az évben jelent meg a *Nyugat* első száma. Lényegét tekintve először fordult elő, hogy egy folyóirat képes volt maga köré gyűjteni a legkitűnőbb írókat, költőket, esztétákat. Évtizedeken át orientálta az olvasói ízlést, s ez az értékorientáció alapvető vonásaiban befolyásolta a magyar irodalom fejlődési irányát is.

*Móricz Zsigmond* pályáján szintén nevezetes esztendő az 1908-as. Ekkor jelenik meg és vált ki osztatlan elismerést a *Hét krajcár*. Végre túljut az önálló hangkeresés gyötrelmes keserű esztendein, a kudarcokon, a kétségeken. De mekkora árat fizet érte!

„Milyen mélyre kellett zuhannom - írja Móricz -, hogy magamra leljek! Második kisfiam koporsója mellett írtam az első elbeszélésemet, amely meghozta az első tiszta hangot: a Hét krajcár volt ez... Az elbeszélés meséje, hogy egy anya egész délután keres a lakásban hét krajcárt egy darab szappanra, s mikor hat megvan, jön egy koldus... és az ad hetediket hozzá... Ott, az életnyomorúságnak olyan mélységében jártam, hogy elszakadt a fonál, mely a közrend köldökéhez fűzött: elfogadtam a koldustól az alamizsnát, mert a koldus végre nem koldus volt, hanem ember... Embertárs... Ugyanaz, aki én...csak erősebb, mert fent van: él...”

A Hét krajcár után egymást követik a jó elbeszélések. (*Judith és Eszter, Csipkés Komárominé, A százszínselyem keszkenő, Tragédia*) A korai írásokban még elég gyakran kísértenek a Jókai- és Mikszáth-hagyományok. Ha észre is veszi Móricz a parasztság sorsát meghatározó ellentéteket, és megismerkedik a valóságfeltárás új módszereivel, tanulmányozza a naturalizmus elméletét és gyakorlatát, s lázadó indulatú paraszthősei korán megjelennek elbeszéléseiben, mégis torznak és egyoldalúnak érzi (személyes tapasztalatai ellenére is) a magyar paraszti sors végletesen keserű ábrázolását. Úgy véli, hogy a nyomor ellenére, a szociális kiszolgáltatottság közepette is kell örülnie a parasztságnak, kell, hogy vidámságban, örömben is legyen része. Ez az egyik magyarázata annak, hogy az 1908-1909-ben született novellákban gyakoriak az idillek a komor társadalmi tapasztalatok ellenére. (*Hímes tojások, Virrad, A kokas, Csitt-csatt*)

Köztudomású, hogy Móricz gimnazista korában kezdte olvasni *Taine*-t, megismerkedett a miliő-elmélettel, s ekkor fordult a Dreyfus-per nyomán *Zola* felé is. Ismerte a nyugat-európai naturalizmus eredményeit, s figyelemmel kísérte a hazai kezdeményezéseket is.

Nem lehet itt feladatunk, hogy bemutassuk a magyar naturalizmus fejlődését, annyit mégis meg kell jegyeznünk, hogy a naturalizmus jelentkezése a magyar irodalomban jóval a franciaországi virágzás után következik be. Sokféle oka van ennek. Magyarázza a késést Magyarország társadalmi-gazdasági állapota, a közízlés fejletlensége, az érzékenység hiánya. A „boldog békeidők” hangulatában jó ideig megfeledkezett irodalmi-művészi tudatunk a magyar valóság bemutatásáról. Nem alakult ki a magyar irodalomban a naturalizmus elmélete sem. Éppen ezért az első naturalista írások - *Bródy, Petelei, Thury Zoltán, Kóbor Tamás* művei - főleg a különöshöz, és nem az általánoshoz vonzódnak. Azt keresik a magyar valóságban, ami szokatlan, megdöbbentő, ami igazolhatja, illusztrálhatja a francia elméletíróknak a társadalomról, az emberről megfogalmazott megállapításait.

Móricz pályáján *A százszínselyem keszkenő*ben, a *Csipkés Komárominé*ben, a *Tragédiában*, a *Sáraranyban* találkozunk először a naturalizmus néhány vonásával. Az „éhező és lázadó” faluvég megjelenése, a visszaszorított ösztönök elemi kitörése, az önpusztító erotika lobogása néhány korai alkotás jellemzője.

Móricznak a naturalizmussal való megismerkedése egy ideig nem érzékelhető a művekben. Valamiféle művészi ösztönösség megakadályozza a naturalista módszerek közvetlen alkalmazását. Ennek köszönhető, hogy felfogásában letisztul a naturalizmus elmélete. „Móricz világában - írja *Czine Mihály* - nincs biológiai végzet, nincs átöröklés, az idejétmúlt társadalmi viszonyok emésztik fel az embereket, vagy saját maguk segítik tönkretenni az életüket... Móricz túllép a naturalizmus társadalmi determinizmusán is, vagy legalábbis túl akar lépni. Hiába adja már első hőse szájába a naturalista reménytelenség ígéit, kedvelt hőseivel mindig és újra megkísérli a lehetetlent, mert mégsem tudja véglegesnek, befejezettnek elfogadni az ember eltaposottságát. A kortárs naturalisták inkább csak szenvedőket rajzoltak, ő lázadó hősoket is.”

Móricz még akkor sem vált a naturalizmus követőjévé, amikor az írói látásmód és ábrázolási készség első elemei kialakultak nála. Sokat tanult ugyan Zolától és a naturalizmus magyar képviselőitől: Bródytól, Peteleitől, Thury Zoltántól, de tehetsége szuverén módon dolgozta fel az ismereteket. Elsősorban arra figyelmeztették, hogy a társadalmi környezet megismerése nélkül, az ember cselekedetei meghatározó tényezőinek a feltárása nélkül nincs igazi realizmus.

Amit Zola a kísérleti regényről szólva megfogalmazott, arra figyelmezteti Móriczot, hogy az irodalomban is törekedni kell a valóság pontosabb megismerésére, hogy a mesét, a kitalálást fel kell váltania az életnek.

A Hét krajcár című kötet nem mindegyik novellájára igaz a fenti megállapítás. Az elbeszélések egy része még a népies előadásmód és Mikszáth Kálmán látásmódjának a terméke. Erősebb ezekben az írásokban az anekdotázó hajlam, a mesélés önfeledt öröme, mint a komor társadalmi valóság hatása. A csattanóra kihegyezett történetek fehér asztal melletti elmesélésre valók, s a Hét krajcár, vagy a Tragédia is megőrzi a novellalezárásnak ezt a módját, még ha nem is a derű ragyogásával, vagy a megbocsátó nevetés hangjaival. De hogy a naturalizmusból „csak azt fogadja el, ami látásmódban, érzésben, témában pluszt jelent a klasszikus magyar és európai hagyományokhoz képest: a kemény látást, a szociális érzést és tematikát, a szigorú társadalomkritikát s az ösztönök rajzát” (*A magyar irodalom története V.*) éppen a két elbeszélés igazolhatja.

A Tragédia Kis Jánosa tudatilag is elnyomorított ember. Eltorzult személyiségét jelzi az evés biológiai funkciójának eltúlzása. Kis Jánosnak és *Gogol* a Köpönyeg Akakij Akakijevicsének nagyon sok közös vonása van. A kisszerű életcél (ott a köpeny elkészítése, itt az evés) és a nagy emberi erőfeszítés tragikus-komikus ellentéte adja az elbeszélés gondolatrendszerének egyik rétegét:

„Meggzúnt körülötte a világ. Nem látta a nagy búzatáblát, se a körülötte dolgozó embereket, nem ismert senkit, semmit, nem volt múltja, jövője, egész valója az egyetlen nagy akarattá keményedett. Úgy ment eléje, mint valami léten felüli feladatnak. S érezte, hogy az egész belseje, gyomra átalakult, s hihetetlen munkára képes. Amint szikrázó szemével belenézett a világba, képes lett volna vállalkozni arra, hogy a kévét úgy eregesse le magába, mint cséplőgépnél az etető a dobba.”

Kis János társadalmi-emberi kiszolgáltatottságának a mértéke olyan, hogy tovább már nem fokozható. Mivel ő maga nem képes változtatni a helyzetén, sorsát csak kívülről lehet megváltoztatni.

De hát ki ez a Kis János, akibe minduntalan belebotlik az ember, ha ezzel a korszakkal alaposabban foglalkozik? Móricz a következőképpen jellemzi:

„Se nem erős, se nem gyenge, nem kicsi, nem nagy; nem sánta, nem begyes; mi lett volna ami feltűnt vón rajta. Olyan volt, mint egy ember; két szeme volt meg egy orra. Bajusza is volt. És sohasem jutott eszébe semmi. Ha reggel volt, felkelt, este lefeküdt; mikor eljött az ideje, megházasodott. Akkor lakott utoljára jól, beteg is lett tőle. Katona nem volt, a faluból tiszter se volt kinn, akkor is csak a vásáron. Nevetni csak egyszer nevetett életében jóízűen, amikor az apja le akarta őt ütni, amiért megette az egész tál galuskát, s amint feléje sújtott, a saját ütésétől megtántorodott, felbukott, s falba vágta a fejét. Bele is halt.”

Figyelemre méltó a hiányzó vonásokkal való jellemzés. Kis János egyéniségében éppen az a fontos, ami hiányzik belőle! Móricz szándékosan így jellemzi átlagos voltát, tipikusságát. Jóllehet Kis János olyan, mint a többi, mégis számos vonásban különbözik is a társaitól.

Egyaránt vonatkozik ez a megállapítás személyiségére, viselkedésére, értékelő tudatára, cselekvésére, a környezettel való kapcsolattartására. Az aratási szünetben az emberek izegtek-mozogtak, karjukat mozgatták, szájukat jártatták, csipkedték egymást szóval és kézzel, Kis János lusta volt a keresztig menni, s ott helyben dült el a tarlón. A vacsorára való meghíváskor a többiek ujjongtak, éljeneztek, ő hallgatott. A lakodalomban mindenki vidám volt, nevetett, habzsolt, Kis János összecsikorította a fogát.

Teljesen elkülönül társaitól, a fián kívül senki sem kerül közvetlenül mellé. Van ebben a félrehúzódásban valamiféle konok dac, szembenállás s tehetetlen düh, a „csakazértis” önpusztító magatartása. Ezt a különállást jól érzékelteti az elbeszélés filmszerű kezdete. A nagy sárga mező totálképe után a kistotál Kis Jánost mutatja. A szeplős, málészájú mezei munkáson hosszasan elidőz az író tekintete, mert árulkodó az arca, kifejezőek a mozdulatai. Lomha a pillantása, passzív a magatartása. A fiával nem törődik, nem szól hozzá, láthatóan hiányzanak belőle az érzelmi kötődés kifejezésének a formái.

A filmszerűséget említettük az előbb. Érdekes a tér változtatása az elbeszélésben. Az indító totál kép kivételével közeli, kistotál képeket látunk. Egy alkalommal - a második rész közepén - ismét a mezőt látjuk, de szűkebb horizonttal. Voltaképpen egyre szűkül a tér: a nagy sárga mező → Kis János → szobabelső → a szűk horizontú mező → a lakodalmi udvar → egy zug.

Ezzel a módszerrel is arra kényszeríti az olvasót Móricz, hogy Kis Jánosra figyeljen. A tér zsugorítása mintegy kimetszi hősünket a környezetéből. Az elbeszélés tetőpontján már csak őt látjuk, csak rá figyelünk. Halála után újból szétugrik a tér, s lényegében visszatérünk a kezdeti képhez.

A Tragédia a móríci dramaturgia sajátosságainak megfelelően az összeütközés előtti pillanatot mutatja be. Kis János első megjelenésekor érzünk magatartásában valamilyen feszültséget. Mogorvasága, kedvetlensége, tehetetlen káromkodása mögött sötét indulatok fészkelődnek. Érezzük, hogy abban a mozdulatban, amikor megvetően és dühösen belerúg az edénybe, a visszaszorított belső feszültség ereje mutatkozik meg.

A hangos szó hiánya Kis János lázadásának ösztönös jellegére utal, arra, hogy szembenállásának tudata nem fogalmazódik meg benne. Érzékeli nyomorúságos sorsát, de lázadó indulata Sarudy ellen irányul, mert nincs tudatában helyzete társadalmi meghatározottságának. Kis János gondolta magában, ismételte magában, de egyetlen szó sem hagyja el a száját. Még a tragikus élet-halál pillanatban is néma marad: „Azzal a szenvedély részegségével mondja el magában: - Dögölj meg, kutya.” Jellemző, hogy mindössze két „hangos” beszéd van a novellában. Először a munkavezető szólítja dologra a munkásokat, majd Sarudy jelenti be a napszámoknak:

„- Emberek, asszonyok, hónap este mindenki elgyühet (nem meghív, csak megenged!) a jányom lakodalmára. Annyit ehettek, amennyi belétek fér.”

A korai Móricz-elbeszélések egyik gyakran megjelenő sajátossága: a drámaiság. Nem első-sorban a szerkezetben, a jellemben, a cselekményben, inkább a téma megközelítésében, az írói látásmódban, a felfogásban van jelen a drámai izzás. „Ez a látás teremti - írja Czine Mihály - a jellegzetesen móríci hősöket: a heroikus indulatú embereket, a vergődő lelkeket, akik a szabadulás és új élet teremtésének vágyával küzdenek életük kiteljesedéséért.”

A Tragédiában a drámaiság nemcsak a történésben, az emberi sors tragikus ábrázolásában, az életút reménytelenségének, embertelenségének a felmutatásában nyilvánul meg, hanem a novella struktúrájában is. A „felvonásokra”, „jelenetekre” tagolható írás egyes szerkezeti elemei jól elkülöníthető módon tartalmazzák a továbblépéshez szükséges feszültségeket. Különösen a tetőpont előtti jelenetben - a lakodalmi vacsora - bánik jól Móricz a megoldás késleltetésének módszerével. Kis János egész napos készülődése az evésre már a levesnél kudarcot vall. A bekövetkező tragédia innen indul: „Sápadtság futotta el az arcát. Megérezte, hogy roppant feladatot vállalt magára. Megérezte emberi kicsinységét. Mint valami szél suhant át agyán a gondolat, hogy nem fogja megbírni, amit vállalt.”

Az ízes, tejfölös, töpörtös, kövér túrós csusza továbbviszi, növeli a feszültséget. A tehetetlenségére, az életének értelmetlenségére rádöbbenő Kis János - látva a többiek természetes jókedvét - csakazértis meg akarja mutatni: megbirkózik önmagával. A lencse orrával már jelentéktelen fogásnak tűnik, de az iránta tanúsított részvéttelenség akkor válik érthetővé, ha a következő ételre gondolunk. A töltött káposzta Kis János álmainak, vágyainak a csúcsa, életének értelme, igazolása. Most akar győzni, pedig lehetetlen már a küzdelem: szemére fátyol szállott. A drámaian felgyorsuló pillanatok éppen azt az életcélá torzult szándékot teszik nevetségessé, amelyet Kis János az elbeszélés elején megfogalmazott: kieszi a vén Sarudyt a vagyonából. Mégsem hangzik fel a nevetés, még a lakodalom hangjai sem szűrődnek ide. A cseléddé silányított Kis János hangtalanul vergődik, konok keserűséggel dobja el magától az életet, ahogy korábban a drótozott mázas ételhordó edényt rúgta el, szegénységének, kiszolgáltatottságának a jelképét.

Kis Jánost tragikus kisszerűsége egész életén végigkíséri. Fiatalságának szürke, eseménytelen éveit felnőttkorának monoton unalma váltotta fel. Ahogy Móricz írja: láthatatlan ember volt, akit senki se lát meg. Érthető, ha olykor feltámadó figyelme olyan dolgok felé fordult, amelyek elütöttek, változást ígértek a reménytelenül ismétlődő mozzanatok világában. Ezért került gondolkodásának középpontjába az evés: Még ez az egy érdekelt: az evés.

Érdekes lenne megvizsgálni, milyen jelentőséget tulajdonít Móricz az evésnek? Hogyan tárul ki, vagy éppen csukódik össze az ember egyénisége evés közben? Az író különösen érdekli ez a téma. Elég, ha csak néhány írására utalunk: Tragédia, Ebéd, Barbárok, Egyszer jóllakni. Kis János evésre készülődésének és étkezésének a leírása stilisztikai bravúr is. Sokféle árnyalattal találkozunk, a megnyalta a szájától egészen a habzsolásig. Az esküvői vacsora kezdetén: „Fálnak veti a hátát, s akkor hadd jöjjön az ellenség.” A húsleves evésekor még nyugodtan, komolyan kezdett munkához, majd az első kétségbeesett megdöbbenés után nekidőlt újra a csatának. A hagyományos módon elkészített túrós csuszát beraktározta, majd a töltött káposzta töltelékei közé rakott „szívós, fővetlen, rágatlan” húsdarabot le akarta gyúrni.

Kis János a gyomrán keresztül értékeli a világot, életének minden jelentős emléke, eseménye valamilyen kapcsolatban van az evéssel. Jellemző, hogy a gondolkodást feltételező tudást nem ismeri. A tud ige háromszor fordul elő az elbeszélésben. Amikor álmából ébred a mezőn, tehetetlen haragjában törni-zúzni tudna, majd a vacsora előtti éjszakán nem tud aludni. Ezek a jelentések távol esnek az ige alapjelentésétől. A lakodalmi vacsora második fogása után, amikor a kudarc biztos tudatában végtelen fájdalommal szétnéz maga körül Kis János már

tudta, hogy vége. Ma már evett annyit, mint egész életében egy ülésre szokott. De késő már a felismerés! Visszavonhatatlanul fut megsemmisülése felé az élet.

Ha Kis János keveset tud magáról, a környezetéről, annál többet érez. Igaz, ezek az érzések az evéssel kapcsolatosak: Éhesnek érezte magát; tisztán érezte, hogy igen nehéz a melle, érezte, hogy egész belseje, gyomra átalakult, s hihetetlen munkára képes; úgy érezte, jól van lakva. Az idézett részletek is igazolhatják, hogy Kis János miért nem jut el konfliktusa helyes felismeréséig. Bizonytalan sejtései, megérzései vannak helyzetéről, önmagáról. Ezek az érzések nem válnak tudatosakká, éppen azért, mert a világot csak empirikus valóságában érzékeli. Primitívségét Móricz néhány sztereotip gesztus ismétlésével is jelzi: „Felemelte a hüvelykujját: Lesz húsleves. Jó sárga, zsíros tyúkhúsleves. Az jó lesz. Abból megeszek egy tállal.” Éjszaka nem tud aludni: „Kinyújtotta a hüvelykujját: Először lesz tyúkhúsleves... Ebből megeszek egy dézsával.”

Az elbeszélés stílusa a nyelvi eszközök sajátos rendszerbe állításával ugyanezt a gondolatot fejezi ki. Móricz számára a *szabad függő beszéd* alkalmazása kettős eredménnyel jár. Egyrészt lehetővé teszi, hogy főhősei (így Kis János is) szabadon megnyilatkozhatnak, feltárhassák saját belső világukat, másfelől az író is jelen van a szereplők bemutatásakor, s ha a szükség úgy kívánja, kommentálja az eseményeket.

A lakodalomra való készülődés csúcspontján Móricz kívülállóként mondja el Kis János eddigi életét, de úgy, hogy Kis János gondolatai állandóan beágyazódnak az írói közlésbe: Egész nap rosszkedvű volt. Észre se vette senki. Kis János amolyan láthatatlan ember volt, akit senki sem lát meg. Így élte le az egész életét, sohase volt egy percig sem érdekes ember. Se nem erős, se nem gyenge, nem kicsi, nem nagy; nem sánta, nem begyes; mi lett volna, ami feltűnt vón rajta. Olyan volt, mint egy ember; két szeme volt meg egy orra. Bajusza is volt. És sohasem jutott eszébe semmi. Ha reggel volt, felkelt, este lefeküdt; amikor eljött az ideje, megházasodott. Az idézet rövid mondatai szinte felszakadnak a közlőből.

Kis Jánosnak egész életében sohasem jutott eszébe semmi, ezért használ főleg tömondatokat. A nyelvi tömörség más esetben egyedüli eszköz a figura jellemzésére. Az elbeszélés egyik legjobban megrajzolt szereplője Kis János fia. A kisfiú szívbemarkolóan tragikus sorsa, magányossága, örömtelen gyermekkora, amint szótlánul elindul földi mogyorót keresni, előrevetíti a következő nemzedék nélkülözésekkel teli, mosolytalan évtizedeit.

Móriczot élénken foglalkoztatja a szegényparasztok, a nincstelen zsellérek sorsa. Éppen az elbeszélés születésének idején indul meg a nagy paraszti tömegek kiáramlása Amerikába. A „kitántorgó” szegényparasztok a jobb élet reményében felcserélik hazájukat. Kis János önpusztító tehetetlenségében is az a céltalanság tör a felszínre, amely a paraszti tömegek jellemzője volt ekkoriban. „Értelmetlenségében tragikus halála bár szándékolatlanul, de élesen fejezi ki az agrárproletariátus magárahagyottságát, vezetetlenségét ebben a korszakban, azt, hogy lázadó indulatai a semmibe vesznek, mert irányítatlanul maradnak” - írja Nagy Péter.

Móricz évtizedekkel később ezért fordul vissza Kis János sorsához. 1933-ban, a világgazdasági válság utolsó esztendejében még egyszer megfogalmazza véleményét erről a kisparaszti életútról. Az Egyszer jóllakni szemléleti horizontja persze sokkal tágasabb a Tragédiáénál. Magába sűríti mindazokat a társadalmi-politikai tapasztalatokat, művészi eredményeket, amelyekkel Móricz az évtizedek alatt gazdagodott. A végtelen sík föld nem a kulák Sarudy birtoka, de nem is a grófé, nem más az, mint a feudális maradványokkal terhes Magyarország. Kis János lázadása sem azonos korai elődjével, a csendőrbé mártott kés jelképes értelmű: az embert, Kis Jánost, elnyomorító, szolgává süllyesztő erőszaknak, hatalomnak szól.

Nem hiányzik ebből az elbeszélésből sem a vacsora. De amíg a Tragédiában Kis János életének értelmévé válik, addig az Egyszer jóllakni-ban alig több önmagánál. A fiatal gróf így akarja megszerezni magának Évát, Kis János vonzó feleségét. Kis Jánost is inkább csak elhatározása palástolására használja fel. Móricz másképpen látja tehát a kisjánosi sorsot, nem annyira reménytelennek, nem annyira végzetesen szükségszerűnek. Van kiút a kisparaszti nyomorúságból: a hatalommal való szembenállás útja.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> *Nagy Péter*: Móricz Zsigmond, Budapest, 1962  
*Czine Mihály*: Móricz Zsigmond, Gondolat, 1970  
*Nagy István Attila*: A szóra bírt mindenség, Nyíregyháza, 1996

## **A tügyi fájdalom csöppje** (Móricz Zsigmond: *Judith és Eszter*)

Az igazi, teremtő művészek bármihez, bárhová nyúlnak, önmagukra találnak. Úgy élik az életüket, hogy nem csak az övéket élik. Gyermekkoruk jóízű felfedezései ezernyi társukéi is. Igaza van *Illyés Gyulának*, amikor Petőfiről beszélve azt mondja: „A nagy költők nem váratlanul szólalnak meg, nem derült égből, mint az isteni kinyilatkoztatások. A népek életében messze visszamenőleg meg lehet állapítani, mikor estek vajúdásba, hogy megszüljék a rendkívüli fiút. A nemzet, a nagy család előre készülődik az eseményre. Előre kioktatja a dajkákat, akik az újszülöttet ápolni fogják, szájába adják az anyanyelv szavait. Megtisztítja a szavakat is. Aztán tanítókat nevel, akik a fiút irányítani fogják. Iskolakönyvekről épp úgy gondoskodik, mint a nagybácsik ajándékairól és dorgálásáról. Jó barátokat és vetélytársakat szemel ki, akik majd védik és ösztökélik. Az egész ország egy izgalom.”

Így mindaz az életanyag, ami Móricz Zsigmond születése előtt és után formálódik, alakul, egyszer jelentős alkotások anyagává válik. A folyamatban a jó vagy rossz egyenértékűek. Mindegyik alkalmas arra, hogy a nagy művész megszületését elősegítse.

*Móricz Zsigmond* 1908 előtti élete felkészülés volt a megszerzett tapasztalatok kimondására. Valami mégis megakadályozta, hogy a saját hangján megszólaljon. A maga számára is megdöbbentő volt, hogy ő másképpen látja a világot, mint elődei vagy kortársai. A *Jókain*, *Mikszáthon*, *Gárdonyin* nevelkedett író először a mesterek szemén át nézte a világot, a paraszti életet, amelyről a legbőszésebbek voltak a tapasztalatai.

*Jókai* legtöbbször kívülről, csodálkozással vegyes kíváncsisággal figyelte a parasztok világát. Romantikus képzelete elrajzolja ezt a környezetet. *Mikszáth* sokkal közelebből figyeli az életüket, ábrázolásmódján átsüt a személyes tapasztalat, mégis szinte új paraszti életmódot teremt. Újjáalkotta ezt a világot, amelyben még a tragikus sorsú hősök is úgy emelkednek föl sorsukon, mint a mesék legkisebb legénye a táltoson az üveghegynél is magasabbra. *Gárdonyi Géza* parasztjai igazi jellemek, a szónak abban az értelmében, hogy megméri magukat a világban, gondolkoznak a sorsukon, vállalt érzelmeik vannak. De életüket átlengi valamiféle bölcs rezignáltság, derű, nyugalom. *Tömörkény István* jut talán a legtovább. Az ő szemlélete nyersebb, a legközelebb áll a valósághoz, parasztfigurái - amellet, hogy gyakran egysíkúak - megpróbálnak lázadni a sorsuk ellen, megkísérlik nyomorúságos helyzetük okainak a feltárását is.

Ezekből a hagyományokból merít Móricz, amikor arra tesz kísérletet, hogy bemutassa a magyar parasztot. A fentebb felsoroltakon kívül adott még az élő irodalom parasztképe. *Bródy*, *Petelei*, *Thury Zoltán* különös, vad indulatokkal fűtött parasztfigurái éppen úgy ott vannak az irodalom köztudatában, mint a népszínművek „vasárnapi”, az élet nehézségeit dalolva viselő parasztjai. S talán a leglényegesebb: rendelkezik olyan szélességű és mélységű ismerettel, amely feljogosíthatja a vallomásra. Nemcsak a gyerekkor tapasztalatai keresik a kifejezéshez az utat, hanem a többszöri népköltési úton felhalmozódott élmények is.

A *Hét krajcár* (1908) gátszakító sikere megindítja az elbeszélések folyamát. Igaz, a korai írásokban még elég gyakran kísértenek a *Jókai*- és a *Mikszáth*-hagyományok. Ha észre is veszi Móricz a parasztság sorsát meghatározó ellentéteket, és megismerkedik a valóságfeltárás új módszereivel, tanulmányozza a naturalizmus elméletét és gyakorlatát, s lázadó indulatú paraszthősei korán megjelennek elbeszéléseiben, mégis torznak és egyoldalúnak érzi (személyes tapasztalatai ellenére is) a magyar paraszti sors végletesen keserű ábrázolását. Úgy véli, hogy a nyomor ellenére, a szociális kiszolgáltatottság közepette is kell örülnie a paraszt-

ságnak, kell hogy vidámságban, örömben is legyen része. Ez az egyik magyarázata annak, hogy az 1908-1909-ben született novellákban gyakoriak az idillek a komor társadalmi tapasztalatok ellenére (*Hímes tojások, Virrad, A kakas, Csitt-csatt*).

De az anekdotázó hajlam, a mesélés önfeledt öröme már olykor-olykor átadja helyét a komorabb látásnak. A Hét krajcár mellett a Tragédiát vagy a Judith és Esztert említhetjük a fenti kijelentés igazolására.

A *Judith és Eszter* a Hét krajcár című kötet egyik legjelentősebb darabja. A továbbiakban még részletesen lesz szó erről az elbeszélésről, most - bevezetőül - hadd idézzük Nagy Pétert: „A Judith és Eszter, a kötet záró elbeszélése szinte összefoglalja az egész tematikáját: a Hét krajcár kezdeti szituációját, a lecsúszott úri család helyzetének képét mélyíti el, teszi a konfliktus egyik alapmozgatójává, de itt már a legkiélezettebb konkrétsággal állítva szembe a kulák göggel, kegyetlenséggel és erkölcstelenséggel az anya által képviselt szegények tisztaságát, emberségét, megalkuvás nélküli becsületességét.”

Közismert, hogy a Móricz-család a csécsei „gazdasági” csőd után Prügyre került. A gyermek Móricz döbbenetes intenzitással éli át a *tündérsziget* elvesztését. Az *Életem* regényében írja: „Míntha csak azért lettem volna íróvá, hogy megmutassam azokat a sebeket, amelyeket hét-éves koromtól tízéves korig Pthügyön át kellett élnem.” Végtelen elkeseredéséről, sérelmeiről önéletrajzi munkájában is sokat ír. De hát mi történt valójában? Érdemes Móriczot idézni, aki éppen a Judith és Eszter kapcsán beszél erről: „Édesanyám egyszer azt mondta, a Judith és Eszter után: s érdesen és mérgesen mondta: Én nem tudom, mi bajod van neked ezzel a Tüggyel? Én csak szép és jó(!) emlékeket hoztam onnan.

Megállott a szemem, s meghűlt bennem a vér. Minden szenvedésem édesanyám miatt volt. Utóvégre én csak egy kisgyerek voltam, s azt hiszem, nekem magamnak még nem is volt volna képességem önmagam miatt annyira felbőszülni: de anyám miatt meg tudtam ismerni a felháborodást, a méltatlankodást és a bosszúálló gyűlöletet. Engem ott nem bántott meg senki, én még nem voltam megbántható, de édesanyám mellett állottam, szorosán hozzáfonódva inkább benne élve, mint magamban, s az ő könnyei bennem alvadt vért és be nem forradható sebeket hagytak. Én már akkor emberi méreteken felüli fájdalmak közt szenvedtem miatta, s azóta valósággal ápoltam ezeket a régi sebeket, hogy be ne gyógyuljanak, s amikor már életfilozófia érett ki bennem, még mindig úgy tartottam számon a múltat, hogy ezek a kínok és zúzott, vágott, mart sebek az én legnagyobb kincseim: ha én ezeket feltárom, meg fogják látni az emberek, az emberiség, hogy nem érdemes élni, nem érdemes emberek között élni, mert az ember szelídhíthetetlen vadállat.”

A könnyen sebezhető gyermeki lélek nagyítja fel a sérelmeket, a bántásokat? Vagy az történik, mint a Légy jó mindhalálig esetében? Nyilas Misi megalázottsága, védtelensége a világgal szemben, vagy a Judith és Eszter befelé lobogó gyerekhőse pusztán formai eszköz a nagyobb hatás elérésére? Hiteles-e az elbeszélés valóságanyaga?

Amellett, hogy Móriczban bizonyos családi nosztalgiák is élnek (a Pallagiakkal kapcsolatban), az író korában nem volt ritka az olyan „szociális fölcserélődés”, mint amelyen az elbeszélés hősei átmentek.

Ennek a mozgásnak az érzelmi következményeiről a személyesség lírai hangján képes Móricz vallani, úgy, hogy közben megőrzi igaznak a valóságosat, s egyúttal túlmutat az egyedini az általános felé.

Már az elbeszélés első mondatai sem titkolják a személyességet. A jelenből a múltba visszatekintő ember ugyanúgy beszélhet, mint aki már túl van mindazon, amit elmondani akar, mégis a nyomatékosító első mondatok rögtön a lényegre rajzolják: „Szegények voltunk. Koldusnál is szegényebbek. Mert van-e nagyobb nyomor, mint a tönkrement uraké.” Az első személyű

közlés egyúttal a történet hitelét is megteremti. A világ szeme elől egy kis nyírségi faluban meghúzódó család a viszonylagos jólétből a keserű nyomorúság állapotába jutott. „Tiszacsécséről való eljövételünk szabályos menekülés volt, ha egyszál ingben is, csak elvinni a szegénységet oda, ahol nem lát senki...” - írja Móricz az Életem regényében. Hiába jár-kezel az apa szerte az országban, üzletel, vállalkozik, a család helyzete nagyon lassan javul. A szegénység olykor „rettenetes” jeleneteket szül, a szülők néha veszekednek is. Az időszakos családi diszharmónia még jobban elnémítja a gyermeket. Finom lélektani megfigyeléssel érzékelteti Móricz ezt az állapotot: „Féltem az emberektől, ujjaimat sem mertem mozdítani. Úgy lestem ki a világba, mint a csigabiga, minden pillanatban készen a visszahúzódásra.”

Az apa tehetetlen dühét legtöbbször kiviszi a családból, levezeti valahol. Az anya otthon marad a gyerekekkel. Szegénységében is megőrzi emberi méltóságát, erkölcsi tartásából nem enged, a maga módján tiltakozik a nyomor embertorzító hatása ellen. De nem tudja elviselni a rokonság gazdag paraszti gögjét sem. „Édesanyám - írja Móricz - soha ebben a torkot szorongató mélységben egy pillanatra sem felejtette el, hogy ki ő és mivel tartozik neki az élet, s ő a családi tradícióknak. Szegényebb volt talán az egész falunál, a kondásnál szegényebb volt, mert annak komenciója volt, s világon minden segítség nélkül gondozott hat embert: ketten szülők s négy gyerek. S úgy tudta magát tartani, hogy mindenki úriasszonynak tekintette, akire fölnéztek, s akitől kértek: nem csak tanácsot, de még alamizsnát is. A kultúra magaslata fizikailag is felismerhető.”

Az emlékező, lírai expozíció után felgyorsul az elbeszélés hangja. Egy felkiáltás lendíti meg a történetet: „A tej. A mi kis életünk legnagyobb hiánya!” A karácsony előtti kalácssütés nagy eseménye indítja meg lényegében az eseménysort. A tej utáni erős sóvárgás érezteti, hogy a tejnek nagy szerepe lesz még a novellában. A kisfiú házról házra jár, hogy egy csupor tejet szerezzen. Bár mindenütt volt bőven, mégsem sikerült vennie. A falu visszautasító magatartása mögött a büntetés szándéka feszül: „Persze, ha az anyám beszédesebb lett volna, s meghallgatja a szomszédasszonyok pletykáit, nem kellett volna nekem tej után járni. Helyébe hozzák. De nem tette.”

A drámaian felgyorsuló esemény azáltal válik még feszültebbé, hogy egyre gyakrabban szakítják meg az írói közlést párbeszéd, váratlan fordulatok. A nagygazda rokonnál, Eszternél is kudarcot vall a kisfiú. Pedig micsoda nagy elszánás kellett ahhoz, hogy a rátarti, gögös, felkapaszkodására büszke rokonhoz elengedje az édesanyja. „Azt hittem, nem jól hallok, egy pillanatig vártam, hátha megbánja, s hogy nem szólt, hamar felmarkoltam az asztal sarkáról a krajcárokat s elsiettem. Nem. Az ajtónál még egyszer megállottam, visszaneéztem az anyámrá” - emlékezik a kisfiú, s érezteti Móricz, hogy voltaképpen a gyerek kedvéért alázódik meg, amikor elengedi Eszterhez.

Eszternél akaratlanul is tanúja lesz Eszter és a kocsis Pál Feri találkozásának. Nem ért ugyan sokat a jelenetből, mint ahogy a korábbi kudarcokat sem érzékeli igazán, inkább az emberi közömbösség, a kíméletlenség fokát mutatja a hozzá való viszony, mint megalázottságának megértését. Így a gyermek egyedül áll a jóság, a büntetlenség, a becsületesség képviselőjében a rosszal szemben. Még lélekben sem válaszol rosszal a gonosz kihívására. Nem keresi az emberek magatartására a magyarázatot. Nem lehet megszabadulni attól a gondolattól, hogy már ebben a korai novellában megfogalmazódik az erkölcsi alaptétel, ami a Légy jó mindhaláláig vezérgondolata lesz: a költőnek, a művésznek az a feladata, hogy az emberiség tanítója legyen. A minden akadályon, a minden rosszon győzedelmeskedő jóságot kell hirdetnie. Félreértés lenne persze azt hinni, hogy a kisfiúra nem hatnak ezek a kudarcok! De visszafójt magába mindent: „Letettem a pénzt az asztal sarkára s elsuttyogtam” - jelzi Móricz ezt a fokozódó belső feszültséget. Ebben is hasonlít az édesanyjára. Az első kudarcokat ő így fogadja: „Az anyám nagy fekete szeme kitégült, csak úgy világított. Nem szólt, nem sóhajtott,

nem fakadt könnyre.” Eszter visszautasítása után hasonlóan (csak nagyobb belső nyugtalansággal) viselkedik: „Az anyám fölegyenesedett, kemény lett, és azt vártam, hogy kiabálni fog, szidni fog.

De nem szólt. Semmit sem szólt. Végigsimította a homlokát, s azt mondta: - Jó.”

Ennek a jelenetnek az ellenpontja az elbeszélésben Eszter éjszakai „kudarca”. Most a férj éri tetten, s miután szinte agyonveri, Judithoz menekül (arra gondolva, hogy az a kisfiútól úgyis tud a kocsissal folytatott viszonyáról); Judith befogadja, lefekteti. Másnap az urához visszatérő asszony egy csupor lefölezött tejet küld hálából. Mi történjen a tejjel? Ingyen nem fogadhatja el, hiszen akkor önmaga is Eszterhez silányulna. A valóságos árát megint nem adhatja, hiszen azzal újra csak valamiféle cinkosságot vállalna. Győzedelmeskedik a természetes jószág, az az erkölcsiség, amely büszkén hirdeti: Úgy add a jót, hogy ne várj érte fizetséget. Segíts, ha képes vagy a segítségnyújtásra! Ezért nyújtja át fizetségül - aránytalanul nagy áru - a legszebb pár függőjét.

A mikszáthi modorban írt elbeszélés itt már befejeződne. Erkölcsi elégtételt kapott Judith, győzött a becsületesség, a tisztaság. Bebizonyosodott, hogy a szegények jósága minden körülmények között őszinte, igaz érzés. A tanulságot így könnyen le lehet szűrni. A történet azonban ezáltal pusztán anekdotává válna, amit a fehér asztal mellett szívesen meghallgat az ember. Az író arra is képes, hogy a csattanót továbbvigye: „Az anyám pedig fogta az óriás köcsögöt, s elkezdte csöndesen, nyugodtan beleönteni a moslékos dézsába. Mert volt nekünk egy árva malacunk is.”

Kétségtelenül ez a jelenet az elbeszélés drámai csúcspontja. Itt lepleződik le teljes nagyságában a paraszti gőg, az erkölcstelenséggel párosuló kivagyokság, a mindenkit a maga szintjére lehúzni akaró önteltség, butaság. Ezzel a világgal csak a tiszta szegénység erkölcsi eszményeit lehet szembeállítani. A tisztaság iránti konok hűség és ragaszkodás ereje adhat csak tartást elviselni a sors térdre kényszerítő csapásait.

Móricz valóságismerete nem áll meg ennél az erkölcsi parabolánál. Ilyen befejezéssel még mindig kísértene a csattanóra kihegyezettség veszélye. Az író nagy életismerettel és lélektani érzéssel rajzolja az utolsó pillanatokat. A mindvégig „keményen” viselkedő édesanya „ellágyult, fájdalmas szép arcán egy könnycsepp futott végig. Megszólalt: - No, add a csészédet, fiacskám...”

*Czine Mihály* méltán dicséri az elbeszélés befejezését: „Ez az egy csésze: a szegények jóságának, melegszívűségének, fölényének a legzengőbb hirdetője.”

A Judith és Eszter „a tügyi fájdalomzónának alig kieresztett csöppje” méltó lezárása a *Hét krajcár* című kötetnek. Ha szemléletében vannak is még olyan vonások, amelyek a mikszáthi hagyomány irányába mutatnak, a drámaiság, a feszes szerkezet a kíméletlenebb látást jelzik. Ehhez járul hozzá az elbeszélésnek az élőbeszédhez közelítő stílusa is.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> *Czine Mihály*. Móricz Zsigmond, Gondolat, 1970  
*Herczeg Gyula*: Móricz Zsigmond stílusa, Tankönyvkiadó, 1982  
*Nagy István Attila*: A szóra bírt mindenség, Nyíregyháza, 1996

## **Krónika a harmincéves háborúból** (*Bertolt Brecht: Kurázi mama és gyermekei*)

*Bertolt Brecht* a XX. század nagy hatású drámaírója, a nevéhez fűződő drámaelmélet megteremtője. Nemcsak a drámairodalomban és a színpadi gyakorlatban alkotott korszakos jelentőségűt, hanem a költészet terén is.

Az augsburgi gyáros fia kezdetben orvosnak készült, és természettudományi tanulmányokat folytatott. A fiatal Brecht számára az első világháború és a németországi forradalmak jelentették „a nagy iskolát”.

A húszas évek Németországának merész - főképpen színházi - kísérletei közepette az expresszionizmus hatása alatt alakult ki alkotói programja. Az 1926 és 1930 közötti évek mérföldkövet jelentettek Brecht világnézeti és művészi fejlődésében. Ezekre az évekre esett első, nemzetközileg is nagy visszhangot keltő színpadi sikere, a *Koldusopera* (1928).

A fasizmus előretörése, az emigráció hányatott évei, a második világháború megrázkódtatásai újabb és újabb emberi, művészi feladatokat tűztek Brecht elé. Ekkor született híres drámái közül a *Kurázi mama és gyermekei* (1939), a *Galilei élete* (1938-1939) és *A szecsuáni jólélek* (1938-1940).

Az író a háború után tért vissza Németországba, ekkor szervezte meg Kelet-Berlinben világ-hírű társulatát, a „Berliner Ensemble”-t. Brecht munkásságának lényegéhez tartozott felvilágosító tevékenysége. Művészetének jellegét is ez határozta meg.

A szorgalom fontos erény. A társadalomnak azonban sokkal hasznosabb tagja a lusta tolvaj, mint a szorgalmas. S ha nagyon röviden akarjuk kifejezni, hogy mi a gondolati tartalma a Kurázi mamának, akkor azt mondjuk: önmagában vett erény nem létezik. Elméletben maga Kurázi mama sem sokat ad az erényre. Hiszen hősi katonára, fáradalmakat elviselő harcosokra stb. csupán a rossz tábornokoknak van szükségük, a jó tábornok az átlagemberrel is megnyeri a csatát. Vagyis erényekre, hősiességre mint állandósítható tulajdonságokra csak olyan társadalmak apellálhatnak, amelyeket rosszul vezetnek. A jól vezetetteknek erre semmi szükségük nincsen, hiszen maga az átlagember, átlagtulajdonságaival és átlagvágyaival, átlagos képességeivel és átlagos gondolkodásával látszólag messzemenően elősegíti az olyan társadalom kifejlődését, amelynek vezetése értelmes és jó. Kurázi mama nagyon is átlagember.

A Kurázi mama és gyermekei Brecht drámaművészetének egyik csúcsa. Közvetlenül a második világháború előtt keletkezett (1937-ben készült el az első, 1939-ben a második változat).

Brecht Kurázi mama és gyermekei című művének alapötletét *Grimmelshausen* német író pikareszkregényéből (kalandregényéből) meríti. A cím családtörténetet ígér, de már felszíni jelentésrétegében is sokkal szélesebb körű a dráma. Témáját a harmincéves háborúból veszi, s az író az ő korában is kínzóan időszerű kérdésről, a mindenkori háború „természetéről” szól.

A mű alcíme - Krónika a harmincéves háborúból - arra utal, hogy Brecht a szokásos, központi konfliktusra élezett drámai tetszorosozat helyett leíró-epikus módon „mutatja meg” az eseményeket. Tizenkét képben, időrendi (kronologikus) egymásutánban tizenkét év alig változó szörnyűségeit, a harcok hétköznapijai jeleníti meg, mindig a kisember szemszögéből láttatva az eseményeket. Ez a forma különösen megfelel a brechti dráma tanító célzatának, vagyis a gondolat kibővítésének, gazdagításának, illusztrálásának, a néző „agyába vésésének”.

A cselekmény folyamatosságát meg-megszakítják az időbeli kihagyások. A gondolati „tanítás” brechti szándéka határozza meg a jellemző és tanulságos helyzetek kiválasztását,

sorrendjét, az ironikus hangnemet vagy azt a szerkesztési megoldást, amelynek lényege, hogy az író egyes képek elé cselekménykivonatszerű ismertető szövegrészeket helyez. Az „előzetes” után már nem a meglepő fordulatokra, hanem dramaturgiai szerepükre figyelünk.

A főszereplő Fierling Anna markotányosnő ember-vonszolta kocsija egyre reménytelenebb stációkon döcög a dúló hadak nyomában Európa országútjain. Kurázi mama a háborúból él, s egyre inkább belekérgeződik a mesterségébe. Azt hiszi, hogy gyermekeit - akikre szüksége van, és akiket szeret - meg tudja óvni. Tökéletesen tisztában van a háború „üzleti” jellegével, ezért nyíltan arra törekszik, hogy markotányosnő lehetőségeihez képest minél többet kaparjon össze. A háborút úgy fogja fel, mint a pénzszerzés forrását, embertelen jellegével - még ha erre időnként kénytelen is rádöbbedni - nem számol. Bátorsága, szívós energiája, talpraesettsége ellenére a háború neki is „benyújtja a számlát”. Mindhárom gyermekét elveszíti, de a háborúhoz nem lesz hűtlen, ebbe kapaszkodik. A roskatag ekhós szekeret öregén, törődötten, önerejére utalva is tovább vonszolja, változatlan az elszántsága: „Megint neki kell vágnom a kalmárkodásnak.”

A Kurázi mama és gyermekei - miként Brecht darabjainak többsége - epikus szerkezetű. Hosszú időtartamot fog át, nem egyetlen, központi konfliktusra épül, s a színhely is állandóan változik. Az író összefüggő - de különálló - események láncolatát ábrázolja képek sorában, krónikaszerű bemutatásban. Nem életfolyamatokat követ, hanem szemléltető eseménysorozatot szerkeszt. Olyan jelenetsort mutat be, amilyent a kifejezni szándékolt mondanivaló megkíván.

A történet 1624 tavaszán kezdődik, és 1636 januárjában ér véget. Kurázi mama, a markotányosnő bemutatkozó reklámdallal lép színre, ebben groteszk kedélyességgel kínál bakancsot, üsti szeszt, élelmet „a főkapitányért halálba menő” hadnép felszerelésére. A dráma végén ugyanezt a dalt énekli, a közember kisemmizettségének tudatában, de a történelemből mit sem okulva.

A szerkesztés tudatossága a brechti dráma egyik legfontosabb jellemzője. A jelenetezés minden részletét az olvasó, a néző felvilágosításának szándéka hatja át.

A címszereplő színre lépése előtt jellegzetes, név nélküli alakok, a verbuváló és az őrmester párbeszéde hangzik el. Tökéletes egyetértésben osztoznak abban a képtelen meggyőződésben, hogy „a béke az disznóól, rend csak a háborúban van”. A harmadik képben, a táborigazgató és az ezredszakács párbeszédében az érvelés hasonló: „A háborúban elesni kegyelem, nem szerencsétlenség, miért is? Ez vallásháború. Nem közönséges, hanem különleges háború, a hitért vívják, s azért istennek tetsző.”

A hatodik jelenetben a táborigazgató reménykedve ecseteli az örök háború „vonzó” távlatait: „...a császárok, a királyok meg a pápa majd megsegíti ínségében. Így nincs semmi félnivalója, és hosszú életű lesz a földön.”

A dráma egész történetesorozata éppen ezeknek az „igazságoknak” az ellenkezőjét - a háború embertelen káoszát - szemlélteti, bizonyítja. Ha a hitükért harcoló feleknek a hitük vagy életük kérdésében kell dönteniük, az utóbbit választják (például a táborigazgató és a tizenegyedik jelenet parasztjai).

A körülmények ellentétes helyzetekbe taszítják az alakokat. A sors brechti iróniája érvényesül a két fiú sorsában. Stüsszi, aki az ellenség fogságába kerülve is jóhiszeműen rejtegeti a zsoldpénzt, tisztességének, együgyű jámborságának lesz az áldozata. Eilifet, aki a zsoldosvezér dicséretét nyerte el, mert meggyilkolt néhány parasztot, hogy ökreit elvihesse, később ugyanilyen tettéért végzik ki. Az ellenpontozásos szerkesztés meggyőző erővel tárja fel, hogy a háború összezavarja, megszünteti az erkölcsi rendet, szétzilálja, elpusztítja a családot, az egész életet.

A betétdalok (songok) különleges szerepet játszanak a drámában. Megállítják a történetet, elmélyítik tanulságait. Gondolati szállal kapcsolódnak az előzményekhez, a fordulat eszmei-érzelmi lényegének lírai összefoglalását adják. Ellenpontosító formában is valamilyen tételt bizonyítanak. A boldogságot adó otthon szépségét hirdető dal, amely egy parasztházból hallatszik, éppen akkor hangzik el, amikor Kurázi mama és Kattrin szótlánul húzzák az ekhó szekeret.

Brecht emberábrázolásában sajátos dialektika érvényesül. A központi alak, a háborúhoz alkalmazkodó Kurázi mama ellentmondásos jellem. Bátorság és megalkuvás, emberség és kapzsi kegyetlenség, okosság és korlátoltság egyaránt jellemzi. Kurázi mama ügyeskedései kitűnő üzleti érzékre vallanak, de kapzsiságának súlyos következményei vannak. Valamennyi gyermekét éppen akkor veszíti el, amikor üzletet köt, s ez azt jelzi a drámában, hogy vesztükért bizonyos mértékben ő is felelős. A Stüsszi kivégzése előtti percekben Kurázi mamában az anyai ösztön és a kalmárszellem ütközik össze, késlekedésére nemigen találunk mentséget.

Kurázi mama egyre embertelenebb elvakultságának ellenképe Kattrin magatartása. A néma Kattrin fellázad, harsány dobszóval adja hírül a gyanútlanul szendergő Halle városának, hogy a császáriak rohamra készülnek. Az ártatlan gyermekek életének megmentéséért saját életét áldozza fel, ezzel hőssé magasztosul alakja. Kattrinban, aki békéről, családi boldogságról álmodozik, s aki mindennél jobban szereti a gyermekeket, a humánus testesül meg. Ez az emberség a háború embertelenségében is töretlen marad, s a torz alakok világában a kiélezett ellentét erejével hat a nézőre, az olvasóra.

Megdöbentető jelkép, hogy a háborús lármában - a beszédre épített színpadon - az emberség képviselője néma. Megrázó, hogy a tiltakozásban mégis a néma a lehangosabb.

Brecht a húszas években újfajta dramaturgia alapjait dolgozta ki. A harmincas évek végén keletkezett drámáiban ezek az elméleti tételek már csak részben érvényesülnek.

A legfontosabb brechti követelmény az epikus jelleg biztosítása és a beleéléstől merőben különböző elidegenítés. A két - egymást erősítő - törekvés a néző, az olvasó eszméltetésének, felrázásának szolgálatában áll.

Brecht színházának követelménye szerint a közönséget nem a színpadi cselekménnyel való azonosulásra, nem beleélésre kell készíteni, hanem arra, hogy gondolkodásával, ítéletalkotásával értékelje a darabban végbemenő folyamatokat. Ennek érdekében a színészi átélés helyett a szerep eljátszása mutatja meg, értelmezi, értékeli a figurák magatartását. Illúziókeltő megoldások helyett úgynevezett elidegenítő hatások biztosítják, hogy a néző kiköppenjen a játék által felkeltett hangulatból, s ily módon kritikusan felülvizsgálhassa e hangulat igazságát, jogosultságát.

Hagyomány és újítás egysége a brechti dráma, maga is hagyománnyá vált, hiszen „...Senki sem foglalkozhat komolyan színházzal, ha egy kézlegyintéssel képes Brechtet elintézni. Brecht korunk kulcsfigurája, és manapság minden színházi munka egy bizonyos ponton az ő állításaiból s eredményeiből fakad, illetve ide tér vissza.” (*Peter Brook*, napjaink egyik jeles angol rendezője méltatta így a modern klasszikust.)<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Középiskolai kötelező olvasmányok elemzése, Corvina, é.n.

## Az elszállt ifjúság élménye

(Krúdy Gyula: *Duna mentén*)

Krúdy Gyula legendás termékenysége megnehezíti a művészi korszakok pontos datálását. Az biztos, hogy 1911 fontos évszám az író pályáján. Ekkor adja ki a *Nyugat* könyv alakban a Szindbád ifjúságát. 1913-ban nagy siker A vörös postakocsi. A siker osztatlan és egyértelmű. Krúdy erre az időre csakugyan „meghódítja Pestet”. 1910-től 1914 végéig tíz novelláskötetet, négy regényt és három színdarabot írt.

Jóllehet ebben az időben többféle hatás érvényesül Krúdy alkotásaiban - leginkább a *Mikszáth Kálmáné* -, megszületik s kikristályosodik az az ábrázolási módszer és stílus is, amelyet ebben az időszakban a Szindbád ifjúsága, majd a Szindbád-történetek reprezentálnak. A korai Szindbád-elbeszélések egyszerre stílusbravúrok, ugyanakkor a próza új lehetőségeinek a felvillantói is.

A Szindbád ifjúságáról először a *Nyugat* írt (1911. május 16. sz.). *Szép Ernő* érzékletesen és pontosan fogalmaz, amikor Szindbád lényegét keresi: „Szindbád az a magános, melankolikus hajós, aki nem viharos tengereken hánykolódik, nem a csodák s borzalmak tartományai felé evez, hanem a múlt holt vizein kalandoz álomszigetek között, bárkája fehér vitorláját nem tépik a szelek, csak a sóhaj rezegetti, egész messziről, mint egy búcsút lebegtető patyolat-zsebkendő... Az a csodálatos, festhetetlen szín van a Szindbád történeteiben, amely a régi fotográfiákon teszi nemesebbé az arcokat, amely ócska tükrökre lehel, megőrzött selymeket illatosít, antik ékszerek köveit teszi gyöngédekké és bánatosakká. Ahogy Szindbád mesél, gyöngédebb és érzékenyebb a muzsikás cigányok üveghangjainál, az ember régi hangszereket képzel...”

Nem célunk itt ismertetni a Szindbádról szóló irodalmat, csak annyit jegyzünk meg, hogy a bírálók - köztük *Kosztolányi Dezső* és *Várady István* - a Szindbád-történetek zeneiségére, a zenével való rokonságukra nagyon hamar figyelnek. Kosztolányi egyúttal arra is figyelmeztet, hogy a Szindbád-mesefolyam összefüggő egész, amelynek „hőse egy ős és fiatal költő, egy ábrándos bölcs...” Érthető *Ady* fölkiáltása is: „Krúdy szemérmetlenül és egészen lírikus, szemérmetlenül és pompásan.” A zeneiségre való erős hajlam és a lírai telítettség az író egész életművét végigkísérik.

A *Duna mentén* című elbeszélés a korai Szindbád-történetek közül való. Nem is igazi elbeszélés, cselekménye úgyszólván nincs, lényegében önreflexiók sorozatából áll. Úgy indul, mint egy mese: „Szindbád egyszer magányosan, barát nélkül élt egy kis faluban a Duna mentén, és megbomlott agyvelejét, zúgva kalapálgató szívét gyógyította.” Az indító mondat mellett, hogy rögtön beleringat valamilyen fáradt, szomorú, nosztalgikus hangulatba, jellemzi főhősét is.

Szindbád kimerült a világgal, az emberekkel vívott küzdelemben, vidékre vonul, hogy idegeit, egészségét rendbehozza. Naphosszat a Dunát figyeli, a fölbukkanó, eltűnő hajókat. Nem is a sovány történet az érdekes és szép, hanem ahogy Szindbád - Krúdy fantáziája szétburjánzik, ahogy a „semmiből” élethelyzeteket, élményforrásokat varázsol. A visegrádi Fellegvár romjai a történelmi múltat kínálják, a folyó idegen országokba röpítheti a képzeletet, míg az innenső parton futó vonatok a hétköznapiok realitását kínálják.

Nézzük az asszociációs lehetőségeknek ezt a három színterét! A korai Szindbád-történetekben a valóság és az arra épülő asszociációk még egymás mellett futnak. A kettő egymástól jól elkülöníthető. Azzal is jelzi a különbséget Krúdy, hogy az asszociációt zárójelbe teszi. „A hegyen - írja Krúdy a Fellegvár romjairól - hajdan királyok laktak, és a fák még nem nőtték be

teljesen az utat, amerre a királyok (bíborpalástban és nagy sarkantyús csizmában) a lovagokkal és az udvarhölgyekkel a várba felmentek. A nők hosszúderekű ruhát és arannyal hímzett bársonyszoknyát viseltek. Csizmát hordtak, mert gyakran lóra ültek, és göndörhajú ifjakkal nyargalásztak a lapos partokon. Bár a Duna a hegy lábát nyaldossa, a nők nemigen fürödtek, mert az még nem volt divat abban az időben. (Szindbád gyóntatóbarát óhajtott lenni a vártemplomban, és fehér kendőt nyomva szemére, kihallgatni a nők gyónásait, amelyek bizonyára őszintébbek voltak akkoriban, mint manapság. Hisz a pokol sokkal közelebb esett a földhöz. A gyóntatóbarát csak egyet mordult, és már megjelent az ajtóban az ördög. Szindbád Nagy Lajos király nejét szerette volna gyóntatni a vár kápolnájában...)”

Jól látható, hogy a távoli múlt visszaidézésének élményére, mint primer élményre, ráépül egy másodlagos réteg, egy szubjektív önvallomásos jellegű, belső élményvilág. Még jobban megfigyelhető ez a valósághoz jobban kötődő esemény leírásakor. „Délután - írja Krúdy - a bécsi hajó szelte át a vizet, és a potrohos hajó olyan méltóságteljesen evickélt tova, mint egy kövér pap.

A kémények gőgösen füstölögtek, a kerekek hűségesen és komolyan lapátolták a vizet, míg a fedélzeten fehérabroszos asztalok látszottak, ahol kövér idegenek sonkát esznek és hozzá jégbehűtött sört isznak; a korlát mellett színes ruhájú asszonyok és leányok állnak, nagy szalma-kalappal a fejükön, és kis zsebkendőiket Szindbád felé lobogtatják. (Ilyenkor Szindbád fehér nadrágos és aranyos sapkájú hajóstiszt szeretett volna lenni. Hófehér cipőben ábrándos lépésekkel megy végig a fedélzeten, és hódító pillantásokat vet a nyersselyem ruhás, nagyszemű román asszonyokra.)”

A két réteg egymásra épülése, paralel futása jól érzékelteti a belső világ alapvetően érzelmes, érzéki, szexuális jellegét. A vágyak előre visszafogottan csak belül muzsikálnak.

Ahogy az este összemosza a délelőtt és a délután ezernyi apró eseményét, fényét, ragyogását, úgy olvad össze lírai egységbe a túlsó partról integető orom és a folyó hordozta távoli, meleg üzenet. A királyi vár végképp eltűnik a szem elől, a „régizsuzhoz hasonlatos Duna” hátán a sötétbe bukik az utolsó csónak is. A nappal ragyogásában senki sem vette észre a vonatokat. Most feléjük fordul a figyelem. Impressziók sorakoznak, ahogyan felbukkannak a vonatok a kanyarulat mögül. Először a gyors-, majd a személy, végül az expresszvonat. És itt érhetjük tetten a fantázia gazdag szárnyalásának, csapongásának feltételét: a nagy valóságismeret. Érezhető, hogy az író itt érzi a leginkább otthon magát. Egy-egy villanással érzékelteti csupán, hogy más-más utasai vannak a vonatoknak.

A gyorsvonatokon „finom nők és urak” utaznak, nászutasok nézik egymást a kocsik folyosóin. Más a személyvonatok „közönsége”: „Az ablakok mögött víg élet van, kerek szemű gyerekek bámészkodnak a falura, a bőrkanapékon fűző nélkül ülnek a kövérkés mamák, és kiterített szalvétán sonkacsontot esznek. A férfiak ingujjban és hangosan nevetgélve, vidám dolgokat mondanak az asszonyoknak, egy kopasz ember éppen a függőnyt ereszti le gondosan, míg a vonat végéről víg énekesző hallatszik. Fiatal parasztlányok énekelnek karban, és a legények félreacsapják virágos kalapjukat, a harmadik osztályú kocsik közepén álldogálva.”

Csupa ragyogás, túlárado jókedv jellemzi a személyvonat egyszerű utasait. Az expresszvonat „becsületrendjelvényes” urai az étkezőkocsiban üldögélnek, „külföldi nők vetkőznek” a hálófülkékben, minden szép, de hűvös. A mozdonyok is rendkívül érdekesek. A gyorsvonatok „amerikai típusú szörnyei egy-két füstfelhőt pöffentettek a kis falucskára, aztán eltűntek.” A személyvonat „köhögve és már messziről zörögve bukkan fel a kanyarulatnál... és sűrűn ontja füstjét a tájra.” Az expresszvonat „halkan, szinte zajtalanul suhan át... a magas töltésen, a mozdony repülni látszik jól megkent kerekein...”

Krúdy Gyula stílusáról köteteket írtak eddig. Ahogy korábban jeleztem, a Duna mentén című írásnak is ebben a vonatkozásban vannak értékei. Az elbeszélés az impresszionista próza egyik szép darabja. Vegyük szemügyre néhány jellegzetességét!

„Az impresszionista művészet jellemző sajátossága az érzékelhetőség, a pillanatnyi benyomás érzékletes visszaadása, az egyszerű élmény, ami Krúdynál a visszavonhatatlanul elszállt ifjúság élménye” - írja Krúdy stílusáról *Harsányt Zoltán*.

Az impresszionista író úgy alkotja meg mondatait, hogy sok apró, látszólag jelentéktelen részletet fűz össze. A részletgazdagság nyelvi megfogalmazása a halmozás gyakori alkalmazása: „A gyorsvonatok amerikai típusú szörnyei egy-két füstfelhőt pöfentettek a kis falucskára, aztán eltűntek. A kis cilinderkalapok sebesen szaladtak el a fák teteje felett, a nagy kerekek olyan gyorsan forogtak, mintha ma volna az utolsó napjuk, és a vashíd tiszteletteljesen röviden zörrent meg, mintha egy nagyon tisztelt, ismert, nagyra becsült látogató lépne a tájra, akit már nem szükséges hosszasan bejelenteni.” Színkezelése is az impresszionista festményeket idézi. Az esti alkonyában piros tetejű parasztházak tűnnek el, a „régie ezüsthöz hasonlatos”, a Duna hátán egy árva csónak ring, amelyben fehér ruhás nők ülnek, fehér fátyolt lebegtetnek a víz fölött. A személyvonat fekete füstöt ont a tájra, a mozdonyvezető kék zubbonyban, fekete sapkában könyököl a mozdony ablakában, a gőz „fehéren sisteregve repked a kerekeknél.”

Érdekes itt néhány szót szólni Krúdy jelzőiről. Az elbeszélés csaknem 150 jelzője közül a színek dominálnak, mintegy 40 százalékkal. A színek közül a fehér és a fekete szerepelnek a legtöbbször. A következő részlet ilyen szempontból rendkívül jellemző: „A hegyek, erdők, régi királyi lakok és piros tetejű parasztházak eltűnedeztek a leereszkedő sötétségben, egy csónak sokáig látszott a régi ezüsthöz hasonlatos Duna hátán, a csónakban fehér ruhás nők ültek, és egy kibontott hosszú fehér fátyolt lebegtetek a víz felett, majd megjelent a rév lámpása a túlsó parti sötétségben, és erre csend lett a nagy Dunán. A habok láthatatlanul, álmodozva suhantak tova és elvitték hírét Szindbádnak a messzi tengerekre, amint búbanatosán üldögél egy kis faluban, egy rozzant verandán. (Mire a habok messzire érnek - gondolta Szindbád - elérkeznek egy messzi tartományba, idegen országba, ahol egy kis falu alatt fekete szemű, domború keleti asszony fűrészi fehér, gömbölyű térdeit a Duna hullámaiban. A hűs habokból egyszerre meleg áramlat támad, és a meleg hullámok körülfogják a fehér lábakat. Ezek azok a hullámok, amelyekre a hegyek között Szindbád vágyakozó szeme tapadt.)”

Az idézett részlet a színhatásokra való törekvés mellett jól érzékelteti Krúdy prózájának mindig jelen lévő költőiségét is. Az impresszionista színkezelést jól kiegészíti az elbeszélés dallama. Egyfajta hangulatsuggeráció jön létre, amely álmodozó, emlékező, kicsit elmélázó hangzást eredményez.

Ha elvégezzük az elbeszélés hangstatisztikai vizsgálatát, a következő eredményt kapjuk: az 1416 mély magánhangzóval 1310 magas áll szemben. A délelőtt és a délután leírásában is dominálnak a mély magánhangzók (457-360), pedig az ellenkezőjét várnánk. Az éjszaka leírásában természetesen a komor hangulatot jól kifejező mély hangoknak van döntő szerepük (847-788).

Csupán az elbeszélés középső harmadában (a fent idézett részlet), a hangulati fókuszban, ahol a leginkább érezhető az írói lelkesültség, vannak túlsúlyban a magas magánhangzók (160-112). Ez a részlet még egyszer összefoglalja, mintegy sűríti a nappal ezernyi ragyogását.

Ez az egy írásra leszűkített vizsgálat úgy érzem, jól jellemzi azt a - más források által is megerősített - tényt, hogy Krúdy elbeszélői tónusa szomorú, esetenként komor.

Krúdy szóhasználata - már a korai periódusban is - rendkívül árnyalt, sokszínű. Választékosan, hajlékonyan fogalmaz. Egyetlen egy sajátosságra érdemes felfigyelni. Krúdy igéi ritkán fejeznek ki siető mozgást, energikus cselekvést, a felpezsdülő életöröm kifejezésére alig

találni igei példát Krúdy egész életművében. A viszonylagos mozdulatlanság, állóképszerűség jellemző erre a világra, amelyet a mozgás, a dinamizmus helyett sokoldalú részlethalmozással mutat be pontosan, alaposan. Lássunk egy példát:

„Délután a bécsi hajó szelte át a vizet és a potrohos hajó olyan méltóságteljesen evickélt tova, mint egy kövér pap. A kémények gögösen füstölögtek, a kerekek hűségesen és komolyan lapátolták a vizet, míg a fedélzeten fehérabroszos asztalok látszottak, ahol kövér idegenek sonkát esznek, és hozzá jégbehűtött sört isznak; a korlát mellett színes ruhájú asszonyok és leányok állnak, nagy szalmakalappal a fejükön, és kis zsebkendőiket Szindbád felé lobogtatják.”

Szorosan az impresszionista technikához tartozik Krúdy mondatszerkesztésének egyik fontos sajátossága: nem kedveli az alárendelő összetett mondatokat. Az elbeszélés mondatainak túlnyomó része mellérendelői jellegű. Következménye ez a festői látásmódnak, a pointillista módszernek, amely a foltok felrakásából, a részletek halmozásából áll. Krúdy mindig láttatni akar, ezért jellemző külső részletekkel teszi megfoghatóvá a belső gondolatot.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> *Fülöp László: Közelítések Krúdyhoz, Szépirodalmi, 1986*

*Czére Béla: Krúdy Gyula, Gondolat, 1987*

*Nagy István Attila: A szóra bírt mindenség, Nyíregyháza, 1996*

## A szóra bírt mindenség (József Attila: Óda)

Mindegy, szeretsz-e, nem szeretsz-e,  
szívemhez szívvel keveredsz-e,  
látlak, hallak és énekellek,  
istennek tégedet felellek.

(József Attila: Áldalak búval, vigalommal)

Kevés olyan levél született a magyar irodalomban, mint amelyet *József Attila* írt 1933. január 28-án *Babits Mihálynak*. A levél - konkrét tárgyán kívül - azt is kifejezi, hogy a költő erkölcsi elégtételt kínál a megbántott mesternek.

Rosszul kezdődik tehát ez az esztendő. S a személyes sors tragikus buktatóin kívül a kortársadalmi viszonyai is súlyos fordulatokat ígérnek. A költészetét, személyét ért támadások, a megnemértettség, az alaptalan vádaskodások, „az elvaduló csahos” harapásai emberi-költői válsággal fenyegetnek. Már-már a semmi partjaira ér, a reménytelenség, a hiábavalóság görcsei szorongatják. S ha a versek számát tekintjük, mintha valóban egy hallgatási periódust konstatálhatnánk. De az alig egy tucatnál több vers között olyan szintézisteremtő alkotások vannak, mint a *Téli éjszaka*, *A város peremén*, az *Óda*, az *Elégia*. A mi szempontunkból most az oly sokszor elemzett (s teljességgel sohasem megfejthető) *Óda* az érdekes. A költemény eddigi legteljesebb vizsgálata *Fülöp Lászlótól* való, de nagyon érdekes - még ha az alapkoncepció kissé vitatható is - *Levendel Júlia* és *Horgas Béla* elemzése. A vers motívumrendszeréről *Tamás Attila* írt tanulmányt. Értékes szempontokkal, megfigyelésekkel gazdagította a versről való ismereteinket a róla kibontakozott vita a *Kortárs* hasábjain.

Az *Óda* megszületése óta több mint fél évszázad telt el, s ahogyan távolodunk a keletkezés pillanatától, úgy válik egyre nyilvánvalóbbá, hogy „a legnagyobb materialista szerelmi vers”. A huszadik századi ember vallomása csendül fel az *Ódában*, azé az emberé, aki a mindenséggel méri magát. Ami a verset a nagy szerelmi vallomásoktól megkülönbözteti az, hogy „tulajdonképpen a magányba sodródott ember hatalmas - modern - fohásza; roppant kísérlet az egyedülségből való kioldódásra, az izoláció szétfeszítésére, az egyetemes érvényű azonosulásra.” (*Fülöp László*) A boldog, a beteljesült szerelem állapota helyett voltaképpen tehát a hiány énekel a versben. Olyan hiány, ami éppen ezáltal szüntethető meg, hogy nem sejtés, hanem felismert valóság.

Az *Óda* egyik leghangsúlyosabb vonása, hogy benne a költő az egyes ember legszemélyesebb érzelmeinek a megfogalmazásától eljut a létezés legátfogóbb értelmezéséig. Igaza van *Tamás Attilának*, amikor azt írja, hogy a „legszemélyesebb érzelmek kimondása szabadítja fel a világ egészéről szóló vallomást: a tájban, a természetben való spontán feloldódás élményétől az ámulás és a fájdalmas kérdés felkiáltásain át az élet egyetemes törvényeinek teljes magáévá tevéséig szinte az egész emberi én feltárul és megszólal itt”. A szerelemben önmagára is rádőbben az ember, lehetőségeire, korlátaira. *József Attilát* segíti kitörni a „modern elszigeteltség börtönrácsai közül”, a „szorongató külvilág” és „a társra vágyakozás” pólusai között így válik ez az élmény, ez az érzés egyetlen lehetőséggé, menedékké. Belső szükségszerűséggé tehát, igénnyé, amelyet - éppen a harmónia elérése érdekében - valamilyen szinten meg kell valósítani. Az IGE (Írók Gazdasági Egyesülete) 1933. évi júniusi „kongresszusa” kínálja ezt a lehetőséget, s a költőnek „szerencséje” van, élni is tud vele. Itt ismerkedik meg *dr. Szöllős Henrikné Marton Márta* művészettörténésszel. Az asszony szépségéről *Pátzay Pál* elragad-

tatással beszél: „Szebb nőt képzőművész létemre keveset láttam. Műveltsége, kelleme mellett ez a kivételes szépség egyszerűen nem maradhatott hatástalan senkire, aki a közelébe került.” *Rajk Andrásnak* a vers akarattalan múzsája így nyilatkozik: „József Attilával ezekben a napokban ismerkedtem meg. Megmondom teljes őszinteséggel: tudtam, hogy jeles költő, de hogy nagy költő, azt én akkor még nem tudtam. Néha beszélgettünk ezekben a napokban, műveltsége, egyéniségének érdekessége megfogott. Amolyan játékos, jelentéktelen udvarláson felül semmilyen szubjektív kapcsolatról nem beszélhetek. Mondhatom, nem álmodhattam, hogy ebből az ismeretségből vers szülessék.” A vers megírása után néhány nappal személyesen is felkereste őt a költő, de az asszony hűvös magatartása megértette a költővel: ódája hatástalan maradt.

Sokáig úgy tűnt, hogy a hirtelen fellobbant szerelem egyetlen versre ihlette a költőt. Pedig *Az a szép, régi asszony* ennek az élmények három évvel későbbi megjelenése. A versről folyó vita résztvevőinek ez a nyilvánvaló tény elkerülte a figyelmét. *Szabolcsi Miklós* szerint a vers tárgya csak a mama lehet, *Lengyel József Szántó Juditra* gondol, Tamás Attila megfogalmazása szerint „nem is valamilyen szerelmi érzés újul meg a versben, hanem maga az emlékező magatartás jut benne nagy szerephez, a gyönyörködő szemlélődés mozzanata iránt érzett nosztalgia támad fel a sorok írójában.” Az, hogy *Az a szép, régi asszony* című versben az Óda ihletője bukkan fel ismét, felületes elemzéssel is igazolható. A költő emlékező magatartásán még három év után is átsüt az egykori szenvedély, az elragadtatás.

Jóllehet a múzsa személye szakmai műhelyekben ismertnek tekinthető, időről időre mégis megjelennek olyan írások, amelyekben egy ismeretlen asszonyról van szó. *Somlyó György* költői invencióban gazdag elemzésében például nem vesz tudomást erről a tényről. De a verset tárgyaló középiskolai tankönyvek is ismeretlen asszonyról, nőről beszélnek.

Az Óda kezdő mondata (*Itt ülök csillámló sziklafalon*) ugyanolyan indítás, mint sok más versében. Az ülő ember testtartása, helyzete a meditációra készülő emberé. Mintha *Rodin* Gondolkodóját látnánk: „a fej lehajlik és lecsüng / a kéz”. Megpihen, rendez, értékeli belső világát, szembenéz élményeivel, s annyit fogad be a külvilágból, amennyi abból harmonikusan, zavar nélkül beépülhet. Az Óda első részében a külső látvány és a belső látomás kettőssége hozza létre azt az állapotot, amely a második rész izgatott vallomásos alapjául szolgálhat. Amit néz a költő, az valóságosan létezik: a hegyek „sörénye”, a Szinva-patak, a holdfényben megcsillanó fehér kövek. Amit lát, azt a belső izgalom, nyugtalanság rajzolja: a szélben meglebbenő szoknya, a haj, az elővillanó, nevető fogsor. „Tündéri realizmussal” megrajzolt képek sorakoznak a kedves vacsora áhítatához. Elcsöndesül a táj. Tökéletes harmónia jön létre a táj és az ember között, és az emberben magában. A harmónia a bizonyosság hangjait erősíti, a szerelem túlrad a költőn, kivetül a környezetére is. Ezért a leghangsúlyosabb szó ebben a részben a: *látom*. Minden a kedvest, a szeretett nőt idézi. A vers tehát „a pillanatnyi, egyszeri és egyedi realitástól... indul. Impresszionista kép, semmit sem találni rajta, ami ne a közvetlenül látható valóság volna”, de azt is látnunk kell, hogy ez a valóság erősen átlényegített, érzelemmel telített. Ebben a reneszánsz tájban jelenik meg a kedves, de „csak a fantázia rajzolja a közelség képeit, a valóságos helyzet a társtalan egyedüliség állapota.” A magányosság alaphelyzete ez, innen hangzik föl a dallam, s terebélyesedik telt zengésű sokszólamú szimfóniává. A költőből felszakadó *óh* sóhaj zuhatagot indít el: a vízesés ereje, képe szinte az egész versen végigvonul. A „fondor magány” hálójában vergődő ember, költő sokat köszönhet ennek a szerelemnek: újra kimondhatja önmagát. A vízesés robaját túlszárnyalva, a fortisszimóig felerősödve szólal meg az öröm, a költő zengi, sikoltja: „szeretlek, te édes mostoha!”

A túlradó érzés szavakat keres. A harmadik rész indító hasonlatai elsősorban konkretizálni akarnak: „*Szeretlek, mint anyját a gyermek, / mint mélyüket a hallgatag vermek, / szeretlek,*

*mint a fényt a termék, / mint lángot a lélek, test a nyugalmat! / Szeretlek, mint élni szeretnek / halandók, amíg meg nem halnak.*” A költő számára a szerelem ugyanolyan törvény, mint a természeti létezőkre érvényes törvények, egyszerre biztosítja a szabadságot és nyújtja a kiszolgáltatottságot: „kikerülhetetlen bizonyosság, mint a hulló tárgyaknak a föld.”

A szerelemben egyé olvad az értelem és a biológiai érzékiség, a szerelem az értelem dolga is! A „minden lényeket” kitöltő kedves iránti érzés az egyén számára az örökkévalóság egy darabja, a létezés értelme és csodája. A szerelemben az ember megszabadul léte véges voltától, túlléphet a tér-idő korlátain: „*Csillagok gyúlnak és lehullnak, / de te megálltál szememben.*”

Ami az egyes ember számára megismételhetetlen csoda, az nem más, mint objektivitásának következménye, anyagiságának eredménye. Nem véletlen, hogy az érzelmeit a fehér izzás hőfokán átélő költő az elragadtatás után gondolkodóba esik: „*Óh, hát miféle anyag vagyok én, / hogy pillantásod metsz és alakít?*” A negyedik rész az ember anyagiságának is himnusz. Megfogalmazza azt is, hogy csak így, csak ezáltal vagyunk képesek érzelmekre, szerelemre. Az Óda negyedik része a vers legvitatottabb eleme. „A vers - írja Szabó Ede - eddig sem állított elénk holmi testetlen szerelmet, s eddig sem mozgott transzcendens régiókban. Itt azonban mintha már programszerűen akarna materialista lenni... Valami zavaró mégis van ebben a mikroszkopikus-biológiai szemléletben, s azt, hogy *Az örök anyag boldogan halad benned a belek alagútjain* - kissé már naturalistának érezzük... Problematikussá az teszi ezt a részt, hogy az ilyenfajta szemlélet, ami itt megnyilvánul, könnyen tévútra vezetheti egyes fiatal költőinket. (!) Az élet jelenségeinek ez a „bonctani” megvilágítása nagyon könnyen válhat öncélúvá, s végső fokon emberileg részvétlenné, atomizált, széthulló világképpé.” *Fülöp László* inkább funkciójában vizsgálja ezt a részt: „A hangütés mindjárt figyelmeztet, hogy az egyetemes élet himnuszát zengi a költő; nem a biológia, mint tudományos diszciplína érdekli, nem az emberi test részeinek naturális leírására vállalkozik. A rácsodálkozás ennél sokkal átfogóbb érvényű. A lét titkaiba pillant be, a viruló test szorgos lüktetésének, szíveleven ritmusának átérzése az összhangzó mindenségben működő törvények, az általuk teremtett rend, s e rendben megnyilatkozó összefüggések felismeréséhez juttatja el.” Úgy véljük, hogy ennek a „költői fantáziával megírt anatómiának” a funkcionális vizsgálata a döntő. Az Óda elemzőinek egy része eleve elutasítja ezt a részletet, mint költőietlent, túlzottan naturalistát, illúziórombolót stb. Ennek az az oka, hogy a részlethez elsősorban - olykor kizárólagosan - saját erkölcsi felfogásuk, ízlésük felől közelednek. Ezzel kapcsolatban írja *Bóka László*: „Adyt, ki még teljesen a régi világkép alapján ugyan, de újszerű nyíltsággal szól a test szexuális vonzalmairól, demoralisnak tartották. József Attilában mit is láthattak Ady vádolóit mást, mint merő amoralitást... Dehogyan érezték meg, hogy a Gazdag Élet legszebb himnuszát olvassák!”

A fenti megjegyzések után úgy véljük, feltétlenül szólni kell az Ódával kapcsolatos vita egyik kérdéséről. A lényeg az: eredeti alkotás-e a vers vagy *Thomas Mann* Varázshegyének lírai transzponálása? *Heller Ágnes* a Kortárs 1962. évi decemberi számában kijelenti: „valószínűtlen az, hogy egy átmeneti, nyomot sem hagyó kapcsolat tükre legyen olyan mű, melyet az érzés mélysége és pátosza mellett, illetve azzal együtt szerelem, élet és halál problémáinak gondolati feldolgozása jellemez. Ez csak úgy lehetséges, ha a futó élmény egy másik, nála erősebb gondolati élménnyel találkozott, ha a kettő egymásra rezonált, felerősítette egymás hatásait. Ez a másik - döntő - hatás *Thomas Mann* Varázshegyének művészi és eszmei világa volt.”

*Heller Ágnes* bizonyítékokat sorakoztat, amelyek érdekesek, izgalmasak, végiggondolásra ingerelnek, ott a baj, hogy előbb van meg a végkövetkeztetés, s csak utána jönnek a tételek. *Heller* az Óda negyedik részének anatómiai, biológiai mozzanatait egyenesen a Varázshegy *Hans Castropjának* szerelmi vallomásából eredezteti.

Heller Ágnes számára csodálatra méltó ugyan a negyedik rész költőietlen tárgyának költőivé emelése, de szerintem erre a megoldásra csak egyetlen magyarázat képzelhető el: József Attila Hans Castorp helyzetébe képzelte magát. Hogy csak hasonlít egymásra a két részlet? Erre a műfajkülönbség ad magyarázatot. Hasonló eredményre jut nagy lélegzetű tanulmányában *Halász Előd* is. Ha írásában - a végső összegzésben - óvatosan fogalmaz is a Varázshegy és az Óda kapcsolatáról, elemzéséből kiderül, hogy József Attila tárgyának feldolgozásában Thomas Mann epikai modelljét alkalmazta, a lírai transzformációban átalakítva. Az érvek meggyőző erejűeknek látszanak, kérdés, vajon érdemes-e, szükséges-e az olvasmányélményeket és a valóságos élményeket az egyéniség rétegeitől leválasztani, kihámozni a költői felfogásból (az adottból, de az állandóan változóból) azokat az elemeket, amelyek e változásokat esetleg létrehívták. Minden ember szuverén világ, de réghalt őseink folytatása is - mondhatnánk közhelyszerűen. Kigyűjthetnénk filológusi szorgalommal a világirodalom remekműveiből különféle részleteket, s érvelhetnénk: ez és ez a költő innen és innen vette neki tulajdonított metaforáját, költői képét. Kiválogathatnánk a műveket: ez saját, ez nem saját élményből született. „Valóságos, személyes élmény szülte az Óda, mint minden igazi remekmű” - írja Tamás Attila Heller Ágnessel vitatkozva.

Nem véletlenül idéztük az előbb Hans Castorp vallomását olyan részletesen. Az Óda negyedik részének „biologizmusa” nagyfokú költőiséggel telítődik, nincs benne túlfűtött erotikus szenvedély, mint abban. „Minden sorát a költő tiszta érzése szellemíti át”, a gyönyörködtetni tudás és akarás. József Attilánál a vércörök rózsabokrokként reszketnek, a lombos tüdők susognak, csillagképek rezegnek. A képekből kiinduló asszociációk eltávolodnak az adott tárgytól, új képzeteket kapcsolnak be az indító képbe. Elsősorban a természetet, az öntudatlan szépséget kínáló környezetünket idézik fel. Ezek a távolító, mégis a lényeghez rendkívül szorosan hozzátartozó asszociációk eredményezik, hogy a naturalista aprólékosságnak, a biológiai leírásnak valóságos helyet, szerepet tulajdoníthatunk. „József Attila ugyanis - írja versértelmezésében Balogh László - olyan természetes, magától értetődő egységben látja a nőt, a testet, az érzelmeket, a szerelmet, és a szerelem közegét, hogy ez a szemlélet beragyogtatja, a költészetbe emeli az örök anyagot.” Így válhat, ezért válhat a negyedik rész utolsó versszakja az érzés egyetemes érvényű megfogalmazásává. Az öntudatlan szerves és szerzetlen világ együttes munkálkodása a feltétele annak, hogy a tudatos ember felülemelkedjen önmaga létén, s jól értelmezze viszonyát a létezés egészéhez. Erről vall az Óda ötödik része.

Ahogy az Óda első részében a konkrét látványtól a látomásig jut el a költő, e látomástól a valóságba való visszatérés az ötödik szerkezeti részben kezdődik, s a Mellékdalban fejeződik be. Az önmagára és a világra eszmélő költő tudja, hogy a lét és a törvény nem azonos dolgok. A lét „éli a maga életét”, nem tud a törvényről, de létét a törvény határozza meg. „Az elmúlás visszavonhatatlan - írja Tamás Attila -, s az elme, a tudat lázadva veszi tudomásul, hogy néha az esetleges, a véletlenszerű elfedi a törvényt, melyet az értelem a maga elvont tisztaságában képes fölismerni. József Attila megért és lázad egyszerre. Szigorúan tárgyilagos, mert tudja, hogy a valósággal szembe kell nézni, és szenvedéllyel teli, mert tudja, hogy a törvények ismeretében az ember változtathat sorsán.” Az elmúlással pörölő elme a versben először válik aktívvá: nem befogadó többé, nem a szerelem himnuszát zengő hangszer, hanem a beteljesülésre vágyakozó ember: „*te egyetlen, te lágy / bölcső, erős sír, eleven ágy, / fogadj magadba!...*” Az idézett részlet méltán tekinthető a vers kompozíciós csúcának, hiszen az önmagát és a világot szemlélő költő, aki a „semmiség ködén” bejárta az emberi létezés világát, aki rádöbbsent ennek a létnek a csodáira, értelmére, aki szembenézett a tragikus elmúlás szükségességével, tudja már, hogy csak a szerelemben születhet újjá az ember. „Az érzések paroxizmusa ez..., amelyben feloldódik az egyéni létezés: a költő összeolvad vágya tárgyával” - írja Szappanos Balázs. A szerelemben megsemmisül, de új életre ébred az ember - a vers képei ezt egyértelműen jelzik. A szerelmi beteljesülés utáni pillanatokban a költő újra észre-

veszi maga körül a természetet: „Milyen magas e hajnali ég! / Seregek csilognak érceiben.” Ha nem is lehet teljes egészében egyetérteni Levendel Júliával és Horgas Bélával abban, hogy a vers hangulata, a szavak és mondatok hangteste, hangformája, mint a mű kísérezeneje, egy szeretkezés modelljét építi fel, annyi mégis bizonyos, hogy a zárójelek egy nagy érzelmi vihar utáni csöndet jeleznek. Arra a sajátos helyzetre utalnak, amelyről *Török Gábor* az Óda kommunikációs szerkezetéről írva azt mondja: „A lírai én tehát rádöbben..., hogy látomásához beszélt, hogy egyedül van. Esmélkedve méri föl valódi helyzetét, melyet már az első sorok megjelöltek, s e szituációban az elveszettséget már nem a látomásnak vallja, hanem önmagának.” Érdemes figyelni a valóságos helyzetre is. Ugyanott vagyunk, ahonnan az Óda elindult. Körülöttünk a magas hegyek, hallani a Szinva-patak habjainak csobogását, csak közben előbújtak a sötétből a tárgyak, amelyek arra kényszerítik a költőt is, hogy visszatérjen a valóságba. A „Bántja szemem a nagy fényesség” sor éppen erre utal: a látomás nem folytatódhat. A már-már kozmikus szívdobogás a lélek megrendült, de boldog állapotát jelzi. Ezzel a szívdobogással, „mint egy szenvedélyes szimfónia halk, emberi zárótételével zárul voltaképpen az Óda.”

A hatodik szerkezeti egységnek sajátos a szerepe. Az Ódában gondolati-érzelmi küzdelem vonul végig. A személyes sors, az egész létezés nagy kérdéseire adott válaszok nem megnyugtatóak. A Mellékdal feladata, hogy harmóniává oldja a feloldhatatlannak tűnő ellentmondásokat. A költő tudja, hogy a tovatűnő látomás látomás marad, de még így is képes „mozarti derűvel tovalebbenni”, és felmutatni a valóság lehetőségeit. Egy korai elemzésben az olvasható, hogy a költő „nem állhatja meg, hogy a szeretett nő után ne utazzék, s már el is képzelet, halk bizakodással, szerelme beteljesülését”.

Persze, a valóság sokkal bonyolultabb ennél. *Szabó Ede* tanulmánya szerint az otthon utáni vágy szólal meg a Mellékdalban, „az otthoné, az élettársé, az értelmes, harmonikus, szép emberi életé. S kell-e mondani, hogy ez a szerelem az emberi élet igazi törvényeinek s munkás, boldog örökkévalóságának a szerelme is?” Ha a Mellékdal előzményeire is figyelünk, valóban azt látjuk, hogy a „kozmosz elveszettségéből, szorongásból ismét a megvalósítható szerelem köznapi varázslatába visz” - ahogyan *Fodor András* írja, de az is igaz, hogy „a legigazibb dráma a vad-vad önáltatás -, hogy a csodálatos kristályrendszerekbe bűvölt emlék nem halhat meg, és eljön a pillanat, melyben a távolodó kedves még visszatér és megszólal... szívet roncsoló, valószínűtlen álmom ez a Mellékdal.”

Valószínű, hogy Fülöp László áll a legközelebb az igazsághoz, amikor arra figyelmeztet, hogy valóságos ugyan a Mellékdalban megjelenő világ, de sajátosan az, mert „inkább a képzeletben létezik, s felsejlik benne az elérhetetlenség mozzanata is.” Erre a bizonytalanságra utalnak az első sorok „talán”-jai: „talán ma még meg is talállok, / talán kihül e lángoló arc, / talán csendesen meg is szólalsz.”

A Mellékdallal kapcsolatban egy kérdést feltétlenül tisztázni kell. Kihez íródott? Vannak, akik logikus folytatásnak tekintik a hatodik részt (tehát dr. Szöllős Henrikné Marton Mártához), s vannak, akik szerint Judithhoz. (Szabó Ede, *Apáti Miklós*) Nézzük, hogy állunk ezzel a problémával! Apáti Miklós szerint a Mellékdal „egyszerűsége, a mindennapok felé forduló képei az igazi valóságot hozzák vissza. És ez az igazi valóság: Judit.” Melyek Apáti bizonyítékai? „Visz a vonat, megyek utánad” - írja József Attila. Mivel az Óda vershelyzete lillafüredi, érvel Apáti, innen elutazni csak Judithhoz lehet. De valaki után csak akkor lehet utazni, ha előttünk már elutazott. Judit viszont Pesten tartózkodik! A költő június 13-án szűkszavú üdvözlőlapot is küld neki. (Egy nappal az Óda megírása után!) Összegzőképpen érveléséhez Apáti még hozzáteszi: „a vers két nő közötti választásról is szól. Ez a különlegesség a vers minőségét érinti. Csak így válik érthetővé az ódai emelkedettség és a népdalszerű egyszerűséggel megidézett mindennapiság ellentéte - egy versen belül.” Szántó Judit visszaemlékezésében a

következőt írja: „A mentőkocsiba Attila is beszállt, fogta a kezem. A dalocskát a végén, emlékszel, már hozzád írtam... - mondta. Nem válaszoltam, nem is hittem, nem is hihettem.” Miután a költő és Szántó Judit kapcsolata megszakadt, József Attila egy baráti társaságban elítélően nyilatkozott róla. *Vágó Márta* csodálkozva kérdezi, hogy valóban semmi jót nem jelentett neki? „Dehogynem, hisz olyan remek ételeket tudott főzni - mondta gyorsan, hirtelen kis szégyenkezéssel és valami durva vonással szája körül, amit eddig nem ismertem” - idézi a költőt Vágó Márta.

Az érveket úgy lehetne összefoglalni, hogy a Mellékdal első versszaka minden kétséget kizáróan a kiváltó élményhez, a múzsához kötődik, a második viszont a kézzelfogható realitás képeinek megrajzolásával Judithhoz íródott. Az első versszak elbizonytalanított jelentésű ígéi, a lángoló arc képe azt a lelkiállapotot rajzolják, ami a látomásként megélt szerelem után a földi realitásban a költőre jellemző. A második versszaknak Judit úgy tárgya csupán, hogy a múzsa helyére „tolakszik” a gondolatban, hiszen ő képviseli a megvalósítható (megvalósuló) lehetőséget. József Attila úgy képzei el az idillt, hogy annak elemeit Judittól „kölcsonzi”: a csobogó, felfrissülést nyújtó vizet, az áhítattal átnyújtott kendőt, az étvágyat enyhítő (nem megszüntető!) húst és a szerelmi boldogságot.

Bizonyos szempontból fikciók az itt elmondottak, de alkotáslélektani szempontból nem elképzelhetetlenek. Ha elfogadjuk, hogy az első versszak a múzsához íródott, és dallá sűrített vallo-mása a korábban részletezett nagy szenvedélynek, akkor a második versszak a múzsa elképzelt hangján szól (ezt jelzi az első versszakot záró kettőspont), így fogadja - nyílt természetességgel - a költő vallomását.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Részletes elemzés és bibliográfia: *Nagy István Attila: A szóra bírt mindenség*, Nyíregyháza, 1996

## Az életmű csúcán

(Ernest Hemingway: *Az öreg halász és a tenger*)

*Ernest Hemingway* (1899) amerikai regényíró és novellista, a realista epika egyik mestere. Apja chicagói orvos volt, aki fiát korán ránevelte a halászat, a vadászat, a sportok szeretetére. Hemingway újságíró lett, önkéntesként részt vett az első világháborúban, és súlyosan megsebesült. Párizsban érett íróvá. Sokat utazott, bikaviadalokra járt Spanyolországban, oroszánra vadászott Afrikában. A férfias, kemény, harcos élet volt az eszménye. Képzeletének kedvelt hősei bátor emberek: bokszolók, oroszán vadászok, torreádorok, frontharcosok, akik kiúttalan helyzetbe jutva, a halál előtt ismét tanúbizonyságot tesznek elszántságukról, igaz emberségükről.

Hemingway a spanyol polgárháború idején a köztársaságiak oldalán haditudósításával szolgálta a demokrácia ügyét. Ez a harc az élményforrása az életmű egyik csúcát jelentő, *Akiért a harang szól* című regényének (1940). A második világháború idején egy francia partizáncsoport parancsnokaként (a szövetségeseik közül elsőként) vonult be Párizsba. A háború óta kubai farmján élt, horgászott és írt. 1954-ben - *Az öreg halász és a tenger* (1952) című kisregényéért - Nobel-díjjal jutalmazták. Élettörténete bővelkedett veszélyes fordulatokban. 1961-ben - nem várva meg, míg sokféle sérülése, súlyosbodó betegsége végez vele - önkézével vetett végett életének.

Valamikor El Campeónnak, bajnoknak hívták Santiagót, a halászt. Ég és tenger közt, valahol a Golf-áram mentén most már csak öregember a neve. Viharokról már sohasem álmodott, se nőkről, se nagy halakról, se verekedésekről, se a feleségéről. Nyolcvannégy napon át nem sikerült halat fognia, aztán nekivág nyolcvanötödször is. Messze kint a vízen óriás marlin akad a horgára; három nap és három éjszaka csatázik az öreg, amíg sikerül legyőznie. A halat aztán felfalják a cápák, s az öreg haza vonatja az óriás csontvázat.

Santiago a régi művek hőse új alakban, de az első a hősök közül, aki végérvényesen megöregedett. Már nem katona, szabadságharcos, író; csak öregember, öreg halász. A kisregény Santiago harcáról, vereségéről és győzelméről szól, s valami nagyon fontosról. Ha elérhető a prózaírásnak az a negyedik és ötödik dimenziója, amelyet Hemingway emleget, *Az öreg halász és a tenger* közelíti meg leginkább. Az egyszerű cselekmény az egyszerű eseményekben bontja ki a szimbólumokat, Hemingway érett és letisztult „életfilozófiáját”. Hajdanában *Howard Fast* - még a zsdanovi esztétika letéteményeseként - csak a cselekményt látszott elolvasni, azt is rosszul. „Ilyen halász sehol sincs, nem is volt soha.” És bosszúsan élcelődött a fiktív halfogó „filozófiai fecsegésén”.

A maga módján igaza volt: ilyen halász a Golf-áram mentén aligha élt. *Az öreg halász és a tenger* a legstilizáltabb Hemingway minden műve közül. Önálló világ, külön törvényekkel: a mese birodalmának sallangtalanul tiszta anyagával, természetes csodáival, a gonosz külvilág cápafejű rontásaival és az ember érinthetlenségeivel. Anyag és jelkép egymásban él, egymást erősíti. „Soha senki nem írt jó könyvet úgy, hogy először kigondolta a szimbólumokat, és könyvbe illesztette őket - mondja Hemingway. - Az ilyen szimbólum úgy lóg ki a könyvből, mint a mazsola a püspökkenyérből.” Másutt pedig: „Igazi öregembert akartam teremteni, igazi fiút, igazi tengert, igazi halakat és igazi cápákat. De ha elég jól és híven írtam meg őket, sok mindent jelenthetnek.” A kisregény ösét egy tizenöt évvel korábbi riportnovellában, a *Kék vízen* címűben fedezhetjük fel. Benne a részletes nyersanyagot, *Az öreg halász és a tenger* tárgyi dokumentációját; a jéghegy víz alatti törzsét. A kisregénybe csak annyi került, amennyi Santiago történetéhez múlhatatlanul szükséges. Így lesz a cselekmény, az öregember harca a természettel egyenértékű és elválaszthatatlan a cselekmény mögötti szimbólumokkal, az élet-

művet végigkísérő, de egyedül itt hiánytalanul kiteljesedő gondolattal: „Az ember nem arra született, hogy legyőzzék - az embert el lehet pusztítani, de legyőzni nem lehet soha.”

Tragédiát olvasunk? Tragédiát is. A nyolcvannégy nap kudarca után a nyolcvanötödik reggel útjára induló öregemberről sejteni lehet, vagy nem fogja meg a nagy halat, vagy ha igen, valamilyen módon nem lesz tartós a sikere. Az öreg halász és a tenger két ellentétes, egymástól független értékrendet foglal magába. A külvilág embert megtörő hatalma együtt és egyszerre jelenik meg az ember legyőzhetetlen belső szabadságával. Van az elöregedés könyörtelensége, az életkor, amelyben az ember már igazán és végérvényesen salao, ami a legsúlyosabb szó a balszerencsés emberre. És van elszántság, a kötelelességteljesítés, s ennek tárgyi fedezete és boldogító tudata. Az öreg Santiago a dolgok rendje szerint veszít, legyőzik. És természetesen nem győzik le: mert kitart, teljesíti a dolgát, helytáll fájó fejjel, vérző tenyérrel, szigonytörésig, kése elvesztéséig. Bebizonyítja, hogy nem akármilyen öregember.

Santiago, Hemingway utolsó hőse elvesztette a nagy halat, de sokkal többet nyert. Visszavonhatatlanul és maradéktalanul magáévá tette az erkölcsi kódexet, amely soha ilyen teljes, harmonikus, emberi és egyszerű nem volt. Magáévá tette olyannyira, hogy a hős a kódexhőssel elválaszthatatlanul összeforrt. Annyi kísérlet után elérkezett a beteljesülés, Santiago egyesíti a kettőt: a hőst, sebzettségével, a világtól kapott ütéseivel, és a kódexhőst, magabiztos erkölcsiségével, feladata végzésével.

Az öreg halász és a tenger világában minden a helyére kerül; minden egyszerű és természetes. Santiago nem kalandból öl, nem az örömeért, nem a halál leküzdése vágyából, mint elődei. Ől, mert ez a dolga, hivatása; közben sajnálja is a gyönyörű marlint, testvérének érzi, mint a napot, a tengert, a csillagokat, a delfineket. Nem fél a haláltól és nem foglalkozik a halállal, mint elődei. Öregember, érzi maga körül a halált, de inkább a halálon inneni, még rá váró dolgok foglalkoztatják. Santiago az a Hemingway-hős, akinek szabad és kell mindenről gondolkodnia. Monológjai csodálatos egyszerűséggel fogalmazzák meg a dolgokat s a bennük rejtőző szimbólumokat. Azon töpreng, van-e a hálnak terve, vagy csak elkeseredetten harcol odalent. Az a Santiago feszegeti itt a létezés úgynevezett végső kérdéseit - műnyelven: a vak determinizmus vagy a szabad akarat problémáját -, akinek legmagasabban szárnyaló gondolata az elbeszélés „naturális” síkján az, hogy mit szólna helytállásához a példakép, a nagy Di-Maggio. A baseballjátékos.

A „természethű” és a szimbolikus rétegek hibátlan egybeolvadására, egységére léptenyomon találni példát. „Ha a tengerre gondolt, mindig csak la mar-nak nevezte magában, mert aki szereti, az mindig így hívja, nőnemű szóval és spanyolul. Aki szereti a tengert, az ugyan sokszor szidja, elmondja mindennek, de ezt is csak úgy, mintha egy asszonyról beszélne. A fiatalabb halászok között akad néhány, aki el mar-nak nevezi, vagyis hímnemű szóval illeti. Ezek a fiatalok úsztatóbóját kötnek a fonalukra, úgy halásznak, s motorcsónakot vettek maguknak, amikor jól lehetett keresni a cápamájjal. Úgy beszélnek a tengerről, mintha a vetélytársuk volna, vagy mintha valami földrajzi táj volna, vagy akár mintha az ellenségükről beszélnének. Az öreg Santiago azonban gondolatban mindig nőneműnek tekintette, mindig olyasminek fogta fel, ami nagy-nagy kegyeket osztogat vagy tagad meg, s ha néha el is követ rosszaságokat vagy zabolátlanságokat, nem tehet róla, mert olyan a természete. A hold változásai is úgy hatnak rá, mint az asszonyokra...”

A cápák bevégezték munkájukat, az öreg halász hazaér. A csodálatos marlinból hosszú, fehér csontváz maradt. Vereséget szenvedett az öreg? „Ki vagy mi győzött le? Semmi. Túl messzire kimentem a tengerre.” A hazaérkezés után a buta turisták nem értik, mi történt, cápának nézik a csontvázat. De ez a jelképesen értetlen vélekedés más világból érkezik: Hemingway világára nincs hatása. A halásztanya lakói megbámulják az óriás csontvázat - „egyikük feltűrt nadrágszárral lépegetett a vízben, és egy darab zsinórral méricskélte a csontvázat” -, és Manolin, a

fiú, szerencsés napokban az öreg társa, aki szereti, és tanítómesterének tartja Santiagót, boldogan jelenti ki: „ezentúl veled halászok megint, mert még nagyon sokat kell tanulnom.”

Az öreg Santiago nagy halat akart fogni, el akarta adni a piacon, aztán jóllakni és békésen olvasni a baseball tudósításokat. A nagy halat felfalták a cápák, a törvény azonban nem szenvedett csorbát, makulátlan maradt. És Santiago az egyetlen a Hemingway-hősök sorából, akinek élete nem a megsemmisülésbe vezet. Nyolcvanötödik napján helytállva csendesen alszik el konyhójában az öreg, s megbékélten álmodik a tengerparton hancúrozó oroszlánokról, tűnt ifjúsága távoli emlékéiről, az időkről, amikor még El Campeónnak hívták, bajnoknak.

Hemingway nem az érzelmeket festette, regényeiből hiányzik a közvetlenül elemző lélektani kommentár, s Dreiser, Lewis, Dos Passos részletező, tárgyi dokumentációja is. Szikár és kemény stílusa tudatosan kerülte a nagy szavakat, az érzelmes passzusokat, a bonyolult mondatfűzés és a nyelvi cicoma minden eszközét. Ábrázolásmódja az ellenkezője volt Henry Jamesének.

Műveiben hiába keressük a szereplők gondolatainak és hajszálfinom érzelmi rezdüléseinek szubtilis elemzését, az elbeszélés súlypontja a szófukar párbeszédre van, s az események fegyelmezetten lakonikus, egyszerű kijelentő mondatokba foglalt, tömör és takarékos, de atmoszférateremtő leírásán.

Hemingway a világot konkrét, térbeli eseményekben, fizikai tényekben érzékeltette, ezért szóképei is kerültek az absztrakciót, s a megfogható világ hasonlataival érzékeltetik a belső történéseket. Kortársaira és utókorára a legnagyobb hatást ábrázolóeszközeinek újszerűen tárgyilagos költőiségével, roppant stílusfegyelmeivel gyakorolta.

Mind sűrűbben olvashatjuk a Hemingway-űző irodalom mintadarabjait, s ha számuk majd eléri a hajdani dicséreteket, megbékélhetünk. Egy nagy író befogadásának egymást tagadó két felvonása lement, következhetik a józan egyensúlyt teremtő harmadik. Az élő kibírta, a halott nem bánja.

Szerény érdemül mégis érdemes megemlíteni, hogy mióta Hemingway első novelláiban megszólalt, neve és műve forgalomban van. Dicsérik, szidják, választékosan vitatják: olvasásuk. Az elbeszélés, a regény, az író, az irodalmi élet, az irodalmi ízlés szerepváltozatairól kevesen mondtak többet, mint életével és művével Hemingway. Bármire jut haló porában, kitörölhetetlen a XX. századi prózairodalom mesternévsorából.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> *Sükösd Mihály*: Hemingway világa, Európa, 1977