

Tartalom

Bevezetés	7	
Szophoklész: Antigóné (O. Sz.)	9	
Shakespeare: Hamlet (K. L. Z.)	13	
Zrínyi Miklós: Szigeti veszedelem (K. L. Z.)	19	
Molière: Tartuffe (T. M.)	23	
Molière: A fősvény (T. M.)	29	
Racine: Phaedra (T. M.)	33	
Swift: Gulliver utazásai (K. L. Z.)	39	
Voltaire: Candide (O. Sz.)	44	
Kleist: Kohlhaas Mihály (K. L. Z.)	47	(2)
Katona József: Bánk bán (K. L. Z.)	50	
Puskin: Jevgenyij Anyegin (O. Sz.)	56	
Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde (K. L. Z.)	60	
Stendhal: Vörös és fekete (T. M.)	64	
Balzac: Goriot apó (T. M.)	69	
Eötvös József: Afalu jegyzője (K. L. Z.)	75	
Bronte: üvöltő szelek (K. L. Z.)	80	
Arany János: Toldi-trilógia (O. Sz.)	85	(3)
Arany János: Buda halála (O. Sz.)	89	
Flaubert: Bovaryné (T. M.)	95	
Kemény Zsigmond: A rajongók (K. L. Z.)	101	
Madách Imre: Az ember tragédiája (K. L. Z.)	106	
Dosztoevszkij: Bűn és bűnhődés (T. M.)	110	
Jókai Mór: A köszívű ember fiai (O. Sz.)	118	
Jókai Mór: Az arany ember (O. Sz.)	122	
Ibsen: A vadkacsa (T.M.)	127	(4)
Ibsen: Solness építőmester (T. M.)	133	
Mikszáth Kálmán: Szent Péter esernyője (K. L. Z.)	138	
Mikszáth Kálmán: A Noszty fiú esete Tóth Marival (K. L. Z.)	142	
Csehov: Sirály (T. M.)	146	
Csehov: Három nővér (T. M.)	151	
Gorkij: éjjeli menedékhely (T. M.)	157	
Thomas Mann: Tonio Kröger (K. L. Z.)	162	
Móricz Zsigmond: Légy jó mindhalálig (K. L. Z.)	166	
Móricz Zsigmond: úri muri (K. L. Z.)	171	(5)
Kafka: A per (K. L. Z.)	175	
Kosztolányi Dezső: édes Anna (O. Sz.)	180	
Brecht: Kurácsi mama és gyermekei (T. M.)	185	
Bulgakov: A Mester és Margarita (K. L. Z.)	190	
Németh László: Iszony (T. M.)	196	
Camus: A pestis (T. M.)	203	(6)
Beckett: Godot-ra várva (T.M.)	209	
Golding: A legyek ura (K. L. Z.)	215	
Ottlik Géza: Iskola a határon (T. M.)	220	
Semprun: Nagy utazás (T. M.)	227	
Mrozek: Tangó (K. L. Z.)	232	
örkény István: Tóték (K. L. Z.)	237	
Bibliográfia	241	

Bevezetés

A „kötelező” vagy másképpen szólva „házi olvasmányok” elolvasása a felső tagozatos és főleg a középiskolai alapfeladatok közé tartozik. Leszögezzük: ez a könyv semmiképpen nem azoknak készült, akik a műveket nem veszik a kezükbe, azoknak viszont feltétlenül és jó szívvel ajánljuk, akik az olvasmányélmény értelmezéséhez, tudatosításához, újragondolásához keresnek támpontokat.

Regények és drámák tartoznak a kötelező olvasmányok sorába, a magyar és a világirodalom kivételes jelentőségű alkotásai. Az irodalmi tankönyvekben olykor találhatók róluk részletes, esszé vagy tanulmány jellegű elemzések-értelmezések, de mivel a tankönyveknek sok funkciót kell ellátniuk, a kötelező olvasmányokról szóló fejezetek csak ritkán kerekedhetnek ki önálló, kerek szöveggé. Olyanná, amely a más művekről, önállóan készítendő műelemzéshez is mintául szolgálhat.

E könyv írói mindhárman gyakorló iskolai vezető tanárok, azonos tantestület tagjai. A műelemzések közismert szempontrendszer alapján, de abból mindig az adott mű sajátossága szerint válogatva dolgozták fel az egyes regényeket, drámákat. Általában véve ezek az ismérvek: az adott mű helye a szerző életművében; a téma; a cselekmény (történet) felépítése és tagolódása; a hős törekvései, képességei, konfliktusa; a szereplők csoportjai; a tér és idő sajátosságai, szerepe; a mű világának elemei, motívumai; az író nézőpontja, ábrázolásmódja, stílusa; a műben kifejeződő világlátás, mondanivaló, művészi szándék, értékrend; a műfaji sajátosságok. A regények esetében ez az alaplista főként az elbeszélői magatartással bővül, a drámák elemzésekor pedig értelemszerűen a konfliktus, a drámai alaphelyzet és a színpadszerűség eszközrendszere kerülhet szóba a maga helyén. Az elemzések tömörek, lényegre törőek és átfogó jellegűek, de szándékunk szerint az egyéni olvasói élményeket, gondolatokat is mozgósítják.

Könyvünkben mindazok az alkotások sorra kerülnek, amelyek a kötelező olvasmányok listáin minden iskolatípusban szerepelnek, a választható művek közül pedig azok, amelyek a kötetbe - a terjedelmi korlátok ellenére - még befértek. Reméljük, hogy a kötelező olvasmányokat elemzéseink segítségével feldolgozó diákok, tanulócsoporthoz nem csupán az egyes alkotásokat látják egy-egy lehetséges megvilágításban, hanem általában a műelemzés területén is otthonosabbak lesznek.

A Középiskolai kötelező olvasmányok elemzése a Corvina Kiadónak abba a tankönyvcsaládjába tartozik, amelyben pl. az érettségi témakörök, tételek című sorozat tagjai és a Középiskolai irodalmi lexikon is megjelent. E kiadványok egymáshoz illeszkednek, egyenként és együtt is haszonnal forgatható kézikönyvek.

A szerzők

SZOPHOKLÉSZ

Antigoné (Kr. e. 442)

Mit is keresnénk árva-ketten,
hol égis ér a gyűlölet?
én gyűlöletre nem születtem
és itt szeretni nem lehet;
s az őszám átka, haj, suhogva
végigsüvölt a sorsomon -
Sötét az Acheron homokja:
itt meg kell halni Haimonom.

(ÁPRILY LAJOS: ANTIGONÉ)

A görög tragédiák fennmaradt másolataiban a művek előtt olvasható a hüpoteszisz, egy hosszabb-rövidebb feljegyzés, mely ismerteti a drámák tartalmát és utal a megírás idejére és körülményeire. Az Antigoné előtt arról olvashatunk, hogy bemutatása any-

nyira föllekesítette a nézőket, hogy a szerzőt megválasztották a Szamosz ellen küldött hajóhad egyik vezérének. Szamosz Kr. e. 440-ben akart elszakadni Athéntől, így a kivonat értelmében az Antigoné bemutatásának az ezt közvetlenül megelőző időre, 441-re vagy 442-re kell esnie.

Szophoklész Antigoné című tragédiájának tárgyát a thébai mondakörből vette.

A Labdakidák tragikus sorsát feldolgozta az Oidipusz király és az Oidipusz Kolonoszban című műveiben is. A három alkotás azonban a közös témakör és az egyes szereplők azonossága ellenére sem nevezhető trológiának. Mindhárom tragédiának önálló problémaköre, konfliktusrendszere van, s megírásuk időben is messze esik egymástól.

Arisztotelész Poétika című művében a tragédia kezdetéről azt írja, hogy olyan pontról van szó, „mely nem következik szükségszerűen valamiből, de ami után más következik”. Az Antigonénak tehát nem tárgya a teljes mondakör, nem motiválja a konfliktust annak megítélése, hogy a két fivér, Eteoklész és Polüneikész apjuk halála után hogyan egyeztet meg az uralkodás módjában, s ki szegte meg a szerződést.

Az Antigoné 1353 sorból álló tragédia, melyet prologosz (a kar első bevonulását megelőző rész), parodosz (a kar bevonuló éneke), 5 epeiszodion (a teljes kardalok közti párbeszéd rész), 5 sztaszimon (álló helyzetben előadott kardal) és exodosz

(a kivonulás, ami után már nincs teljes kardal) tagol. A dráma hagyományos szerkezeti elemeit használva Szophoklész műve a következőképpen épül fel:

Expozíció (prologosz 1-99. sor és parodosz, 100-161. sor): Antigoné elmondja hűgának, Iszménének Kreón döntését, mely szerint testvérüket, a városra támadó és a harc során elesett Polüneikészt nem szabad eltemetni. Kéri Iszménét, hogy a parancs ellenére adják meg a végtisztességet bátyjuknak. Iszméné elutasítja a kérést. A kar a háború végét, a győzelem napját üdvözli.

Bonyodalom (1-3. epeiszodion és 1-3. sztaszimon, 162-780. sor): Kreón megerősíti törvényét. Az őt elővezeti Antigonét, aki nem tagadja tettét. Kreón fia, Haimón hiába próbálja jobb belátásra bírni apját, az ragaszkodik a büntetéshez. Iszméné is vállalná a tettet, de Antigoné ridegen elutasítja.

Tetőpont (3. sztaszimon a hozzá kapcsolódó gyászénekekkel, 781-882. sor): Antigoné saját sorsán kesereg.

Válság (4. epeiszodion, 4. sztaszimon, 883-987. sor): Kreón döntése végleges, a hősnő búcsúzik életétől, a kar példákat említ a mitológiából Antigoné sorsára.

Késleltetés (5. epeiszodion, 5. sztaszimon, 988-1154. sor): Teiresziász hatására Kreón engedélyezi a temetést és visszavonja a halálos ítéletet.

Katasztrófa (exodosz a hozzá kapcsolódó gyászénekekkel, 1155-1353. sor): Hírmondó számol be a sírnál törtétekről: Antigoné öngyilkos lett, Haimón előbb rátámadt apjára, majd leszúrta magát. A hír hallatán Eurüdiké, Kreón felesége öngyilkos lesz. Théba uralkodója a csapások súlya alatt összeomlik.

Az Antigoné kiemelt helyét Szophoklész életművében és a világ drámairodalmában az mutatja, hogy egyike a legtöbbet értelmezett tragédiáknak. A továbbiakban a legelterjedtebb, legismertebb értelmezési lehetőségeket mutatjuk be.

Az Antigoné mint két törvény összeütközésének tragédiája

Hegel német filozófus értelmezése szerint a műben kétféle törvény, elv ütközik össze. Kreón írott törvénye a város, a nagyobb közösség érdekeit védi, hiszen nem lehet ugyanazzal a mércével mérni azt, aki védte, illetve aki támadta a várost: „Így tartom én helyesnek, s míg én itt vagyok, / A jók jutalma bűnös kézre nem kerül” (207-208.). Antigoné az istenek íratlan törvényét vallja, a család, a kisebb közösség érdekében: „Parancsaidban nem hiszem, hogy oly erő / Lehet, mely engem istenek nem változó / íratlan törvényét áthágni kényszerít. / Mert nem ma vagy tegnap lépett életbe az, /

De nincs ember, ki tudná, hogy mióta áll” (453-457.).

Hegel Esztétika című művében kifejtett álláspontja értelmében mindkét szereplőnek igaza van a maga által képviselt erkölcsi és világnézeti szemszögből. Közös a két főszereplőben az elvekhez való makacs ragaszkodás, a saját igazába vetett vak hit, a gög, a hübrisz. A tragédia azért következik be, mert elveinek megsértése nélkül egyik sem képes a másik igazát elfogadni. A német filozófus jól látja, hogy az eszményi állapot a két törvény egybeesése lenne, de az Antigoné nem igazolja az álláspontját, mely szerint a hősnő és Kreón igazsága azonos érvényű és érdekű lenne. Hegel a dialektikát erőlteti rá a tragédiára, s ezért jut a mű világától idegen következtetésre.

A görögség hitvilága és erkölcsi elvei alapján a holtakat el kell temetni. A halott lelke Hadész tulajdona. A hantolatlan test Teiresziász szerint fertőzést okoz („A város ezt a bajt miattad szenved, / Mert avval (ti. fertőzéssel) vannak telve mind a szent helyek”, 1015-1016.).

A temetetlen ember bolyongásra ítélt lelke árt az élőknek, az §r szerint „úgy látszik, volt, ki ezt megvonni tőle félt”

(256.). A szereplők közül „Kreón egyetlen szempontból sem tartja érvényesnek a temetésre vonatkozó kötelezettséget.

A Kar csak érzékeli, hogy az istenek akarják a temetést [É] Az §r csak homályosan sejti az istenek szándékát [É]

Iszméné csak a parancs mindenekfelettségét nem érzi át [É] Teiresziász, akit nem személyesen érint a kötelezettség, az eszével tudja - Antigonénál

is pontosabban -, hogy miért kívánják az istenek, hogy a szertartás megtörténjék” (Bolonyai Gábor).

Az Antigoné mint kétféle emberkép, értékrend tragédiája

Kreón azt vallja, hogy az ember tetteit, cselekedeteit a haszon, az érdek, a pénz irányítja. Első megszólalásakor a Karvezetőnek már arról szól, hogy az ember a halál lehetőségét is vállalja, ha csöppnyi esélye van az anyagi nyereségre: „Az várna rá, mégis, hol nyerni van remény, / Saját vesztébe is rohan sok vakmerő" (221-222.). Az emberek a legfőbb értéknek a meggazdagodást tekintik: „Mert nincs a pénznél emberek között nagyobb / Gonosz" (295-296.). A pénzért az ember eladja saját lelkét is, s a kapzsiság csak bajt okoz (326.; 331.). Kreón nemcsak Antigonét, Iszménét és a Kart vádolja azzal, hogy az érdek vezérli tetteikben, hanem a jós Teiresziást is: „De sok hatalmas ember elbukott, öreg, / Csúfos bukással, mert attól hasznót remélt" (1045- 1046.).

Az Antigoné által hirdetett, önmagának vallott emberkép az önzetlenséget és szeretetet állítja a középpontba: „Gyülni nem születtem én, szeretni csak" (523.). A két felfogás kibékíthetetlen ellentétben áll egymással. Érnyalja Antigoné és Kreón ellentétét a nemek különbözősége is. Iszméné a prologoszban azzal menti gyávaságát, hogy a nők nem szállhatnak szembe a férfiak akarataival: „Meg kell, hogy ezt is értsd: mi gyöngé nők vagyunk. / A férfiakkal nem tudunk megküzdeni" (61-62.). Kreón is természetesnek veszi, hogy csak férfi lehetett, aki megszegte parancsát, hiszen a Szophoklész korabeli Athénban a nők nem voltak teljes jogú állampolgárok: „Mit mondasz? Férfi hát akadt ily vakmerő?" (248.) Amikor megtudja, hogy Antigoné volt, aki eltemette Polüneikészt, a sértett férfi gőgje szól belőle: „§ lenne férfi, és nem lennék férfi én, / Ha ily kemény dacot hagynék büntetlenül" (484-485.). Amikor Antigoné a szeretetre hivatkozik, Kreón válasza a férfi és nő közötti társadalmi különbségre utal: „De míg én élek, nem lesz asszony itt az úr" (525.). Haimónnal folytatott vitájában a legnagyobb bűnnek azt tartja, hogy a város rendjét asszonykéz bontotta meg: „Ha meg kell lenni, győzzenek le férfiak, / De asz-szony rabjának ne mondjanak soha!" (679-680.).

Az Antigoné mint politikai dráma

Szophoklész tragédiájában hatalom és erkölcs összeütközését is ábrázolja, s ezzel megteremti a mindenkori politikai dráma modelljét. Kreón a városlakók érdekében korlátozza a közösség tagjainak szabadságát. A testvérháború után létrejövő békét akár a jogok csorbításával is védeni kell. Különösen akkor, ha Thébában még mindig vannak olyan emberek, akik az új király ellen lázítanak („...régóta vannak itt / Oly férfiak, kik ellenem lázítanak" (289-290.). E törekvést a közvéleményt jelképező Kar is támogatja. Antigoné száll szembe csupán a parancssal, hiszen az sérti az emberi lelkiismeret és szabadság jogát. § mutat rá először arra, hogy a polgárok csupán félelmükben nem emelik föl szavukat Kreón ellen: („Itt is dicsérnének szívük szerint ezek, / Ha félelem nem volna nyelvükön lakat." 504-505.) Haimón már azzal érvel, hogy a nép Antigoné mellé állt, és „siratja már a város ezt a lányt" (593.). § vágja apja szemébe

a zsarnokság igaz vádját: „Nem város az, mi egy ember tulajdona" (737.). Teiresziász már csak megerősíti mindezt: az igazsága mellett eltökélten kiálló Kreón a város bizalmát elvesztve zsarnokká vált. Antigoné pedig csak halálával tudja felmutatni az önkény előtt meg nem hódoló szabadság eszméjét.

Az Antigoné mint sorsdráma

George Steiner amerikai irodalomtörténész szerint a mű konfliktusa nem Antigoné és Kreón között húzódik. A hősnő már első szavaival megmagyarázhatatlanul tragikus sorsára utal: „Iszméné, testvér, egy szív, egy lélek velem, / Ismersz-e bajt, mit Oidipusz atyánk után / Kettőnkre, kik még élünk, nem halmozna Zeus?" (1-3.) Antigoné tehát el nem követett bűnökért vezekel és szenved: „Hiszen, ki annyit szenvedett, miként magam, / Amíg csak élt, halálával mit vesztet az?" (463-464.) A kar a második sztaszimonban a Labdakidák végzetét idézi fel, ezzel indokolja a címszereplő sorsát. Antigoné előtt két lehetőség áll: elviseli, illetve állandóan menekül végzete elől, mint teszi azt Iszméné, vagy elébe megy tragikus sorsának, így mutatva föl a világot, emberi életet irányító isteni törvények embertelenségét. A Kreón parancsa elleni lázadás tehát csak lehetőség minderre. Ezt ismeri föl a Kar, amikor értékeli Antigoné tettét: „Bátorságod messze ment, / Diké büszke orma ellen / Mertél törni, gyermekem, / S most atyád sorsában osztozol" (853-857.). (Diké az igazság istenasszonya.)

A kitartó, az isteni végzettel és emberi törvényekkel is szembeszálló Antigoné, miután teljesítette küldetését, magára marad. A Karnak számot vet mindazzal, amit fájdalmas íthagynia: a szerelemmel, az anyasággal, az élet szépségeivel. A sziklasírba zárva, a fájdalom és szenvedés elől a halálba menekül. Emberi gyengeségében magasztosul fel, bukása mindannyiunk számára átélhető és katarikus élménnyé válik.

Szophoklész Antigoné című tragédiáját Mészöly Dezső és Trencsényi-Waldapfel Imre fordításaiban olvashatjuk. Az idézeteket Trencsényi-Waldapfel munkájából vettük.

SHAKESPEARE

Hamlet

(1600-1601)

Hamlet az egyetlen nagy shakespeare-i hős, aki újra és újra fel- és elismeri mások erkölcsi fölényét. Elsősorban Horatióét. Azért néz másokba és önmagába, hogy valóban felnőjön feladatához. Igazán lenni akar és nem látszani. (HELLER ÉGNES)

A drámai alapszituációban már minden későbbi fejlemény csírája megjelenik, a kezdeti feszültséget az emberi viszonyok megváltozásának szükségszerűsége kelti (Bécsy Tamás). Hamlet helyzete már a tragédia elején különösen drámai: apja mintegy két hónapja halott, anyja pedig máris (a korabeli felfogás szerint) vérfertőző házasságban él az elhunyt király testvéröccsével - mellesleg szólva a korona egyenes ágon a királyfit illetné. Mindezt döbbenetessé súlyosbítja a szellemjelenetben sugallt felismerés: orvul elkövetett testvérgyilkosság történt.

Kivel áll szemben Hamlet, a tragédia főhőse? Korántsem csupán a testvérgyilkos trónbitorlóval. A lépésről lépésre feltáruló helyzetkép szerint, végső soron, az egész világ tornyosul ellenségesen a főhős fölé: „Kizökkent az idő; - ó, kárhozzát! Hogy én születtem helyre tolni azt.”

Utóbb a kezdő jelenetek jelentéktelennek látszó mozzanatai is fenyegetéssel telítődnek: a fegyveresek katonás őrsváltása, a titokzatos szellem sejtelmes hallgatása.

Az első felvonásban a felszín még nyugodt, de különösen beszédek a viselkedések. A trónteremben határozott, de „nyájas” szavak állnak szemben a főhős szűkszavú válaszaival, magába fojtott indulataival, óriási feszültségével, csak monológiájában körvonalazódó vádjával („Étörj meg, szívem, mert nem szólhat a száj”). A főkamrás családjában nagy veszélyről árulkodó, rendkívüli óvatosságra oktató intelmek hangzanak el; az érzelmek tilosak, elfojtódnak. A királyi családban anya és fia (Gertrud és Hamlet) kerülnek az őszinte beszélgetést, csak a mű derekán találkoznak - akkor is csupán Polonius alattomos mesterkedéséből következően. Az emberi kapcsolatok alapjaikban fertőzöttek. A magatartásokra már az első jelenetektől kezdve gyanakvás, egymásra lesés, rejtőzködés és fortélyos félelem nyomja rá a bélyegét.

A felszín alatt erkölcsi válság feszül. A világ csak „látszik”, pedig „valóban” lennie kellene - panaszkodik első szavaival, anyjához szólva Hamlet. A szereplők az erkölcsös viselkedés pózait játsszák (mert hiszen azok „játszhatók”). Az etikai alapérték, maga a becsület elvesztette jelentését: „becsületes lenni, ahogy most jár a világ, annyi, mint egynek kétezerből lenni kiszemelve.” A becsületet a szépség itt „elváltoztatja”, jóllehet ennek még az elképzelése is „valaha paradox volt” (Hamlet mondja Opheliának). Ezzel szemben „a farkcsóválás hasznát terem”, és szerepet játszik mindenki, „cukrozott nyelv” jelenik meg a felszínen, „ájtatos arccal, Kegyes gyakorlattal becúkorozzuk Magát az ördögöt” (Polonius fogalmaz így, pont őÉ). Mély kiábrándultságot sejtet Hamletnek Opheliához intézett szemrehányása: „Isten megáldott egy arccal, csináltak egy másikat.” Az idő „kizökkent”, a világrend eltorzult. A főhős örültséget színlel, szerelmese megőrül és vízbe fullad. Ophelia legutolsó szavaival - Horatio tudósít róla - csak azt ismételteti: „hamis a világ”. Hamlet irtóztatón keserű szemrehányása saját anyjának: „Mutass erényt, ha nincs is.” A kulcsmondatot a mellékszereplő Marcellus mondja ki: „Rohadt az államgépben valami.” (Szállóigévé válva, önállósulva így közismert: „Valami bűzik Dániában.”) „Dánia börtön.” Hamletnek ezt a mondatát hallva emlékezetünkbe idéződik: öröket láttunk legelőször a színpadon. A válság ugyan Dániában tetőzik, Claudius udvarában, de az országhatárokon túl is jelen van: a norvég nemzeti hadsereg - a dán belviszályban a nevető harmadik - jelentéktelen földterületekért vonul háborúba. Őme „a béke s nagy vagyon fekélye” (Hamlet vélekedik így). „Kizökkent az idő”É

A főhős tehát számos külső konfliktus keresztútjében áll, sőt belső ellentmondásokkal is meg kell vívnia harcát. Elsődleges feladata, atyja szellemének bosszúparancsa („bosszúd meg rút, erőszakos halálát”) Claudiussal állítja szembe, de már ez a kötelesség is csaknem teljesíthetetlennek látszik: a király alattomos, gátlástalan és kegyetlen ellenfél. Alapszínen tehát a Hamlet bosszúdráma.

A hős a bosszúval egyidejűleg az igazság és a becsület érvényének helyreállítására is felszólítást kapott („ne engedj Dánia királyi ágyát Vérbujaságnak átkos fekhelyül”). Ez a feladat viszont azonnal éles ellentétbe kerül az elsővel: hogyan lehetne véres tettel helyreállítani az erkölcsös világrendet? Elkerülhető-e az újabb morális vétség az apai parancs teljesítésekor? Milyen módon oldható meg a bűnös megbüntetése - újabb vétségek elkövetése vagy előidézése nélkül? Ez a konfliktuscsoport emeli ki Shakespeare művét a bosszúdráma műfajából.

Hamlet ugyanis Wittenbergben tanult, reneszánsz szellemű ifjú, a helsingőri királyi udvar pedig alapvetően etikátlan, a humanizmust megcsúfoló közeg. Hősünk tudni vágyása már az első felvonásban elemi erővel tör fel: „Ne hagyj tudatlanságban szétrepednem!” - szól rögtön a szellemhez. § pontosan ismeri a reneszánsz embereszményt: „mily remekmű az ember! Mily nemes az értelme! Mily határtalanok tehetségei! Alakja, mozdulata mily kifejező és bámulatos!” Maga körül azonban eszményeinek megcsúfolását látja: édesapja halott („ő volt az ember”), a helyét egy satnya külsejű, gátlástalanul törtető „parázna vérnősző barom” bitorolja.

Mindezek ellenére azonnal vállalja a szellemtől kapott feladatot („ha mi oly szegény egy Embertől, aminő Hamlet telik [É], meglesz”). Az igazságos és becsületes tethöz először is meg kell bizonyosodnia Claudius (vagy mások) bűnösségéről, végtére is az ő számára a szellem szavai nem lehetnek mérvadóak. Helyzetének pontos felmérése azonban lehetetlen: nem láthatja át a rá leselkedő konkrét veszélyeket, de nagyon is sejti létüket. Nem mer bízni senkiben; magába zárkózik, álarcot ölt. Rosencrantz és Guildenstern esete, valamint Laertes ellene fordítása igazolja utólag, hogy mennyire jogos volt a félelme. Azt is rögtön sejti, hogy még a tiszta lelkű Opheliát is kijátsszák ellene - eltépi hát a hozzá fűző köteleket (kiszakítva szíve egy darabját). Még utoljára őszinte vallomást tesz levelében („téged, ó legjobb! legjobban szeretlek”), de aztán azt is kíméletlenül megtagadja („én nem szerettelek”) - a vállalt feladat érdekében is, és hogy szerelmesét a veszélyektől mentse. Utóbb látjuk, hogy hiába. Horatiót sem szándékozik beavatni („Több dolgok vannak földön és egen, Horatio, mintsem bölcselmetek élmódni képes”), és csak konkrét terveit megfogadásakor épít rá. úgy érzi, az egész világgal áll szemben.

Miközben az igazság és a megoldás felé vezető lépéseken tépelődik, ki kell kerülnie Claudiusék újabb és újabb cselvetéseit. Kezdeti tehetetlensége saját magát nyomasztja a legjobban. A reneszánsz embereszmény folytonosan jelen van Hamlet tudatában; a „Hercules”-hez fogható fizikai képességek és a szellemi-erkölcsi értékek harmóniáját elsősorban önmagától igényli. Keményen vádolja tehát önmagát: „én, Lágyszívű bárgyu gaz, bujkálok egyre”, pedig a színészek érkezéséig valóban meg van kötve a keze, rákényszerül a halogatás taktikájára: „nincs abba mód, Hogy én galambepéjű ne legyek.” Tettvágya kezdettől nem hiányzik, sőt időnként alig fűkezi önmagát („szörnyű tettet bírnek elkövetni [É] de csitt! anyámhoz”). Valamennyi vádpontjára

- gyávaság, indokolatlan tétlenség, „állati feledség”, „én vagyok a világ első bohóca” stb. - ellenbizonyítékul épp ő szolgál, számtalan esetben. Azonnal dönt a feladat elvállalásáról („csak parancsod éljen egyedül Agyam könyvében”), azonnal megtalálja az egyetlen helyes taktikát (az örütség álarcát: „én csak fölszéllel vagyok bolond”), azonnal a kárpit mögé dőf (eltalálva Poloniust), az egyetlen alkalmat megragadva Rosencrantzék ellen fordítja Claudius gyilkos fondorlatát. A zárójelenetben már kiváló harci erényeket is felvonultat, de nagyon sokáig nem léphet fel nyíltan. „A reneszánsz ember [É] át is éli, főleg pedig át is szenvedti társadalma változó világképének erkölcsi-szemléleti zűrzavarát” (Németh G. Béla).

A tudatválság állapotában a személyiség kívülről látja önmagát, mérlegeli a feladatát és a saját lehetőségeit, szembenéz korlátaival - és feloldhatatlan ellentmondásokat talál. A „sok rémes gondolat [É] túlhaladja értelmünk körét”. Az „öntudat” (a szándék és a tett közé állva) „Belőlünk mind gyávát csinál”. Az ember „előre-hátra tekintő okos ésszel” rendelkező „barom”, akit a tudat meg is béníthat („én nem tudom, miért élek”). Az öntudattal élő modern ember még azt is tudja, hogy a világ tényei tőle függetlenül léteznek („nincs a világon se jó, se rossz; gondolkodás teszi azzá”), a gondolkodó ember felelőssége épp ezért mérhetetlen. A Hamlet „egy tudat tragédiája, mely visszatükrözi önmagát” (Szegedy-M. Mihály).

Hamlet királyfi a dráma kezdetére már elvesztette eredendő hitét, naiv optimizmusát: „Egy tú fokát nem ér az életem.” „én nem gyönyörködöm az emberben.” „Bánj mindenkivel érdeme szerint: melyikünk kerül el az akasztófát?” és a legsajgóbb kiábrándulás oka a szülőanya vétke. Opheliához az utolsó szavai („Eredj kolostorba”

- „Cinkos gazemberek vagyunk mindnyájan: egynek se higgy közülünk”[É] az életveszeség fájdalmas beismerését jelzik: már csak ezt az egyetlen kiutat képes javasolni szerelmesének. Az emberi léptéket messze meghaladó feladatai miatt már első megjelenésekor az öngyilkosságot fontolgatja („Nyomasztó nekem e világi üzlet!”); „örömet megválna” az életétől (Poloniusnak mondja); ezt a lehetőséget a III. felvonás nagymonológiájában fogja előttünk teljesen végiggondolni - ott azonban már érvényre jut reneszánsz szemlélete. A Hamlet a meghasonlott ember tragédiája.

Egyetlen porcikája sem kívánja a hősszerepet („Egy csigaházban ellaknám s végtelen birodalom királyának vélném magamat, csak ne volnának rossz álmaim”). A hatalmas belső küzdelmek során azonban mégis sikerül kialakítania a gondolat és indulat, tett és erkölcs egységét („•, vért kívánj Hát, gondolat!”). Belátja: „Az valódi nagy, Ki fel nem indul, ha nagy oka nincs; De szalmaszálért is küzd nagyszerűen, Midőn becsület, ami fennforog”. Horatio sztoikus magatartása erőt adó példa: „férfi vagy, ki a Sors öklözését vagy jutalmait Egyképp fogadtad, [É] ki szenvedélye rabja nem lett soha”. Ezt a magatartást kell idővel elsajátítania Hamletnek, gyarlóságai leküzdésével. Sokáig szerepválsággal viaskodik, de a színész ellenpéldája is felrázza: „álom-indulatban, Egy eszményképhez úgy hozzátöri Lelkét [É] s mind semmiért!” „De én, Lágyszívű, bárgyu gaz, bujkálok egyreÉ” Az egyéniség és a szerep, a feladat és a valódi emberi nagyság összefüggéseinek töpreng a temetőben, a sírokból előkerülő koponyák kapcsán is: „Nagy Sándoré is ilyené lett a földben?” A Hamlet egyben az identitás drámája is, a szerepválság tragédiája.

A mű számos főmotívuma közül a szerepjátszás a szereplők rendszeréhez is kulcsot szolgáltat. A tragikus hősi szerepet Hamlet királyfi végül is elvállalja és betölti. Milyen szerep adódik a többi figura számára Claudius udvarában, a „látszat” világában?

Rosencrantz és Guildenstern elvtelen szolgálattelkek, gerinctelen figurák, nekik nincs gondjuk a szerepükkel. A király első szavára vállalják a besúgóik megbízatást, de röviddel később Hamlet könnyűszerrel kiszedi belőlük a titkukat. Pályájuk korábbi szakaszában Hamletnek voltak társai, most a másik oldalon, az udvar tisztviselői ranglétrájának alján állnak, jelentős karrier várományosaiként. A mindenkori hatalom engedelmese kiszolgálói ők, „a királytól pártfogást, jutalmakat és tekintélyt” igyekeznek nyerni. Hősünk fájdalmas szemrehányása („síp” gyanánt „játszani akarnátok rajtam; ismerni billentyűimet; kitépni rejtelmem szívét”) leperreg Guildensternről. Rosencrantz jellemének szimbóluma

a „szivacs”. Bukásuk nem a balszerencséből, hanem épp az erkölcsös világrend felülkerekedéséből következik, „önnön csuszás-mászásuk” miatt - megérdemlik azt.

Laertes egyenes, tiszta jellem, Opheliának őszinte, féltő bátyja, jóhiszemű fiatalember - ő a naiv balek szerepét kényszerül eljátszani. A kiindulóponton szintén Hamlet párhuzama és egyben ellenpontja: őt - Hamlettel ellentétben - a király visszaengedi az egyetemre, Franciaországba. Apja halála utáni harcias fellépése Claudius ellen („Alávaló király! Add vissza atyámat!” - öSzenbekötösdit nem játszunk velem!) egy pillanatra hősszerepben tünteti fel, egyben erkölcsi nemességét és egyenességét is újra bizonyítja. A következő pillanatok azonban azt példázzák, hogy mi lesz az egyenes tett és nyílt lázadás következménye Helsingörben: a körmönfont Claudius játszva megzabolazza és a saját szolgálatába állítja a fiatalember vak indulatait. Laertes nem veszi észre az országos elégedetlenséget, a tömegek indulatát sem, amelyre feltehetőleg sikerrel támaszkodhatna - jellegzetesen elvakult figura. Ophelia elvesztésekor érzett mély gyásza „dagályos indulatban” tör ki. A bajvívásban becsstelen eljárásra is rábírható (Párizs és Wittenberg különbsége ez?). Utolsó szavaival azonban felmagasodik, az igazság híve és az író szócsöve lesz; beismeri saját vereségét, annak jogosságát, leleplezi Claudius, és Hamletet is tisztázza: „En-árulásomért méltán halok. [É] A király az ok, Mindenben a király. [É] Váltunk, nemes Hamlet, bocsánatot: Atyám halála s az enyém ne szálljon Fejedre, se az enyimre a tied!” Polonius, a minden hajjál megkent főkamrás ifjúkorában színészkedett („jó színésznek tartottak”). Most ő a király „becsületes, hű embere” („Egy lelke, egy hitem van, mindenik Az Istené s kegyes királyomé”), de csak a becsstelenségben lehet hű hozzá, az ármányos cselszövésekben lehet a jobbkeze. A mű derekáig ő buzgólkodik a legjobban Hamlettel szemben, bár intelligenciája nem mérhető a főhősével, Hamlet gúnyt is űz belőle (pl. mire hasonlít a felhő: tevére? menyétre? cethalra?). Locsogó, szószátyár kisember („Éltében [É] gaz, locska, balgatag”), nem tud nem „mesterkedni”. Személyes tragédiáját ő látja a legkevésbé: lelkiismeretes apa kíván lenni - Claudius leghívebb szolgálatában. Az a mechanizmus sodorja el őt, pusztítja el gyermekeit, amelyet erkölcsi fenntartások nélkül, vakon szolgál. Előbb ő hal meg csúfosan, saját kelepcejében, Hamlet kardjától, aztán a lánya tébolyodottan vízbefúl, Laertessel pedig a Claudius kiagyalta mérgezés végez. Polonius halála után a simulékonyságban vele is vetekedő Osrick tölti be a vakbuzgó udvaronc szerepét (aki „tán még anyja emlőjével is udvariaskodott [É], mielőtt megszopta volna”). Szolgalelkekben korlátlan a kínálat a zsarnok király udvarában.

Claudius az alapbűn elkövetője, a világ gonoszságának, gátlástalanságának megszemélyesítője. § ugyan a felborult világrendre hivatkozik: „e veszett világban [É] gonoszság félretol jogot”, de felmentést nem kaphat. Pragmatikus életvezetése, érdekérvényesítő reálpolitikája, nyílt önzése - maga a világtorzulás, a humanizmus megcsúfolása. Gátlástalan céltrörése és politikusi-taktikusi sikerei egy darabig a csúcsra emelik és magason tartják. Még a nép rokonszenvét is képes elnyerni („ki száját vonogatta rá atyám éltében, húsz, negyven, ötven, száz aranyat megad egy-egy arcképeért kicsiben”). Amikor meglátja Hamlet személyében a veszélyes ellenfelet, szinte azonnal összeroppan, és büntudat tör fel belőle: „•, rút az én bűnöm [É], vérgyilkolás!” A mozgató rugók: „koronám, saját dicsvágyam, és királyném”. Megölt testvérével összehasonlítva, Hamlet királyfi szemében - fizikai és erkölcsi tekintetben egyaránt - összehasonlíthatatlanul silányabb, csupán „egy váz király”, „ország, uralkodás zsebtolvaja”. Végül elveszti a harcot a hőssel szemben.

A női szereplőknek ebben a késő középkori udvarban kicsi a mozgásterük. Gertrudis idősödő asszony, akit már Claudius bűvkörének rabjaként ismerünk meg. A szerelmi mámorban tulajdon fiáról, anyai kötelességeiről is megfeledkezik. A sógora könnyűszerrel elhódíthatta a férjétől („Hiúság, asszony a neved!” - fordítja Arany János; mai szóval hívságot, gyarlóságot mondhatunk). Azt is engedelmesen elfogadja és visszhangozza, hogy fiának Angliába kell mennie („úgy határozzák”), anyai ösztöne eltompulván nem is sejtje a fiára leselkedő halálos veszélyt. Meg sem fordul a fejében, hogy szót emeljen fia trónutódlási jogáért. Szánalmas, akaratgyenge nő, okkal sodorják el a végkifejlet történései, halála elkerülhetetlen.

Ophelia tiszta, végtelenül jóindulatú és jóhiszemű lény, teljesen ki van szolgáltatva környezete kényének-kedvének, így saját apja mesterkedéseinek is. Zokszó nélkül engedelmeskedik („Elutasítam levelit, s magát El nem fogadtam”), de Hamlet iránti szerelméhez is mindvégig hű marad. A megpróbáltatásokat nem képes elviselni. Halála mélyen megrendítő; elvesztése Hamlet számára a világhoz fűző legfontosabb kötelék elszakadását jelenti, így döntő lökést ad a feladat teljesítésére.

A Hamlet szerkezete nem igazodik a klasszikus művekből megállapított (elsőként a spanyol drámairodalomban normaként ható) ún. hármas egység szabályához, mert Shakespeare célja ebben a művében sem csupán egyetlen központi konfliktus sarkított ábrázolása. Szerzőnk szabadon bánik térrel és idővel, a dráma műfaját az ún. „epikus színház” felé mozdítja el. A Hamlet cselekménye mintegy 7-8 nap eseményeit öleli fel, de köztük kb. két hónapnyi idő is eltelik. A jelenetek a helsingöri vár számos színhelyén játszódnak, a kastély előtti térre és a temetőkre is kiterjednek.

Maguk a felvonások a párhuzamok és ellentétek bonyolult játékára épülnek. Az első felvonásban a magatartások, törekvések és emberi viszonyok hálóját ismerhetjük meg (de a körülményekre és az előzményekre vonatkozó információkat a későbbi felvonások is tartalmazzák). E rész utolsó jelenetében jut a felszínre az elsődleges konfliktus, ez egyszerre mind a bonyodalom kezdete. A második és harmadik felvonás Hamlet és Claudius álcázott lépéseiből, manővereiből szövődik. A színészek érkezése szolgál előre lendítő mozzanatként, az „egérfogó” jelenettel mindketten lelepleződnek ellenfelük szemében. Az imajelenetben teljesülhetne Hamlet bosszúfeladata, de a konfliktus többi eleme még visszatartja a kardját. Polonius megölése, majd a negyedik felvonásban Ophelia halála már a tragikus végkifejlet

szerves része. Az angliai kelepcét elkerülő Hamlet a tetőponton sem magával Claudiusszal kerül közvetlenül szembe, hanem a fortélyosan ellene állított Laertessel. A tragikus véletlenek sorozatában azonban a megtorlásra is sor kerül. Hamlet sem kerülheti el ugyan sorsát, de a zárszóra érkező Fortinbras megadja neki az erkölcsi elégtételt. A tragikus hős magasrendű szellemi értékek védelmében és szolgálatában dacol a kívülről álló világgal. Hamlet szembenéz a sorssal, bízik a világrend visszaállítható voltában, a gondviselésben (hisz „egy verébfi sem eshetik le a gondviselés akaratja nélkül”). Sztoikus nyugalommal, saját esendőségével is számolva lép fel a vívópástra. Helytállásának tanúsítását kéri csupán Horatiótól: „Szídd még e rossz világ kínos lehet, Hogy elmondhasd esetem.” Shakespeare tömör, metaforákban és szójátékokban bővelkedő stílusa ebben a drámában különös jelentőséghez jut: a szándékok és gondolatok gyakran bújnak a szavak mögé, a szöveg voltaképp sejtetések és utalások hálójába („szó, szó, szó”). A „blank verse” jambikus ritmusát időnként próza váltja fel (pl. az alsó társadalmi rétegek, a sírásók jelenetében, a Rosencrantzt és Guildensternt leleplező párbeszédben, a színészekkel való kötetlen beszélgetésben stb.). Shakespeare-nek ez a műve a világirodalom számtalan alkotásában él tovább. Hatott például Katona Bánk bánjára, motívumai tovább élnek Dürrenmatt A fizikusok és Mrożek Tangó c. darabjában, önálló tragédia kerekedik ki a mellékszereplők sorsából Tom Stoppard Rosencrantz és Guildenstern halott című művében. A szerepvállalás és szerepjátások tragédiájában Shakespeare magáról a színjátékról is szól: ennek „föladata most és eleitől fogva az volt és az marad, hogy tükröt tartson mintegy a természetnek; hogy felmutassa az erénynek önábrázatát, a gúnynak önnön képét, és maga az idő, a század testének tulajdon alakját és lenyomatát.”

ZRÍNYI MIKLÓS
Szigeti veszedelem
(1645-1646)

Ez eposzi történetet indító isteni akarat Magyarország bűneinek ostorául küldi a törököt, s erre az erőre csapást mérni, mégpedig történelmi perspektívájú csapást mérni csak az a jövő-értékű hős és az a közösség képes, amelyen belül a jelenre jellemző megosztottság ismeretlen.
(KOVÁCS SÁNDOR IVÁN)

Zrínyi Miklós (1620-1664) elsősorban „bajvivó szablyájával” vívta ki tekintélyét a XVI. századi függetlenségi küzdelmekben. „Pennájával”, nevezetesen a Szigeti veszedelem c. eposzával dédapjának, az azonos nevű szigetvári hősnek állított emléket, a barokk korban is legmagasabb rendűnek tartott műfajban. Antik jegyek (a cím: Obsidio Szigetiana, Vergilius, Ovidius követése stb.) és barokk vonások egymást erősítve magasztalják a szigetvári hős kapitánynak és a vár többi védőjének 1566-os hősi helytállását. A költő az Adriai tengernek Syrenaia című, Bécsben megjelenő verseskötetében bocsátotta közre művét 1651-ben, rövidebb költemények társaságában.

„Adj pennámnak erőt, úgy írhassek, mint volt” - szól a segélykérés a mű elején, majd a második énekben olvasható: „igazat kell írnom”; a szerző kimondottan ragaszkodik az epikai hitelhez. Mégsem véletlen, hogy a cselekmény bonyolításában eltér a magyar történelmi forrásoktól, és horvát, valamint olasz krónikákat követve a főhős kezének tulajdonította Szulimán halálát. Ez a variáció szolgálta mondanivalóját, költői igazságát.

Az eposzi követelményekhez igazodó első hat strófa után kezdődik a cselekmény. Szulimán szultán - Allecto fúria által felbujtva - a magyarok ellen indul; seregszemlét olvashatunk a török hadakról (1. ének). Közeledik a támadó sereg. Palotán Turi György hősiességének helytállása, Gyulán Kerecseni László árulása és csúfos bűnhődése mutatja a választási lehetőségeket. Zrínyi imában fordul Istenhez (2.). A siklósi ütközetben Zrínyi sikert arat, a lovasparancsnokot, az „olajbéget” fogságba ejti (3.). Diadal és gyász a siklósi ütközet után; a hazavonuló sereg szemléje következik (4.). Zrínyi előkészületei: lelkesítő beszéd, eskütétel, a várvédők seregszemléje. Zrínyi György útnak indul a királyhoz (5.). Szolimán követi Zrínyinél jár; a válasz az almási ütközet, Deli Vid dicsőségével (6.). Meghal a siklósi hős, Farkasics Péter; a törökre kicsapó sereg nagy pusztítást végez (7.). Az ostromlók haditanácsában széthúzás uralkodik Rusztán, Delimán és Demirhám között (8.). Juranics és Radivoj vállalkozása, hogy császári segítséget hoznak, hősi halálukat okozza (9.). Heves ostrom, három oldalról (10.). Epizód: Delimán megöli Rusztánt és elmenekül. Páros viadal a seregek nevében Deli Vid és Demirhám között, török ármánnyal. Zrínyi első kirohanása (11.). Zendülés a török táborban. Delimán és Cumilla szerelmi epizódja után Delimán visszatér, Cumilla meghal (12.). Deli Videt felesége, Borbála menti ki a török kezéből, férfiként harcolva. A magyar diadal tetőpontja: a díván elhatározza a visszavonulást, a postagalamb (a harmadik segélykérés) elfogása azonban végső támadásra biztatja Szulimánt (13.). Második tetőpont: az utolsó ostrom. A pokol lakói is beavatkoznak. Deli Vid és Demirhám egymás kezétől halnak meg (14.).

Megoldás: Zrínyi ötszáz vitézzel kirohan, megöli Delimánt és Szulimánt. Szigetvár elesik, de az angyalok elűzik az ördögöket, a várvédők megdicsőülnek, lelkük a mennybe emelkedik (15.).

A Mindenható a magyarok vallási tévelygése (protestáns hitre térése stb.), széthúzása és egyéb bűnei miatt küldte büntetésül az idegen sereget. Ismerős ez a mozzanat - eredetileg bibliai motívum -: a magyar irodalomban már Rogerius mester siraloméneke is tartalmazza (a tatárjárást követően), a reformáció korában felelevenedik, pl. a nagy hatású Magyar István (Pázmány Péter ellenlábasa) is történetfilozófiája alaptételének állítja. Most katolikus fogantatású eposz épül rá. A bűneinket Allecto kritikus szavai részletezik: „fej nélkül vannak”, azaz nincs megfelelő vezetés; nincs „eggyesség” és „nincs szeretet köztök, sem okos tanácsok”; a magyarok a „leghegyelőbb népek”; „egyik az másikat gyűlölik, mint ebek”; „nincs köztök hadtudó, ha volna is, ezek Az tisztviselőnek soha nem engednek.” Ezzel a vélekedéssel szemben a szigetvári sereg „JÉZUSNAK megszentelt hadnagya” vezetésével, tökéletes fegyelmességgel, összefogással állítja meg a hatalmas túlerejű pogány hadat. A keresztény hitért tudatosan vállalják a mártírhalált; előbb Zrínyi ajánlja fel saját életét a feszület előtt, majd az eskütételkor az egész sereg egy emberként követi. Zrínyi lelkesítő szózata szerint a harcot „keresztény szerelmes hazánkért, Urunkért, feleségünkért, gyermekünkért, Magunk tisztességéért és életünkért” vállaljuk.

A magyarok hőstette túlmutat az országhatáron: „Mindenfelől ránk néz az nagy kereszténység”. Ezzel a heroikus feladatvállalással az is szemben áll, hogy a széthúzás korántsem csupán magyar sajátosság, Allecto az egész keresztény világról mondja: „Ne félj, hogy segítse senki magyarokat, mert jól esmerem én bolond kaurokat.”

A Bécsbe irányított segélykérések valóban rendre válasz nélkül maradnak. Ezzel szemben Borbála, Juranics és Radivoj az önfeláldozó segítségnyújtás ékes példáit adják.

A várvédő Zrínyi nagyságát azzal is növeli a költő, hogy az ellenfelet is felmagasztalja, egy bizonyos pontig. Maga Szulimán („az kinek Európa rettegte szablyáját”) „vitézség és okosság”, valamint „habbéli szorgosság” tekintetében a legnagyobb, egyetlen hibája: a szívében lakozó „kegyetlenség”.

A hódító sereget az óriási létszám és az „erő” jellemzi („evvel győztük mi meg keresztény világot” - mondja a szultán). Hitszegő voltukat azonban már a gyulai epizód is előre jelzi, a költő egyik reflexiója pedig pontosan kimondja:

„Esztelen, ki hiszen az török hitinek”. Ugyanakkor a török érvelés („Bizol-é németben, te okos horvát bán, Hogy hamar segítséget küld néked talán?”) - a szerző, a XVII. századi politikus-költő-hadvezér saját keserű véleményét is magában hordozza.

A magyarok ábrázolásában mindvégig az eszményítés uralkodik, a törökök viszont fokozatosan elvesztik dicsőségüket.

Az erkölcsi diadal a 13. ének 85. strófájában tetőzik: Szulimán „visszamenéséről immár gondolkodik”. Zrínyi Szulimánhoz az utolsó szablyavágás előtt már így szól: „Vérszopó szelendek, világnak tolvaja” É a szigetvári hőssel ekkor már egyetlen török sem állhat egy magaslaton, halálát is csak egy távolról kilőtt „jancsár-golyóbis” okozhatja. Az eposz 15 énekből áll. A költő Zrínyi szakított a hagyományos 24 vagy 12 énekes (szimmetrikus) kompozícióval, feltehetően Ovidius 15 részes Metamorphoses c. alkotása is példaként állhatott előtte. A felépítés mindenképpen barokk sajátosságokat mutat: ellentétes erők bonyolult harcából (két tetőpont után) jön létre végezetül a harmónia.

Eposzi elemek tekintetében az első strófák közvetlenül az antik hagyományokhoz igazodnak, nevezetesen Vergilius Aeneis c. eposza szolgál közvetlen mintául (1-2. versszak). A propozíció Zrínyi személyét körülírja, Szulimánt, az ellenfelet megnevezi és feldicséri. Az invokáció a görög múzsák helyében a „szűz Anyát”, Máriát szólítja meg, hiszen a kereszténység mártírjáról szól a mű. A főhős sorsának előre jelzése (anticipáció) először az 5. szakaszban jelentkezik; az olvasó előre látja Zrínyi sorsát, a cselekmény végkifejletét, így figyelme a hős magatartására irányulhat. Deli Vid megálmodja a heroikus feladatra vállalkozó Juranics és Radivoj halálát. Maga Zrínyi is szembenéz saját sorsával, amikor a második ének végén a feszület előtt fohászkodik, és felajánlja földi életét Istennek. Ugyanakkor a Mindenható közli Zrínyivel sorsát és helytállását: „Martyromságot fogsz pogántul szenvedni, Mert az én nevemért fogsz bátran meghalni.” Szulimán „vitéz kezeid miát fog meghalni”.

Az írói reflexiók számos helyen értelmezik a cselekmény fordulatait. Az enumeráció több helyen is megjelenik; a Szulejmánnal érkező többszázazres hadsereget az első, a magyarokat a negyedik és az ötödik ének mutatja be részletesen.

A szerkezetben Zrínyi nem alkalmazza a szokásos in medias res kezdést, helyette alapos és (a mű egyharmadát kitevő) terjedelmes expozíció olvasható. Látnunk kell ugyanis, hogy milyen körülmények között vállalja, sőt kényszeríti ki a szigetvári hős a várostromot, ezzel a saját vértanúságát, és látnunk kell előre a két sereg nagysága, felszereltsége, főként pedig tudatossága és szellemisége közti különbséget.

Az isteni beavatkozás mintegy közrefogja a történeteket. Az eseményeket az indítja el, hogy a Mindenható a magyarok ellen küldi a török sereget, és az zárja, hogy a végső ostromba a pokol erői is bekapcsolódnak a támadók oldalán, de a mennyi seregek is színre lépnek, és a dicső halált vállaló magyar hősokeket az égbe emelik. Az eseménysor tehát a reális emberi világban, a földön alakul, de a kezdő és végpont a pokol és a menny is szerepet kap, monumentális keretet alkotva a földi történet köré. A pokol- és mennybéli erők harca csak a legutolsó összecsapásban társulhat az emberek küzdelméhez, addig a magyaroknak önerejük kell bizonyítaniuk.

A főcselekményt epizódok sora alkotja. A siklósi kalandban Farkasics személyes vitézsége emelkedik ki, a nagy csaták mindig megnevezett hősök személyes tetteiből, párvadalaiból épülnek fel. Az egyéni tulajdonságok néhol egyensúlyt teremtenek a két sereg között (Demirhám és Deli Vid esetében), máskor eleve a magyarok erkölcsi fölényét jelképezik, pl. Delimán, Rusztán bég és Cumilla szerelmi hároszöge a törökök széthúzását, viszályait illusztrálja. A magyarok

közt ellenpontjuk a vitéz Deli Vidnek és hozzá méltó feleségének, Borbálának a példája. Hasonlóképpen példaértékű Juranics és Radivoj elvszerű kitartása, együttes hősi halála.

Külső formai eszközök tekintetében a Szigeti veszedelem kevésbé igazodik az eposz hagyományaihoz. éllandósult jelzős szerkezet (epitheton ornans) ritka, a kevés példák egyike a „jó Zrínyi” kifejezés. (Emlékeztet a „kegyes”, azaz istenfő „pius Aeneas”-ra, Vergilius hőisére.) A hexametert a költő a hangsúlyos felező 12-esre cserélte, amely olykor nem is szimmetrikusan oszlik két félsorra (délszláv hatás miatt?). A rímelés is egyszerű, a bokorrímeket legtöbbször ragrímek alkotják. Zeneiség terén a Szigeti veszedelem nem igazodik a barokk stíluseszeménnyhez, hanem inkább a históriás énekek hagyományait viszi tovább.

Stílusában néhol feltűnik Homérosz hatása (pl. a „rózsásujjú hajnal” képével indít a 8. énekben). Mitologikus elemek is felbukkannak (pl. a sorsot fonó párkák alakja), a végső ostrom barokkos kavalkádjához nagy mértékben hozzájárulnak az istenek és a hősök (Styx, Furiák, Hárpiai, Briareusok, Tantalus, Atreus, Licaon stb.), a keresztény mitológiával keveredve (Lucifer). Zrínyi az utolsó énekben lesz „Szigetnek Hectora”, majd „JÉZUSNAK megszentelt hadnagya”. Zsoltáros-biblikus hang is jelentkezik („Kiáltnak én hozzám, s nem hallom meg őket”). Zrínyi beszédében Balassi kifejezései visszhangzanak: „Ez a hely s ez a vár légyen dicsőségünk, Avagy madár gyomra mi koporsóhelyünk”. A kitérő költői hasonlatok („Mint mikor az fölszél”É; „Mint folyó szél előtt”É „Mint magas hegyekből leszállott köszikla”É „Mint fene leopárt, ha elveszti kölykét”É) a barokk körmondat jellegzetes szerkezetében jelennek meg: a mellérendelt hasonlító tagmondatok emelkedő ívű költői sorozata után következik a késleltetett főmondat.

Zrínyi jelmondata: „Sors bona, nihil aliud” (ČJó sors, semmi más). A sorsot el kell fogadni, a szerencsét meg kell becsülni. Sztoikus bölcsesség ez. „Boldog, az ki jóban el nem bízza magát, De kész szível várja szerencse forgását”-szól a költői reflexió a siklósi kaland után. Szulimán mondataiban is megjelenik ez az elv: „az vitéz embernek Kell valamit engedni a szerencsének”. Cumilla halálát tragikusan balszerencsés véletlen okozza. Farkasics Péter halálát lírai sorok siratják: „O, forgó szerencse, átkozott, kegyetlen!” A halandósága miatt „nyomorult ember” egyetlen lehetősége: a „vitéz név”, a „jó hír-név”, a becsületes helytállás. A hősi helytállás méltatása soha nem marad el (pl. jelen van a negyedik, a hetedik és a tizennegyedik énekben). Zrínyi viszont előre tudja, előre vállalja a hősi halált. Ami az ember szemében „szerencse”, az voltaképpen Isten rendelése (tizenötödik ének, 19. versszak). Isten látja előre, hogy Zrínyi teljesíteni fogja feladatát („Jól esmerre Isten, hogy hű szolgálja volt”), a hős várkapitány pedig kötelessége tudatában tette dolgát. „Szerencse énelem is gyakorta mulat”- a szerző itt önmagáról is szól.

Az eposz a jövőbe mutató mozzanatok is tartalmaz. A hős várkapitány helyébe fia, Zrínyi György fog lépni. A várvédő Zrínyi Miklós eszmei végrendelkezése: „Mert kell tenéked is követned engemet, Sokat járnod s fáradnod, veritékezned”. Az utolsó (ötsorosra bővített) strófában már nem a főhős, hanem a költő-hadvezér fordul imával a „Vitézek Istenéhez”, elődei hős lelkének kegyelméért esdekelve.

A várvédő Zrínyi Miklósnak és katonáinak hőstette - a dédunoka eposzájának is köszönhetően - mélyen megőrződött a magyarság tudatában. Jóllehet a „nemzeti eposz” rangot Vörösmarty Zsoltán futása c. műve elhódította a Szigeti veszedelemtől.

MOLIÉRE
Tartuffe
(1664)

Nagy csapás a bűnökre, ha nevetségessé tesszük őket a világ szemében. A szemrehányásokat könnyen vesszük, azt azonban, ha kigúnyolnak, nem bírjuk elviselni; eltűnjük, hogy rossz hírünk legyen, de azt nem, hogy nevetségessé legyünk.

(MOLIÉRE: ELŐSZÓ A TARTUFFE-HÖZ)

Molière a Tartuffe-öt 1664-ben, Versailles-ban, az Udvar előtt mutatta be; de érseki követelésre XIV. Lajos betiltotta a darab előadását, és csak hosszú csatározások után, 1669-től játszhatták újra. Az első változatban a címszereplő még szerzetesi ruhát hordott, ezt „levetették vele”, hogy általánosabb legyen a figura, és mindenfajta képmutató magára vehesse az író vádjait. (Párizs érsekeinek kiátkozó végzése szerint a Tartuffe „fölöttébb veszedelmes komédia, amely [É] az álszentség kipellengérezésének ürügyén módot ad arra, hogy hasonlóval vádolják - megkülönböztetés nélkül - mindazokat, akik a legszilárdabb hitről tesznek tanúságot, s ily módon kiteszi őket a szabadgondolkodók csúfolódásainak és rágalmainak.” Az átdolgozott műben a rezonőr Cléante világossá teszi a valódi és a

látszatvallásosság közti különbségét is: „Neked egykutya, hogy ami szívedre hat, / Képmutatás-e vagy igazi áhitat?” (I.5.). A hiba a „vallás és a vakbuzgalom”, a „valóság és a látszat”, „az igaz és a talmi” összekeverése - Molière csak azt veti el, ha „mesterség a hit és árucikk a vallás”).

A Tartuffe, végleges változatában, 5 felvonásos, a klasszicista szabályoknak és követelményeknek mindenben megfelelő - így verses formájú (páros rímű alexandrinusokban íródott) - komédia.

Még felfedezhető a farce és a commedia dell'arte hatása, Molière felhasznál csel- és helyzetvígjátéki elemeket; a Tartuffe alapvetően mégis jellemkomédia, tehát a hős saját vonásai - nemcsak belső tulajdonságai, hanem megjelenése, beszédmódja, viselkedése - miatt válik nevetségessé.

Molière hisz az emberek, erkölcsök javíthatóságában: szerinte a komédia-műfajnak „az a hivatása, hogy az emberek hibáit megjavítsa”. A mértéktartás, „a rend” korában bármily mértéktelenség (szenvetély, rögeszme) kártékony hatású, s ezek ostromozása, leleplezése a műfajt is elfogadhatóvá teszi. A klasszicista elméletet, „a tetszés a fő szabály” alapvet követi Molière is, de ő plebejusabb, mint tragédiaíró kortársai, nemcsak az Udvarnak és az esztétáknak akar tetszeni: „a színházban a józan észnek nincs külön kijelölt helye, s a jó ízlés szempontjából egyre megy a fél arany és a tizenöt sou [É] nyugodtan rá mernék hagyatkozni a földszint javallására, mert [É] nincs bennük [É] nevetséges finomkodás.”

A kitűnő megfigyelő és gazdag élettapasztalattal rendelkező Molière „alapanyaga” az emberi természet.

Alkotásmódjában a természetesség vezeti: „sokkal könnyebb nagy érzelmekre csigázni magunkat, mint [É] megragadni azt, ami az emberekben nevetséges [É] aki hősokeket fest, azt csinálja, amit akar [É] de annak, aki embereket fest, természet után kell festenie [É] és munkája semmit sem ér, ha nem ismerni rá benne korának embereire.”

Az író átveszi ugyan a farce-sablont - a haloványan ábrázolt fiatal szerelmesek a cserfes szolgálók segítségével egymáséi lehetnek az akadékoskodó öregek ellenére -, de át is alakítja azt: legfőbb célja egy komikus vagy veszélyes embertípus bemutatása főként azért, hogy felismerjük ezeket a típusokat.

A molière-i séma-változatban a központi figuráknak vannak ugyan drámai szándékaik (ilyen pl. a gyermekek zsarnoki kiházasítása), de valójában ezek csak eleve hibás jellemük illusztrálását szolgálják. A többi szereplő viszont éppen az erőszakos szándékok megvalósítását szeretné megakadályozni (ezért lesz igyekezetük rokonszenves a befogadóknak). A főalak bemutatása után annak leleplezése válik fontossá, ugyanis a középponti szereplő (családi, társadalmi) helyzete olyan, hogy gyakran már lelepleződésétől megoldódhatnak a konfliktusok - ha nem, akkor még deus ex machina-szerű megoldásokra is szükség van a szerencsés fordulathoz. Molière persze étellel tölti meg a hagyományos sémát; egyéni tulajdonságokkal is felruházott hősei egyszerre korának jellegzetes figurái és örök emberi típusok.

A Tartuffe zárt rendszerű mű: a színhely végig Orgon párizsi polgár háza, az időtartam egy nap (reggeltől estig), szereplői egy polgári család tagjai. Molière a valóságból csak azokat a részleteket emeli ki, amelyek céljához - a főszereplők, így a bűnök leleplezéséhez - szükségesek. (Nem ismert pl. Orgon foglalkozása, családi előélete; bizonytalan Tartuffe származása stb.) Az esemény sor a célra irányuló helyzetek láncolatából áll, ez adja a szűk időkeretek között pergő cselekmény egységét, egyenes vonalát, (a komédiában nem szükségszerű) okozatiságát.

A nyitó nagyjelenetből megismerjük az alapszituációt, a válságban levő család viszonyait. A meglevő apa-gyerek-, anyós-meny-ellentétet tovább mélyíti Tartuffe-ről kialakított ellentétes véleményük (Pernelle-né dicsőíti, Dorine és a gyerekek gyűlölik). A felvonás további jeleneteiben egyre több információt kapunk: a komorna Cléante-nak elemzi, mennyire elvakult a ház ura (közben egy utalásban arról is szó esik, hogy a zavargások idején Orgon a király oldalán állt, 2.). Damis mostohaanyja báty-

ját (!) kéri, járjon közben apjánál Mariane és Valér házasságának ügyében, mert Orgon - ígérete ellenére, valószínűleg Tartuffe befolyásolására - húzza az időt (3.).

A kétnapos vidéki útról hazatérő Orgon kizárólag védené hogylétéről érdeklődik (4.), majd vitába száll sógorával, aki szóvá teszi esztelen rajongását Tartuffe-ért. Orgon elmeséli megismerkedésüket és tovább dicsőíti pártfogoltját; az esküvőről nem nyilatkozik (5.). A már úgyis feszült légkörbe berobban a fordulat: Orgon közli lányával, hogy Tartuffe-höz adja feleségül (II.1.). A félénk Mariane helyett komornája próbálja jobb belátásra bírni az apát (2.), majd Dorine leszidja a tehetetlen, „butuska” leányzót (3.), aki a veszélyről azonnal értesült Valért - félreérthető viselkedésével - meglepetésszerűen. A szerelmesek majdnem szakítanak, de Dorine kibékíti őket (4.). Az apja döntése miatt felbőszült Damis Dorine - aki abban bíz, hogy Elmira segíteni tud Mariane-on - elbűjtatja (III.1.). Végre a színen is megjelenik („szent emberként”) Tartuffe. Miután megfeddi (dekoltázsa miatt) szemérmertlenségéért a komornát (2.), hevesen ostromolni kezdi a ház asszonyát. Elmira visszautasítja Tartuffe-öt s éppen egyezkedni kezdene vele Mariane-ról (3.), amikor a hallgatózásból dühöngve előrontó Damis Tartuffe-re támad (4.), s szeretné végre leleplezni őt Orgon előtt is. Ém a magát (mellét verve) bűnösnek valló hipokrita - és a botrány elkerülésére törekvő, csendben távozó Elmira magatartása - félrevezeti Orgont (5.), és Damis leleplezési kísérlete olyannyira balul üt ki, hogy a családfői tekintélyére hivatkozó apa még aznap este meg akarja tartani lánya esküvőjét Tartuffe-fel; fia (bot hiányában) a botozást megússza ugyan, de apja elkergeti, megátkozza (6.), és Orgon mindenét rögtön a csalóra íratja (7.). Damis kitagadásának hírére Cléante, a botrányra hivatkozva, az apa megbékítéséért még Tartuffe segítségéhez is folyamodik, de az, rá sem hederítve, a fél négyes ájtatosságra siet (IV.1.). Az események tovább gyorsulnak: Dorine közli Cléante-tal, hogy este meglesz Mariane és Tartuffe esküvője (2.), de az elkeseredett lány inkább kolostorba vonulna. Ezt már az eddig visszafogott Elmira sem nézheti tétlenül: elvakult férjét rábeszéli, hogy saját szemével győződjön meg védené álnokságáról (3.), s bár az nem hisz felesége tervében, mégis hajlandó próbát tenni (4.). Így az asztal alá bűjtatott Orgon - a figyelmeztető jelzések ellenére - az utolsó pillanatig hallgatja Tartuffe vallomását saját feleségéhez (5.). Amikor (feldühödve) végre kidobná a

házából a képmutatót, Tartuffe fenyegeti meg őt - a ház már az övé (6.). Orgon homályos említést tesz feleségének egy kazettáról, aminek elvesztése még a házában is jobban aggasztja (7.), majd Cléante-ot részletesebben tájékoztatja is: egy politikai menekült iratait tartalmazza a Tartuffe kezébe juttatott kazetta - tehát Orgon, hajdani királyhűsége ellenére, az uralkodó ellenségével is barátságban volt, s így bűnpártolással vádolható (V.1.). Damis heveskedik, (a nyugalma megőrző) Cléante bölcselkedik, de mindenki tehetetlen (2.). újra együtt a család: a saját fiára sem hallgató Pernelle-né biztos az álszent ártatlanságában (3.), s csak a másnapi kilakoltatási parancsot hozó „lojális” végrehajtó megjelenése (4.) győzi meg az ellenkezőjéről (5.). Valér, aki megtudta, hogy Tartuffe feljelentette Orgont a királynál, s felségsértés címén elfogatóparancsot adnak ki a család feje ellen, menekülésre nógatja (6.), de már késő: a rendőrhadnaggyal érkező Tartuffe megalázza az összeomlott családot. Ekkor a tiszt nem várt, szerencsés fordulatként közli az

összesereglettekkel, hogy elfogatóparancsot

a régóta keresett gonosztevőnek, Tartuffe-nek hozott; Orgonnak a király megkegyelmezett (7.).

A lendületes kezdés után az újabb események, helyzetek tovább gyorsítják a tempót: a bonyodalmat indító házassági terv (II.1.) és közeli időpontjának kijelölése (III.5.) azonnali lépéseket tesz szükségessé. Ekkor még az esküvő megakadályozása a feladat, ezért Orgon szemét kell felnyitni, s csak ezután (IV.6.) válnak ismertté az új, sokkal nagyobb akadályok: ezek leküzdéséhez már a család összefogása sem elég. A reménytelenség tetőpontja (V.6.) után Valér még segíteni próbál, de itt már csak deus ex machinával következhet be a szerencsés vég.

A banális cselekmény eléggé érdektelen lenne a különböző formákban és szinteken megjelenő komikum, a kidolgozott részletek, friss ötletek, és a nagyszerű szerkesztési megoldások nélkül.

A komédia - a kor dramaturgiai szokásaitól eltérően - sokszereplős, mozgalmas jelenettel, in medias res kezdődik: a hősök veszekedés közben mutatják be egymást és a már kialakult viszonyokat. („Micsoda expozíció! Egyedülálló a világon; ez a legjobb és legnagyobb, ami e téren létezik. [É] Nyomban, kezdettől fogva minden roppant jelentős, és valami elkövetkező még fontosabbra enged következtetni”, Goethe.)

Ennek az expozíciónak is következménye a címszereplő késleltetett belépése: csak akkor (III.2.) jelenik meg a színen személyesen az, akiről állandóan szó van, aki hatalmában tartja és félrevezeti a családfőt, amikor az író már sok nézőpontból bemutatta. (új elem a megszokott vígjátéki konfliktus-sémában a kívülről jött betolakodó „áttételesen működő” cselekménymozgató szerepe.)

A „kettőztetés” komikumát használja ki Tartuffe vallomásának helyzetismétlése: mindkétyszer kihallgatják Elmirához intézett szavait, de másodsorra a jelenet ellentétes hatást vált ki. A jellemkomikum fokozását szolgálja bizonyos jelenetek egymásutánisága is (pl.: Dorine-t szemérmelenséggel vádolja Tartuffe, majd rögtön ostromolni kezdi Elmirát.)

Elmira „egérfogó” (cselvígjátéki) jelenetén kívül bohózati hatásokat tükröznek a helyzetkomikumra épülő szituációk: Flipote-on csattan Pernelle-né dühe (I.1.); Dorine addig vág Orgon szavába, amíg az „pofon akarja vágni, de nem sikerül” (II.2.); a helyzetkomikum egyik nagyjelenete Orgon asztal alá bújtatása (IV.5.), ill. ennek farce-geztusos folytatása: „Miközben Tartuffe kitárt karral előrelep, hogy megölelje Elmirát, az hátralép, és Tartuffe észreveszi Orgont” (IV.7.). A farce inkább szimbolikusan érezhető abban a tragikomikus jelenetben, amikor a magát vádoló Tartuffe mellé Orgon is letérdel, átöleli a csalót, s közben (ide-oda fordulva) hol ordítózva szapulja a fiát, hol elérékenyülten engeszteli „testvérét” (III.6.). Tartuffe összetett, álszentsége miatt eleve kártékony figurája a kezébe kerülő hatalomtól egyre félelmetesebbé válik; tettei alapján inkább tragédiába illő jellem, gesztusai teszik komikussá. („Emlékezzünk csak, hogyan lép színpadra: ČLőrinc, rakd vissza az ostort és a szőrcsuhámatČ. Tudja, hogy Dorine hallja a szavait, de [É] akkor sem szólna másként, ha a szobalány nem volna ott. Annyira beleélte magát képmutató szerepébe, hogy már [É] őszintén játssza. Őgy, és csakis így válhatik komikussá”, Bergson.)

A szóismétlés komikus hatására épül Dorine beszélgetése a hazaérkező Tartuffe-fel. Bergson szerint „ilyenkor két elem van együtt, egy elnyomott érzés, amely rugóként felpattan, és egy gondolat, amely azzal szórakozik, hogy megint elnyomja ezt az érzést. Amikor Dorine beszámol Orgonnak felesége betegségéről, s ez minduntalan félbeszakítja, hogy Tartuffe egészsége iránt érdeklődjék, a folyton ismétlődő kérdés: Čés Tartuffe?Č egy felpattanó rugó nagyon is érzékelhető képét kelti bennünk. Dorine meg, mindig újra kezdve Elmira betegségének történetét, azzal szórakozik, hogy visz-

szaszorítsa ezt a rugót)."

A szerkezetből következően a darabban kettős leleplezés játszódik le, egyrészt

a vallás álarcában (jámboran, alázatoskodva) megjelenő kapzsi, gátlástalan, egoista, cinikus, érzéki Tartuffe-ről, másrészt a zsarnok apáról, aki csak a saját akaratát érvényesítené a családban, miközben ő maga félrevezethető, rászédhető, naiv. Orgon jellemkomikumi kettőztetése az anyja, aki még fiánál is hiszékenyebb és elvakultabb, tehát még később, és csak külső, „hivatalos” szereplővel győzhető meg. Ők ketten - egy náluk is „ájtatosabb” csodálata miatt - (valós!) vallásosságukat eltúlozva válhatnak

az álszentség áldozataivá. (Tartuffe is „megkettőződik” a képmutató Lojális úr, a törvényszolga személyében - a vígjátéki jellemek megismételhetők, az író „több példányt” is bemutathat egy típus variációiból.)

Dramaturgiai funkciójuknak megfelelően más „rokon” vonások is megfigyelhetők a szereplők között: Orgon családja szangvinikus természetű (Pernelle-né harsány jelenetet rendez, Damis dühös kitöréseket, s az engedelmes Mariane is megváltozik kétségbeesésében). Orgon „mindig túloz szélsőségesen”, számára ismeretlen a higgadt magatartás:

Tartuffe első vallomása után (többek között) azért nem hisz Damisnak, mert szerinte Elmira „sokkal hevesebb volna

ilyen esetben". Pedig az asszony valóban tartózkodó, irtózik a botránytól; a vitákat „elméleti szintre” vivő testvére - a darab rezonőréként - pedig a megtestesült nyugalom, józanság, mértékletesség.

A kor hierarchiáját tükrözik a családi viszonyok: az apa bármily esztelen lépését „engedelmesen” és „szófogadóan” kötelesek fogadni gyerekei, sőt felesége is; az eseménykort eleve az ő hibás elhatározása indítja, és rossz döntéseinek sora juttatja mélypontra a családot. A meglevő feszültségeket (életfelfogás-különbségek stb.) válsággá mélyíti, és a kommunikációt is lehetetlenné teszi, hogy Orgon elsajátítja Tartuffe „etikáját”: „még ha itt előttem / Halna is meg anyám, gyermekem, feleségem, / Nem törődnek veleÉ”. (Nemcsak Elmira hogylétéről nem érdeklődik, de nem is informálja az eseményekről, a kazetta-ügyet is sógorának meséli el - még Damis is Cléante közbenjárását kéri apjánál, hűgáért.)

Elmira nem is családbeli helyzetéért, hanem dramaturgiai funkciójáért válik fontos szereplővé: Orgon elvakultsága már nem leplezhető le (hagyományos vígjátéki) komornai cselvetésekkel. Tartuffe túlságosan jó helyzetfelismerő, intelligens, taktikus ellenfél (1. gyors reagálóképességét, merészségét, önbizalmát, emberismeretét a szerelmi vallomása utáni helyzetben (III.6.): kockáztat, azonnal önostorozásba kezd, majd esztelen túlzással téveszti meg Orgont). A képmutató Tartuffe csak saját gyenge pontján - „szíve hevülése”, „vágya”, „érzékei” miatt - leplezhető le, akkor, amikor nem játssza álszent szerepét (tehát amikor kettesben hiszi magát szenvedélyének tárgyával). Így Elmira, aki nyilván észrevette Tartuffe érdeklődését, magabiztosan kezdeményezhet vele megbeszélést, s csak „kissé” lepődik meg a vallomáson is. (Jellemző, hogy a másokra figyelő, éles szemű és nyelvű, józan Dorine az első jelenettől célozgat Tartuffe Elmira iránti vonzalmára - „feltékeny az úrnőre”, „előzékeny vele”, „tán eped is utána” -, a vak Orgon meg majdnem hagyja, hogy a saját szeme előtt csábítsák el a feleségét.) Elmira alkata ellenére, de a család érdekében állít csapdát, s szervezi meg Tartuffe leleplezési jelenetét.

Dorine csak eddig fontos szereplő (minősíti a főszereplőket, elrendezi az ügyetlen fiatalok szerelmi félreértését). Ahogy egyre válságosabbra fordul a helyzet, először Elmirára (és eszközeire) van szükség, majd az egész (kisemmizett és fenyegetett) család ügyét már csak „csodával” - legfeljülről, királyi döntéssel - lehet rendezni. Molière sokat emlegetett pesszimizmusa (emberismerete?) a családot a tragikus összeomlás szélére juttatja; csak a véletlenül múlik Tartuffe bűnhődése, nem szükségszerűség.

(A mű valószerűtlen befejezése vígjátéki konvenció; és az író - bár valóban „személyes lekötöztetije” XIV. Lajosnak - nyilván hiszi is, hogy igazságos királynak, rendnek kell uralkodnia.)

Molière elítéli korának erkölcsi világát. Az álszentség negatív érték, ártalmas bűn; Tartuffe erkölcsi tettei - „alkudozni az Istennel is lehet”, „bűn csak az, aminek híre kel”, „ki titkon vétkezik, annak már nincs is vétké” - közveszélyesek.

(Szinte a Tartuffe-öt kommentálja az alkotó következő művében, a Don Juanban: „a képmutatás mestersége a legelőnyösebb [É] akinek van esze, az alkalmazkodik korának bűneihez” - mondja a címszereplő.)

Tróai értékrendjének csúcán a családi összetartás pozitív értéke áll, éppen ezért műveinek állandó céltáblái az önkényeskedő, autokrata apák - a szerző az őszinte érzéseken alapuló házasságot, az érzelmi szabadság (kialakulóban levő) értékét hirdeti a feudális családjoggal szemben.

Az általános emberi értékítéletet és saját emberismeretét Molière dramaturgiaiailag is kihasználja: ha valaki mindenkit ócsárol környezetében, mint Pernelle-né, rögtön gyanús (és ellenszenves) lesz; ha valaki, helyzeténél fogva, dönthet mások sorsáról, de emberileg nem alkalmas a feladatra, ill. nem azoknak az érdekeket képviseli, akikért felelős (mint Orgon), akkor azt negatív alaknak tartjuk stb.; - így, szinte észrevétlenül, a „bennünk levő értékrendszerre épít a mű”, „az író által a műbe táplált értékrend s az értékek jelzése vezérlik tehát az olvasó véleményét” (Bécsy T.).

Az idézetek a legismertebb magyar fordításból, Vas Istvánéból valók.

MOLIÉRE

A fősvény

(1668)

Bizonyos értelemben azt lehetne mondani, hogy minden jellem komikus, feltéve, hogy a jellem az értjük, ami személyünkben máris kész, vagyis ami automatikus működésre kész mechanizmus állapotában van. Ez pedig, ha úgy tetszik, mindaz, amiben ismétljük magunkat. és követőleg az is, amiben mások ismételhetnek bennünket. Minden komikus személy típus. és megfordítva a dolgot, minden hasonlatosság egy típushoz komikumot is rejt magában [É] Jellemeket, vagyis általános típusokat ábrázolni, ez tehát minden vígjáték célja [É] a vígjáték, azon túlmenően, hogy általános típusokat mutat be, az egyetlen valamennyi művészet közül, amely az általánosra irányul.

(BERGSON)

A fősvény, Molière egyik legérettebb alkotása, a klasszicizmus szabályainak megfelelő, de prózai formájú - így saját korában kevésbé sikeres és befejezetlennek tekintett - jellem-(szenvedély) komédia, középpontjában a világirodalom egyik legismertebb (merész torzításokkal megrajzolt) tragikomikus figurájával, Harpagonnal.

A vígjátékirodalomban - Molière-nél különösen - gyakori köznévi cím eleve arra a hibára, torzulásra irányítja a figyelmet, melynek leleplezése, nevetségessé tétele a mű célja (Kényeskedők; Tudós nők; Botcsinálta doktor; úrhatnám polgár; Képzelt beteg stb.). „Bármilyen szorosan egyesül is a komikus fogyatékoság a személyekkel, mégis megőrzi a maga egyszerű, független létét; ő lesz a központi, láthatatlan és mindig jelenlevő személy, amelynek a színpadon mozgó, húsból és vérből való személyek csak függvényei”. A vígjátékirodalom művészete abban áll, hogy megismerteti velünk ezt a fogyatékoságot. A tragédia egyéniségkeresésével szemben a komédia „olyan jellemeket ábrázol, amilyenekkel már találkoztunk, s életünk során még találkozni fogunk. [É] Típusokat visz a színpadra [É]; s akkor is, ha a jellemvígjátéknak tulajdonnév a címe, tartalmának súlya csakhamar a köznevek sodrába viszi. Azt mondhatjuk: egy *Čtartuffe* É” (Bergson)

Molière nem törődött a dráma részleteinek eredetiségével; közismert, hogy - sok más forrás felhasználásával, a farce-hagyományokra is építve - Plautus *Aulularia*

(A bögre) c. darabját dolgozta fel. Teljes jeleneteket is átvett (ilyen pl. a fősvény-monológ, a bögre (ládika)-szerelmes félreértett azonosítása stb.), de „mértékletes” kora jó ízlésének (és saját dramaturgiai céljainak) megfelelően változtatta is az anyagot (Euclio véletlenül találja meg a pénzzel teli bögrét, Harpagonnak már foglalkozása az uzsoráság, és adása adja a pénzt (kor-típus is!); ott a lányt már elcsábították, gyereket vár - itt Eliz titokban férjhez ment; Harpagon pedig egyben „öreg kérő”-típus, ettől egységesebb a cselekmény stb.)

A téma - a pénz imádatának torzító hatása, ennek bírálata - Molière más műveiben is megjelenik, főleg a Pantalone-típusokban (pl. *Scapin* furfangjai). A fősvénység motívumának azonos tünetekkel - szorongás, gyanakvás, vagyonféltés, elmagányosodás - ábrázolt kórképe minden korban (és más műfajokban is) foglalkoztatta az alkotókat (vö. pl. Theophrasztoz: Jellemrajzok, Horatius: Első szatíra, Csokonai: Zsugori uram); a komédiailrodalomban ez az egyik leggyakrabban kipellengérezett hiba, mert a problematika örökké aktuális: „Mindig csak a pénz! Mintha más nem is tudnának mondani, csak: pénzt, pénzt, pénzt! [É] Ezzel fekszenek, ezzel kelnek, álmukból is ezzel riadnak: pénzt!” (Harpagon, III.1.)

A mű (a hármas egység klasszicista követelményének megfelelően) egy helyen, Harpagon párizsi polgár házában, egyetlen nap alatt játszódik; konfliktusrendszere (természetesen) zárt, egyetlen család tagjai (és a személyzet) között bonyolódik. A cselekmény egységét a középponti jellem, okozatiságát a házassági intrika adja.

A mű expozíciója a már kialakult, fennálló szituációt mutatja be, a végkifejlethez szükséges néhány előzmény-információval. Valér eltűnt családja után nyomoz, de Eliz iránti szerelme miatt Harpagon titkárának állt; házasságkötésüknek csak a zsarnok apa fősvénysége az akadálya (I.1.). Ugyanezt mondja saját helyzetéről hűgának Cléante is: szegény lányt szeret, így apja úgysem egyezik bele az esküvőbe (2.). Harpagon kikutatja Cléante szolgáját (3.) - nemrégiben ugyanis tízezer tallérhoz jutott egyik adósától, s retteg, hogy ellopják a pénzét. Gyermekait megelőzve - akik terveikről beszélnének vele - bejelenti, hogy mindkettőt kiházasítja (egy pénzes özvegyaszszonnyal, ill. egy gazdag, meglelt nemesúrral) még aznap(!) este; ő maga meg elvesz egy szegény, fiatal lányt (4.). Az ügyben döntőbírónak felkért, szerepet játszó Valér Harpagonnak ad igazat Elizzel szemben (5.).

Cléante, Fecske segédletével, kénytelen pénzt kölcsönözni egy kíméletlen uzsorástól (II.1.), s amikor a pénzközvetítővel véletlenül találkoznak otthon, kiderül, hogy maga Harpagon az uzsorás; így apa és fia leleplezik egymást (2.). Amíg a fősvény ellenőrzi kertben eldugott pénzét, házasságközvetítője Fecskével az ő fukarságáról beszélget (3.), s az inas feltevése igazolódik (4.): Harpagonból még az agyafűrt, hízelgő Fruzsina sem tud pénzt kicsikarni (5.). A ház ura összehívja az egész személyzetet, mert este „díszlakomát” készül adni, lehetőleg pénzkidás nélkül. Ebben Valér támogatja (III.1.), aki így magára haragítja Jakabot; a szakácsot előbb Harpagon, majd Valér botozza meg őszinte véleményéért (2.). Fruzsínával megérkezik Marianne (3.), aki szegény, özvegy anyja helyzetének javításáért kész Harpagonhoz feleségül menni, pedig más szeret (4.). A lány első látásra meg is retten az „utálatos” fősvénytől, de Fruzsina bókol helyette (5.). Marianne bemutatkozik Eliznek (6.), majd meglepetten ismeri fel Cléante-ban szerelmét, aki „apja nevében” rögtön vallomást is tesz neki. Cléante újra felbőszíti apját: uzsonnát hozat (Harpagon számlájára), és apja gyűrűjét Marianne-ra erőszakolja (7.). (Zabszár jelent - valaki pénzt hozott (8.), közben pedig fellöki gazdáját, 9.) Amíg Harpagon intézkedik, Fruzsina cselt eszel ki (IV.1.); a fősvény viszont, aki meglátja választottja és fia meghitt jelenetét (2.), lépre csalja fiát, s Cléante bevallja, hogy szereti Marianne-t (3.). Jakab „ítélkezik” apa s fia összetűzésében, mindkettőjüket rászedi: így kiengesztelődnek (4.); de a dolgokat tisztázva újra összakapnak a lányért (5.). Közben Fecske ellopja a fősvény féltve őrzött pénzét (6.) és Harpagon siratja életének egyetlen (elveszett) értelmét (7., monológ). A csendbiztos nyomozása eredménytelen (V.1.); először Fecske a gyanúsított (2.), ő bosszúból a titkárra tereli a figyelmet. Valér, aki titokban feleségül vette Elizt, félreérti a helyzetet: „lopását” - amit ő a lányra ért - beismeri (3.). Harpagon ezért a törvény kezére akarja adni (4.); ám váratlanul kiderül, hogy Marianne és Valér az Elizhez érkező Anzelm gyermeke (5.). Cléante felajánlja: apja visszakapja eltűnt pénzét, ha lemond Marianne-ról; így a fiatalok boldogságának nincs több akadálya (7.).

A hétköznapi események, konfliktusok rendszerében a mániákus, végletekig torzított, de a hierarchia csúcsán álló figura önző elhatározása indítja a szerelmi-esküvői bonyodalmat, mely szorosan kapcsolódik monomániájához is.

Meghatározza a szerkezetet, hogy Molière csak azokat a részleteket emeli ki (nagyítja fel), melyek Harpagon - minél több oldalról történő - nevetségessé tételét szolgálják. Igazából minden mozzanat Harpagon jellemét, helyzetét, szándékait minősíti; a 32 jelenetből 22-ben a színen is megjelenik, de a többiben is ő a középpont (rőla beszélnek, őt jellemzik; Jakab „őszinteségi-próbáján” (III.1.), túlzásokkal, össze is foglalja „a közvéleményt”). Ezért laza a jelenetek oksági láncolata: néhány, a jellemet egy-egy vonással árnyaló komikus helyzet (I.3., III.1. stb.) bárhová beépíthető lenne az expozíció (I.1., 2.), a fordulat (I.4.) és a tetőpont (IV.7.) - anagnóriszmosz (V.6.) közé. Harpagon elsősorban fősvény, másodsorban özvegy és csak legvégül apa: a mű szerkezetében is ilyen alárendeltségben jelennek meg a motívumok - a pénzimádat legyőzi szerelmi, ill. már elpusztította apai érzéseit.

új elem a hagyományos vígjátéki sémában, hogy két szerelmes (testvér)pár és két apa házassági szándékai kereszteződnek: Harpagon többször konfrontálódik Cléante-tal a pénz és Marianne dolgában is, ettől zártabb, összeszövöttebb a mű.

A főhős változatlan és változtathatatlan jellem, így a cselvetései intrika felesleges: a házasságközvetítő (a bizalmas szerepkörében) cselelt tervez a fiatalok megmentésére (IV.1.), felmerül tehát a cselvígjáték lehetősége, de az író nemcsak nem folytatja ezt a szálát, hanem a várt, szokásos fordulatokkal ellentétben éppen az apja ejti Cléante-ot csapdájába. (Egyre nyilvánvalóbbá válik, hogy aki ennyire monomániás, az csak hozzá méltó - alantas - eszközzel, legsebezhetőbb pontján leckéztethető meg.)

A boldog vég deus ex machina-szerűen, váratlanul, sokszorosan véletlenül következik be.

A megtalált apa, Anzelm a zárlatban a fiatalok érzelmeit, szándékait tiszteletben tartó, tehát a józanságot, természetességet képviselő - Harpagonnal ellentétes jellemű - szülő, aki rezonórként Molière negatív értékítéletét is közölheti az érdekházasságról.

A nagy jellemkomédiához képest (l. Tartuffe) A fősvényben Molière több népi szereplőt, zannikat szerepeltet (pl. Valér Brighella -, Jakab Arlecchino-típus), és halmozza a helyzetkomikumi jeleneteket. Fokozó hatású bohózati elem az ismételt botozás (III.1.2.) és a fellökés (III.9.). Variálódnak a félrevezetések (III.1.7., IV.4., V.2.); a túlzások (II.2., 5., II.1.). Mivel minden (polgári és népi) szereplő beszédmódjával is egyénített, ez nemcsak közvetlen jellemzésüket szolgálja, de ezen kívül humorforrás is lehet (l. pl. Jakab, III.2.). A mechanikus viselkedési formák nevetségességét, a szókomikum hatását, (a „rugóra járó ördög”-effektust) ebben a művében is kihasználja az író. (Amikor Valér Harpagont igyekszik meggyőzni (I.5.), hogy ne adja lányát olyan emberhez, akit ez nem szeret. „Hozomány nélkül!”, szakítja minduntalan félbe Harpagon fősvénysége. „és az automatikusan visszatérő szavak mögött szinte látjuk a körben forgó gépezetet, amelyet egy rögeszme mozgat; alighogy visszaszorítják, a fősvénység máris felpattan automatikusan, ezt fejezi ki a gépies ismétlés”, Bergson.)

Az író a komikum-változatokat gyakran a tragikum-lehetőség ellenpontosítására is alkalmazza; a feszültségkeltés és oldás állandó hullámzása jellemzi a szerkesztést (I.: az 1-2. jelenet tematikus párhuzamával ellentétes a farce-jelenet (3.), a csúcspont az éles összeütközés az apa és gyermekei között (4.), ezt Valér ironikus szövege oldja (5.); II.: a már eleve szatirikus indítás (1.) után tragikus összeütközés zajlik az apa és fia között (2.), ezt bohózati tónusban ellenpontoszza a 3-5. jelenet; a IV. felvonásban még gyorsabb előre- és visszalépések következnek be, 4., 5., 6.).

A tragikomikumot is Harpagon monomániája teremti: „Van a Fősvényben egy jelenet, amely szinte drámai: az, amelyben az adós szembekerül az uzsorással; [É] kiderül, hogy apa és fiú áll szemben egymással. Valóban drámai volna a feszültség, ha

a fősvénység és az apai vonzalom ütközése az érzéseknek valami új s többé-kevésbé eredeti keveredését teremtené meg Harpagon lelkében. De egyáltalán nincs így. Alig ér véget a találkozás, az apa máris mindent elfelejtett. Amikor megint látja a fiát, épp hogy említést tesz e komoly találkozásokról [É] a fősvénység elsiklott egy másik érzés mellett, érintetlenül” (Bergson).

A mű során egyre rétegzettebb képet kapunk Harpagon fősvénységéből kinövő, rögeszmés gyanakvásáról, kapzsiságáról, végtelen önzéséről - a Tartuffe-ben a „javítható” Orgon még „érzi, hogy ellágyul” lánya könyörgésére, Harpagon azonban kegyetlen, cinikus gazember („adja isten” - mondja, hogy túlélje gyerekeit; annak ad kölcsönt, aki „vállalja, hogy nyolc hónap leforgása előtt apja nem lesz az élők sorában” stb.); minden egyes szereplővel konfliktusba kerül, és a „rugós ördög”-mechanizmus működteti minden rezdülését. A pénzszerzés realitásán túl idegen a világban: saját szerelmi ügyében naivitása válik komikussá. „Egyéni viselkedését, gyermekeivel való bánásmódját nézve valóban szörnyeteg. Érzélem éppúgy nincsen benne, akár az aranyában. Viszont azt a világrendet, amiben él, valóban az arany igazgatja. Tehát a világhoz való viszonyában igazán nem egyéb, mint cérnán rángatott báb. Annál nevetségesebb, minél inkább a maga világának törvényeit példázza” (Illyés Gy.).

A nyelvi jellemzés remekként számontartott nagymonológiájában magából teljesen kivetkőzve mutatja meg visszafordíthatatlanul deformált személyiségét (még „akció” is jelzi elborulását: saját magát kapja elÉ), tragikomikus jelenete a „tragikus kétségbeesés és bukás dimenzióit villantja fel” (Poszler Gy.).

Molière nem ad felmentést a pénzével végérvényesen magára maradó Harpagonnak, ill. kártékony társadalmi típusának; de az eltúlzott, működésében ábrázolt, ijesztő rögeszme nem csak az harpagonoknak figyelmeztetés. („Minden komikai hiba veszélyes, amíg hatását nem ártalmatlanítja a világ.”) „Még ha feltesszük is, hogy A fősvény sohasem javított meg egyetlen fősvényt sem [É] elég az egészségeseket megerősíteni egészségükben, ha nem is tud meggyógyítani kétségbeesítő betegségeket. A fősvény

a bőkezűnek is tanulságos [É] hasznos, ha ismerjük azokat, akikkel összeütközésbe kerülhetünk; hasznos, ha védekezünk a példa minden hatása ellen. A betegségmegelőzés is értékes gyógymód; és az erkölcsnek nincsen erőteljesebb, hatásosabb gyógyszere, mint a nevetés" (Lessing).
A mű magyar fordításai közül Illyés Gyuláé a legnépszerűbb.

RACINE

Phaedra

(1677)

Abból a hatásból, melyet színpadunkon mindaz tett, amiben Homéroszt és Euripidészt követtem, örömmel jöttem rá, hogy a józan gondolkodás és az értelem minden időben változatlan. Párizs ízlése azonosnak bizonyult Athénével, nézőimet ugyanazok a dolgok hatották meg, amelyek egykor könnyekre indították Görögország legműveltebb népétÉ (RACINE: ELŐSZÓ • AZ IPHIGÉNÉHOZ)

A Phaedra, „a szenvedély és a lelkipurdalás drámája”, 5 felvonásos klasszicista tragédia. A konfliktusok természete szerint jellem-, zárt szerkesztésmódja alapján analitikus dráma. Jellegzetes klasszicista sajátosság a tanulmányjellegű előszó és a kötelező verses forma.

Racine-t is a nevelő szándék vezeti műve megírásakor („egy tragédiát sem írtam, ahol az erény annyira kitűnnék, mint éppen ebben”); szerinte a szerzőknek legalább annyit kellene foglalkozniuk „közönségük nevelésével, mint a szórakoztatásukkal”.

Racine, aki „Szophoklészen és Euripidészen nevelődött” (Boileau), e művéhez is antik tárgyat választ, sok feldolgozásból ismert mitológiai történetet. Mindig az antik mesterek példája, mintája a mérce számára: „[É] folyton azt kell kérdeznünk önmagunktól: Mit mondana Homérosz és Vergilius, ha verseimet olvasná? Mit mondana Szophoklész, ha ezt a jelenetemet színpadon látná?” (Cs. Szabó László szerint Racine három ógörög tragédiája közül „legalább egy bizonyosan első díjat nyert volna a dionüszoszi drámaversenyeken, és - megilletődve az iránta való bámulattól - talán elnyeri a nehéz természetű Euripidész barátságát is.”)

Racine ismerte ugyan francia elődei feldolgozásait, de fő forrása Seneca Phaedra s főként Euripidész Hippolitosz c. tragédiája volt. (Az előszóban rajtuk kívül Vergiliusra és Plutarchosra hivatkozik.) Érdekesebb az a cselekmény- és jellemmódosítások, amelyeket Racine saját céljának és a klasszicista dramaturgiának megfelelően alakított.

A színhely Theseus athéni király tengerparti palotája Troizénban, az időtartam egyetlen nap, főszereplői a királyi család tagjai. Már a cselekmény kezdete előtt fennáll a tragikus végkifejletet is magában foglaló teljes viszonyrendszer - a mitológiai elemek, a hősök jelleme, kapcsolataik; az istenek akarata -, amely eleve meghatározza az alapszituációt (Phaedra „Minos és Pasziphaé lánya”: Minos krétai király az Alvilág bírja, Pasziphaé pedig annak az Apollónnak a lánya, akinek Vénusz nem bocsátott meg, ezért minden leszármazottját, így Pasziphaét (l. Minotaurus) és Phaedrát is üldözi). Theseus sok kalandja és első feleségének, Ariadnének elhagyása után ennek testvérét, Phaedrát vette feleségül; már felnőtt fia viszont Antiopé amazonkirálynőtől született.

A dráma alapszituációja: Phaedra, aki beleszeretett mostohafiába, évekig küzdött szenvedélye ellen; hogy ezt leplezze, üldözte a fiút; végül Theseusszal száműzette. Aztán az újabb kalandokra induló király Phaedrát is Troizénba vitte, éppen a fia gondjaira bízta, és magukra hagyta őket. Itt nevelteti a király Ariciát, az athéni hercegnőt, régi ellensége családjának egyetlen életben maradt tagját, akibe pedig Hippolytos szeretett bele. Az expozíció indításakor Theseus már fél éve távol van.

Minden helyzet, minden mozzanat ezt a szituációt bontja tovább a műben; kész a racine-i érzelmi modell: valaki szeret valakit, aki mást szeret, és a szerelmek külső akadályokba, tilalmakba is ütköznek (vérfertőzés, ill. ellenség). Ebből az érzelmileg túlfűtött, feszült alaphelyzetből robban ki a tragédia.

Racine eleve úgy választja tárgyát, hogy az ésszerűség és valóságosság jegyében létrejött francia klasszicista esztétika szabályainak mindenben megfeleljen a mű: zárt rendszerű, a cselekményvezetés egyenes vonalú, kitérő nélküli; a jelenetek belső logikája megbonthatatlan, minden motivált.

Az expozíció az alapszituáció megismerése és a két szerelem (külső szereplők által kikényszerített) bevallása.

Hippolytos eltűnt apja keresésére akar indulni, hogy távol legyen Ariciától, akibe - ismeri be nevelőjének - beleszeretett (1.jel.). A levert, beteg, öngyilkosságra készülő Phaedra pedig hajdani dajkájának vallja be, hogy „megismerte Venust és retentő hatalmát”, de tisztában van szerelme bűnös voltával, nem tud és nem is akar így élni („Azért halok meg épp, hogy ily szégyent ne érjek.”-3.). De Panopé (hírnökként) közli, hogy Theseust „legyőzte a halál”, és figyelmezteti Phaedrát, hogy „Athénben a trónért már áll a párharc”. A „nép szeszélye” dönt Phaedra gyermeke, Hippolytos és Aricia

között (4.). Így Phaedra sorsa „új arcot ölt”; Oinone meggyőzi, hogy Theseus trónját „el kell foglalni”, a vétkes szenvedély pedig „egyszerre büntelen lett”.

A II. felvonás a két szerelmi vallomás előkészítése és megtétele. A királyfi közli Ariciával azt a szándékát, hogy visszaadja neki Athén trónját, és elmondja „dadogó vallomását” (2.). Aricia is beismeri, hogy „nem a birodalom a legbecsessebb”, amit nyert (3.). Phaedra szintén beszélni akar a fiúval: a férje halálhírére megkönnyebbült királyné először apátlanná vált kisfia érdekéről beszél, Hippolytos oltalmát kérve; majd, nem tudván tovább uralkodni magán, megvallja szerelmét. A megdöbben, aztán félreértést színlelő fiú visszautasítja mostohaanyját. Phaedra hiába kéri tőle, hogy ölje meg őt, végül megragadja Hippolytos törét, és távozik (5.). Közben az athéni szavazás Phaedra fia javára dől el, s a városban felroppen a hír, hogy a király nem is halt meg (6.). A III. felvonásban Phaedra saját szerelmi vallomásának hatásával foglalkozik; a kormányzás lehetősége is csak azért érdekli, hogy felajánlhassa Hippolytosnak az athéni trónt (1.); Venushoz könyörög céljának eléréseért (2.). De Oinone Theseus partraszállásának hírére hozza, s mivel Phaedra életéért dajkájának „semmi se drága”, így (az újra öngyilkosságra készülő királynénak) felveti, hogy bevádolja Theseusnak Hippolytost. Phaedra nem ellenkezik („Tégy, amit csak akarsz, mindent read hagyok. / Feldúlt lelkemmel én tehetetlen vagyok.”-3.). A hazatért király értetlenül elindul, hogy „tisztázza, Phaedra már mitől ilyen zavart” (5.). Hippolytos, rossz sejtelmei ellenére, bizakodik, „hisz ártatlanul nincs mitől tartani” (6.). (Oinone vádaskodása a színen nem hangzik el!) A IV. felvonásban Theseus - a tört bizonyítékként elfogadva - fiára támad, aki hiába védekezik, érvel / "Egyetlen nap alatt a szép erény soha / Nem lesz vérfertező s apjának gyilkosa"/; bevallja Aricia iránti szerelmét is, s bár végül sejteti, hogy „vérfertőzéssel” Phaedra „inkább terhelve van”, Theseus megátkozza, száműzi, és Neptunus azonnali bosszúját kéri (2.). Phaedra szól férjének Hippolytos érdekében, de Theseus egy elejtett megjegyzéséből („Ariciaé szívének vágya mind”) - a király persze fia „fortélyos ravaszságának” minősíti szerelmének bevallását (4.) - Phaedra megtudja, hogy Hippolytos nem általában a szerelmet, hanem csak őt utasítja vissza. Villámcsapásként éri a hír (5.), majd féltékenységről szenvedélyesen, zaklatottan vall bizalmasának. Újra öngyilkosságra gondol, de fél alvilági atyja ítéletétől; a kompromisszumkész Oinone kérleli, hogy próbálja meg elviselni sorsát - erre Phaedra rátámad, őt okolja végzetéért és elkergeti (6.). Az V. felvonásban Hippolytos Ariciát kéri, kísérje el száműzetésébe, s a jó hírére hivatkozó, vonakodó lánynak házasságot ígér (1.). A gyötrődő Theseus tudni szeretné végre az igazságot (2.); de hiába hivatja Oinonét, helyette Panopé hozza a hírt: a „szégyenszemre elűzött” dajka „magát a mély habok örvényébe vetette” (5.). Amikor pedig a király a fiát hivatja, Theraménész már csak Hippolytos pusztulásának tényét tudathatja, és elbeszéli a részleteket: a tengeri szörnyvel apja méltó fiaként harcoló királyfi testét a kocsiját elragadó, megvadult lovai roncsolták szét; a fiú utolsó szavaival ártatlanságát hangsúlyozta, és üzenetében Ariciát apja gondjaira bízta (6.). A bevett méregtől már haldokló Phaedra a még mindig bizonytalan Theseusnak végre egyértelműen adja tudtára: „ártatlan volt fia”. Utolsó pillanataiban bevallja: „én merészeltem, én, vérfertező szemet / Vetni fiadra, kit gáncs nem illethetett” (7.). A király bűnhődik átkáért, és - az „áruló család pártütését feledve” - Ariciát lányává fogadja.

Racine-i bravúr a szerkezetben az első két felvonás párhuzamos felépítése: Theraménész addig vallja Hippolytost, amíg az beismeri, hogy szerelmes; Phaedra pedig Oinone hosszas faggatózása után vall (I.1., 3.). A 6. jelenetben Theseus halálhírére aztán mindkét tiltott, ill. bűnös vonzalom látszólag tisztultan beteljesülhetne. Ezért először Hippolytos keresi fel Ariciát, majd Phaedra Hippolytost (II.2., 4.), hogy megvallja szerelmét; Hippolytos jelenete mindkét szerelmi előkészíti Phaedráét. (Aricia szerepeltetése, a drámai forrásoktól eltérően, egyrészt ezt a szerkesztést, másrészt Hippolytos jellemének módosítását, főként pedig Phaedra féltékenységének lehetőségét szolgálja.) A katasztrófa fokozó hatású párhuzamos jelenetei - gyorsan egymás után - a híradások előbb Oinone, majd Hippolytos haláláról (V.5., 6.); ezeket követi (a színen!) Phaedra halála (V.7.).

Szakítva a corneille-i formalizmussal, merevséggel, Racine a pszichológiai mélység irányába fordult: mozgalmas, fordultatos cselekmény helyett a benső világból, az érzelmek mozgásából írt drámát. Így könnyen teljesíthetővé vált a Boileau-i hármas egység követelménye is; ill. Racine ennek illúzióját teremtette meg. Valójában mindegy, hogy milyen a konkrét tér, az „egy hely”; a sűrítettség-élmény olyan fokú, hogy az „egy nap” inkább az előadás néhány órájának tűnik (holott nyilvánvaló, hogy ennyi külső esemény nem játszódhatna le 24 vagy 36 óra alatt sem); a valóságtól elszakadt szenvedély (és analízise) egyetlen tragikus pillanatba zárt. Racine szembefordult a cselekménydrámával: „A legfőbb lelemény a semmiből valamit csinálni, s az események nagy száma mindig azoknak a költőknek volt menedéke, akik tehetségükben nem éreznek elég bőséget [E] arra, hogy öt felvonáson keresztül lekössék a nézők figyelmét olyan egyszerű cselekménnyel, melyet csupán a szenvedélyek hevessége, az érzelmek szépsége és a kifejezés előkelősége erősítE” (Előszó a Bérénice-hez)

A Phaedra analitikus dráma a szó 'elemző' értelmében; cselekménye a katasztrófa köré sűrűsödik, de Racine nem alkalmazza azt az analitikus szerkesztési módszert, amely a múltbeli események kiderülésén alapul (mint pl. az Oidipusz király vagy Ibsen drámái, l. A vadkacsa); ebben a műben Theseus halálhíre (I.6.), ill. váratlan megjelenése (III.6.) mozgatja az eseményeket.

A kevés szereplőből Panopé udvarhölgy a hírnök; Isméné a bizalmas; Theraménész a bizalmas és a hírnök; Oinone pedig a bizalmas és az intrikus szerepkörét tölti be. Mivel a francia klasszicisták kitalálják a 'bizalmas' figuráját, akinek a hős feltárható legbensőbb titkait, kevés a műben a monológ (III.2., IV.3., 5., V.4.). Az írónak nincs szüksége szerzői instrukciókra sem, mert Racine-nál „a benső világ apró rezdülései még a dialógusokba épített cselekvések” (Bécsy T.), igazából ez a „cselekmény”. Így akciók helyett részletező dikciók zajlanak.

A magánéleti válságban háttérbe szorulnak a közéleti konfliktusok. Bár felmerül Theseus utódlásának kérdése, a trónviszály lehetősége (rövid „átkötő” jelenetekben, híradásokban), de mindez Hippolytost is, Phaedrát is csak saját szenvedélyének viszonylatában érdekli; újabb párhuzamként mindketten szerelmüket szeretnék trónra juttatni. Királyi családtagok - a méltóságot, a gloire-t kell kifejezni a klasszicizmusban -, de a mitologikus és királyi udvari keretek között itt általános érvényű, örök emberi tragédiák zajlanak.

Az író jellemábrázolási elveit is Arisztotelész véleménye határozza meg: „a tragikus alakok [É] ne legyenek se egészen jók, se egészen rosszak, [É] legyen bennük közepes jószág, vagyis gyöngeségre képes erény, s olyan hiba folytán bukjanak balsorsukba, amely miatt sajnáljuk, anélkül, hogy megutálnánk őket” (Racine: Első előszó az Andromaque-hoz).

A mű középpontjában Phaedra alakja, jelleme (tévhite, megszállottsága, démonisága, lelki gazdagsága), összetettsége áll; ő követi el a „tragikus vétséget”. (A „Putifárné-mitosz” vándormotívumát, l. pl. Bellerophonész történetét, Iliász, 6., Euripidész szőtte össze a Theseus-mitosszal). Ugyanakkor Phaedra passzív hős, reakciói csak válaszok külső történésekre. (A tragédiát okozó főszereplő, Venus „rejtőzködő isten”. A szimbolikus istenek nem adnak tanácsot, könyörtelenek, végzetként sújtanak le - Neptunus is azonnal „intézkedik” Hippolytos elpusztításáról, pedig korábban a fiú „nagylelkűnek” minősítette (II.5.). A főhős számára nincs alternatíva, csak a vétség vagy a halál.)

Phaedra mellett a többiek súlytalanabb figurák: Hippolytos, az ártatlan áldozat tiszta, büntelen. (Eltér antik elődeitől: „emberi gyarlóságként”(!) az Aricia iránti tiltott szerelmet kapja Racine-tól.) Apjához való viszonyának alapja a mély tisztelet - Phaedrában is a királynét és apja feleségét látja (nem érti szenvedélyét; isteni törvényekre hivatkozik). § a megtestesült jó szándékú engedelmesség, de nemeslelkűségében tehetetlen, gyengévé válik; állandóan menekül (ahogy színre lép, Aricia elől, később Phaedrától fut). Vakon bízik az istenek, a világ igazságosságában, az ártatlanok szükségszerű győzelmében.

Theseus, a hős mitológiai király erős, zsarnoki atya; vétsége, hogy ő vakon elhiszi a hazugságot. Gondolkodás nélkül átkozza meg fiát, elég neki, hogy a „törv. ellen” (IV.2.). Lelkét a múltból véres kalandok terhelték, de a műben az ő útja már a megtalált megnyugvásból (I.1.) a katasztrófa és a felejtés után a (majdani) béke megtalálásába tart; a zárlatban ő fogalmazza meg a fennálló világ erkölcsét.

Phaedra kötelessége a rend, harmónia, mérték megtartása lenne - királyné, anya és feleség -; szenvedélye eluralkodásának pillanatától harcol végzeté ellen. Belülről támadó vad indulatai külső okokra is visszavezetnek: származása a meghatározója paradox lelkének; érzékiségét (a testi vágyat) is, az igazságérzetet is örökölte. (L. Goldmann szerint e tragikus hősnő pontos definíciója az, hogy „Minos és Phasziphaé lánya”, mert „egy személyben egyesíti a poklot és az eget”, és azt is, „ami az égben bűn, a pokolban pedig igazság”.) Ahogy belép, halálra szánja magát - ekkor még győzhetne tisztaságvágya; ehelyett az újabb helyzetek újabb bünt. (és újabb érzelmi állapotokat) váltanak ki belőle. Előbb felfedi titkát valakinek, kiadja magát; majd visszautasítja vallomását; hagyja (egyre lejjebb zuhanva), hogy ártatlan bűnhődjön; amikor pedig megtudja, hogy szerelme mást szeret (és egyáltalán: képes szeretni!), örült féltékenységében egy másik ártatlan pusztulását is kívánja - ez állapotának mélypontja („vesszen Aricia” - IV.6.). Totalitás-igényében egyesíteni akarja a méltóságot és a szenvedélyt, a tisztaságot és a tiltott szerelmet - igazából csak a képzeletében élő, a gyengeségek (és apja hibái) nélküli Hippolytosba lesz szerelmes. Lelke szélsőséges, végletes állapotok között háborog: a szenvedély örületének megvállása után szégyenérzet, lelki furdalás, szánalom, büntudat, sértettség, majd őrvongó féltékenység lesz úrrá rajta; egyetlen nyugodt pillanata sem lehet. Ugyanakkor végig megőrzi fenségét is; tisztában van saját belső folyamataival; ismeri, analizálja, bírálja magát, elítéli saját gyarlóságát. Ilyen ellentmondásokkal nem lehet élni: megzavarta a világ rendjét, bemocskolta a napot („a nap alatt”, azaz a világban játszódik a mű; Apolló Phaedra öse); azért távozik (a világból), hogy helyreálljon a (kozmikus és társadalmi) rend. „Racine-nál jelentkezik először az a pszichológiai atmoszféra, mely minden szereplőjét körülveszi, magyarázza, befolyásolja. Később Schiller és Hebbel ezt a pszichológiai hátteret még jobban elmélyíti, majd Ibsen és a naturalizmus ebből teremti meg a drámai miliő technikáját. Ez az uralkodó atmoszféra lesz aztán az egyik legfontosabb stílusjegye a franciás drámának, Csehov világa is erre a miliőtechnikára épít, s O'Neill nagy lélegzetű darabjai is” (Almási M.).

A mű értékrendje Racine janzenista szemléletét tükrözi. Egész pályáját és világnézetét a Port-Royal kolostor és a Versailles között feszülő ellentétes életfelfogás alakította: a beléoltott janzenista szemlélet ellenpéldáját XIV. Lajos udvarának világi szelleme jelentette számára. Az eleve elrendelés hitelve, az emberi szabad akarat hiánya a végzettség érzését adja; az ember egyedül áll a sorssal (Istennel) szemben, s boldogságát csak a kegyelem és a kiváltságosság állapotában találhatná meg. A kegyelem nélküli világban az elérendő, megvalósítandó cél (a pozitív érték) a nyugalom; a pusztulást okozó szenvedély csak negatív érték lehet.

A Phaedra hatását nyelvi megformáltságának is köszönheti: választékos, de világos szövegét - a mitológiai jelképek mellett - az ismétlődő kulcsfogalmak, ill. az egyre több jelentéssel gazdagodó képek rendszere hálózta be. (A leggyakoribbak: dicsőség, erény, szerelem, járom, gyűlölet, szégyen, halál, végzet, ég, sors, isten(ek); elárul, menekül, rejtőzik; gyáva, ártatlan, vétkez; a metaforikusak: út, nap, szörny, vér, füst, tűz stb., pl.: a Hippolytost elpusztító, „vért, füstöt, tüzet” okádó szörny Phaedra vágyának, bűnének perszonalifikációja, minden rész-kép visszautal korábbi, rá vonatkozó képekre; a műben a szerelem pedig eleve a „végzetes tűz”; a piros (pirulás) az egyetlen jelzett szín.) „Racine varázsa: ahogy az elnyomott költészet keresztülizik a hideg és konvencionális formákon”, „a rendben sorakozó versek mögött örvények rémlenek, a konvencionális szavak titkos gondolatokat asszociálnak. A dráma a

végén mégis avval az ízzel hagy, mintha a szerelem mély poklaiba ereszkedtünk volna. Racine-nál minden a szerelem" (Babits).

A páros rímű alexandrinusokat (hagyományosan) 13-as, 12-es jambikus sorokban fordítják magyarra. A részleteket Somlyó György fordításából közöltük.

SWIFT

Gulliver utazásai

(1726)

Éminden újabb műtét után világosan megállapítottam, hogy mennél tovább haladunk, a hibák számban és terjedelemben annál inkább növekszenek. Mindebből méltán vontam le magamnak azt a következtetést, hogy az a bölcselő vagy feltaláló, aki a természetben jelentkező repedéseket és szakadásokat össze tudja forrasztani és fércelni, sokkal nagyobb szolgálatot tesz az emberiségnek és hasznosabb tudományra tanít bennünket, mint az, aki ma köztisztelőnek örvend, s aki feltép és leleplez minden hibát, akárha valaki a bonctant tartaná az orvostudomány végső céljának."

(SWIFT: HORD•MESE C. ŐRÉSÉB•L)

A mű az utaztató regények sorába illeszkedik, melyek a nagy felfedezések korától rendkívül népszerűek voltak, de azoknak egyúttal torzított tükre, paródiája is. Gullivernek, a kalandvágyó hajóorvosnak négy fantasztikus útját írja le ebben a regényben Jonathan Swift (1667-1745), de ezúttal nem a kalandok érdekessége adja a mű magvát, hanem sokkal inkább a belőlük és általuk megfogalmazódó, megfogalmazható tanulság. Az első két utazás végpontja a törpék, illetve az óriások országa; ezekben elsősorban a különböző társadalmi rendszerek megítélésére van módunk. A harmadik könyvben az emberi szellem tévelygéseit teszi nevetségessé az író, az utolsó részben pedig már maga az ember lesz a mind élesebb kritika tárgya.

Gulliver szenvedélyes utazó, képtelen hosszabb időn keresztül otthon maradni. Világjárási vágyát nagy mértékben az otthoni szűkös megélhetés ébreszti, továbbá viszolygása az orvoskollégák kétes jövedelemszerzési módjaitól. Őgy hát időnként tengerre száll. Hazájából egyre erősebben elkívánczik, de idegenben eleinte még lelkesen dicsőíti Angliát (és Európát), idővel azonban egyre inkább meghasonlik vele.

Gulliver első két útja

A regény első két könyve a törpék országába, Lilliputba, illetve az óriások szigetére, azaz Brobdingnagba (az előszó helyesbítése szerint: Brogdingragba) vezérli Gullivert. Olyan képzelt világokat alkot tehát Swift, amelyekben minden méret kisebb, illetve nagyobb az emberi világ normájához képest. Swift ezzel arra figyelmeztet, hogy minden viszonylagos. Fogalmaink, ítéleteink csupán a saját megszokott nézőpontunkból látszanak egyértelműnek és logikusnak; a tágabb valóságban azonban a nézőpontok sokfélesége lehetséges, egy új dimenzióból való szemlélés minden ítéletünket módosíthatja.

A viszonylagosság hangsúlyozásával és a kicsi-nagy dimenzió középpontba állításával a komikus helyzetek sokasága jön létre. A méretbeli kicsinyiség-nagyság egyben azt is felveti, mi a valóban nagyszerű, mi a jelentéktelen, illetve milyen személyek, jelenségek látszanak nagynak, esetleg csupán akarnak nagynak látszani.

Az aránykülönbségek tanulsága, hogy a kicsi fél a nagytól, de félelmét pózolással, képességeinek tolatkodó fitogtatásával, fellengzős gesztusokkal leplezi. Lilliput császára „a világ legvégső határain is túl uralkodik; minden királyok fölött király”, „kinek lábai alatt a föld legmélyebb mélye a zsámoly”. A törpe lilliputiak agresszívek, a hozzájuk képest óriási Gulliver viszont jámbor, türelmes, és végül nem lesz hajlandó részt venni az ellenlábas ország, Blefuscu („a világmindenség másik óriása”) földig rombolásában. A valódi nagyság nem szorul minduntalan bizonygatásra, egyszerűen létezik.

Az első két kötet a kicsinyesség, az önzés, az erőszakosság és az önelégültség megnyilvánulásaira sorol fel számos példát. A törpe lilliputiak azonnal megkötözik

a tengerparton alvó Emberhegyet, és ijjal-nyíllal felfegyverkezve hatalmaskodnak hősünk fölött. Brobdingnagban viszont Gulliver a törpe, ő ajánlja fel lelkesen a bölcs királynak „technikai tudását”, a puskaport, nem véve észre a király leplezetlen megdöbbenését.

A törpék, illetve az óriások politikai élete és államszervezete is számos tanulsággal szolgál. Lilliput urai a belső ellenzék támogatása miatt tekintik ellenségüknek a szomszédos Blefuscut, a két ország egyébként békében élne egymás

mellett. Brobdingnagnak nincs szomszédja, mégis fenn kell tartania hadsereget (a közelmúlt zavargásai miatt), mert még ebben a harmonikus társadalomban is szükség van a rend fenntartására (az arisztokrácia folyamatosan küzd a hatalomért, a király az egyeduralom fenntartásáért, a nép pedig a szabadságért). Az állam létének elengedhetetlen tartozéka az erőszak.

Brobdingnag életét mégis a bölcsesség, a tudomány hatja át. A józan ész, a tiszta értelem, az igazságosság és megértés uralmát, a gyors és célrátörő ügyintézés a bölcs király mellett tanácsadó tudósok biztosítják. Lilliputban ezzel szemben angliai típusú parlamentáris királyság működik, annak visszasságait mutatja be Swift. Brobdingnagban visszaszorítják ugyan a korrupciót, de az emberi önzést és lelketlenséget nem tudják kiküszöbölni (pl. Gulliver első gazdája a végsőkig kiszipolyozza a parányi emberkét). Látszatra Lilliputban is a józan gyakorlatiasság és az erkölcsösség uralkodik (pontosan kiszámítják pl. az Emberhegy fejadagját, az ármánykodást és a csalást szigorúan büntetik), de a felszín mögött, alattomban ott munkálkodik a kegyetlenség (kivégezzék-e óriás vendégüket, avagy csupán megvakítsák és halálra éheztessek).

A harmadik és a negyedik utazás

Brobdingnagban, az ún. felvilágosult abszolutizmus államában a királyi bölcsesség már jelentős szerepet játszik. Gulliver harmadik útján a felvilágosodás vezéreszméje, a racionalizmus egyértelműen a középpontba kerül, de sajátos, szatirikus módon.

A több kis utazásból összeálló harmadik úton a tudományosság uralkodik egyénen és társadalmon egyaránt. Ez a tudomány azonban nem az ember kiteljesedését és szabadságát szolgálja, hanem egyrészt a hatalom szolgálatjává silányul, másrészt elszakad a gyakorlattól. A tudományoskodó butaság különféle változatait látjuk a repülő szigeten (Laputában), az ennek elnyomásában élő alsó tartományban (Balnibariban, ennek Lagadó nevű fővárosában) és a két szomszédos szigeten (Glubbdubrib és Luggnagg területén).

A bámulatunkra méltó fizikai és matematikai tudás révén készített repülő sziget (a mágnesességet hasznosítva) képes a levegőben úszni, de mindez csak azt a célt szolgálja, hogy a király és tisztviselői az alsó tartományt féken tartsák. Az elméletben (a matematikában és zenetudományban, valamint a csillagászatban) lenyűgözőek az eredmények, de gyakorlatban a termékek, a gyártmányok mindig félresikerülnek. Aki virágzó gazdálkodást vezet, az ebben a világban csodabogár, sőt közellenség. A sokféle groteszk „tudományos munkálkodás” (pl. a napfény kivonása az uborkából) egyfelől a gúnyolódó Swift kegyetlen fantáziájának terméke, másrészt gyakran feltűnően emlékeztet „normális emberi” világunkra (pl. a besúgókról szóló részben).

észre kell vennünk, hogy Gulliver ezeket az élményeket már meglehetősen egykedvűséggel éli át. Hősünk ekkorra már kiábrándult a keresztény civilizációból, amelyet korábban még buzgó naivitással dicsőített. A lagadói Királyi Kitalátorok Akadémiájában pedig végül még ő is gunyoros javaslatokkal toldja meg az ott látott és hallott idétlenségeket. Az emberi kapcsolat és a kommunikáció ellehetetlenül ebben a torzult világban. Már a házaspárok sem figyelnek egymásra, az emberi beszéd egyszerűsítésére, sőt kiiktatására pedig máris vannak elképzelések és módszerek. Gulliver szemlélődése Glubbdubrib szigetén, a „boszorkánymesterek vagy mágusok” társadalmában folytatódik. A világjáró hajóorvos elsősorban az ókor jeles személyiségeit idézti maga elé. Az emberi kultúrtörténet legdicsőbb személyiségeinek felsorakoztatása üde színfoltot jelent a kegyetlen iróniájú műben. Rendkívül figyelemre méltó, hogy az ókori nagyságok mellé Swift az azóta eltelt századokból egyedül Sir Thomas More-t állítja; az Utópia szerzőjének, a műfaj atyjának és a szellemi elődnek adózik ezzel a Gulliver utazásai írója. Arisztotelész szájából azt halljuk, hogy a tömegvonzás elve (Newton tana) és a matematikai alapú világkép (Descartes elmélete) nem lesz hosszú életű. Ebben a részben már közvetlenül a felvilágosodás kritikusaként ítélkezik Swift. A legteljesebb kiábrándultsággal pedig a modern történettudományról szól az író.

Luggnagg szigetén „struldbrugok”, azaz halhatatlanok is élnek, ők mentesek az „emberi természet egyetemes tragédiája” alól. Gulliver a felvilágosodás eszmerendszerének alapján lelkesen kifejti, hogy az örök élet ajándékát mire használná fel: minél nagyobb tudást felhalmozva „a tudás és bölcsesség eleven kincsesbányája” szeretne lenni, jótékonykodna és közösségi életet élne, „fáradhatatlanul figyelmeztetve és felvilágosítva az emberiséget [É] az emberi természet állandó elfajulásának” növekvő veszélyeiről. Ezzel a nemes célkitűzéssel szemben azonban az öregség Luggnagban a halálnál is nagyobb katasztrófa, hiszen az emberek fizikai, szellemi, sőt erkölcsi leépülésének nem vet gátat a halál.

Az utazás a „nyihahák” országában ér véget. Gulliver itt már arra kényszerül, hogy feladja kilátástalanná váló törekvését, azaz: Anglia, a keresztény európai kultúra és az egyetemes emberiség védőjének szerepét. A bölcs lovak emberségében(!) és életrendjének harmóniájában nem lel hibát (sőt maga is ellenállhatatlanul közéjük kívánczik). Az undorító, emberszerű jehu csöcseléssel pedig képtelen azonosságot vállalni. Ebben a részben mesél a legtöbbet hazája társadalmáról Gulliver a vendéglátójának - és itt hull le a hályog a szeméről. Részletesen ecseteli az emberek politikai, gazdasági és kulturális életének visszasságait, részletezi az igazságszolgáltatás visszaéléseit, a háborúk okait, az orvosok kuruzslásait, a miniszterek viselt dolgait. Az ostobaság és erkölcstelenség, az aljasság és kapzsiság megannyi példájára emlékezik Gulliver; a nyihahák társadalmában viszont a tiszta szellem uralmára talál, a valódi felebaráti szeretetet és az őszinte jóakaratot tapasztalja, a mértékletesség és a szorgalom diadalát. Az optimális társadalmi formát

kereső Gulliver eljut tehát a bölcs lovak valódi bölcsességgel vezérelt parlamenti demokráciájába, ahonnan azonban ő mint jehu végül is kirekesztődik.

A negyedik könyv parabolája azt sugallja, hogy az ember „jehu”-vá, azaz ösztönlénnyé korcsosul. Az emberiségnek az ész és az értelem összhangját nem sikerül megvalósítani. Az emberi faj menthetetlen. Az utolsó keserű fíntor: a meglátogatott országok hollétét a főhősnek el kell titkolnia az angol hatóságok elől, hogy megmentse őket a „civilizáció” „gyarmatosításaitól”.

A regény elején olvasható bevezető levelek a mű kulcsmozzanatait értelmezik.

A címszereplő Gulliver a kiadóhoz (barátjához és egyben rokonához) szólva többek közt arról ír, hogy mélységesen kiábrándulva bocsátja közre művét, és hogy „minden oka megvan az elkeseredésre”. A nyughatatlan hajóorvos útjainak tanulsága - Swift véleménye a világról és az emberről - valóban kegyetlenül keserű, és nehezen fogadható el. A XIX. század kritikus szemléletű írója, Thackeray is tiltakozott ellene: „Swift sárba rántja az emberiséget.” Gulliver kiábrándító, sőt kétségbe ejtő tapasztalataival azonban Swift nem kiábrándítani szándékozott, hanem sokkal inkább felrázni, felébreszteni, kijózanítani az önelégültségből, leküzdetni megszokásainkat és előítéleteinket, rávilágítani emberközponturn világpépünk torzulásaira. Megjegyezzük, hogy Swift már ezzel az 1726-ban megjelenő szatirikus regényével a kultúrpeszsimizmus alapelvét mondja ki, megelőzve Rousseau 1750-es híres írását (értekezés az emberek közötti egyenlőtlenség eredetéről és alapjairól). Megfogalmazza azt a végletesen keserű tételt, hogy maga az ember a földi világ legkicsinyesebb, legalantasabb, ugyanakkor legkérdősebb és legártalmasabb lényé. Ezért nevezhető joggal a könyv „a világ legkeserűbb szatírjának” (Szerb Antal).

A bevezető levél az ellen is tiltakozik, hogy a leírtak valóságos, megtörtént voltát bárki kétségbe vonja. A regény legfőbb sajátossága épp a valósághoz való sajátos viszonya. Jóllehet a kalandok a tapasztalati valóság határain túl játszódnak, mégis mindvégig emlékeztetnek a „normális” emberi világra, és az is könnyen belátható, hogy a torzítások és túlzások ellenére „az egész művet az igazság szelleme hatja át” (olvashatjuk a kiadónak tulajdonított, a bevezetőben szintén közölt válaszevlélben). A fantasztikum és az abszurdig fokozódó túlzás szerepe ebben a regényben éppen az, hogy az emberi valóságban meglévő, de a benne élők részéről észre nem vett torzulásokra felhívja a figyelmet. Ezért is tesz Gulliver minden útjáról hazatérőben rendkívüli erőfeszítéseket arra, hogy kalandjait elhitesse honfitársaival.

A regény azt is sugallja, hogy egy minden eddiginél teljesebb megértés volna szükséges ember és ember között ahhoz, hogy az emberiség ne járjon tévúton. Gulliver azonban nemcsak arról panaszkodik a bevezető levelében, hogy a fiatal tengerészek nyelvét már nem érti, hanem arról is, hogy a londoni látogatóval „képtelenek voltunk gondolatainkat egymás számára érthető módon közölni”. A kalandvagyó hajóorvos mindenütt hamar megtanulja vendéglátóinak nyelvét, hazatérte után azonban egyre kevésbé tud szót érteni embertársaival, s a legutolsó útja után már otthon érzi leginkább idegenül magát.

A Gulliver utazásaiban a következő pozitív értékek állnak az értékrend csúcsán: ésszerűség, erkölcsi tisztaság, igaz emberség, emberi méltóság. Gulliver életrevalósága (maga az élet) is hangsúlyos szerepet kap, de életének görcsös védelme ővele is olykor elfeledteti pl. az emberi méltóságot (életveszélyben hajlandó e magasrendű eszmék feladására). A regényben különös hangsúlyt kap az állandó értékelés és újraértékelés. Ennek direkt (nyersen gúnyos) formájával a lilliputiak politikai kötéltánc-gyakorlatának leírásakor találkozunk, közvetett formájával pedig Gullivernek az óriáspatkánnyal folytatott „hősies” küzdelme leírásakor. Groteszk hatást kelt az értékek keveredése pl. a törpekirálynő palotájának tűzoltásakor: Gullivernek ez a tette a gyakorlatiasság és ésszerűség diadala, sérti azonban az illendőséget és a törpekirálynő gögjét.

A regény közlésmódja csaknem mindvégig a hagyományos epika keretén belül marad: párbeszédek nem kerekednek ki, a szereplők esetleges (monológyszerű) szövegei függő beszédként illeszkednek Gulliver mondataiba, mindent a címszereplő beszél el. Ez a közlésmód ott kap különös jelentőséget, ahol a hős véleményének torzulását sejtí meg az olvasó (pl. Anglia elvakult magasztalásakor). A közvetett jellemzésnél gyakrabban folyomodik Swift a nyíltabb gúny eszközeihez. A kor vezető publicisztikai műfaja a pamflet, Swift is több gúnyíratot ír a Gulliver utazásai mellett (pl. Hordómese; A könyvek csatája stb. címmel).

Swiftnek ez a regénye a szatirikus, utópisztikus, illetve ellenutópiászerű művek hosszú sorát nyitotta meg. A magyar irodalomban a legkiválóbb követői Karinthy Frigyes kisregényei (Capillária, ill. Utazás Faramidóba - Gulliver ötödik, illetve hatodik utazásaként), a világirodalomban Huxley Szép új világ c. könyve.

Az idézeteket Szentkuthy Miklós fordításában közöltük.

VOLTAIRE

Candide vagy az optimizmus
(1759)

A rendkívüli kalandok, amelyeket Candide átél, voltaképpen nem is rendkívüliek, csak groteszkül felnagyított változatai a kor valóságos - vagy lehetséges - jelenségeinek, megpróbáltatásainak.
(RÉZ PÉL)

A klasszicizmus Arisztotelészig visszanyúló értékítélete az eposzt tartotta a legmagasabb rangú műfajnak. Ahhoz, hogy a Voltaire által is frivolnak tartott regény szalonképessé váljék, vissza kellett vezetni eredetét a hellenisztikus korig (Héliodorosz: Boldogtalan szerelmesek), meg kellett adni a valóság illúzióját, s ezáltal a műfajt a történetíráshoz kellett közelíteni. Ezt szolgálja a Candide második kiadásának alcíme: „Fordítás Ralph doktor úr eredeti német könyvéből, mindazokkal a kiegészítésekkel, amelyeket a doktor úr zsebében találtak, amikor meghalt. Mindenben az úr 1759. esztendejében”. (Hasonló megoldást választ Defoe is a Robinson esetében.) A regény elfogadtatásának feltétele volt a bölcséleti jelleg is.

A Candide műfaját tekintve leginkább a próbatételes kalandregény sajátosságait idézi: a történet kezdő és végpontja adott, közte egymással felcserélhető, illetve lazán összefüggő kalandok sorozata áll. A regény elején a főhőst kimozdítják nyugalmi helyzetéből, a végén megjavul vagy felkötik. A cselekmény ideje alatt a szereplők életkora nem változik.

Az ifjú Candide Thunder-ten-Tronckh báró vesztfáliai kastélyában él. A ház cselédei gyanítják, hogy a báró úr húgának a fia. Amikor Pangloss mester tanítását - nincs okozat ok nélkül - szeretné bebizonyítani a báró tizenhét éves lányának, Kunigundának, elkergetik a kastélyból. A regény zárópontja a Rodostó melletti farm, ahol összegyűlnek az életben maradt szereplők. A köztes kalandokat két részre oszthatjuk. Az Eldorádó-fejezetig a főhőst a körülmények irányítják, ez után pedig Candide szándéka szerint alakulnak az események. A kastélyból kiebrudalt címszereplő előbb a bolgár-avar háborúba keveredik. A kiképzést, melynek később jó hasznát veszi, még végigszenvedi, a háborúnak álcázott tömegmészárlásból már elmenekül. A következő állomás Hollandia, ahol megismerkedik az anabaptista Jacques-kal, s újra találkozik Pangloss mesterrel. Jacques-ot kísérve jutnak el Portugáliába. Itt szemtanúi és szenvedő alanyai a földrengésnek. Lisszabonban Pangloss felkötik, Candide-ot egy öregasszony menti meg. Találkozik Kunigundával, aki a jezsuita főinkvizítor és a zsidó bankár kitartottja. Mivel Candide leszúrja a bankárt, menekülniük kell. Előbb Avacenába, majd Cádizba érnek. Itt feljutnak a Dél-Amerikába induló hajóra. Buenos Airesben Candide anyagi okokból kénytelen megválni Kunigundától és az öregasszonytól. Cacambóval, szolgájával Paraguayba mennek, ahol feltűnik Kunigunda halottnak hitt öccse is, aki éppen katonai parancsnok. A jámbor Candide a vita hevében leszúrja leendő sógorát, s így a Fülesek törzséhez menekülnek. Itt a kivégzéstől csupán Cacambo ékesszólása menti meg őket. Útjuk Eldorádóba vezet. A régi inka birodalom kincseit őrző eszményi országban egy hónapot töltenek, majd kincsekkel gazdagon megrakodva Szurinamba, a holland gyarmatra érnek. Candide új utitársat vesz maga mellé, Martint, az öreg tudóst. Vele, s egyre fogyó kincseivel indul Bordeaux-ba, a francia kikötőbe. A Párizsban töltött idő után Dieppe-ből Portsmouthba utaznak, majd két nap múlva tovább Velencébe, hogy hősről végre viszontláthassa Kunigundát. Az út az olasz városból Konstantinápolyba vezet, innen Rodostóba, ahol az imádott hölgyet Rákóczi fejedelemről kiváltják. A szerencsés fordulatok után együtt a kompánia: Candide, Pangloss, akiről kiderül, hogy mégsem halt meg, Cacambo, Martin, az öregasszony. A tenger partján bérelnek egy tanyát, s itt élnek ezentúl mindahányan.

Voltaire az ősi regényformát sokfelé ágaztatja el. A Candide utaztató regény is, a XVIII. század nagy élményét, a nyitottá váló világot tárja elénk. Sokszínű voltában, a különböző társadalmi berendezkedések és vallási ellentétek ellenére is egységes világ ez, melynek nemzetek fölöttiségét a keresztény vallás, a mindenhol jelenlévő jezsuiták, a pénz uralma, melyet zsidó bankárok jelképeznek, és a kibogozhatatlan hatalmi és politikai összefonódások biztosítják. Az ember ebben a világban bárkivel és bárhol szót érthet, sőt bárhol élhet is. Az egyetemességet, a nemzetek fölöttiséget a szereplők hovatarozása is jelzi: Candide német, Martin holland, Pocurante olasz.

A pikareszk vagy kalandregény-forma, az utaztató művek sajátosságai információgazdag szöveggel társulnak. Szó esik a regényben a kor háborúiról, a vallási türelmetlenségről, a gyarmatosításról, a civilizálatlan törzsekről, a kulturális és tudományos élet eseményeiről.

A próbatételes művek dramaturgiáját Voltaire csupán Kunigunda esetében nem követi. Mikor megismerjük, tizenhét éves ifjú hölgy, a regény végén pedig Candide megdöbben szerelme látványától. érte járta végig a fél világot, viselte el a szenvedéseket, ám a végső egymásra találás kínos pillanatok okoz hősről. Kunigunda metamorfózisával Voltaire az eszmény és a valóság filozófiai problémáját vetíti elénk: mi lesz az eszményből, melyért küzdünk, mely irányítja életünket, mire hozzájutunk, mire birtokunkba kerül.

Kunigunda a kulcsa a regény egyik legvitatottabb részének, az Eldorádó-jelenetnek. Az Aranyország vajon az eszményi társadalmi berendezkedés-e, vagy Platón éllamának megvalósulása, azaz Voltaire számára negatív utópia? Vélhetően egyik sem. A voltaire-i állameszményből jelen van a felvilágosult uralkodó, a józan belátáson alapuló vallás és egyistenhit, a nélkülözés hiánya, a tudományok és a művészet támogatása. Candide mégis elvágyik innen. A legtökéletesebb államforma sem adja meg az ember számára a kiteljesedést és a megnyugvást, ha hiányzik a személyes boldogság: „... de mi haszna, ha nincs itt Kunigunda?” Másrészt Eldorádó a maga tökéletességével világ- és emberidegen hely. Ezt jelzik a tízezer méter magas hegyek, amelyek körülveszik. Nincs meg benne az élet eleven

lűktetése és sokszínűsége. Itt az emberek csak olyanok lehetnek, „mint a többiek”. Az egyéniség és különbözőség liberális elvét valló Voltaire elviszi innen hőseit.

Voltaire eleget tesz a XVIII. századi regénnyel szemben támasztott bölcseleti követelményeknek is. Ezért újabb műfaji meghatározással tézisregénnyek is nevezhetjük a Candide-ot. A filozófiai kiindulópont Pangloss mester szájából hangzik el: „az adott világ a lehetséges világok legjobbjika.” A tétel és egyéb filozófiai megállapítások Leibniz Theodicea és a Monadológia című műveiből valók. Leibnizről mértékadó filozófiatörténeti munkák (Bertrand Russell), tudománytörténeti elemzések (Simonyi Károly) egyöntetűen állapítják meg, hogy egyike az emberi gondolkodás legfénylőbb szellemeinek. Voltaire viszonylag könnyű módszert választott, amikor a német bölcselet műveiből, a szövegösszefüggésből kiragadott néhány passzust. Leibniz híres-hírhedt törvénye, a „lex optimi” már a Candide címében visszaköszön. Az isteni kegyelem, a gondviselés és célszerűség középkori bölcseletig visszavezethető elve a XVIII. században válik kétségesé, s a probléma újragondolását a lisszaboni tragikus földrengés is sürgetővé tette. Egyszerű megoldás lenne, ha a regényt a filozófiai tétel cáfolatának tekintenénk. érnyalabb képet kapunk, ha a történet szintje helyett a szereplőknek az optimizmus törvényéhez való viszonyát vizsgáljuk. Pangloss mester látszólag mindvégig ragaszkodik elveihez. A regény végén azonban kétségeiről is hallunk: „... iszonyúan szenvedett, de mivel egyszer azt állította, hogy minden jól van ezen a földön, ezentúl sem állíthatott mást, bár réges-rég nem hitt már benne.” Az ellenkezőjéről akarja meggyőzni Candide-ot Martin, a szerencsétlen sorsú holland tudós. A manicheusok XVIII. századra újraéledő eszméit vallja, szerinte a világot „Isten átgondolta egy gonosztevőnek”. A két szélsőséges véglet között hányódik a címszereplő. Már a negyedik fejezetben megkérdezi: „•, merre vagy legeslegjobb világ?”. Pangloss tanításával szemben sokasodnak a kételyek: „Ha ilyen a legeslegjobb világ, milyenek a többiek?” De vajon igaza van-e Martinnak, aki szerint a világot azért teremtették, „hogy legyen min mérgelednünk”? A történet szintjén jogosan kiált föl Candide: „Micsoda világ a miénk?” é a főhős, amikor az okok és okozatok láncolata számára kedvezően alakul, Pangloss véleményén van. Amikor nem, Martinnak ad igazat. Voltaire az élet és a filozófia problémájában az eleven és lűktető élet elsődlegességét hirdeti. Minden merev filozófia, hogy megragadhassa az életet, leegyszerűsíti azt. Nincs igaza egyértelműen Pangloss mesternek, de Martin kiábrándultságának sem. Martin nem számol ugyanis az ember megmagyarázhatatlan tulajdonságával, melyet az öregasszony fejt ki Candide-nak: „... de hát szeretem az életet. Ez a furcsa gyengeség talán leggyászosabb hajlandóságunk: mert hát van-e butább dolog, egyre hordoznunk azt a terhet, amelyet bármikor eldobhatnánk?”

A regény utolsó fejezetében az öreg török tanácsát mind Martin, mind pedig - kissé kényszeredetten - Pangloss elfogadja: „a munka pedig arra jó, hogy messze tartson tőlünk három nagy bajt: az unalmat, a bűnt, a szükségét.” Az elbeszélő a tevékeny élet fontosságát hangsúlyozza. A szorgalom, a kitarás polgári erényeivel ugyan a világ kaotikus voltán nem tudunk úrrá lenni, de egy kisebb részét a magunk törvényei szerint is irányíthatjuk. Ha az első fejezet a paradicsomból való kiűzetés ironikus felidézése volt, a záró fejezet a paradicsomkertbe való visszajutás szatirikus képe. Földünk nem az édenkert, de nem is a pokol. Ha nem megmagyarázni, hanem élni akarjuk életünket, ha az okoskodás helyett a munkát választjuk, még talán boldogok is lehetünk. Ezzel az egyszerű és alapvető tanítással fejeződik be Voltaire Candide című regénye.

A műből vett idézeteket Gyergyai Albert fordításában közöltük.

KLEIST
Kohlhaas Mihály
(1810)

Jogérzete [...] rablónak és gyilkossá tette.

(RÉSZLET A MŰBŐLBŐL)

Heinrich von Kleist (1777-1811) romantikus drámáinak és kisepikai műveinek hősei rendszerint a kiismerhetetlen világrenddel szemben próbálnak megküzdeni nemes eszményeikért, a személyiség jogaiért, az emberi méltóság érvényesítéséért. A Kohlhaas Mihály c. elbeszélés címszereplője valós történelmi személy: egy XVI. századi német polgár. Pere, majd szabályos háborúja a feudális Szászország ellen mintegy 8 éven át (1532-től 1540-ig) tartott, a sértett hős közben kirabolta a brandenburgi fejedelemség ezüstszállítmányát, végül elfogták és kivégezték. Kleist elbeszélése csak a kezdetekben igazodik a történelmi tényekhez. Kohlhaas a cselekmény kiindulópontján tehető és jogtisztelő polgár a brandenburgi fejedelemségben, a Kohlhaasbrücke nevű kis település büszke és megbecsült lókereskedője.

A bonyodalmat az idézi elő, hogy egy ifjú földesúrnak, a tronkai várkastély urának önkényeskedéseit kell elszenvednie. A lócsiszár először peres úton kíván igazságának érvényét, sértett önérzetének elégtételt szerezni, de

minduntalan kudarcot vall. Felesége is megpróbál közbenjárni a schwerini tartománylőrnl, de a szerencsétlen asszonyt az ajtónálló őrség durván megveri, sérüléseibe belehal. Kohlhaas Mihály fájdalma mérhetetlen; le akar számolni a bűnös földeslrral, a sikertelen igazságkeresés bosszlhadjárattá fajul. Az egyre nekivadultabb férfi hű szolgálival, illetve a folyamatosan hozzájuk csatlakozókkal városokat éget fel, embereket öl meg. Eszeveszett ámokfutásának Luther Márton személyes állásfoglalása, a Kohlhaast vádoló nyílt levele vet véget. Az ő közbenjárására aztán Kohlhaas elbocsátja seregét, és perét személyesen terjeszti elő Szászország fővárosában, Drezdában. Igazságának érvényesítése azonban Ljfént beleütközik a tartományi, a birodalmi (sőt a lengyel-szász ellentét révén a nemzetközi) érdekekbe, a fejedelemségek és tartományok tisztségeiért folyó csatározások szövevényeibe.

Kohlhaas tragikus hős; az igazságesszme megszállottjává válik az őt ért méltánytalanságok, majd veszteségek hatására. Felesége halálával fájdalma elviselhetetlenné fokozódik. Hősies feladatot vállal, de messze tllépi személyes lehetőségei határát, és elvakultságában tragikus vétségeket követ el. A szélmalomharcban akad olykor egy-egy pártfogója, akik azonban - felmérve a tartományi urak érdekeinek összefonódását - hamarosan magára hagyják az igazság keresésében. A köznép rokonszenvét a lócsiszár ugyan már hadjárata kezdetén elnyeri, népszerűségét végül nem tudja, mert nem is akarja kihasználni. Célja csupán személyes jogainak az elismertetése s az, hogy elégtételt nyerjen. Az események azonban tllőnek rajta, elveszti sorsa irányításának utolsó esélyét is, és végül a politikai manőverek áldozatává válik. Kohlhaas ügye eleve politikai tartalmL, noha ő maga nem ismeri fel, hogy a hozzá hasonlóan kiszolgáltatottak száza, ezrei (ha nem is az övéhez hasonló erkölcsi tisztasággal) láznak, vagy készek a lázadásra. Ezt csak a kamarások és tisztségviselők látják világosan, és az indulatokat ellene is fordítják.

Kohlhaas személyes ellenfele Vencel, a tronkai vár ifjL ura, valamint az Lrfi közvetlen környezete (szolgái, lovagtársai, rokonai), de tágabb értelemben a tartományi és birodalmi tisztségviselők érdek-összefonódásokkal teli csoportja, azaz maga a XVI. századi feudális rendszer. A hatalom birtokosainak létérdeke, hogy a nép hősünk iránti rokonszenvét valamilyen módon leszerelje, és a lázadót elhallgattassa. Kohlhaas polgár, abban a Német-római Császárságban, ahol a nem nemesi származásL személyeknek is vannak már törvényes jogaik. E jogok érvényesítése azonban a gyakorlatban szinte lehetetlen. A jogaiban sértett, megalázott lócsiszár még arra is hajlandó, hogy meghunyászkodva „tartományLri oltalomért” folyamodjék - de ezt is hiába kíséri meg. Ugyanakkor épp a feudális anarchia főbűne, az önbíráskodás vétsége terheli (azt a törvényt szegte meg, amelyet 1495-ben Miksa császár hozott a wormszi országgyűlésen).

Vesztőhelyre kell jutnia, de a világi törvénykezés ítéleténél fontosabb számára a saját erkölcsi és lelkiismereti tisztasága. A Szászországot végigpusztító, seregeket felkoncoló, rettegett bandavezér Kohlhaas Luther első szavára megretten, rádöbben tetteinek sLlyosságára, és leghőbb vágya a lelki feloldozás elnyerése. Amikor tragikus vétségét elköveti, akkor „a világ [É] iszonyatos rendetlensége” miatt lép fel, és jogainak erőszakkal próbál érvényt szerezni. Az igazságért és az erkölcsért harcol, de igazságtalanságok és morális vétkek sorát követi el. Nem lesz tehát a számára megoldás. Magatartása a mű utolsó epizódjaiban - a sztoikus nyugalom, a misztikus dolgok iránti érdeklődés - jelzi, hogy maga is érzi elkerülhetetlen sorsát.

A vallásérkölc tanítását, vagyis az „irgalom”, a felebaráti, feltétel nélküli „megbocsátás” megoldását Kohlhaas Mihály eleinte nem fogadja el. Hiszen ő éppen szilárd erkölcsi meggyőződése miatt lázad. Nem hagyhatja annyiban a neki mindennél fontosabb igazság megcsLfolását. épp az erkölcs védelmében ekkor még képtelen arra, hogy megbocsásson az ellenségeinek. Csak akkor jut lelki békéhez, amikor belátja, hogy a világi hatalmak cselszövései ellen hiába küzd, amikor elfelejti a rajta esett sérelmeket, és amikor csak gyermekeivel és szerettei emlékének megtisztításával törődik.

Ekkor már szinte nem is kell, hogy fegyveresek őrizzék, a lócsiszár békés kiegyensLlyozottsággal várja a halált.

Megbünteti ugyan egyik ellenfelét, a gyengének bizonyuló szász választófejedelmet - de csak azzal, hogy utolsó perceiben lenyeli az uralkodó sorsát jövődölő cédulát. Aztán belenyugvással lép a vérpadra.

Az erkölcsi diadalt - ha felemás módon is -, megszerezheti magának és elhunyt felesége emlékének: a politikai érdekek közrejátszása folytán kétfajta ítélet születik Kohlhaas Mihály ügyében. A birodalmi törvényszék szerint vétkes volt „a császári közbéke megszegésében”, és ezért vérpadra jut, de eközben a brandenburgi fejedelemség bírói ítélete szerint a tronkai Vencel várLrfi bűnösnek nyilvánítatik, és jogosnak ítélik Kohlhaas Mihály követeléseit az elégtételt illetően.

A lócsiszár történetének hátterében tehát a politikai és az erkölcsi értékek válsága, szembekerülése áll. Kleist a totális diktatLrát kiépítő Ljkori hatalom természetét is elemzi, a XVI. századi eseménysor kapcsán a XIX. század eleji zsarnokság erkölcsromboló mechanizmusára mutat be példázatot Kohlhaas Mihály történetében. Az abszolutisztikus rendszer azzal tetézi az alattvalók feletti uralmát, hogy belegázol a személyiség legbelsőbb szféráiba, sárba tiporja az emberi méltóságot, és mindezt cinikus szemfogatással, a jogállamiságra való hivatkozással teszi.

Az elbeszélés stílusa a mű során változik, és ez a módosulás két részre osztja a szöveget. Az első egységre, Kohlhaas Mihály kálváriájának és harcainak elbeszélésére rendkívüli tömörség jellemző. Külső nézőpont érvényesül, és ez azért kelt drámai hatást, mert a főszereplő belső folyamatait, izzó indulatait is csak a tetteiből érezzük meg. A hős tllfűtött érzelmi igazsága és a közönyös magatartást tanLsító „igazságszolgáltatás” ellentéte állandó feszültséget tart fenn. A tényközlő elbeszélő objektív közlésmódjából csak néha lép ki az író, kulcsfontosságL jelenetben olvashatunk párbeszédet, pl. Kohlhaas és Herse tényfeltáró beszélgetésekor, Kohlhaas és a felesége fordulatot hozó dialógusánál, illetve Kohlhaas és Luther találkozásakor. Az apácakolostorba való betörést az eső, a vihar képei kísérik; villámcsapás érkezik az égből az eszeveszett követelés kimondásakor.

Amikor azonban az író Drezdába helyezi át a cselekmény, illetve a berlini és bécsi jogszolgáltatás bonyodalmaikat ecseteli, stílusa megváltozik: mesterkélten tekervényes, cizelláltan körmondatos, gunyoros lesz.

A stílusbeli kettősség az író valóságsszemléletének összetettségét érzékelteti: Kleist egyrészt az eredeti történet krónikása, másrészt feltárja hőse lelki válságát, feloldja tragédiáját, és igazságot szolgáltat számára. A Kohlhaas Mihály c. elbeszélés (kisregény) egészében véve tiltakozik, másrészt a tényeket mint megváltoztathatatlan jelenségeket tudomásul veszi, és bizonyos ironiával, romantikus színezettel ellenszelyozza, elfogadtatja a szereplőkkel. A mű befejező részében Kohlhaas részleges diadala is csak az író elégtétele. A feloldás eszközeihez tartozik a misztikus-romantikus „amulett”-történet is, továbbá Kohlhaas eredeti kivégzési módjának megváltoztatása (a hős kerékbe törése helyett „csak” lefejezésre kerül sor), és Kohlhaas rendes temetésen nyeri el a végtisztességet. Fiáról a brandenburgi választófejedelem lelkiismeretesen gondoskodik, a szász választófejedelem a lelkipurdalás büntetését kapja, Kohlhaas ivadékai pedig a következő századokban is közmegbecsülésnek örvendenek. Kohlhaas Mihály élettörténete további irodalmi feldolgozásokban is megjelenik (pl. Sütő András: A lócsiszár virágvasárnapja; Doctorow: Ragtime). A felhasznált fordítás Kardos László munkája.

KATONA JÓZSEF

Bánk bán

(1815; 1819)

A Bánk bán a „nemzeti harc és a szerelem drámája, és ugyanakkor a lélek tragédiája is.”
(SŰTÉR ISTVÁN)

A mű első változatát a kolozsvári Erdélyi Múzeum c. folyóirat 1814-ben meghirdetett drámapályázatára készítette Katona József (1791-1830); a dráma jelentős átdolgozás után, négy évvel később nyerte el végleges szövegét.

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.

Témaköre rendkívül sokrétű; politikai és magánéleti konfliktusokat fon össze, lelkiismereti válságokat jelenít meg. A színpadi történetek középpontjában az élősködő idegen hatalom áll, vele szemben felsorakoznak a lehetséges magatartásformák, megjelennek a válságos helyzetből következő személyes tragédiák, és mindez (elsősorban az ötödik felvonásban) a főszereplők becsületének és önbecsülésének dimenziójában is tükröződik. A politikai eszménykép a megoldásban világosul meg: a válságot csak a nemzeti király által vezetett önálló állam oldja meg, melyben az idegenek és a magyarok harmonikusan élnek egymás mellett, a főnemesség szerepet kap az országvezetésben, a jobbágyság (azaz alattvalók) pedig anyagi és jogi biztonságban élnek.

Az első felvonásban (mint hagyományos expozícióban) kibontakozik a drámai szituáció, megjelennek az alapmotívumok, felrajzolódnak az emberi jellemek és törekvések. II. Endre király galíciai hadjáratot vezet, a nádor Bánk (a királynő utasítására) az országot járja; kettejük távollétében a királyi palota féktelen mulatozás színtere (a hatalmat birtokló merániak és a királyhű magyarok részvételével). Ottó herceg el akarja csábítani Bánk feleségét. A jogaikban sértett magyar főurak félrehúzódnak, Petur bán összeesküvést szervez. A titokban hazatérő Bánk (itt indul a bonyodalom) Melindát Ottó társaságában találja, és hallja azt is, hogy Gertrudis kétszínűen nyilatkozik Ottó udvarlásáról. Biberach porokát ad Ottónak terve végrehajtására.

A két főmotívum Petur szavaiban jelenik meg először: „Nagy-nagy, ami fenn forog játékon: a haza és Melinda”. A hazafiságot illetően a külföldiek körében Katona háromféle típust különböztet meg. A merániak elnyomó idegenek, hatalmukkal visszaélve dőzsölnek, leghitványabb közöttük a kéjenc és döntésképtelen Ottó. A spanyol származású Simon és Mikhál, Melinda testvérei viszont már hazájuknak tekintik Magyarországot, minthogy (ez Katona romantikus tölzása) „itt nem aljasul el a spanyol”. Intő párhuzam: szülőhazájuk már teljesen idegen elnyomás alá került. A megnevezetlen származású Biberach, a világban „lézengő” lovag pedig a hazátlan haszonelvűséget vallja: „ott van a haza, hol a haszon”. A magyarokat is háromféle magatartás jellemzi: a király köréhez tartozó nemesség feltétlen lojalitással a meráni származású királynőnek is híve; a hatalomból kiszorult magyar nemes, Petur megnyilatkozásait az idegengyűlölet és nacionalista elfogultság fűti; a hűséges alattvaló (Tiborc) viszont nyomorban tengődik, végső kilátástalanságában fordul urához, akivel egykor patriarkális viszonyban élt.

Az ország valódi állapotát Bánk, a nádor csak az első felvonás idején ismeri meg, miután megdöbbentő tapasztalatokat szerzett „hazánk külön-külön vidékein”, majd a királyi udvarban.

Melinda személye, ill. neve is az alaphelyzet középpontjában áll (féltett testvér, hitves, epekedő szerelmi vágyakozás tárgya, szerelmi rivális stb.). Bánk így magasztalja: „égi s földi mindenem javát szorosan egybefoglaló erős lánc”. Petur a nevet csupán jelszónak használja, Gertrudis számára pedig Melinda csak eszköz Ottó szórakoztatására, és talán Bánk kezének megkötésére is.

Bánk az első felvonás végi monológjában végiggondolja feladatait. Rádöbben Melinda helyzetére, Gertrudis „fertelmes” magatartására, saját eddigi elvakultságára. Világosan látja a veszélyeket („Itten Melindám, ottan a hazám”), de még nem látja a megoldást. Az egész nemzet érdekét akarja szolgálni (az „elfáradt paraszt” is látószögében van). Mint a király helyettese mindenáron meg akar felelni az alattvalók bizalmának, az államrendet eltökélten őrzi. Elfogultságaitól (királyához és családjához fűződő kötelmeitől) most már meg akar szabadulni, hogy csak a lelkiismeret szavát kövesse, amelyet isteni sugalmazásnak tekint. A haza és még hangsúlyosabban a becsület ügyét akarja tisztázni, akár a személyes mártírsors árán is („Egy ménköcsapás ugyan letépheti rólam halandóságom köntösét, de jóhíremet ki nem törölheti”) - és Petur házába indul.

A második és a harmadik felvonásban a közéleti és a magánéleti motívumok váltakozásával növekszik a bonyodalom, fokozódik a drámai feszültség, érlelődik a tragikus végkifejlet. Bánk Petur házában sikerrel csillapítja le az elégedetlen nemesek indulatait, de az ezután érkező (és kétkulacsosan taktikázó) Biberachtól rémülten értesül a Melindát fenyegető közvetlen veszélyről. A hazasiét Bánk zavaros helyzetet talál, féltékenysége az örület határára sodorja. Megátkozza Melindát és gyermekét („elszakítja láncait”, az immár beszenyveződött családhoz fűződő kötelékeit). Gyanítja a királyné bűnrészességét („épülj fel! Izmosodj meg, gondolat!”). Ekkor már meghallja Tiborc szavait, akinek panaszáradata még inkább a merániak bűneire irányítja a figyelmét. Ottó tehetetlen dühében és szorultságában megöli a cinikus Biberachot.

A negyedik felvonásban érkezik el a dráma tetőpontja. Gertrudis értesül ugyan az országos elégedetlenségről, de a hírt gögösen semmibe veszi. A királyné itt még az „Európa harmada” fölötti hatalomról ábrándozik. Melindát kimérten eltanácsolja az udvartól, a tébollyal küszködő asszony azonban kristálytisza szavakkal a „koronák bemocskolójának” a fejére olvassa összes bűnét: „megloptad királyi férjedet - kitépted kezéből a jobbágyi szíveket, árba tetted a törvényt [É] mártírrá tetted az erkölcsöt, és testvéri indulatból egy szennytelen nyoszolyának eltörése végett, királyházban bordélyt nyitottál.” Mihál békítő, önkéntes jószolgálati küldetését már elvakult dőlyffel játssza ki a királyné, és az agg nemesembert börtönbe vetteti. Bánk a letartóztatott Mihál gondjaira bízva kisfiát, Tiborcéra pedig a megtört, magatehetetlen Melindát. A nagyjelenetben Gertrudis gögös, pökhendi kérdéseire Bánk kemény vádakkal válaszol: ő most nem alattvalója a királynénak, hanem - a király távollétében - „ura és bírja”. Először az országos „elbűsülést”, a törvények megcsúfolását tárja

fel, a királyi trón végzetes tekintélyvesztésével vádol. Gertrudis a női mivoltára hivatkozva követel tiszteletet, Bánk az Endre bizalmára való méltatlanságot veti a királyné szemére („lábat ad a bujálkodónak”). Gertrudis erre Bánk házasságát és gyermekét átkozza. Bánk most még utoljára Melinda becsületének visszaadásáért könyörög, de gúnyos visszautasítás a felelet. Ottó felbukkanásakor Bánk megátkozza Merániát, az erre rátámadó Gertrudist leszúrja. A zendülők és a palotaőrség összecsapása közben megérkeznek a királyi seregek.

Az ötödik felvonásban már a becsület, a tisztesség áll a középpontban. Gertrudis ravatalánál II. Endre megrendülten viaskodik gyászával és elfogultságával, megtudva Gertrudisnak a magyar hazát sértő tetteit. Bánk magabiztosan és önérzetesen vállalja tettét, a haza érdekére hivatkozik („félrt az égre a sanyargatott nép jajgatása”), majd a saját családi becsületének a megtiprására („ő jónevét ölé meg nemzetemnek rlt öccse által”). A király becsületét tovább csorbítja, hogy a merániak az ő nevét kiáltozva hurcolják lófarokhoz kötve Peturt (Endre hű emberét) és háza népét. Petur utolsó szavával viszont megátkozza az „alattomos gyilkost”; ez Bánk becsületének első elvitatása.

A második tördőfés: Myska bán „orozva gyilkolónak” nevezi a tettest, és Gertrudist ártatlannak mondja (Biberach utolsó, a keresztre megesküdve tett vallomása alapján, minthogy a lovag szerint a királyné „semmit sem is tudott Ottónak ízetlenkedésiről”). Erre Solom is átkokkal fordul el az „alattomos gyilkos”-tól. Bánk „oszlop módra áll”; a szavak elevenébe vágnak. Melinda holttestének behozatalakor pedig összeroppan. II. Endre király ekkor saját apja egykori utolsó szavaira emlékezik („emberi uralkodásra” intette), átérzi Bánk veszteségét, belátja, hogy Gertrudis „méltán” bűnhődött a magyar haza elleni vétkeiért, és Bánkot nem bünteti, a dráma megoldásaként a megbékélést szorgalmazza.

A mű konfliktusrendszerében a magyarság szabadságvágya a meráni hatalmi érdekekkel ütközik, a politika és az etika törvényei állnak egymással szemben; a hazafiság változatai szembesülnek, a kötelességek és a felelősségek több szinten ütköznek. Bánkban kezdettől viaskodik a „szerelemféltés” és az államférfi kötelessége; II. Endre királyban csak a végső felismeréskor.

A Bánk bán értékvilágának csúcsán 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. Kitejesedett szintjén egyedül Bánk kívánja érvényesíteni: ő más személyek és népek becsületének csorbulása nélkül igyekszik saját kötelezettségeit teljesíteni.

A hitvesi és hazafili 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. Isten szavát kívánja meghallani és érvényre juttatni, de mégiscsak ő sérti meg az isteni világrendet, ezért éri Isten büntetése - ő így érzi: jogosan. Petur viszont

csak szűk nacionalista elfogultsággal kényes a magyarok becsületére, Gertrudis pedig megdühödik Ottóra, mert az szégyent hozott „Berthold nemzeté”-re, meg is átkozza őt („Žtok reád, fiL, ki örök mocsok közé keverted hazádat!”). A személyes tisztesség azért a mű egyik sarkköve, mert annak elvesztése hiteltelenné és ezáltal cselekvésképtelenné tesz. Mint középkori magyar főLrnek és mint autonóm erkölcsi személyiségnek, a becsület elvesztése Bánk számára is a legnagyobb csapás. A becsület látszata Gertrudisnak is fontos: azért taszítja el magától unokaöccsét, mert őt rossz hírbe hozta („ni, itt megyen GertrLd, az öccse kinek kontár vala Melinda elszédítésében”). A néző előtt Melinda megvédi tisztességét, Bánk azonban bűnösnek hiszi, ez az ő sorstragédiája. Endre király makacsul ragaszkodik felesége ártatlanságának hiedelméhez, mert ellenkező esetben végzetes tekintélycsorbulást szenvedne. Bánk viszont azért kényes rendkívüli mértékben a saját jó hírére („a becsület fanatikusa” Barta János szerint), mert neki nyomasztó feladatokkal kell megvívnia, és ő a legkritikusabb helyzetekben is helyt kíván állni. Melinda és a haza becsületének megmentésével - vagy már csak megbosszulásával? - közvetve a saját becsületét védi meg, további rendkívüli feladataihoz biztosítja a cselekvési lehetőséget és szabadságot. A „bánki sértődést” az őt erkölcsileg megsemmisítő támadás váltja ki. Bánk sejti: a „királyos asszony” az ő jó hírére tör a Melinda körüli cselszövésekkel. Ezért vesztí el teljesen a fejét (rajongva szeretett feleségének és gyermekének megátkozására vetemedik), amikor Melinda asszonyi tisztessége beszennyeződik, függetlenül attól, hogy mi történt valójában az ominózus éjszakán Ottó és Melinda között. Az utolsó felvonásban pedig elsősorban azért omlik össze, mert feltámad benne a jogos önvád: felelős volt Melinda meghurcolásáért és haláláért. A jellemek rendszerét Arany János megállapítása szerint három csoport alkotja: Bánk, a királyné, illetve a király köré csoportosult szereplők. Messze a legösszetettebb, a legárnyaltabban jellemzett alak a főhős. Bánk világnézete ellentmondásos. Feudális jogaira kényes főLr, de ugyanakkor felvilágosult filantrópia is munkál benne. Megátkozza a gyanLba keveredő Melindát, jóllehet gyöngéden és rajongással szereti. Mindegyre visszaretten a nyílt erőszaktól. Nála van a fegyvere a IV. felvonásban is, de nem használja (csak az orgyilkosságra vetemedő Gertrudis törét). Pacifizmusa nem csupán jelleméből, hanem országvezetői kötelességéből is következik: az államrendet mindenáron fenn akarja tartani. A társadalmi rétegek szándékait, lehetőségeit, törekvéseit artikulálja és közös nevezőre hozza. Magasrendű, a reformkori politikai törekvések felé is mutató, gazdag eszményvilágot igyekszik szolgálni Bánk, bár összetett és messze előremutató eszményei sokszor őt is gátolják a reális helyzetértékelésben. Bánk személyes konfliktusainak az az alapvonása, hogy „saját alkatával, elveivel ellentétes feladatokra kell vállalkoznia” (Barta János). Az első percekben beleütközik az Istenhez kapcsolt erkölcsi kötelesség és a saját tökéletlensége, esendősége közti konfliktusba („Mennyben lakó szentséges atyám! Ide mindentudásod égi cseppeit!”). Ezzel kapcsolatos Bánk „hamleti” problémája: nem bizonyosodhat meg ellenfele (Gertrudis) valódi vétkéről, nem láthatja tisztán Gertrudisnak és körének szándékait és tetteit, nem láthatja megfelelő időben a saját konkrét tennivalóit. Bánk terheit az is tetézi, hogy a király helyetteseként azokra a problémákra kell megoldást találnia, amelyet a távollevő király emberi-politikai hibái okoztak; Gertrudis szabad kezét kapott férjétől a meráni dinasztia érdekérvényesítéséhez. Azaz: nádorként a szabadság és a becsület védelmében szembe kell fordulnia a királynéval is, azzal a hatalmi rendszerrel, amelynek fenntartása a királytól kapott feladata. Bánk köréhez tartozik mindenekelőtt Melinda: férjének biztos támasza. Csupán jóhiszeműségéből és az adott korban a nőket sLjtó kiszolgáltatottságából következik, hogy az események áldozatává válik. Ottóval szemben óriási a fölénye (az a kisujjáig sem ér fel), de az intrikus Biberach gátlástalan mesterkedései bajba sodorják. Gertrudisnak már az I. felvonásban méltó ellenfele, tisztaságában és önértetében már ekkor a királynő fölé kerekedik. A IV. felvonásban pedig szívbemarkoló (mert személyesen megszenvedett) vádakot olvas Gertrudis fejére. Cselekvési lehetősége azonban nincs, asszonyi becsületének elvesztése pedig a megsemmisülését jelenti. Bánk az életegyensLlyt keresi Melindában, felesége halálával minden támaszát elvesztí, egész világa megsemmisül. Bánk mégis okkal érez felelősséget, mert válaszlLt elé kerülve rendre Melindát mellőzte a haza ügyével szemben (Barta János). Simon és Mikhál talpig becsületes, de passzív szereplők, jobbra csupán sodródnak a történelem viharaiban. Tibornak dramaturgiai funkciója van, a magyarság széles tömegeit személyesíti meg a színpadon. Nyomorgása azt is jelzi, hogy az egykori patriarkális viszonyt a főnemesség és a jobbágyi rétegek között az idegen jogbitorlók szétzilálták. Helyzetét az érdekegyesítő politika oldaná meg - ezzel Katona a reformkori gondolkörnek megy elébe. Petur nögyűlölő, önértetes feudális Lr („egy asszonynak engedelmeskedni nem fogunk”) és idegengyűlölő („Meráni asszony nem kell itt soha”). Az ősi virtus híve: „üsd az orrát, magyar, ki bántja a tied!” Gertrudis a tragédia negatív főszereplője, a dinasztiaérdek gátlástalan érvényesítője, a magyarság eltökélt ellenfele, aki visszaél helyzetével és hatalmával. Mikhál vádjai pontosak: „ok nélkül bocsájtád el hívatáljaikból a magyar alattvalóidat, s tiédet tevéd helyekbe - és lerontatád az ősi szép várakat, s od'adtad a tulajdon felekezetednek”. Gertrudis köréhez Ottó és Izidóra tartozik, továbbá az alattomos Biberach. Izidóra „csinos fő”, de „a velő hibáz belőle”. Ottónál Melinda vetélytársa, de csak epekedik, nem sikerül Melindát kiszorítania a herceg szívéből. Izidóra tanLja a II-III. felvonás ideje közti éjszakán Ottó és Melinda együttlétének (így kulcsfigura lehetne), Bánknak mégsem ad felvilágosítást. TMnérzetesen lép fel Gertrudis előtt, származására büszke („Bendeleiben Egenolf vére foly ereimben”), feudális kiváltságaival hivatkozik („NagyLr! királynénak barátja a nevem”). Amikor Gertrudis meghal, engesztelhetetlenül bosszLszomjas. Végül a bölcs Endre király döntése háttérbe szorítja.

Ottó bűnlajstroma előéletével kezdődik: „Fülöp király ölettetése végett gyanúba jöven” kerül Magyarországra, és ez a gyanú csak erősödik. Szánalmasan tehetetlen szerelmes, megalázkodva (letérdepelve) udvarol, jelleme így Melinda szemében eltörpül Bánk előtt. Orozva, hátulról gyilkolja meg Biberachot. Melinda hűségét és ezzel magát az asszonyt is lenézi („Melinda is csak asszony”). Nemcsak Melinda becsületének beszennyezése és Bánk családi életének széthúzása terheli lelkét, hanem a rajongva kívánt asszony halála is.

Biberach vázlatosan motivált alak. Félárva lovag, a Szentföldre nem indult el, saját hasznát elvtelenül bárhol megkeresi. Halálának ténye az igazság bizonyos győzelmét jelenti, de utolsó tanúskodásával Bánk helyzetét súlyosbítja.

A király, II. Endre liberális beállítottságú. Szerepe az ötödik felvonásban nő meg, de minthogy Bánk főképp az ő nevében, az ő döntéseinek következtében viaskodik konfliktusaival, addig is jelen van. Endre körében Solom mester és Myska bán szerepel, fenntartás nélküli királyhűségük elvakítja őket, nem látják Gertrudisék vétkeit. Katona József nem kérdőjelezi meg jóhiszeműségüket.

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

Az akció és dikció ebben a drámában különösen szerves kapcsolatban áll. „A nyelv a helyzethez, 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 eszmévilágának egyik legelső megfogalmazója, nemzeti létproblémák feltörő felvetője.

PUSKIN

Jevgenyij Anyegin
(1831)

Vajon micsoda ebben a munkában a nagy, a bámulatraméltó és halhatatlan?
Az, hogy az elröppenő életet megrögzíti, örökkévalóvá teszi.
(KOSZTOLÁNYI DEZSŐ)

Puskin száműzetése idején, 1823. május 3-án, Kisinyovban kezdte írni a Jevgenyij Anyegin-t, s 1830. szeptember 25-én fejezte be Bolgjinóban. 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 műnemi határok elmosására.

Az Anyegin története a romantika mesebonyolításához képest hétköznapi és egyszerű. A nagyvilági élettől megcsömörlött címszereplőt egy váratlan örökség falura szólítja. Itt megismerkedik Lenszkijjével, az álmodozó fiatal költővel, s általa a Larin-családdal. Az idősebb Larin-lány, Tatjana beleszeret Anyeginbe, levelet is ír hozzá. A férfi udvariasan, de határozottan visszautasítja a közeledést. Tatjana névnapján Anyegin pillanatnyi ötlettől vezérelve udvarolni kezd Olgának, a fiatalabb lánytestvérnek, akibe Lenszkij szerelmes. Az ifjú vőlegény párbajra hívja Anyegin-t. Lenszkij meghal. Anyegin elutazik a faluból. Évek múlva Moszkvában, egy fogadáson találkozik Ljra Tatjanával. Beleszeret a már férjezett és előkelő asszonyba, de most Tatjana utasítja el.

A vékony szálú mesét tartalmazó művet Belinszkij, 19. századi kritikus „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.

A verses regény középpontjában a szereplők, elsősorban Anyegin önkeresése áll. Alakjában Puskin az orosz irodalom egyik alapvető típusát - Turgenyev elnevezését használva -, a felesleges embert teremtette meg. Herzen, 19. századi esztéta és író szerint „Anyegin olyan ember, aki henyeségre, haszontalanságra ítéltetett, idegen mind családjában, mind hazájában, aki nem akar rosszat tenni, de képtelen jót tenni, így hát végül is nem csinál semmit, bár mindent megpróbál.”

Žnyaltabb képet kaphatunk, ha Anyegin és a többi szereplő személyiségét a 20. században megjelenő szerepelmélet felől közelítjük meg. E felfogás szerint a személyiség kiteljesedését az én-Szerep-Világ hármassága határozza meg. A kiteljesedés feltétele, hogy az én legbelső lényegéből fakadó Szerep-igény találkozzon a Világ által felkínált Szereplehetőséggel. A szerep meghatározó fogalom a műben, erre Puskin is utal: „S milyen szerepbe öltözik? / Harold vagy Melmoth lett a kóta? / Világpolgár vagy patrióta? / Quaker vagy álszenteskedő?” (VIII./8.) Az első és második fejezet mutatja be azokat a szerepeket, amelyeket a nagykorúvá lett Anyeginnek kínál a korabeli Oroszország. A tizennyolc éves főhős mint dandy, arszlán lép elének, napirendjének pontos ismertetésével mutat rá Puskin a választott életforma tartalmatlanságára és ürességére. Ezt követően Anyegin rövid ideig költő szeretne lenni, de önkritikusan belátja, hogy az íráshoz nincs tehetsége. Majd a könyvtárszoba magánya, a tudomány vonzza, ám ez sem bizonyul járható útnak. A vidékre költözés rövid időre új lehetőséget kínál: az orosz irodalomból jól ismert reformer földbirtokos szerepét. A hiábavaló küzdelemben hamar belefárad. Marad a spleen, az életuntság és világfájdalom, végső soron a semmi. A regény tehát egyszerre mutatja föl Anyegin önkeresésének belső emberi gyengeségéből is fakadó meddő kísérleteit, s a 19. század első harmada orosz világának szűkös szereplehetőségeit. Ezt bizonyítja a mű erős irodalmisága is, hiszen a főszereplők kapcsán az elbeszélő mindig utal magatartásuk irodalmi mintáira. Ha nincs valódi szerep, az ember az irodalom által felkínált szerepbe menekül.

Anyegin példaképe Byron; a romantikus angol költő portréja lóg szobája falán, s Childe Haroldtól veszi át a világungságot. A felesleges ember veszélyessége nemcsak abban áll, hogy széttrombolja saját sorsát, hanem tönkreteszi környezetét is; a semmi felé haladó hős önkéntelenül magával rántja társait is.

Lenszkij is irodalmi szerepet játszik. Schiller, Goethe, Kant az eszményképei. Larin sírjánál Sterne szentimentális 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 életidegenségéből fakad. Ezt jelzi párválasztása, Olga iránt érzett szerelme is. Egyszer szembesül csupán a valósággal, mikor a párbaj előestéjén fölkeresi a lányt. Olga ugyanúgy folytatja kapcsolatukat, mint előtte, s erre Lenszkij újra az idealizált szerelemben menekül. Szükségszerűen vetődik föl a kérdés: Anyegin miért vállalja a párbajt? A történet szintjén azért, mert nem akarja, hogy Zareckij, a cinikus párbajmester a szájára vegye, nem akar magyarázkodni. A Lenszkij halálát követő elbeszélői reflexiók, a mű világképének iránya más megvilágításba helyezik az eseményt. Párbaj csak egyenlő felek között jöhet létre. Ha Anyegin elutasítja barátja kihívását, az azt jelentené, hogy Lenszkijt még gyerekeknek tekinti, aki még nem szembesült az élettel. De ami rá vár - az anyegini életfelfogás logikájából következően -, az a szükségszerű kiábrándultság. Az Anyegin tehát egyfelől a byroni szabadságeszmény és cinizmus kritikája, másfelől azonban a romantikus illúziókat, a naiv álmodozást is elveti.

Az Anyegin szinte minden értelmezője egyetért azzal, hogy Tatjana az első igazi orosz nőtípus az irodalomban. Pedig talányos, nehezen megfeythető alak. Szerepet játszik ő is, kedvenc olvasmányai a szentimentalizmus alapművei. Richardsonért, Rousseau-ért, Goethe Wertherjéért rajong. Amikor Anyegin meglátja, azt találgatja, vajon a könyvekből megismert férfitípusokból melyikre hasonlít. Legszemélyesebb tetteiben is mintákat követ. Híres levele nagy részét Rousseau —j Heloise című művéből veszi. Anyegin ezt a szerepjátszást veszi észre, s tapasztalatai alapján, mindkettőjük érdekében elutasítja a lány szerelmét. Amit nem vesz, mert nem vehet észre, az Tatjana személyiségének másik oldala. Kötődik a falusi élet patriarkális egyszerűségéhez, vonzódik a természethez, szereti öreg 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 szerepkínálataiból 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 nemcsak a szereplők verses regénye, hanem az elbeszélő is. A személyesség, a lirizáltság a romantika sajátja. Bár az egyes szám első személyű elbeszélő poétikai szempontból nem azonosítható a szerzővel, hiszen éppúgy megalkotott alak, mint a többi szereplő, az egyszerűség kedvéért mi is - mint a szakirodalom - Puskit tételezzük fel mögötte. A műben található életrajzi utalások is erre engednek következtetni. Az elbeszélő - Puskin - számára a szabadság kérdése a legfontosabb probléma. Hol ironikusan utal száműzetésére („De észak rossz nekem, csak árt” I./2.), hol elégikus hangon hívja a szabadságot („Várlak, szabadság drága napja! / Jössz-e? Mikor jössz? - kérdezem” I./50.). A személyesség hatja át a hősökhöz való viszonyát is. Különbőséget tesz Byron és saját művészete között. Míg az angol költő mindenkiben önmagát rajzolja meg, addig „Mindig megörvendek, ha látom, / hogy hősömtől különbözöm” (I./56.). Anyeginhez bonyolult érzelmi viszony fűzi. A fikció szerint személyesen is ismeri („Žlmodva új lebegtük át / a zsenge ifjúság korát” I./47.), aztán Anyegin vidékre utazása elválasztja őket egymástól. Anyegin és Tatjana viszonyában az elbeszélő egyértelműen a lány oldalán áll, s elítéli a férfit („Kedves Tatjana, szánva szánlak!” III./15.). Máskor nyíltan megvallja érzelmét („Tatjanát nagyon szeretem” IV./24.). Lenszkij lobogása is rokonszenves neki, de éppen az elbeszélő hívja fel a figyelmet ennek terméketlenségére. A valóság illúzióját kelti, hogy az elbeszélő birtokában van Tatjana levele, melyet a lány franciául írt. Hosszas vívódás után a prózát versben fordítja le Puskin oroszra. De közvetlen kapcsolat teremődik az olvasóval is. Az elbeszélő ironikus, önironikus csevegő hangnemben kommentálja az eseményeket, megszívlelendő tanácsokat ad, néhol mentegetőzik.

Az Anyegin végül az Anyegin című verses regény regénye is. A mű olvasása közben állandóan arról értesülünk, hol tart Puskin regénye írásában („S már itt is van, leírva készen / Az első regényfejezet." I./60.). Visszaütal művére („Regényem ezzel kezdtem el" I./52.), az írást néha megszakítja („Mi történt, most nem mondom el" III./41.), máskor előre jelzi szándékát: „Most ötödik fejezetem / Kitérés nélkül vezetem." (V./40.). De tanlái lehetünk annak is, hogyan változik, módosul az Anyegin műfaja, a lírai és epikus elemek viszonya. A byroni erősen lirizált verses epikai formától fokozatosan távolodik el Puskin, s célja a romantikus tllásoktól megfosztott regény („Nem gaz bünt festek szörnyű hüen / S nem mondok nektek rémmesét: / Orosz családok életét / S mltját festem le egyszerűen." III./13.). Az epikum felé való elmozdulást jelzi az ironikus invokáció is (VII./55.). A végső műfaji meghatározást az utolsó előtti strófában olvashatjuk: „szabad regény". A fogalom elsősorban alkotáslélektani szempontból érdekes. Arra utal, hogy hiába volt meg Puskin előzetes terve, vázlata alkotásáról, a regény - a modern esztétika kifejezését használva - írja önmagát. Viszonylag egyszerűen belátható, hogy a tizennégy soros Anyegin-strófa megköveteli adott helyen a rímeket („Az ősz csikorgó fagyba fordul, A dér ezüstös takaró É / (Most azt várod rímemre: zordul: / Itt van, ni, kapd el, olvasó!)" IV./42.). De egy idő után az alkotói szándéktól függetlenül önálló életet élnek a szereplők is. Egy anekdota szerint Puskin így fakadt ki barátjának: „Képzeld, milyen tréfát űzött velem az én Tatjanám! Férjhez ment! Ezt semmiképp sem vártam volna tőle." Puskin a személyesség és a szereplőkhöz fűződő viszonya ellenére is kívülálló: a szereplők sorsát nem alakítja, hanem rögzíti.

A mű töredékessége kapcsán Puskin is utal a cenzLrára. De nem hanyagolható el a romantika esztétikájának töredékkultusza sem, mely éppen a tökéletesség iránti igényből és annak elérhetetlenségéből fakad. éppen a töredékesség tükrözi a mű alkotásának bonyolult folyamatát. Vannak részek, melyekkel elégedetlen az alkotó (erre utalnak a megírt, de kihagyott strófák), s vannak részek, melyek megírhatatlanok, tll vannak a művészet lehetőségein.

Az Anyegin jellegzetesen orosz mű, hőseivel együtt azonban része már a magyar kultLrának és közgondolkodásnak is. Ezt jelzi három, szinte egyenértékű kiváló fordítása: Bérczy Károlyé (1866.), Žprily Lajosé (1953.), Galgóczy Žrpádé (1992.). Az idézeteket Žprily munkájából vettük.

VTMRTMSMARTY MIHŽLY
Csongor és Tünde
(1830)

...jöttem vagy csak álmodám?

(CSONGOR MONDATA A M□B§L)

Romantikus mesedráma vagy tündérajáték? Žlomképekből szerkesztett szindarab, bölcseleti dráma vagy egy XVI. századi széphistóriánk színpadi változata? A Csongor és Tünde különös színmű a boldogságkeresésről.

Szerzőnk a reformkori nemzeti kultLra vezéregyénisége volt, sok drámát írt a felpeszdlőben lévő magyar színházi élet számára. Ez a műve még a legelsők egyike; klasszikus értékűnek bizonyult. Egyik forrása Gyergyai Albertnek a História egy Žrgirus nevű királyfőről és egy tündér szüz leányról c. műve volt.

A főhős Vörösmartynál már nem királyfi, hanem Csongor Lrfi, aki a boldogságot korábban hiába kereste szerte a világon, a szülei kertjében viszont egy aranyalmát termő fát talál - ezzel indul a mű. éjszaka megjelenik a fa ültetője, Tünde, de Csongor elalszik, és csak reggel válhatnak néhány szót: eszerint Tünde Tündérhonban lelhető fel. A hős a hozzá szegődő Balga társaságában egy kalandos, noha csupán egynapos körutat jár be, Tünde és annak Ilma nevű szolgálója (Balga földi felesége) után. A férfiak a Hajnal birodalmában találkoznak a lefátyolozott hölgyekkel, de azok nem szólhatnak őhozzájuk. Délben a Tündének szóló engedély szerint egy órát eltölthetnének együtt, de ekkor Csongor ismét búbajos álomba esik (Mirigy, a boszorkány altatóporának hatására). A szerelmesek kezdik sejteni, hogy ártó erők gördítenek minduntalan akadályt a szerelmük elé, de gyanLtanul hisznek egy jóskLt jövendőmondásának (ami szintén Mirigy ármánya). Az éj asszonyától, a világ urától Tünde megkapja a lehetőséget: ha lemond a halhatatlanságról, akkor földi asszonyként rövid, de boldog életet élhet. (Mitologikus téma, ld. Gilgames, ill. Akhilleusz történetében.) Végül a szerelem révbe ér, Csongor hűséget fogad Tündének.

Csongor és Tünde az első perctől kezdve szereti egymást, de a történet egyik tanulsága szerint csak az állhatatos, hűséges szeretők nyerhetik el a boldogságot. A fiataloknak próbatételek során kell keresztüljutniuk, hogy szerelmük beteljesedjék. Hősünknek Tünde az álmai netovábbja, de Csongor csupán esendő és gyarló földi ember. Többször virrasztania kellene (vö. ismét: Gilgames-eposz!), de tehetetlen a varázslattal szemben (Tünde érkezésekor az első felvonásban, Mirigy kertjében délben a harmadikban). A hűség próbáját sem állja ki tökéletesen: a lefátyolozott nőalaknak szerelmi vallomást tesz, bár nem tudja, hogy Tünde az (igaz, percekkel később megbizonyosodik róla).

Leder csábításának nem enged, de a jóskétből előlebegő leányalakot (varázserő hatására) megintcsak követnie kell. Végül az utolsó jelenetekben már feladja a harcot, teljesen reményvesztve érkezik vissza a szülői kertbe.

Tünde odaadón szereti Csongort, a Hajnal birodalmában (Ilmával együtt) kiállja a hallgatás próbáját. § közli Csongorral mindig a következő lehetőséget („még egy delem van”, „még ma láthatsz” holdkelte után stb.). Kettejük közül - tündérvolta miatt - ő lesz végül is a drámában győztes hős, a természetfeletti (pokolbeli) erők méltó ellenfele, Mirigy legyőzője. Ehhez viszont - Csongor földi szerelméért cserébe - áldozatot kell hoznia.

A Csongor és Tünde fő forrása, mint említettük, epikai mű. Vörösmarty azonban drámát formál a történetből. Ennek oka belátható, ha észrevesszük: a drámaiság alaptényezője, a konfliktus fogja össze a Vörösmarty-mű motívumait, nevezetesen az eszmények és a valóság éles szembenállása. Csongor a „dicsőt, az égi szépet” kutatta mindezidáig, elvont célokat keresett, és ezek az ideák testesülnek majd meg Tündében („Ah, tán ez, kit szívdobogva Vártam annyi hajnalon?”). A tetőponton ennek az egyoldalú idealizmusnak és szentimentalizmusnak az áldozataként bűsong reményt veszítve, a „beteg szív régi bűje” vesz erőt rajta („Elérhetetlen vágy az emberé, Elérhetetlen, tündér, csalfa cél!”). Csak akkor lehet boldog, amikor belátja, hogy fel kell adnia „kór eszének álmait”, és az eszményeit a földi realitásokhoz kell közelítenie.

Csongor légies szerelemvágya Tündére találva lobban fel; egy lehetséges értelmezés szerint Tünde épp Csongor tündéri képzeletének megtestesülése. Ilma mondja, hogy Tünde az égből született, de „Csongor Lrfi keblén virradott meg”. Az eszményi szerelem azonban a valóságban csak szenvedést, tehetetlenséget okoz, ez a mű egyik fő tanítása. épp Tünde teszi az első konkrét lépéseket Csongor felé, ő ülteti az almát („Éltetem a szerelemnek A gyönyörfa sarjadékát”). Végül is ő lesz az, aki (minthogy Csongor gyarló földi emberként immár tehetetlen) tündéri hatalmát még utol-

jára felhasználva elébe fog menni a záró felvonásban a reményt vesztett Csongornak („Éljön Ljlag e helyen, A kopárnak bámulandó Dísze”), és átveszi sorsuk irányítását. Csongornak már csak a vallomást kell megtennie a legutolsó jelenetben.

A sokáig jóformán csak ábrándokat kergető Csongorral (és Tündével) szemben Balga (és Ilma) már kezdettől a földön jár. Csongor „Tündérhonban üdülékig” szeretne eljutni, Balga viszont így szól: „Böske nyomdokát csapászom.” Az egész kétszintű cselekménysorra érvényes Balga mondata: „Míg te égen, csillagon TMssze-vissza nyargalóztál, Addig én kordélyomon Jöttem itt a vert uton.” A két pár sorspárhuzama nem az idealizmus és a gyakorlatiasság szembenállását, hanem épp ezek egymásra utaltságát sugalmazza - a mű Ljabb fontos tanulságaként.

A légies eszményvilág és a kézzelfogható valóság szembenállásával kapcsolatos az egyik leggyakoribb motívumcsoport: a látszat, a káprázat, a varázslat jelenségsora, ezekből következően a bizonytalanság állapota. Csongor csaknem mindig „csalfa, tünde, játszi kép” után fut, „olthatatlan szomj” vezérli, „rejtékeny álom, csalfa jóslat” mutat neki tévutat. Maga Csongor is becsapja a manókat a varázsszerekért, ezek az eszközök ugyanakkor az emberi korlátok varázslatos átlépéséhez kellene neki (hogy a „gyors gondolat” módján közlekedhessenek). Mirigy kővé változik, Balgát oszlopnak nézik az ördögfiak. Balga betegnek tette magát, hogy a manók hajlandók legyenek őt a kordélyban hűzni. Tünde és Ilma fátyol mögé rejtőzik, így felismerhetetlenek szerelmeseik számára, Kurrah Balga képét veszi fel, és Ilmához is így közeledik (itt a legközvetlenebb a kapcsolat Shakespeare Szentivánéji álom c. darabjával). Mirigy „tisztá özvegy képében” él egy kis házban a IV. felvonás idején. Tündék és Csongor jóslatot kérnek a kőtnél, de a jövődömondást Mirigy meghamisítja, így egy időre félrevezeti a szerelmeseiket. Ledért, a megessett lányt Mirigy szende teremtnak maszkírozza, aki viszont egy rozzant karosszéket ölelt meg Balgával. A jóskétől egy „lebegő leányalak” vezeti el Csongort egészen a záróképig, Balgát pedig „egy palack bor és sült galamb” - azaz mindkettőjüket a legfőbb álmuk szimbóluma. Valamennyien a saját csalóka képzeletük áldozatai vagyunk?

TLL azon, hogy a káprázatnak és csalárdságnak ez a sokasága a helyzetkomikum megannyi lehetőségét nyújtja a színpadon, a mű értékrendjének megtalálásához is elvezet. A sors labirintusában, a látszatokból összeálló világban csak a hűség, a bizalom lehet az ember támasza, a legfontosabb érték. Csongornak (és a többi szerelmesnek is) a hűség próbáit kell kiállnia, és Tünde is csak akkor vállalja szerelmese mellett a földi életet, amikor meggyőződik Csongor állhatatosságáról. Továbbá arról is, hogy az ifjú minden korábbi mulasztása egyedül Mirigynek, az ártó boszorkánynak a mesterkedése. Tünde bölcsen szól a kőtl jelenet után Ilmának („Mondd, hová vesz nézeted?” - „ne higgy az ál sugárnak”); ez a tanítás felismerhetően A merengőhöz c. későbbi (1843-as) Vörösmarty-vers csírája.

A józan gyakorlatiasság, az élet tényeivel való szembenézés, ugyanakkor pedig eszményeink megőrzése azért is szükséges, mert a Csongor és Tünde világképe, a vígjátéki jelleg ellenére, komor, illetve elkomoruló. Fantasztikus és mesebeli motívumok keverednek komikus mozzanatokkal, de a világon az éj bűs asszonya uralkodik. Monológyszerű szövege (Tünde és Ilma jelenlétében, az V. felvonás elején, a 2666- 2721. sorban) kozmogónikus mítosz, modern filozófiai elemeket is tartalmazó betétköltemény. Körforgásszerű történelemképet ad, amely szerint a fejlődés csak látszólagos. Az előrejutást egyébként a mű eseménysoara is tagadja: a vándorok is visszatérnek, a kezdőképhez tér vissza a zárójelenet stb. A visszatérés, a körforgás így módon

a pesszimiztikus világkép jele, de értelmezhető Lgy is, hogy a boldogságot nem másutt, nem a tündérmesékben vagy a romantikus kalandorozatban kell keresnünk, hanem önmagunkban.

Az éj királynőjének monológja azonban egyértelműen reménytelenséget sugároz. Az ember szerepének kijelölésében csaknem olyan szélsőségesen pesszimista, mint Az emberek c. (1846-os) Vörösmarty-költemény, világképének egésze pedig csaknem annyira leverő, mint pl. az 1850-es Előszóé. Ezt a távollatatlanságot a Csongor és Tünde záróképek

happy endjében már hajlamosak vagyunk elfelejteni, ezért illeszti a költő a befejező sorokat a szerelmesek vallomásához: „éjfél van, az éj rideg és szomorú [É]” A szerelem, a „fő kincs” így már sokat veszít jelentőségéből, csupán menedék lehet: „Jőj, kedves, örülni az éjbe velem, ébren maga van csak az egy szerelem.”

Mindezek a sötét tónusok sokszor eltűnnek a mű igen gazdag motívumvilágában. Ellensúlyozó lehet pl. Csongornak ez a mondata is: „jöttem vagy csak álmodám”? Tündérvjáték nézői (vagy olvasói) vagyunk csupán, a dráma világa csak a játékos költői fantázia terméke.

Sokrétűen színes figura Mirigy, a fő ellenlábás. Férjhez adandó lánya van, össze szeretné hozni őt a birtok Lrfijával, Csongorral. Amikor a lányát elveszti (az ördögfiókák megeszik), gonosz boszorkány lesz belőle, ártó negatív hőssé válik, akinek a vígjáték törvényei szerint el kell buknia. Vörösmarty a három ördögfiókát is mesefiguraként iktatja a drámává formált széphistóriába: hol Mirigyet segítik, hol a szerelmeseket, de élenkségük, pajkosságuk sokhelyütt ellensúlyozza a szerelmi álmodozást vagy a komor bölcselkedést. A nemtők a lég kicsiny szellemei; a földön ők elpusztulnak - Mirigy tevékenységének köre az ő számukra elviselhetetlen. A három allegorikus epizódszereplőt (a kalmár, a fejedelem és a tudós figuráját) is Vörösmarty emelte a mesébe: a követhetetlen élettörékvéseket jelképezi velük. Visszatérésük és csődjük növeli az egész cselekménysor fejlődést tagadó, önmagába visszatérő jellegét, de a főszálhoz, Csongor boldogságkereséséhez is párhuzamot és ellenpontot szolgáltatnak. Mellettük

(a gazdagság, a hatalom és az öncélú tudóskodás képviselői mellett) látjuk negyedik tévltként az ábrándozó szerelem hiábavalóságát. Dimitri boltos zsáneralak, rövid felbukkanása humoros színfoltot jelent. Ledér élettörténete is a vígjáték realista mozzanataihoz tartozik. Betétverse népdal.

A szövegben a szerző tudatosan törekszik a figurák karakteres megszólaltatására; Csongor és Balga eltérő stílusára már láttunk példákat. Böske-Ilma modora is kedvesen bárdolatlan, míg Tünde eleinte sokszor szenved. A már említett betétszövegeket ritmikai váltás is kiemeli (eltérés a bimetrikus, kétütemű trochaikus lejtéstől). A hangnem is gyakorta változik; finoman lírai pl. a szem hasonlatánál (a 2626. sortól: „Ah, a szív is Lgy nyílik meg, Mint sötétben a szemek” stb.). Zsoltárszövegre épül pl. Csongor egy mondata („Forrás után a szarvasnő eped” - 2782.). Rendkívül gazdag, sok forrásból táplálkozik tehát Vörösmarty stílusa.

A mű szerkezete látszólagos bonyolultsága ellenére rendkívül tervszerű, sőt szimmetrikus. A kezdő és a zárójelenet színhelye a „kert”, ebből kilépve egy teljes napnyi idő telik el, a visszatérő Csongort „szabad tér, elvadult kert” fogadja (V./3.). A „sík mező” és „a hármast Lt vidéke” (az I./2. jelenet és a II. felvonás színhelye) is ismétlődik (az V. felvonás második jelenetében). Az ezeken belül közrefogott jelenetpár

„a Hajnal palotájában” (III.), illetve „az éj birodalmában” (V./1.) játszódik. A középen elhelyezkedő teljes IV. felvonás áll a mű cselekményidejének tengelyében (ez a délben történtek időszaka). A színhely Mirigy lakóhelye, a szimmetrikus középpontban épp „Mirigy kertje” áll, amely így Csongorék kertjének, a kiinduló jelenet helyszínének is az ellenpontja. A párhuzamos és ellentétező szerkesztés tehát a színhelyek kialakításában és sorrendjében is megfigyelhető, nem csupán a szerelmespárok jellemében, jeleneteik beállításában.

A mű cselekményének ideje az eredeti címlap tanúsága szerint „a pogány kunok ideje”, azaz Vörösmarty szóhasználatát értelmezve a régi magyar kor. Korjelző Csongor nemesi büszkesége is: a hős méltatlankodva tiltakozik az ellen, hogy „pór kezek kötözzék meg” (3411. sor). Balga - mielőtt Csongor szolgálatába lépett - telkes jobbágy volt. A mű motívumai között azonban pl. az ősi, honfoglalás előtti magyar kultúra néhány eleme is felbukkan. A szerelmi boldogság szimbólumaként szereplő „almafa” pl. kapcsolatot tart az ősi magyar hiedelemvilág „világfájával”, amely a világ szintjeit kapcsolja össze. A „kert” motívuma elsősorban biblikus tartalmakat hordoz.

Vörösmarty forrásai: Gyergyai Albert már említett széphistóriája, a magyar hiedelemvilág és népmesekincs, az Ezeregyéjszaka mesevilága, Shakespeare-től elsősorban a Szentivánéji álom, Goethe Faustja (mint műfaji előkép), a német kultúra több más alkotása, az antik mitológia stb. Műfaja pontosan és kizárólagos érvennyel megadhatatlan; nevezhető mesejátéknak, dramatizált népmesének vagy vígjátéknak is, bölcséleti tartalma révén a Fausthoz kapcsolható drámai költemény, sőt a rituális misztériumjátékokhoz is hasonlatos.

STENDHAL

Vörös és fekete

(1830)

[Stendhal] minden figyelmét alakjainak lelkére fordította. Témája a nagyravágyás. Ez korszerű téma, sőt romantikusÉ De Stendhal nem a téma lírai oldalát fogja meg. § hidegen elemzi a betegséget és következményeit, oly józansággal, hogy a realista regény egyik őse lett a francia irodalomban. Nála jelenik meg először az ifjú törtető mindig érdekes alakja, aki elindul meghódítani a világotÉ Bizonyos, hogy Balzac Rastignacjának Julien Sorel az őse. Ez a sápadt és nagyralátó kisap, aki okos számítással választotta ki az egyetlen pályát, mely az ő osztályabeli sarjnak magas polcotat ígérhetÉ Az ő szemináriumának falai közül indul Ljtára az Lj Regény is.

(BABITS)

Stendhal kései remekművének, a Vörös és feketének ötletét több Ljsághírből meríti; legfontosabb nyersanyagát, egy falusi nevelő bosszLörtörténetét, kiszélesíti: társadalmi és pszichológiai magyarázatot ad a gyilkossági kísérlet elkövetésére. Az igazság elérésére szenvedélyesen törekvő író (l. a mű mottóját) - a színlelés problematikájának felhasználásával - Julien Sorel analitikus karrier-regényében a francia restauráció utolsó éveit is ábrázolja, alcíme ezért „krónika 1830-ból”.

A forradalom utáni első nemzedék fiataljait Napóleon alakja, szerencséje kápráztatta el; bukása után az alulról felemelkedni szándékozó, becsvágyó fiatal emberek

- vagyon és összeköttetések híján - reményeiket, illLzióikat veszítik. A katonai érvényesülés lehetősége odalett, csak a papi pálya, az egyházi karrier Ltja maradt. A Napóleon-mítosz nemcsak a karrierista fiatalokra hatott - maga Stendhal is „egyetlen embert tart tiszteletben: Napóleont” (Friedell). A kicsinyes, polgári világban, a „korcs, unalmas században” a hősiességre vágyó hősök kiábrándulnak a fényes karrier helyett csak intrikát és gáláns kalandokat kínáló korszakból („Mi lenne ma Dantonból a Valenod-k és a de Rénalok századában? Még főügyészhelyettes sem!”, Julien, II.9.); a törtéte közepszerűségben az érvényesüléshez a hazugság, a színlelés elsajátítása éppLgy szükséges, mint a jó modoré, a divatos öltözködésé. Így a mű, miközben mindenekelőtt egy „szegény jurai ács” fiának története, aki, miután nem lehetett tábornok a csatamezőkön, kénytelen a „század öltözködését, a feketét magára öltetni”, egyben olyan Tartuffe sorsa is, aki „már nem felelős a tetteiért, aki egy adott társadalom gyümölcse; és Stendhal pontosan ennek a társadalomnak és nem Julien Sorelnek a perét folytatja le előttünk” (Aragon). Az író Lgy fest tipikus rajzot egy szerencsétlen korszakban induló ifjLság életéről, hogy bemutatja az arisztokrácia-egyház-polgárság köreinek lezülését (az igazságszolgáltatás gépezetét, a kinevezések menetét, a főrendi társaság tagjainak szalonéletét, a szeminaristák képmutatását, a vidéki polgárság nagyvárosi mániáját). Julien végső ítélete szerint Valenod, aki elítélte, nála „százszor ártalmasabb a társadalomra”. („Ha nem téveszt meg annyira a külső ragyogás, észrevehettem volna, hogy Párizs szalonjaiban vagy olyan becsületes emberek mozognak, mint az apám, vagy olyan ügyes gazemberek, amilyenek ezek a fegyencek [É] Ha esküdtek, gögösen elítélik a tolvajt, aki [É] lopott, mert már-már összeroskadt az éhségtől. De ha valami nagy dologról van szó, egy miniszteri tárca megszerzéséről vagy elvesztéséről, a szalonok becsületes lovagjai rögtön ugyanazokra a bűnökre vetemednek, mint amiket ez a két fegyenc az ebédért követett el”, Julien, II.44.)

Julien Sorel franciaországi körLtja során jut ezekre a végkövetkeztetésekre, miután végigjárja a társadalom különböző rétegeit. A képzeletbeli „költött” kisvárosból, VerriŽres-ből BesanĦonba, majd Párizsba kerül, aztán életLtját szülővárosában fejezi be; fiatalkori „alvó”-bLlvóhelye, kedvenc barlangja lesz végső nyughelye. Szimmetrikus kerethelysín a verriŽres-i templom is: a sejtető előjelek (a baljós Ljságcikk-foszlány L. J. kivégzéséről és a vérnek tűnő szenteltvíz jósjele, I.5.), ill. a végzetes lövés eldördülésének (II.35.) helyszíne - Julien „egész élete előkészület volt egy szerencsétlenségre, és sohasem próbálta elhessegetni magától a legnagyobb szerencsétlenséget, a halál gondolatát” (II.36.).

A cselekményidő a konkrét, adott jelen történelmi idejéhez kötött; de miközben Stendhal végig 1830-ról beszél, az események majdnem öt évet fognak át Julien Sorel életéből. (Amikor de Rénalékhoz szegődik, még nincs 19 éves; 14 hónapot tölt a besanĦoni szemináriumban; a dühöngő márkinak odaveti, hogy „még csak 22 éves”; a mű végén pedig: ő „is 23 évesen” hal meg, II.44.)

H.-A. Taine tömör cselekmény-összefoglalása szerint: „Julien szegény, paraszti származásL fiL; a plébános latinra tanítja, házitanító lesz egy Franche-Comté-i nemesnél, de Rénalnál, és elcsábítja ennek feleségét. Amikor kitudódik a dolog, elhagyja

a házat, és papnövendéknek megy. Az igazgató titkári állást szerez neki de la Mole márkinál Párizsban. Hamarosan nagyvilági emberré válik és szeretőjévé teszi de la Mole kisasszonyt, aki feleségül akar menni hozzá. De Rénálnak egy levele cselszövő hipokritának festi le. Julien dühében kétszer rálő pisztolyával; halálra ítélik és kivégzik.”

A lineáris cselekmény a központi hős egy szálon futó sorsát követi, kitérők, epizódok, leírások nélkül; váratlanító feszültségkeltő elemektől mentesen. „Mindegyik fejezet olyan parancsoló szükségszerűséggel következik, hogy mindegyiket az elsőnek érezzük” (Charles du Bos), de nem teljesen zárt az eseménysor láncolata, és még a legfontosabb jelenetekben sem ad mindenre magyarázatot az író.

Az expozíció - VerriŽres világának bemutatása - után Julien életLtja, választásainak sora alakítja a cselekményt.

„Betölti a vad vágyakozás”, hogy karriert csinálhasson, „feltörni” akar; felismeri a felemelkedés egyetlen Ltját:

„Papnak kell lennem és képmutatóskodnom kell!” (Zola szerint Julien „rendkívüli képességekkel megáldott fiatal ember, akit vérmérséklete fényes pályára szólítana, de aki tLlságosan későn jött, hogy Napóleon marsallja lehessen és elhatározza, hogy a sekrestyén keresztül tör magának utat.”) Próbátételek elé állítja - ilyenek a „memoriterek”: Biblia-mondás; küldetés az összeesküvők megbízásából -; sikerek és veszélyhelyzetek, mélypontok és tetőpontok váltakoznak sorsában; lépten-nyomon döntenie kell („mint Herkules, ő is válaszltra került, de nem a bűn és az erény, hanem a jó móddal járó közepszerűség és ifjLsága hői álmai között kellett választania”). Pártfogói ajánlásokkal még kudarchelyzeteiből is egyre feljebb jut: Elisa árulása után, amikor el kell tűnnie, Chélan abbé Pirard-hoz ajánlja; a besanĦoni összeütközésekből pedig éppen Pirard menekíti de la Mole titkárának. A papi szeminárium lenne a felemelkedés, a valós karrier Ltja - Julien egyik példaképe éppen a („fellépésének” gyakorlása közben ironikusan megjelentett) fiatal agde-i püspök -; de a papi pályát nem tudja összeegyeztetni sem a napóleoni mítosszal,

sem magánéleti vágyaival. Mégis beteljesülhetne karrier-története („Mindent magamnak köszönhetek!"); de (de Rénalné leleplező levele után) már hagyja, hogy - szerepei helyett - valódi személyisége nyilatkozzék meg; ekkor egészen felgyorsul a mű tempója, majd (a kifejtetlen mozzanatok után) Ljra lelassul a ritmus a börtönben. „A halál árnyékában becsületesebb lett, mint bármikor életében"; mert „nem zavarja többé a nagyravágás". Már nyugodtan gondolkodhat: nem kell állandó készenlétben döntenie, cselekednie.

Majdnem négy fejezet az összeesküvés története; ez egyrészt fontos eleme a pszichológiai kibontakozásnak is - Julien tehetségével nyerte el de la Mole bizalmát -, másrészt „csukló a mű két szárnya között, ekkor fordul meg a regény" (Aragon), mert erről hirtelen Korasoff tanácsaira tér át az író - és ezután de Fervaques marsallné megkísértése, Mathilde terhessége, a házasság kitűzése, a börtön, a tárgyalás, a kivégzés gyors egymásutániságban következik. Julien eleve (szándékosan) Tartuffe-ként lép színre (önbüntetésül két hónapig felkötött karral jár, irtózáttal beszél Napóleonnól is, ha kell, még egyetlen barátjának is hazudik papi elhivatottságáról); de Stendhal két Orgont is ad mellé: de Rénalt és de la Mole-t. VerriŽres-ben még öntudatlan, akit társadalmi helyzete kényszerít szerepére (de Rénal eszén azért könnyen tLljár); később tudatos harcot folytat a társadalom ellen, a de la Mole családba már így kerül be („sátáni vigyorral biztatta magát: okosabb vagyok, mint űk, ki tudom választani a század egyenruháját" - ekkor Julien idéz is MoliŽre Tartuffe-jéből. De Rénalné levele után Julien, utolsó képmutató példaképként, még Jágót idézi Mathilde-nak, azután ítélik saját maga felett. (Stendhal eléri, hogy az olvasó Julien pártjára álljon, mert nemes jellem, büntetése tLlzott és igazságtalan, és valójában nem ő, hanem a társadalom lepleződik le.)

A kirekesztettség érzése végre nyugalmat hoz: a börtöncellában Julien tisztázza magában kapcsolatait. Mathilde már terhére van, idegesíti; ismerősei között összesen két embert talál, aki őt magát szerette: Fouquet és de Rénalnét - az elmLlás és a halálközelség tudatosítja benne a valódi értékeket: az igazi szerelmet, a visszahozhatatlan vergy-i, verriŽres-i napokat. Rájön, hogy de Rénalné mindennél fontosabb számára; Mathilde-nak pedig csak saját álmai és szeszélyei megvalósulását jelentette.

Stendhal csodálja az erős egyéniségeket; az önmegvalósítás vágya és az erkölcsi szenvedélyesség hajtja őt magát és figuráit is. Kalandos lelkű, romantikus jellemeit valós körülmények között szembesíti a realitással; „kedvét leli abban, hogy folyvást ütköztesse hőseit, mint ahogyan két kovakövet üt össze egymással valaki, hogy lássa, milyen szikrák csapnak ki belőlük" (Ch. du Bos).

Száma a tudati, érzelmi mechanizmusok analízise, az aprólékos, részletes jellemzés fontosabb a mozgalmas cselekménynél; Stendhal „egyike a lélekelemzés legfinomabb és legérettebb mestereinek; zseniális élve-boncnok, olyan hideg és olyan kegyetlen is, amilyenek ehhez a szakmához lennie kell" (Friedell). A fontos szereplők elemzik saját cselekedeteiket, reakcióikat, (keményen, gLnyosan) bírálják magukat - a stendhali lélektani regényforma egyik meghatározó közlésformája ezért a belső monológ.

A mellékszereplők látszólag alkalmasszerűen, epizodikusan bukkannak elő. Julien egyetlen barátja, Fouqué, a segítőkész fakeskedő a záratra szinte hőssé emelkedik. A Valenod-de Rénal vetélkedés nemcsak a látszatoknak élő, kisszerű vidéki feltékenykedés és a sznobéria, az Lrhatnámság példázata, de a szegényház-igazgató felfelé ívelő pályája azt is mutatja, hová jutott volna Julien a kisvárosi körülmények között.

Szerelmi kapcsolataiban Julien célja a kezdetben fennálló hierarchikus viszony megszüntetése. A megjelenő két típus közül az „egyszerű, tiszta lélek", de Rénalné, „nem volt képmutató". A szelíd, érzékeny, a szerelemtől leleményessé váló asszony (l. a névtelen levél) befolyásolható és vakbuzgó lesz (l. a gyóntatója sugalmazására írt, Julien elleni levél); de őszintén, önmagáért szereti a fiLt. Mathilde féktelen, szenvedélyes - „büszkeségének állandóan szüksége volt közönségre" - energikus, érzelmeiben következtelen jellem. § is a vágyott mLltat ütközteti az unalmas jelennel - neki a cinquecento az eszménye -; egymás iránti érdeklődésük alapja éppen lázadó hajlamuk. Rettegnek a visszautasítástól, dacosak, gyűlölik magukat is, mert vonzódnak a másikhoz. Találkozásaik összecsapások; nem szerelmet, inkább diadalt éreznek. („Itt fekszik a gögös a lábam előtt", Julien, II.19.) „A legizőbb pillanatokban is csak saját magukra képesek gondolni, imádatuk leghevesebb pillanataiban sem gondolnak arra, mit érez a másik. Innen a csodálatos, visszatérő motívumok, azok a részletek, ahol Stendhal azt mondja: ČMathilde éppolyan lelkiállapotba került, amilyenben Julien volt néhány nappal ezelőttČ és fordítva. A stendhali hősöknek olyan mélysége van, hogy a szerelem még legteltesebb önzetlensége óráiban is csak tovább mélyíti s egy árnyalattal még jobban érezhetővé teszi a lélek magányosságát" (Ch. du Bos). Mathilde teljes meghódítása, azaz „legyőzése" is csak a feltékennyé-tevés klasszikus módszerével (a de Fervaques marsallnének másolt levelek segítségével) történhet meg.

Julien Sorel lélekrajza kivételesen árnyalt. Bonapartista és jakobinus eszmények lelkesítik, machiavellisztikus jelszavakat hangoztat. („Aki akarja a célt, akarja az eszközöket is!") „Majdnem mindennap vihar tombol benne"; félénk és gögös, „komplikált és paradox" jellem; becsvágyó és „érzékeny, gyöngéd természet, aki, mert nyíltan már nem elégítheti ki becsvágyát, a képmutatásba és a legbonyolultabb cselszövésekbe veti magát" (Zola). Sértődötten szenved kisebbségi érzéseitől, „a lenézés ellen fellázad" (de la Mole); „örökösen színlel", visszafojtja érzéseit; valódi énjét, eszményeit leplezi hipokrizisével. Ebben az állandó szerepkényszerben - „Makacsul ragaszkodott Don Juan szerepéhez"; „jól játszottam a szerepemet" - az önfeledtségre képtelen; bizalmatlan és betegesen gyanakvó (Mathilde levelének másolatát a biztonság kedvéért elküldi Fouquénak, stb.).

„Megvetette azokat az embereket, akik között élt", „életének döntő lépéseit mindig okosan kiszámította, de sohasem vigyázott a részletekre" (I.26.). Céltudatosságát, taktikázását, tetteinek megtervezettségét a katonai élet kifejezéseinek sokasága jelzi: „feladatot teljesített, hősi feladatot", „részletes haditervet dolgozott ki", „megnyertem egy csatát",

„fegyverre!”, „naplót kell vezetnem az ostromról” stb. Más perspektívában gondolkodik, mint verriŽres-i környezete; elutasítja a kompromisszumokat (Elisát is, Fouqué ajánlatát is), keresi a kiélezett szituációkat, a kockázatot (l. párbaj, létra). Keretként ismétlődő jelenet jelzi, hogy apjához fűződő viszonya nem változhat, ellentétük kibékíthetetlen; meg is tetszik neki törvénytelen származásának (de Beauvoisis lovagtól származó, de a de la Mole-ok által is felvetett) ötlete.

Mindhárom pártfogója („apahelyettese”) tudja, hogy különleges, tehetséges, de félelmetes alak: Chélan plébános Julien jellemében „sötét erőt” lát, szerinte a fiú „nem ismeri a mérsékletet”; Pirard abbé Őgy fogalmaz, hogy van benne valami, „ami sérti

a közönségeket”; de la Mole márki szerint „különlegesen tehetséges fiatalemberÉ vakmerő, sőt már-már zseniálisÉ de lappang benne valami, ami ijesztő!” Minden elképzelést Őlteljesíthetne felmerülő érvényesülési lehetőségeivel: Korasoff herceg felajánlja unokatestvérének, egy gazdag moszkvai örökösnőnek a kezét (II.24), de Fervaques-né püspöki helynökséget szán neki (II.29.); a márki (kényszerhelyzetében) viszont nemessé (de la Vernaye) és huszárhadnaggyá teszi, és beleegyezik a mésalliance-ba (így de Croisenois márki helyett a parasztfiú vehetné feleségül a gögös Mathilde-ot, II.33.).

Mivel Stendhal Julien gondolatainak mindig két oldalát láttatja (a képmutatás mellett őszinte vívódását), állandóan számot ad arról, ami lejátsszódik benne, így nem teljesen váratlan a fordulat: Julien szabad akar maradni; emberi méltóságát a szinte önként vállalt halállal szerzi vissza; „az öngyilkosság valamiféle változatát választja” (Frilair abbé, II.44.); - Chélan jóslatával ellentétben („a hatalmasoknak fogsz udvarolni”) - szinte közönyösen lemond fényesnek ígérkező karrierjéről. A bíróság előtt vádbeszédet mond a romlott társadalomról, így azért ítélik halálra, mert ő „senki”; politikai vádbeszéde a „gyökértelen zendülő vallomása”. „Žllandóan tudatában van plebejus voltának, minden sikerét az Őri osztály fölött aratott diadalnak érzi, minden vereségét megaláztatásnak” (Hauser).

A szöveg egészét ismétlődő szimbolikus motívumok hatják át: a lenn-fönn társadalmi ellentét képileg is gyakran megjelenik (sokszor elemzett jelenet Julien első feltűnése a magasban, amint éppen olvasÉ; a visszatérő „létra” pedig hódításainak tárgyiasult szimbóluma: gyanakvását és félelmeit legyőzve egy szintre kerülhet a társadalmilag felette álló nőkkel). A színszimbolikát is Őlzott egyszerűsítés volna csak a katonai és papi pályára vonatkoztatni: mindkét szín a végzetet sejteti; 'a vörös' a végig kísértő, baljós (elő)jel, viszont a fekete öltözetet Julien gyakran kékre cseréli (l. katonai egyenruhája; Őj öltözete a márkinál).

Stendhal részletező leírásoktól mentes stílusa legendásan száraz, dísztelen, előadásmódja szinte rögtönzésszerű; néha közvetlenül az olvasóhoz fordul („Megvalljuk, szeretjük Mathilde-ot”; „Az olvasó elnézését kérjük, hogy Julien életének erről a szakaszáról csak kevés világos és pontos részletet mondunk el”). De hiába szeretné elhitetni, hogy a valóságot Őgy adja vissza, mint a tükör - „és maguk erkölcstelenséggel vádolják azt az embert, aki a tükröt viszi? a tükör pocsolját mutat, és maguk a tükröt vádolják! Vádolják inkább a pocsolvás utatÉ”, II.19. -; ő is válogat, magyarázza, bírálja a valóságot. A Vörös és fekete „támadás egy olyan társadalmi környezettel szemben, melyet meg kell változtatni, ez realizmus”(Aragon); Stendhal - romantikus jellemeivel és hatáskeresztjeivel is - „kritikai realistiként” áll a romantika kellős közepén.

A művet Őllés Endre fordította.

BALZAC
Goriot apó
(1834-1835)

Csak egy ilyen ember írhatta meg a modern eposziát. Žt kellett mennie a csődbejutáson [É] kellett félretaposott cipőben járnia Párizs kövezetén, hogy megismerje az élet nyomorŐságait, és lábra állíthassa a Goriot-k [É] a Rastignacok örököseivel típusaitÉ szereplője volt a pénz drámájának [É] analizálta a szenvedélyeket, melyek a jelenkori komédia alakjait mozgatják [É] ide-oda lebegett az összes szélsőségek, a hit és a tudomány, a romantizmus és a naturalizmus között. § hangoztatta elsőnek a környezet döntő hatását az egyénre, belevitte a regénybe a megfigyelés és a kísérletezés módszereit. Ez az, ami a század lángelméjévé teszi.

(ZOLA)

„A történetíró a francia társadalom lesz, nekem csak az a dolgom, hogy az írónoka legyek. Ha leltárba szedem a bűnöket és erényeket, csokorba gyűjtöm a szenvedélyek fő tüneteit, s jellemeket rajzolok, kiválasztva a Társadalom legjelentősebb eseményeit, típusokat alkotva több egynemű jellem vonásainak egyesítésével, talán sikerül megírnom azt a történelmet, melyről a historikusok általában megfélemedtek: az erkölcsök történetét” - így fogalmazta meg

nagyszabású vállalkozásának célját az Emberi színjáték előszavában Balzac, „az irodalom gályarabja” (Lamartine), aki típusaival, erkölcsrajzával az egész társadalmat akarta folyamatában, mozgásában ábrázolni. Elemző módon, a tények józan, illúziótlan szemléletével fiktív eseménysorokba sűrítette korának valóságát. Az Emberi színjátékkal megteremtette a totalitásra törő (realistának nevezett) regényciklust.

Balzac meghatározott történelmi idő „írnoka”: az 1816 és 1848 közötti francia társadalom körképét, a Napóleon utáni idők illúzióvesztését mutatja be. „Felfedezi azt, hogy az egymásra következő történelmi korszakokat a kalandjaik révén egymással kapcsolatban álló szereplők sora képviselheti; ezt az egymásutániséget egymásmellettiességgé változtatja. A korabeli társadalom lefestését a szereplők visszatérése teszi lehetővé: ennek a technikának az az előnye, hogy általa ellipszis jön létre a regényben, ami a különben mérhetetlenül hosszú elbeszélés jelentős lerövidítésének eszköze” (Michel Butor). éppen a Goriot apó írása közben merült föl a ciklikus szerkesztés gondolata az íróban: a hősök - egy nagyobb történelmi folyamat részeseként - visz-

szatérnek más művekben, így lesz a regényciklus egymáshoz kapcsolódó, de önállóan is teljes művek rendszere. Az író kijelöli a tárgyköröket: beosztása szerint az Emberi színjáték erkölcsi, filozófiai és elemző „tanulmányokból” áll, ezeket a hely és az ábrázolt történet jellege szerint osztja „jelenetekre”. Az „erkölcsi tanulmányok” alciklusokra osztott elrendezése is jellemző: Jelenetek a magánéletből (26.: a Goriot apó); Vidékiek Párizsban (49.: Elveszett illúziók); Jelenetek a párizsi életből (59.: Kurtizánok tündöklése és nyomorúsága; a 60./csak tervben/: Vautrin utolsó színéváltozása). A Goriot apóban 35, az Elveszett illúziókban 116, a Kurtizánokban már 135 olyan figura szerepel, aki más művében is visszatér. A bő valóságanyag hiteles tájékoztatást nyújt, Taine véleménye szerint információgazdagságával „az Emberi színjáték - Shakespeare és Saint Simon művei mellett - a legnagyobb tárháza a dokumentumoknak, melyeket az emberi természetről valaha is készítettek”. Rastignac 14 regény, elbeszélés mellék- vagy főszereplője; Vautrin nagy trilógiáját a ciklus karrierista főalakjainak regényei alkotják (Goriot apó-Elveszett illúziók-Kurtizánok), de nyomon követhetjük Bianchon tekintélyes orvossá válását, Nucingenék családi életének alakulását is. Balzac a párhuzamok és ellentétek módszerével ábrázolja a változó folyamatokat; az egész - egységes értékrendű - ciklust átszövi az azonos motívumhálózat, jellegzetes pl. a vidék és Párizs szembeállítás, a siker és kudarc váltakozása, a társadalmi hullámvás fenn és lenn között. A középponti érték kategória a siker, az érvényesülés, ezért foglalkoztatja az író pl. a tehetséges fiatalok életlehetősége, előrejutása, önmegvalósítása; a felemelkedésért más-más árat kell fizetniük az ambiciózus (vidéki) fiatalembereknek (l. pl. Rastignac és Rubempré sorsalakítása), de variációsorozatban rajzolja meg a modern élet „kóborlovagjait” - a „kalandorszellem” megjelenését - is: a kor híres „krakélerei” (Ajuda-Pinto), a „sárgakesztyűs kalózkod” (de Marsay, Maxime de Trailles) általában „elkorcsosult nemesek”. Napóleon példája, mítosza hajtja a feltörekvő fiatalokat - Babits írja a záróképpen megjelenő Rastignacról: „Ahogy a Párizs-Lachaise magasáról az alatta elterülő Párizsnak lekiáltja: A nous deux maintenant! •da Napóleon szelleméhez”. Innen ered az élet meghódításának szimbólumává váló Párizs „Lj Babilon-mítosza” is. (A csábító, ellenállhatatlan városban természetesen

a városnegyedek is a társadalmi helyzetet tipizálják - a Goriot apóban pl. a panzió Neuve-Sainte-Geneviève utcája és a Beauséant-palota Saint-Germain negyede között áthidalhatatlan a szakadék.)

A közelműltba helyezett történetekkel Balzac saját jelenének erkölcsi világát tükrözi. Semmi más nem érdekli a kor emberét, csak a pénz; így az író a „pénz hatalmának himnuszát és homéroszi eposzát énekli meg”; műveiben alig akad olyan fejezet, ahol ne szereplnének árak, örökségek, váltók; az uzsorás Gobseck a (szereplők által) legtöbbet emlegetett és leggyakrabban látogatott Balzac-hős. („A számok, vagyoni egyenlegek egy Lj mitológia, egy Lj csodavilág varázsigéi és orákulumai”, Hauser.)

A szereplők hangoztatják is értékrendjüket: „Egyetlen materiális dolog van, amelynek értéke eléggé biztos ahhoz, hogy érdemes legyen törődni vele [É] az arany magában hordja az összes emberi erőt” (Gobseck); ez határozza meg az erkölcsöt - Vautrin-Herrera az Elveszett illúziókban ugyanezt oktatja Luciennek: „az erkölcs ma már ismeretlen”, „a társadalom nem az igaz istent imádja, hanem az aranyborjút”. A pusztító hatású arany megmérgezi az emberi viszonyokat, feldúlja a családi életet, pusztán érdekkapcsolatokat tételez fel. „Istenben is meg a pénzben is egyszerre nem lehet hinni - a pénz így Isten pótszerűvé válik. és éppen ezért: mert valóságfeletti princípium, mert vallásnak a tárgya, sajátja egyben az a tendencia is, hogy öncéllá nőjön [É] a credo kreditté, a hiszekegy hitelez-zé lön” (Friedell). Még Goriot apó is tisztában van azzal, hogy „minden a pénztől függ, még az is, hogy leányaink vannak”. Két lánya viszonyát a feltékenykedés határozza meg, életüket pedig a szeretőikért (és a házasságtörő kapcsolataikhoz szükséges pénz előteremtéséért) zajló küzdelem tölti ki.

Gyergyai Albert óta sok elemző követte nyomon Goriot vagyonának „kerengését”. Mivel a pénzmozgást Balzac zárt rendszerűnek mutatja be, az arany útja ugyanúgy vizsgálható a művek során keresztül, mint az alakoké. (Goriot az élelmiszerhiány kihasználásával, spekulációval szerzett vagyonát két lánya között szétosztja; tőlük szeretőikhez kerül, majd Gobseckhez, akitől Esther, a kurtizán örökli. A lány nem is tud erről - mindenét Lucien de Rubempréra hagyja, akinek öngyilkossága után sógora, David Séchard és annak gyermekei az örökösök, Elveszett illúziók-Kurtizánok tündöklése.) Vautrin (élettapasztalata alapján) állítja, hogy „aki gazdag, erényes”, „a vagyonokban rejlik az ultima ratio mundi”; „a látható ok nélkül keletkezett nagy vagyonok titka olyan bűn, mely feledésbe ment, mert ügyesen követték el”: Beauséant-né véleménye szerint „a hatalom kulcsa a siker”, ez a társadalom másik mozgatórugója - de feltételezi a legfőbbet, a pénzt.

Bár az író személy szerint sajnálja a „jó társaság” hanyatlását, tudja, hogy az arisztokrácia felett eljárt az idő. Az érvényesülés feltételeit az előkelő társaság diktálja ugyan - „az aranyos szalonokba bebocsátást nyerni fölért egy főnemesi páténszel” -, a divatot meg a „legelegánsabb hölgyek” (Langeais hercegasszony, d'Espard márkíné, a Grandlieu dámák); de a nemesek is pénzt akarnak - a (spekuláción meggazdagodott) vagyonosok meg, bármi áron, de bekerülni a hatalomba -, ezért születik a sok mésalliance. (A parvenük lenézett feleségei is operapáholyt tartanak fenn - l. Delphine -, és szerelmi ügyekben a „kékvérűek” vetélytársai.) „A gyors meggazdagodás problémáját e pillanatban ötvenezer fiatalember igyekszik megoldani. É fel kell falniuk egymást, mint az egy fazékba zárt pókoknak, tekintve, hogy nincs ötvenezer jó állás” (Vautrin).

A Goriot apó „jelenet a magánéletből” (bár a „párizsi élet” ciklusba is tartozhatna); ötletét Balzac először feljegyzésben rögzítette: „Egy derék ember, akinek 600 frank évjáradéka van, polgári panzióban él. Lányai tették tönkre, akiket 50-50 ezer frankos évjáradékkal adott férjhez. —gy hal meg, mint egy kutya.”

A kalandregényre épülő társadalmi regény valós térben, valós időben játszódik. Középpontjában Eugène de Rastignac alakja áll; az ő karrier-regénye - karrier-kezdeti helyzetbe kerülése - fogja össze a két irányban elágazó cselekményt: a Vautrin-féle bűnügyi történetet és Goriot szenvedélyregényét; térben pedig a város két pontját, a Vauquer-panziót és a Beauséant-palota világát - így nemcsak a város, hanem a társadalom két pólusát is: a nyomor és a fényűzés miliójét. A regénykonstrukció alapja

a főszereplő-hármaság: Rastignac lelki tusáját, vívódásait két oldalról „billentgeti” Goriot és Vautrin, így a mű feszültségét a jó és rossz közötti ingadozás teremti meg (megöli-e Rastignac a mandarint?). A szerkezet kitűnően konstruált, minden összefügg, és az író határozottan vezeti a történet összeszövődő szálait. A mindkét milióban otthonos főszereplők sajátos kapcsolatrendszerben állnak egymással. Goriot lecsúszásával, kirekesztődésével párhuzamosan emelkedik a társaságba bekerülő Rastignac státusa.

A mű lassú, részletező leírással kezdődik, az expozícióban Balzac ironikusan az olvasóhoz fordul „Goriot titkolt balsorsának történetével”. (A műben a szerzői jelenlét is érvényesül: az író sejtet, elhallgat, előreutalásokkal meghatározza a főszereplők sorsának alakulását.) Részletesen leírja a panziót, jellemzi - az anyagi helyzetüknek megfelelő (a második emelettől felfelé többnyire sanyarú) körülmények között élő - bennlakókat és a külső kosztosokat. Bár a mellékszereplők előéletét nem ismerteti a szerző, mivel „ebédidőben tizenhárman vették körül az asztalt”, hosszú az expozíció. A cselekmény 1819 novemberében indul - Goriot ekkor már hat éve a panzió lakója és elszegényedett -; ez a „drámai események kirobbanásának ideje”: Rastignac ekkor találkozik a „másik világgal”, és Beauséant-né estélye „megsokszorozza érvényesülési vágyát”.

A tárgyilagos, harmadik személyű, „mindentudó” előadás elsősorban a fiatalember nézőpontjából mondja el a történeteket, mert az ő „bemutatása” zajlik addig, amíg levonja a konzekvenciákat. Ehhez Rastignacnak csupán néhány hónapra van szüksége, így a regényidő novembertől februárig tart. Eugène a cselekmény során egyre gyakrabban szembesíti a látottakat - a fényűző szalonok, bálók és a nyomor kiáltó ellentétét (Beauséant-nénál a panzióra gondol, az operában Goriot „odlára”; „gondolatban egy pillanatra visszacsöppent a polgári panzióba, s mélységes undor fogta el”). De „még vérben volt a családi kötelességek tudata” - lelki furdalást érzett a hűgaitól és anyjától kiszarolt pénz miatt is -, még képes a megbotránkozásra - elképed a Goriot-lányok magatartásán és azon, hogy Vauquer-né eltulajdonítja a médaillont -, zálogba teszi az óráját a temetési költségekért, de a sok szerzett tapasztalat hatására, a végső tanulság eredményeként, kihívja maga ellen a társadalmat.

A csattanós befejezéssel csak Goriot apónak - a műben teljes egészében feltárt - életét zárul le, a többiek majd regények sorozatában szerepelnek még.

Az előkelő társaságban, a kispolgárság köreiben és az alvilágban ugyanazok a törvényszerűségek érvényesülnek; az azonos erkölcsi elvekről, a teljes erkölcsi válságról szóló (hasonló metaforikus képekkel is megjelenített) felismerések átszövik az egész művet: a társadalom „posvány... aki kocsin jár benne, és úgy sározza be magát, az tisztességes ember, aki gyalog, az gazember. Ha valakit rajtakapnak, hogy bármi csekélységet eltulajdonít, ujjal mutogatnak rá a törvényszék előtt, ha egymilliót lop, akkor az erény hőseként ünneplik a szalonokban” (Vautrin); „a világ pocsolya, igyekezzünk megmaradni a magaslatokon (Langeais hercegné); Rastignac is „sártengernek látta a nagy Lri világot: aki a lábát belemártja, nyakig elmerül benne”. A viszonylag „tisztá lelkek” nem is „maradhatnak meg sokáig ebben a világban”: Goriot meghal, Beauséant-né „elvonul a világtól”. Mindenki „elveszti illúzióit”, az író „mindenkit megfoszt valamitől [É] kutatja a bűnt, felboncolja a szenvedélyt” (Victor Hugo).

A Balzac-figurák kivételes egyéniségek, „érdekes jellemek”, monumentálisra felnagyított hősök. „Minden szereplőjének ugyanúgy a szenvedélyesség az alapvető vonása, mint neki. A legelőkelőbb arisztokratáktól a plebejusok legszegényebb rétegeiig minden szereplője jobban habzsolja az életet, tevékenyebb és ravaszabb a harcban, [...] mohóbb az élvezetekben, mint a való élet színjátékában bárki. Vagyis Balzacnál még a kapus is zseniális. Minden lélek egy-egy fegyver, melynek minden porcikája akarattal van töltve” (Flaubert).

Rastignac, a karrierista fiatalok ambiciózus nemzedékének jellegzetes figurája „igazi délvidéki”; elszegényedett, de jó képességű (tanulékony!) nemesifé Angoulême környékéről. Az érvényesülés, a felemelkedés vágya keríti hatalmába, és származása, párizsi arisztokrata rokoni kapcsolatai miatt viszonylag könnyen be is kerül az előkelő társaságba. A Goriot-rejtélyt bogoztatja, közben Nucingené szeretője

lesz; belátja, ha tisztességes marad, örökre nyomoroghat; így inkább feladja erkölcsi fenntartásait. A mű az ő válaszléte-regénye: konfliktushelyzetében döntenie kell; a vezérmotívum az ő megkísértése, beavatása. Kezdetben még járatlan a

társasági életben, gyanútlanul baklövéseket követ el, de érvényesüléséhez nemcsak Vautrin, hanem a másik rezonőr, Beauséant-né is ellátja tanácsokkal („minél hidegebben számít, annál biztosabban jut előre”; „ne tekintse másnak a férfiakat és a nőket közönséges postalovaknál, melyeket otthagyt az állomáson”), és a márkiné „Ariadné-fonalként” a nevét is adja, hogy Rastignac elindulhasson az „Éltvesztőben”. A társadalom két szélső pólusáról kapott tanácsok után Eugénie (a milliomos Victorine helyett) Delphine-t választja, de karrierje szempontjából ez sem bizonyul rossz döntésnek: Balzac (a ciklusban) végigviszi az érvényesülés útját; igazi karriertörténete a többi mű háttéréből figyelhető meg. (A - korábban keletkezett! - Szamárbőrben már másokat beavató életművész-dandy: „én Égy találtam, hogy nincsen a világon jobb módszer, mint nekiesni mohón a gyönyörűségeknek.”) Rastignac életrajzát Balzac meg is fogalmazza az éva lánya előszavában (1839): „Rastignac (Eugénie Louis), R. báró és báróné elsőszülött fia a Charente megyei R.-ban született 1799-ben, 1819-ben Párizsba jön, jogot tanul, a Vauquer panzióban lakik, itt megismerkedik Jacques Collinnel, aki Vautrin néven rejtőzik, és ugyanitt barátkozik meg Horace Bianchonnal, a híres orvossal. Beleszeret Delphine de Nucingenbe akkor, amikor az asszonyt elhagyja de Marsay gróf. Nucingenné apja egy volt tésztagyáros, Goriot É, akinek temetését Rastignac fizeti. A nagyvilági élet arslánjainak egyike; szoros kapcsolatban áll a kor fiataljaival. További sorsáról A Nucingen-házban olvashatunk: férjhez adja mindkét hűgát (egyiket A családi béke egyik szereplőjéhez, a másikat egy miniszterhez).TMccsét, Gabrielt (aki, mint az az 1828-ban játszó Falusi plébánosban olvasható, a limoges-i püspök magántitkára), 1832-ben püspöknek nevezik ki. Rastignac (Nucingenné révén) karriert csinál, s szeretője lányát később feleségül veszi, így szerzi meg az elzászi báró millióit. Gróf lesz és Franciaország pairje, háromszor miniszter. Messze Élszárnyalja Maxime de Trailles-t és de Marsay-t (és a bosszt is megízlelheti: de Trailles gróf hozzá megy majd kéregetniÉ). Vautrin segítsége - a bérnyilkosság ajánlatának elfogadása - nélkül is érvényesül, fényes pályát fut be. A küzdelemben elveszti önértékét, de „ha el

is fogadja a világot, ha él is Vautrin tanácsaival, már sohasem feledkezhet meg arról, hogy van az emberben, s így benne is, egy jobb rész, s hogy azzal is együtt kell élnie” (Szávai J.).

A „szenvedélyre predesztinált ember”, Goriot, az „apaság mániákusa”. Vejei kompromittálónak találják származását; a társaság parancsainak engedelmeskedő, érzelmeiket elfojtó lányai mindenétől gátlástalanul megfosztják; elszegényedése után pedig teljesen feleslegessé válik. („Mikor a citrom jól ki volt facsarva, leányai az utcasarkon hagyták a citromhéjat.”) Monomániás alakjában „Shakespeare-i szenvedélyek” táruulnak fel: ő a modernkori Lear király - csak hogy ebben a társadalomban nincs „legkisebb gyerek”, Balzac nem teremthet CordéliákatÉ Az expozícióban még ellenszenvesnek tűnő figura Rastignac nézőpontjából egyre rokonszenvesebbé válik - „Tyűha, micsoda ember az”É „nem hülye és nem is gyenge”É „élete rejtelmesebbnek látszikÉ” -, majd a fiatalember fokozódó csodálattal szemléli szobaszomszédja önfeláldozását. Az öreg - „önzésből” - maga is mesterkedik azon, hogy Rastignacot összehozza kisebbik lányával; utolsó anyagi lehetőségeinek felhasználásával egy lakást is berendez nekik. (Lemondó, önzetlen szeretetének példája akadályozza meg Eugénie-t, hogy eladja magát Vautrinnek.) Az „örök Atya” végzetét tehetetlensége okozza: a férjeiknek kiszolgáltatott lányokon már nem segíthet -; haláltusájában ki is fakad önzésük ellen, de végül megbocsát -, sorsa példázza Balzac egyik tanítását: „kincseskamra az emberi szív, de aki egyszerre kiüríti, tönkretesz”.

Vautrin (Jacques Collin, a Vasfejű, majd Carlos Herrera) - „megannyi bűnügyi regény hősnének ősalakja” (Babits) - szökött fegyenc. A „kérlelhetetlen logika embere”; válogat (eltapos és kiemel) tetszése szerint, „sakkozik az emberekkel” - „akárcsak Don Quijote, szeretem megvédeni a gyengéket az erősekkel szemben”; „a tetteket eszközöknek tekintem, csak a célt látom magam előtt”. (Könnyedén „olvasott a diák lelkében” is.) A „lélekidomár” (Elveszett illÉziók), a „diabolikus kísértő”, a „beavató” azt az időpontot választja a kísértésre, amikor a feltörekvő fiatalember habozik: Rastignac ugyan még nemet mond kegyetlen ötletére, de azért Vautrin gondolatai megfogannak benne; (a nála gyengébb) Lucien de Rubempré megkísértését „Herrera spanyol kanonok” könnyebben végzi: tananyaga az Elveszett illÉziókban is ugyanaz: „el kell titkolni a cél elérésének eszközeit”, „majd ha gazdag lesz, akkor megengedheti magának a becsület fényűzését” - cinikus álláspontja jó lehetőség a társadalom bűneinek teljes leleplezésére. Sajátos filozófiai rendszere szerint ő sem erkölcstelenebb, mint akármely más; a Kurtizánokban már a vizsgálóbíró munkatársaÉ Előismereteivel épp ő a megfelelő ember a rendőrségnek - és majd rendőrfőnökként nyugdíjazza.

A szélsőséges, szenvedélyes jellemek, a váratlan fordulatok, a lelepleződések (Vautrin) és a felismerések (Goriot, Rastignac) a romantika eszköztárából valók, de Balzac Égy vélte, hogy a végzet, a véletlenek mutatják be leghívebben a társadalom ellentmondásait. Romanticizmusán kívül sokat támadták dagályos, harsány stílusa miatt és Élrészletező leírásaiért is, de „a Goriot [É] már azok jöttét jelzi, akik a valóságot tudós pontossággal törekedtek rekonstruálni; az Emberi színjátéktól vezet az É a Rougon-Macquard ciklusigÉ aztán jön Maupassant” (Maudron). Balzac „a művészet fejlődésének átmeneti szakaszát képviseli, [É] romantika és realizmus között annyira elmosódik a cezlÉra, hogy egyes írók, pl. Balzac, Stendhal esetében szinte lehetetlen eldönteni, melyik irányzathoz sorolandók. Mégsem az első romantikus versekkel kezdődik számunkra a modern irodalom, hanem olyan regényekkel, mint a Vörös és fekete és a Goriot apó; itt hÉzódik a határ a bennünket közvetlenül érintő, aktuális művek és a régiek között. [É] A modern irodalom olyan emberek történetével indul, akik kortársaink: romantikus jellemük, hontalanságuk és kiábrándultságuk alig változik Julien Soreltól és Lucien de Rubemprétől Charles Swannig és a tulajdonságok nélküli emberig” (Hauser A.).

A regényt Lányi Viktor fordította.

ETTMTV^{TMS} J•ZSEF

A falu jegyzője

(1845)

...anyagi érdekeinek kielégítése után lázasan rohanó korunk részvétlenül elfordul a szenvedésektől, melyeket szociális viszonyai okoztak, s amelyeket enyhíthetne legalább, ha jótékony kézzel a szenvedők segítségére sietne.

Nagy írók érzik ezt. Merész kézzel föltárják a társadalom legundokabb sebeit, emlékeztetnek emberi természetünk nemesebb vonásaira. É

(AZ ȚR• MONDATAI A REGÉNYBEN)

Az 1840-es évek közepén a magyar társadalomban a maradiság gócpontja a nemesi vármegye. Arany János 1846-ban írja e tárgyról Az elveszett alkotmány című satirikus eposzát, báró Eötvös József (1813-1871) egy évvel korábban A falu jegyzőjét. Előző nagyepikai alkotása, A karthausi c. vallomásregénye a szentimentalizmus és a romantika jegyében született, de részletes háttérbrázolása révén egyben az „első igényesen alkotott társadalmi regényünk” is volt (Fenyő István). Eötvös 1844-től a centralista Pesti Hírlap munkatársa (később Kemény Zsigmond és Madách Imre is követi a példáját), e lap hasábjain közli folytatásokban Ljabb epikai művét, amely mindenekelőtt éles vádirat a megyerendszer és a feudalizmus ellen.

A regény egy hajtóvadászat leírásával kezdődik. Ez a mozzanat a főcselekmények allegóriájának bizonyul; a címszereplő Tengelyi Jónás meghurcolásának, valamint Viola ezzel párhuzamos üldözésének előképére ismerhetünk benne. Az utolsó fejezetben, Viola kézrekerítésekor a színhely is ismétlődik, a Tiszarét melletti Törökdombon kezdődik és ér véget a konkrét eseménysor. Tájékoztató keretbe zárja tehát a művet, a Tisza látványa, amelyet a bevezetésben az író az „egyhanglóság” szimbólumaként mutat be, de a befejezésben Petőfire emlékeztető ódai hitvallással fordul hozzá: „virulni fogsz!” É

Fiktív, tipikus színhelyen játszódik a cselekmény, az Alföld „valamelyik megyéjében”, „nevezzük Taksony megyének”. Székhelye Porvár, ez a név tökéletesen illik a településre. Tengelyi Jónás faluja, Tiszarét szintén tipikus alföldi település. A legszebb ház a jegyzőé, „zöld venyigével befönt, szerény” lak, „tisztá udvarral” - üde színfolt a sivárságban. A „végtelenül unalmas” magyar róna ellenpontjai a regényben a német városok: Heidelberg (ahol ifjúkorában Réty és Tengelyi is tanult) és Göttinga (Vándory előéletének színtere).

A szereplők könnyen csoportosíthatók, a pozitív és a negatív szerepkör világosan megkülönbözteti őket, az ingadozók és bizonytalanok a cselekménysor végén zömmel a pozitívakhoz csatlakoznak. A karakterek közti eligazodást a beszélő nevekkal köny-

nyíti az író: a szójelentést lágy, zenei hangzás (daktikus lejtés) is aláfesti Tengelyi Jónás, Vándory Boldizsár és Völgyesy nevében. A másik oldalon található Macskaházy ügyvéd, NyLzó Pál főbíró, Kenyházy Bandi esküdt, Karvaly Žgoston várnagy, SÁskay Tamás adószedő stb.

A jellemekről általában elmondható, hogy még a főszereplők is kevés, de jellegzetes vonással bíró figurák.

Viselkedésüket, magatartásukat elsősorban társadalmi helyzetük határozza meg - Eötvös típusokban gondolkodott, nem törekedett bonyolult belső lélekállapotok teremtésére és rajzolására.

A pozitív figurák kezdetben kevesen vannak. Vezéralak a két főhős, az igazságért harcoló Tengelyi és a szabadságért küzdő Viola. Segítők kezdettől Vándory lelkész, Peti cigány és Liptákné. Ehhez a körhöz csatlakoznak a fiatalok, akik értékrendszerük tisztulásával életcéljukat is, szerelmi boldogságukat is megtalálják: Réty Žkos Tengelyi Vilma mellett, Kislaký Kálmán Réty Etelka oldalán.

Az ellentábor: a nemesi vármegye egész intézményrendszere és tisztviselői kara. Politikai és személyes érdekek motiválják őket, az élen Rétyné, Macskaházy és NyLzó Pál található. Ők a hatalommal való visszaélés, a korrupció és a kegyetlenség megszemélyesítői, de közönséges bűnök, gaztettek elkövetésére is vetemednek, ilyenformán az alvilággal is kapcsolatba kerülnek (személy szerint Cifra Jancsival és Őveges Jancsival).

A főhős, Tengelyi Jónás maga az elvi szilárdság és a „makulátlan erényesség”; ő a becsület megszállottja. Puritán jellem, aki kimagaslik és épp ezért végzetesen elkülönül embertársaitól. Romantikus alkat, „Magyarországon sehová sem való” (gróf Marosvölgyi főispán szerint); megelőzi korát („gondolataival [É] fél századdal a többiek előtt jár”), de épp ezért a jelenben tragikus sorsú, Don Quijótéhoz hasonlóan fáziseltolódás áldozata. Akárhová kerül, mindenütt (a

falusi jegyzőségben is) világjobbító szándék vezérli. Alakjában Eötvös József saját egykori nevelőjének, Pruzsinszky Józsefnek a vonásait is megjelenítette, tőle ismerte meg a felvilágosodás és a francia forradalom eszmévilágát.

Tengelyi Jónás jellemének kialakulását a 2. fejezetben részletesen elbeszéli az író. Lelkész édesapja a szeretet légkörében, de szigorú valláserkölcsei nevelésben részesítette, a gyermek tudatvilágát Plutarkhosz (a Párhuzamos életrajzok c. könyv) antik hőseinek példája, a „nagyszerű tett vonzása” is formálta. Szentimentális-romantikus beállítottság fejlődött ki benne. Németországi (pl. heidelbergi) tanulás és pesti joggyakorlat után kezdődik hősies-tragikus pályafutása: a szegények ügyvédje, politikus-jelölt, nevelő, gazdatiszt lesz belőle, de mindenütt kijátsszák, félreállítják, mígnem jegyző lesz Tiszaréten, ahol „történetünk kezdetén már hűsz éve hivataloskodott”.

Tengelyi és Viola sorsa együtt azt példázza, hogy Magyarországon a nemes és a jobbágy egyaránt kiszolgáltatott áldozata a feudalizmusnak, a romlott vármegyerendszernek. Viola jómódú telkes jobbágy volt, de a tisztviselők visszaélései (Nyílt főbíró erkölcstelensége) törvényen kívüli helyzetbe sodorja, betyár lesz. Kivételes képességekkel bír (szorgalma, tehetsége, munkabírása, nemes indulatai, családszeretete egyaránt rendkívüli), de saját boldogságát nem tudja megőrizni, nemzetét sem tudja szolgálni, sőt a társadalom ellen kényszerül fordulni. Jelleme és sorsa egyaránt romantikus.

Vándory Boldizsár - családi okokból, valamint Göttinga szelleméből következően - kívül áll a politikai csatározásokon. Zínében él, a világi hívságokról (pénzről, rangról) lemondva, kiegyensúlyozottan és szerényen, stoikus bölcsességgel: tudni kell „élni mindazzal, amit a végzeted adományozott neked”. Református lelkész, aki felekezeti és faji különbségtétel nélkül, igazi „filantrópiával” (emberszeretettel), hivatástudattal segíti az elesetteket. Tengelyiek ügyének válságosra fordulása átmenetileg kimozdítja semlegességéből, és így jelentős szerepet játszik féltestvére magára találásában.

Az ellentábor háttérben meghúzódó, alattomos vezéralakja Rétyné, „született báró Andorházy kisasszony”. Jellemének alapmotívuma a rangkórság: egykori szerelmeséről lemondott (mert a fiatalember szegény volt), élete ekkor kisiklott. Rétyt választotta férjének, az ő anyagi helyzetére alapozva kívánja visszaszerezni a főnemesi rangot. Céljának eléréséhez nem válogat az eszközökben, semmilyen visszaéléstől, semmilyen büntetéstől való felbujtástól nem riad vissza. Terveinek kivitelezője, Macskaházy hozzá illően erkölcstelen és gátlástalan, ők ketten külön csatát vívnak egymás kijátszására is. Kettejük manővereihez a vármegyei jogrend és intézményrendszer tökéletes terepet nyújt. Rétyné és a vele szemben álló Tengelyi Jónás törekvései teszik nyilvánvalóvá: a regény alapkonfliktusa az erkölcs és az érdek között feszül. A falu jegyzője az etikai értékeket szolgálja, a kastély ura a saját érvényesülését hajszolja. Eközben az alispánné kihasználja a megyei gépezetet, Tengelyi szembekerül vele.

A főbb szereplők és a számos mellékalak vonásaiból, törekvéseiből a korabeli magyar társadalom „enciklopédikus” képe rajzolódik ki (Sőtér István). A nemesség alaptulajdonsága a gyengeség (Réty Zsok, az idősebb Kislaký stb.). Krivér főjegyző kétkulacos politikát folytat, mindkét pártban ott van, elvégre „mindenáron szolgálni akarta a hazáját”. Réty alispán, amíg - a politikában a „szélirányt” követve, a családjában a felesége bábjaként - csupán „abban fáradozott, hogy többnek lássák, mint aminek született”, addig tartalmatlan életet élt, családja is szétzilálódott. Kislaký, a volt alispán „áldott jó ember”, a tradíciók képviselője, aki „megőrizte [É] az ősök műveltségét”, „a hajdankor jószívű egyszerűsége” mellett. Van külföldet járt nemesember, Bántornyai „James”, de ő csak karikírozott mása pl. a valóságos Széchenyi Istvánnak: az angliai kultúrának csak egyes elemeit veszi át, jellegzetesen félművelt, nincs igazi kisugárzása. A nemesség lecsúszó elemei (Szentvilmosi János) a legsötétebb bűnök elkövetőivé zállnak, de megmaradnak a vármegye híveinek (Cifra Jancsi lövi le, betyárból immár pandúrként, fejpénzért, az önfeláldozó Violát). A fiatal nemesekre a regény kezdetén még a parlagi nemessé, a dzsentrivé csúszás veszélye fenyeget (Kisalaký Kálmán duhajkodásra hajlamos, tékozló életmódot folytat). Mégis a jövő letéteményesei lehetnek ők, ha - Kármán József egykori programjára ismerhetünk itt - a nők nemes lelkületével kapcsolatot találnak; társraelve értelmessé tehetik saját életüket, és így a nemzetnek is javára válhatnak. Példát mutat Réty Zsok, aki - anyai örökségére támaszkodva - szembefordul apjával és mostohájával. Kezdetben kevés hatással, de tiszta elvszerűséggel lép fel Völgyesy alügyész, „félelmet nem ismerő lélek”, Kölcsey Ferenc regénybeli mása (Eötvös József példaképe volt ő is). A reakció eleinte háttérbe szorítja, de következetessége és szívós helytállása mégis egyre nagyobb szerephez juttatja; ő belülről változtatja meg a feudális intézményrendszert.

Eötvös társadalomképében a kívülrekesztettek, a cigányok és a zsidók is megjelennek. (A zsidók emancipációjáról tanulmányokat is készített.) Általános tanulság: az érdekek kölcsönös elismerése és érvényesülése a nemzet egészének érdeke; a jogrend kiterjesztése elodázhatatlan, mindenfajta elnyomást és megkülönböztetést meg kell szüntetni. Ez a politikai program már áll a centralisták célkitűzésein; Eötvös József az 1840-es évek közepén a demokratikus fejlődés szószólója lesz, és igen közel kerül pl. Petőfi Sándor szellemiségéhez.

A felépítést tekintve a regény több párhuzamos szál bonyolult szövedéke. Az expozícióban - a kezdőjelenet és a közbeékelte Tengelyi-élet után - a cselekmény bonyolítása közben mutatja be a többi szereplőt és a körülményeket (a 14. rész), a tisztújító megyegyűlés és az iratlopás egymás mellé helyezésével teremti az első csomópontot (14-15. fejezet). —jabb szakasz végén elfogják Violát, a „rögtönítelő” bíróság ülése a mű egyik tetőpontja (22. rész), tablókép az igazságszolgáltatásról. Viola és Tengelyi sorsa ezután is több ponton találkozik, pl. a 30. részben a jegyző gyanúba keveredésekor, de ezután ő marad az előtérben, az ő sorstragédiája olvasható. A végső fordulatot több mozzanat segíti elő: Vándory színrelépése (34. fejezet), šveges Jancsi vallomása és ennek következtében Rétyné öngyilkossága (36-37.)

és legvégül János huszár közreműködésével Viola önkéntes visszatérése (38-39). A végső tetőponton mindkét főhős sorsa megfordul: Viola meghal, Tengelyit felmentik. A megoldás ellentmondásos. A szereplők egy részének sorsa beteljesedik, illetve érdemeik szerint elrendeződik, az áldozatok tragédiája viszont megrázó. A falu jegyzője nem nyeri vissza teljesen életerejét, de helyére mások lépnek

Eötvös József biztos kézzel épít, a fordulatokat pontosan illeszti egymásba, de egyszerűbb eszközökkel is gyakran él (sok a rejtőzködés, hallgatóság vagy kihallgatás, erős a véletlen szerepe). Gyakran megragadja az alkalmat, hogy kommentálja a jelenségeket, illetve összképet fessen (pl. a bürokráciáról, az igazságszolgáltatásról, a kortesgyűlésről és egyéb politikai rendezvényekről, az „egzekúcióról”, börtönállapotokról, a vallási-felekezeti és a nemzetiségi kérdésekről). Regényének több eleme Mikszáth műveiben (pl. A Noszty fiában) is megjelenik majd: a tarokkozás, a hídfelbontás, a tévesen felhasznált köszöntő szónoklat.

Eötvös József a magyar realista regény első nagy mestere. Regénye ábrázolásmódjának összetevői: didaktikus célzat, irányzatosság mind a jelenetezésben, mind a karakterek megformálásában, eszményítés, típusalkotás, életképek, tablóképek, szatirikusan élezett beállítások, pamfletszerű elemek (pl. a nemesi előjogokról szóló rigmus), karikatúrászerű jelenségek és portrék, csattanóra kihegyezett szófordulatok („gyöngéd asszonyi hangjának fortisszimójával”). A hangvétel legtöbbször a szatíra maró gónya, olykor szelídebb malícia. Könnyedebb részek, lírai betétek ritkán jelentkeznek: „regényem csak az élet képe akar lenni, s az nem mindig mulatságos.” A stílusban érződik: epikánk csak Eötvös korában bontakozik ki, alig néhány évtizedes múlttal bír. (Indokolt, hogy Majtényi Zoltán „stilizálás és rövidítés” elvégzésével „átdolgozott szöveg”-et bocsátott közre 1992-ben, idézeteinket is onnan vettük.) Egyes körülményes mondatok az iróniát szolgálják, de az író (Kölcsey Parainesisének hatására is) eleve vonzódik a körmondatos, szentenciaszerű, moralizáló előadáshoz. Az író személyes megnyilatkozásai között a legjelentősebbekben saját ars poeticáját fogalmazza meg.

A szókincsben megjelennek a latinitás elemei is. Az élő nyelvi fordulatokat majd Jókai emeli be a magyar epikába. Az elmélyült, árnyalt lélekrajzot Kemény Zsigmond fogja megeremteni.

A műfaj összetett. Cselekménye szerint ez a mű a legelső bűnügyi regényünk, művészi célzatát tekintve pedig ún. irányregény. E műfaj célkitűzéseit az író pontosan rögzíti: „A költészet kedves játékká aljasul, ha különválik a kor nagy kérdéseitől, és nem a létező hibák orvoslására, nem az érzelmek nemesítésére törekszik.” A kortárs írók közül Victor Hugo volt szerzőnk példaképe, aki a politikai célzatú irodalom programhirdetője volt. Eötvös József személyesen, megyei hivatalnokként ismerte meg közállapotainkat (1837-ben Eperjesen ülnök volt, apja akkor ennek a - Sáros - megyének a főispánja), saját nézeteit adja Tengelyi Jónás szájába: „A nemesség megyei rendszerével sáncokat épített maga köré, amelyek mögött kiváltságait évszázadokon keresztül védelmezni tudta a törvények ellen is.” és felteszi a kérdést: „miért nem vesszük be a népet is a sáncok mögé?”

Brontë:
švöltő szelek
(1847)

Ritka, váratlan alkalma az ábrázolás teljességének, de egyúttal szabadságának is, az ihlet csodálatos rátalálása legtitkosabb mondanivalóira.É
(SÉTÉR ISTVÁN)

Az angliai Yorkshire-ban a XIX. század első felében egy korán megözvegyült, ír származású falusi papnak három lánya volt, mindhárman megpróbálkoztak az irodalommal. Emily Brontë (1818-1848) volt a középső nővér, és jóllehet egykönnyű író maradt, de egyetlen regénye világsiker lett. Az švöltő szelek (Wuthering Heights) a XIX. századi angol irodalom „legdémonibb műve” - a fordító Sötér István szavaival. Romantikus és egyszersmind modern lélekelemző regény, a kísérteties „gothic novel” hagyományaira építve az emberi szenvedély viharait mutatja be. A cím eredetileg azonos volt a fő színhely nevével (ez szó szerint Čsüvöltő magaslatok, Sötér Istvánnál „Szelesdomb”); a magyar cím expresszív szókapcsolata előrevetíti az érzelmek és természeti erők együttes tombolását.

Az švöltő szelek az ember társ utáni vágyáról, szeretet iránti igényéről szól; elemi erejű szenvedélyekről, az emberi kapcsolatok sajnálatos elvadulásáról, a tomboló boszszúról. Főhőse különös, külön figura, de szereplőtársai is sajátos karakterek. Az író a rendkívüli egyéniségek és a különös magatartások mögötti titkokat tárja fel, azt elemzi, hogy mi motiválja egy adott személyiség kialakulását. Miért lesz valaki embergyűlölővé? Milyen mértékben vagyunk felelősek embertársunk sorsáért, boldogságáért? Mi alakítja ki a jellemet? Milyen szerepet kap a személyiség formálódásában az öröklődés és a környezet? Kítorhat-e az ember a korlátai közül a saját erejéből? Hogyan lehet megtörni a szeretetlenség és kegyetlen gyűlölködés láncolatát?

Sivár, szélviharoktól gyakorta pusztított vidéken, a „Szelesdombon” él a regénybeli Earnshaw család, a közeli barátságos völgyben (Thrushcross Grange-ben) pedig Lintonék. Sorsuk egy talált gyerek megjelenésétől kezdve fonódik össze és fordul mindinkább tragikusra: Earnshaw Lr a városból egy sötét bőrű kisfiút visz haza. Saját fia, Hindley kezdettől gyűlöli Heathcliffet, a Catherine nevű kislány viszont testi-lelki jó pajtása lesz a jövevénynek. Az apa idővel meghal, Catherine pedig az elegáns és udvarias Edgar Linton felesége lesz, Heathcliff így minden szeretetből kiszorul. Eltűnik, majd háromévnyi rejtélyes távollét után visszatér, megemberesedve, vagyonosan, de kegyetlen bosszútervekkel. Odaköltözik a közben (felesége korai halála után) elzúllott Hindley Earnshawhoz, és kártyán minden vagyonát elnyeri. Catherine változatlanul melegen szereti Heathcliffet, de Edgarnak hű felesége akar maradni. Heathcliff kegyetlen bosszúszorozata következik félreértésekkel és végzettszerű fordulatokkal, míg nem a gyűlölködés megszakad; Heathcliff meghal, és a két megmaradt fiatal az Earnshaw és a Linton családból egymásba szeret.

Heathcliff, a „kakukkfőka” jelleme áll a mű középpontjában. Amikor Szelesdombra kerül, még alig 2-3 éves, épp hogy járni és beszélni tud. Származása és addigi (feltehetően megpróbáltatásokkal terhes) előélete azonban ismeretlen; talán cigány, talán valamilyen keverék, „spanyol vagy amerikai fajzat”. Azt tudjuk csupán, hogy Earnshaw Lr az éhhaláltól menti meg a kisgyereket Liverpoolban. Megpróbáltatásainak Earnshaw Lr gondoskodása vet egy időre véget, de a szeretet már ebben a családi közegben is gyűlölettel együtt jut osztályrészéül. A kisfiú korán megedződött a megpróbáltatásokkal szemben, de annál hevesebben áhította a szeretetet, és annak elmaradására csak dacos lázadással tudott válaszolni. Catherine kedvessége mentsvár lett a számára, hisz a szeretetlenség sorsközösségében egymásra találtak. Szelesdomb feudális rendjében a gyerek megaláztatásokat él át, embertelen büntetéseket részesül, és csak ájtatoskodó, hamis valláserkölcst ismer (ennek ellenpontja Thrushcross Grange valódi otthonossága, családias melegsége, művelt légköre, egészében humánus világa). Heathcliff és Catherine önfeledt összelebegedése cinkos elvadulással (a lápban való csatangolással) járt együtt. Catherine-nek azonban megmaradt a lehetősége (szépségénél, tanultságánál és főképp családjá rangjánál fogva), hogy kilépjen ebből a körből, míg Heathcliff mindent elveszít, amikor a lány Edgar Linton vonzáskörébe kerül. Egész életére kiható vereséget szenved, amikor Lgy látja, hogy fel kell adnia a Catherine-ért, a vele való lépéstartásért folyó versenyt.

A titokzatos három év alatt Heathcliff megteremti saját egzisztenciáját, valamiképpen kiemelkedik a „vaskos tudatlanságból”, de már alapjaiban sérült személyiséggel, tragikusan torz céltől, eszelős bosszúvágytól hevítve tér vissza: „Ésötét tűzű szemében félig vadállati, de megfékezett kegyetlenség bujkált.” Képtelennek bizonyul elviselni azt, hogy Catherine saját akaratából a másé lett, mással él. Agresszív ösztönei, brutális gyűlölködése elvakítja, nem látja meg Edgar Linton humanizmusának értékeit, csak a legázolandó ellenfelet látja benne. Monomániás gyűlölködővé vadul, elveszti a jogát és a lehetőségét a boldogságra, ahhoz, hogy normális emberi kapcsolatokat építsen ki. Catherine, eltávolodva Heathcliff-től, „fennhéjázó, akaratos és gögös” lesz, „kétszínű életet él”. Nem tudja tisztázni - Ellen Deannel folytatott beszélgetése során sem -, hogy ki mellé kell állnia. Szíve minden szeretete Heathcliffé, de pajtását Hindley, a bátyja „lealacsonyította”, és így nem vállalja a mellette való életet. Pontosan látja Ellen Dean: „Azon a napon, mikor magából Lintonné lesz, ő elveszít barátságot, szerelmet, mindent.” Heathcliff összeomlásáért Catherine is felelős, hiába próbálja a szerelmet kedvességgel pótolni. „Ha már leromboltad a palotámat, ne építs helyette kunyhót [É]” - tör ki a vád Heathcliffből.

Isabelle fel tud lázadni, ki tud szabadulni Heathcliff hatalmából (bár ez óriási erőfeszítésébe kerül), és megtalálja saját életcélját gyermekének feltű nevelésében. Edgar Linton kezdetben csupán naiv szerelmes, Heathcliffhez képest csenevész, pipogya fiatalember, ebből az állapotából azonban képesnek bizonyul kiemelkedni. Évek múltán Lrrá tud lenni személyes fájdalmán is, az „igazi bátorság és hűséges, ragaszkodó lélek tanúbizonyságát adta: bízott Istenben, és Isten megvigasztalta őt” (Ellen Dean), bár gyenge szervezetét a betegség legyőzi. Megerősödő nemes erkölcsiségét és lelkierejét lánya, Cathy (az ifjabbik Catherine) örökölni fogja, és ő lesz a végső győztes.

Cathyben már mint kisgyereken kifejlődött a mély és gyengéd vonzalom képessége. Hideg szépség, a felszín mögött sejthető szelídség, de visszautasító modor - így ismeri meg Lockwood. A mű végére megtalálja saját énjét és feladatát; nem csupán azzal, hogy megsejti Hareton értékeit és közeledik hozzá, tanítja és magához emeli, hanem azzal is, hogy Heathcliff elevenére tapint: „Heathcliff Lr, maga kegyetlen ember, de nem a megtestesült ördög [É] Soha senkit sem szeretett életében, bácsikám?” „[É] bármennyire tönkretett bennünket, mindig megmarad elégtételül a gondolat, hogy kegyetlenségének egy, a mienkénél is nagyobb nyomorúság az oka. Mert maga szerencsétlen, ugye?”

Hareton Earnshaw félárva nevelkedik, apja gyűlölte, Heathcliff pedig „vadócnak nevelte.” Azt a sorsot szánta neki, amit ő élt meg Hindley Earnshaw mellett - ez is embertelen bosszúja része volt. „Sohasem tanították írni vagy olvasni [É], nem tiltották el semmi rossztól.” „Faragatlan, de érzékeny”. Erről a mélypontról emelkedik fel, sokáig szunnyadó igényessége bátorításra talál, és elnyeri Cathy rokonszenvét, majd legvégül szerelmét.

A társadalmi tér csak közvetve van jelen, a társadalmi helyzetek és kapcsolatok csupán másodlagos jelentőségűek, ebben a világban a társadalmon kívülség dominál. Liverpool és Gimmerton, a műben megjelenő nagy- és kisváros csak háttérteret jelent. Az embergyűlölet közegében vagyunk, a külvilágból legfeljebb emberkerülők tévednek ide (pl. Lockwood Lr, a saját társadalmi-társasági frusztrációja következtében). Heathcliff származása, meggazdagodásának módja rejtély marad, lényegtelen kérdés az író szerint.

A szelesdombiak keveset beszélnek, „sokkal mélyebben élnek”, hisz alig talál-

koznak idegennel. A családok is mérföldekre élnek egymástól, nem csupán a lelkek. A világ azonban itt befelé tágul, és a lélek belső törvényei-örvényei jutnak hatalomra. A lelket közvetlenül a természeti környezet alakítja ki és tartja rabságában, felerősítve ősi ösztöneit.

Az embert alakító és egyszersmind fogságban tartó természeti környezet az ősvölgy szelekben hármastagolás: szirt, völgy és láp. A szirt („Szelesdomb”) az erő és a magány világa; rideg körülményei megedzik a testet, de szikárrá, érzéketlenné keményítik a lelket. Ez a tomboló természet és a társadalmon kívülség világa. A láp az ösztönélettel kapcsolatos, titokzatos és egyben rendkívül veszedelmes terület. Az itt lakók sem ismerik valamennyi titkát, számukra is életveszélyes, de a gyermek Heathcliff és Catherine önfeledt együttlétének ez volt a színhelye, ők birtokba vették és uralták ezt a tájat. A völgy az érzelmek és a humánumbensőségek közege, csodálatos szépségű vidék („könnyű pára szállt fel, és bodros felhővel szegte be az ég alját”). Otthonos életkörülményeket nyújt, lelki fogékonyságot alakít ki, de puhány, életképtelen alkotókat formál. Szelesdombon ennél „egészségesebb [É] a levegő, élesebb és szárazabb”. Egyik szféra sem teremt tehát önmagában kiegyensúlyozott személyiséget. Az ember csak akkor szabadulhat ki a XIX. századi meghasonlásából, a széthasadt kultúra megnyomorító rabságából, ha ki tudja magában alakítani az erőt, az ösztönvilág és a humánus közös harmóniáját. Az ifjabbik Catherine-nek ez végül sikerül, és ez a mű megoldása.

Az öröklött és a környezettől meghatározott lelki-fizikai alkat korlátaiból azonban sokáig lehetetlennek látszik a kitörés. A Lintonok csaknem valamennyien örökletes betegségben, fiatalon sorvadnak el („lassú és gyógyíthatatlan lázban, mely ellenállhatatlanul ragadta őket a halál felé”). Edgar Linton hőiesen küzd sorsával, de azt végül nem kerülheti el. Nem tud dacolni a rejtélyes természeti erővel Earnshaw-ér sem, korán hal meg felesége és menyje is. Heathcliff sorsa már gyerekkorában megpecsétlődik, és csak amikor mindinkább magára marad, és bosszúvágya is kifárad, akkor jelenik meg (Cathy keze nyomán) virág Szelesdombon, az ember akkor lesz őrre a külső és belső természetén.

Az érzékennyé váló, lelki életében gazdagodó ember számára mindenekelőtt kapaszkodó szükséges: olyan külső támasz, amelyhez kapcsolódva az önazonossága is megragadható. Ez a támasz lehet Brontë tanítása szerint a vallásos hit, a könyv, leginkább azonban a másik emberi lélek.

A dombvidék lakói (pl. Joseph, az öreg szolga) állhatatossággal, rendíthetlenséggel viselik sorsukat, magányosak, de intenzív lelki életet élnek; olykor látomásoktól szenvednek, a keresztény vallás és mágikus-pogány hitvilág valamiféle sajátos keverékében élnek (Heathcliff özvegye pl. fekete mágiával foglalkozik). A valóság és az álom összemosódik Lockwood-ér tudatában is, zaklatott lelkiállapotában ő is kísértetjárást érzékel a halott Catherine egykori hálófülkéjében. Heathcliff folytonosan Catherine szellemének megjelenéséért esdekel, lelki nyugalmáért. •riási emberi tragédiák emlékétől terhes a szelesdombi légkör.

„Könyvek nélkül gyötrelmem volna az életem” - mondja a befejező jelenetek egyikében Cathynek Lockwood. Deanné azért tudja megőrizni lelki rugalmasságát, mert a házikönyvtár minden elolvasható darabját ismeri, mindegyikből tanult valamilyen bölcsességet. Catherine akkor kezd elszakadni Heathcliff-től, amikor lehagyja őt a tanulásban (talán öröklött képességei különbsége miatt). Az ifjú Hareton csak akkor léphet ki primitív létállapotából, amikor megbarátkozik a betűkkel, és megnyílik számára az írott világ - ezzel együtt Cathy szíve. (Mindebben a nagyvilágtól elzártan élő, az irodalomban életlehetőségre találó Brontë-lányok szemlélete és sorsa is erőteljesen tükröződik.)

Az ideális lét és cél azonban: szeretetben találkozni az embertársal. Catherine mondja (Nellynek) Heathcliff-fől: „[É] ő sokkal inkább én, mint jómagam. Bármiből van is a lelkünk, az övé s az enyém egy, s így különbözik a Lintonétól, mint a holdsugár a villámfénytől vagy a jég a tüztől. [É] kell még lennie valakinek rajtad kívül, akiben te is benne vagy még. [É] Nelly, én Heathcliff vagyok! Mindig, mindig a lelkemben él[É]”

A cselekményt az író közvetett módon tárja elé, az epikus narrációt jellegzetesen reflexív közegbe ágyazza. Egy kívülről érkező idegen, Lockwood, az Éj bérlő személyes élményei, benyomásai során kezd feltárulni előttünk az „embergyűlölők paradicsoma”, majd a főszerepet a neki elmondott visszaemlékezések veszik át. Elbeszélő szereplőket alkalmaz tehát a szerző (elsősorban Deanné, mellette még Isabelle, Zillah, Cathy kisasszony személyében), akik nemcsak szemtanúk, hanem az egykori történetek cselekvő részesei, saját élményeik előadói, vagy a hősök bizalmasai. A napló (Catherine Earnshaw aprólékos feljegyzései) és a levél (Isabella hosszú beszámolója Ellen Deannek) beiktatása is ehhez a lírikus kifejezőmóddhoz illeszkedik. A drámai sodrás, fordulatos cselekménysor szubjektív előadásban jelenik meg az olvasó előtt.

Epika, líra és dráma fonódik tehát össze ebben a romantikus regényben.

Lockwood és Heathcliff között párhuzam fedezhető fel; az Éj bérlő is képtelen a szeretet kifejezésére, ezért lett emberkerülő, lépett ki a társadalomból, ezért jön északra. Ez a párhuzam végül is oldja a „démoni” sötétséget; a regény végén Lockwood visszatér az emberek közé, jöhet a véglegesen eltorzult személyiségű Heathcliff számára nincs visszaút, élete a bosszúállással célját veszítette.

A regény időszervezete közvetlenül a művészi célt szolgálva alakul. A végkifejlet előtti epizódban, a mélyponton nyerünk először betekintést Heathcliff és társai sorsába, majd több nézőpontból visszaemlékezések derítik fel fokozatosan az előzményeket.

A szerző ezzel megújítja a hagyományos epikát. Az elbeszélő szereplő (főként Deanné) többször előre jelzi valamely hős sorsát, az in medias res kezdés szintén előre megadja az életutak végét. Az olvasó figyelme így a történetek okaira koncentrálódhat, az írói szándéknak megfelelően a lelki motivációra összpontosul.

A kerettörténet időszaka 1801. novemberétől 1803. áprilisáig tart, Lockwood ezalatt ismerkedik meg a hősökkel és az előzményekkel. A betét családtörténetben mintegy négy évtizedre tekintünk vissza, a családi előtörténetben pedig mintegy háromszáz évre, a késő középkori gótikus várkastélyok idejére. A szenvedélyek gyökerei azonban az emberi tudat mágikus-mitikus őskoráig nyúlnak vissza.

Az író többféleképpen is alkalmazza az időszimbolikát: tél elején indul a cselekmény, a hosszú tél nyomja rá bélyegét a történetesorra, a tavasz kezdete pedig az érzelemviharok enyhülését szimbolizálja.

A regény értékesítésén a megbékítő szeretet áll (sokáig csupán igény, hiány formájában). Heathcliff a középrészben gúnyosan utasítja vissza a kötelesség, a lelkiismeret, az emberség, az irgalom és a jótekonyság erkölcsi parancsait (szemben a gyűlölködő bosszúvágygal), végül azonban fejet kell hajtania előttük. Olyan szeretet csendesíti csak le az üvöltő szeleket, amely az összetartozást és az emberi szabadságot egyaránt kifejezi, lehetővé teszi. Háttérbe kell szorítson a birtoklás („ő az enyém”), az emberi kapcsolatokat is szétziláló anyagi érdek; az enyém-tied mindent meghatározó joga helyett a szeretetnek és az együttérzésnek, a kölcsönös megbecsülésnek kell uralkodnia.

Az életörömet, áradó és sodró létszeretetet hirdeti végül is az üvöltő szelek című Brontë-regény. Szelesdombon a záróképpen viola és petúnia illatát hozza a szél, a halottak pedig immár békésen nyugosznak a földben.

ARANY JÁNOS

Toldi-trilógia

(1847, 1854, 1879)

A Toldit készen várta helye, s mégis van megszületésében valami elképesztő váratlanság. A változásokat feldajkáló s a legfontosabb erőket egy-egy döntő történelmi pillanatra összpontosító fejlődés logikája hozta létre; de legalább ennyire a génusz varázslata, aki az ihlet meglepetésszerű bizonyosságával találkozik a történelmi pillanattal, sugárzó valóságú, sugalló erejű műbe foglalja azt, amiről a kor álmodik, s aminek elemei hosszú századokon át alakultak ki a hazai és az európai irodalomban.

(KERESZTURY DEZSŐ)

A Kisfaludy Társaság 1846. február 4-én megjutalmazta Arany János Az elveszett alkotmány című komikus eposzát, s ugyanezen az ülésen olyan költői beszélyre hirdetett pályázatot, "melynek hőse valamely, a nép ajkán élő történelmi személy, péld. Mátyás király, Toldi Miklós, Kádár vitéz stb. Forma és szellem népies legyen." Arany, bár csak hivatalán kívül s a családi elfoglaltságok mellett dolgozhatott, jó fél esztendő múlva elkészült a művel. A kézirat tanúsága szerint "Vége oct. 23-án, 1846". 1847 januárjában kapta kézhez Erdélyi Jánosnak, a Társaság titkárnak a levelét, mely szerint "van szerencsém üdvözölni önt, mint pályanyertest újra Toldi-jával, melynek sorsa éppen a mai ülésen döntetett el, oly kedvezőleg, hogy a díjt méltányosnak lelő az ülés a kihirdetettnél magasabbra tenni, megszorítani." Az elbeszélő költemény sikere az irodalom első vonalába emelte Aranyt. Vahot Imre a Pesti Divatlap munkatársául kérte, még februárban megérkezett Petőfi köszöntőverse és levele. A Toldi 1847-ben jelent meg nyomtatásban.

Az Arany János számára oly fontos "epikai hitelt" sokféle forrás biztosította. Toldi Miklós valóban élt, noha ezt Arany még nem tudta bizonyítani. A történelmi Toldi Miklós Nagy Lajos idejében több megyében viselt főispáni hivatal, és Olaszországban zsoldoscsapat hadvezéréként tevékenykedett. Arany birtokában volt Ilosvai Selymes Péter Az híres nevezetes Tholdi Miklósnak jeles cselekedetéről és bajnokságáról való história című műve. A verses históriában megőrzött változat igen zavaros sorrendű, ezért Arany elemeire szedte a történetet. Ilosvai históriájából egyelőre két mozzanatot emelt ki és olvasztott be saját kompozíciójába: a bujdosást és a győztes párbajt. Gondosan kihagyta a készen kapott anyagból azokat a jeleneteket, amelyek nem fértek össze elképzelésével, eszmei koncepciójával. A középkorban Toldi személyével kapcsolatban számos monda keletkezett. Szalonta vidékén - mely maga is Toldi-birtok volt - Arany még föllelte a hős nevével is összefüggő mondatörödékeket, például a malomkő asztalokat Toldi asztalának nevezték. Valószínűleg a helyi történettel hozható kapcsolatba, hogy Toldi átrúgja az egyik csónakot a Dunán, s hogy a parasztleányek virtuskodó fogásaival rémiti meg a cseh vitézt.

A történet szintjén a Toldi a főhős önmagára találásának, a kiteljesedés útjának a műve. Miklóst határhelyzetben ismerjük meg: az önazonosság zavarával küszködik. Származásánál fogva nem tartozik a cselédek közé, de életmódja, a bátyja által rákényszerített szerep nem teszi lehetővé, hogy a vitézek közé kerüljön. A lelki tusakodást erősítik Laczfő nádor hadának megjelenése, a második énekben pedig György szavai. Miklósnak anyja iránt érzett szeretete elodázza a szerepzavarból való kitörést, a gyilkosság azonban már rákényszeríti erre. A főhős bujdosása kettős természetű: jelzi a

még nem tisztázott életcél okozta bizonytalanságot, másrészt a bűnhődés folyamatának a színtere, a lelkipurdalás kivetítése. A farkaskaland a testvéri viszony tárgyiasítása, a jótettért járó büntetés analógiája. Miklós megvédi a viharban az állatkölyköket, mire rátámadnak a farkasok. A vadállatok elpusztítása a bátyja iránt táplált gyilkos indulat megfelelője, egyben az érzelem levezetése. Az identitás hiánya számkivetetté teszi a főhőst, ezt jelzi magányos budai bolyongása, a bika megfékezése és az érte kapott jutalom, a temetőben talált szállás. A cseh vitézzel vívott párbaj révén Miklós elfoglalhatja az őt megillető helyet és szerepet, oda kerül, ahová vágyott, a vitézek közé. A gyilkosságot, a bűnt a haza becsületének megmentése mint legmagasabb érték és erény semmissé teszi.

Toldi határhelyezete nem csupán szociológiai-társadalmi, hanem életkori és mentalitásbeli is. A főhőst végigkíséri a "gyermek" kifejezés és minősítés. György anyja szemére veti, hogy dédelgeti kisebbik fiát, a testvérek veszekedésekor Miklós "szörnyű gyermekként" viselkedik (Első ének), a mulatozás után karjára borulva "úgy aludt el, úgy hált a hatalmas gyerek" (Tizedik ének). A király is észreveszi jellemző vonását: "Ne légy olyan gyermek" (Tizenkettedik ének). A mű befejezésében az elbeszélő újfent csak "daliás gyermeknek" nevezi Toldit.

Az elbeszélő költemény egyensúlyra és harmóniára építő koncepciója nem engedi érvényesülni a gyermeki természetből fakadó konfliktusokat, mint ahogy elsimul a magatartásforma következménye: a hirtelen harag, a világ érzelmi alapú megközelítése, az önellenőrzés és önfegyelem hiánya. "Nagyon nehéz bizonyítani, mégis úgy tűnik, mintha Arany a "daliás gyermek" Toldi vonásait már most úgy alakította volna ki, hogy elég legyen egy hajszálnyi hangsúlyeltolódás, és a hirtelen haragú, érzelmeitől végletesen befolyásolt figura olyan helyzetbe sodródjék, ahonnan már nincs menekvés" (Szörényi László).

A Toldi politikai üzenetét azonnal fölismerték a kortársak. Gyulai Pál szerint "S vajon Toldi, ki lerázza a viszonyok jármát, fölfelé tör, mindenütt népünk eszményi oldalait tüntetvén föl, nem hangzott-e össze az 1846-47-i évek vágyai s élményeivel?"

A bujdosás, azaz a hazátlanság meg az új haza keresése motívumában a magyar nép jelképévé emelt Toldi léthelyzetét láthatjuk, fölmagasztalásában pedig Arany politikai programjának lényegét, a magára talált nép fölemelkedését a nemzetbe.

A Toldi műfaja elbeszélő költemény, vagy a korabeli meghatározást használva "költői beszély". A nemzeti identitás igényét kifejező klasszicista eposz merevségét, a történetiség szerepét a népiesség programja oldja. Az előhangban a látomásként érzékeltetett tárgymegjelölés és a segélykérés a romantikus eposzt idézi, Vörösmarty élt a Zalán futásában hasonló megoldással. A klasszikus eposz értékrendjének csúcán álló hírnév hangsúlyozásával fejeződik be a mű:

"Dicső híre-neve fennmaradt örökre."

A szerkezet is az antik eposzok mintáját követi. Szörényi László szerint Arany az egész kompozíció alapjául az Aeneist vette: mint ahogyan Vergilius eposzának első fele a római Odüsszeia, a második fele pedig a római Iliász, ugyanúgy Arany Toldijában az első hat ének tartalmazza Miklós bujdosását, a második hat ének a diadalmas harcot, amelyben visszaszerzi becsületét, és elnyeri a király kegyét. Az eposz jellemzője, az epikus hasonlat már a népiesség nyelvi programjával érintkezik, s az otthonosság, bensőségesség hangulatát sugározza. Arany népiesség-koncepciója szerint a műalkotás "legyen egyszerűen nemes, erőteljes, a nép nyelvét megközelítő s ennek virágaival ékes - szóval döntessék le a közfal a népi s ma úgynevezett fennköltészet között, és legyen a költészet általános, nemzeti." Arany harmonikus egységbe olvassza az archaikus kifejezéseket a tájnyelv fordulataival, a néppé emelt nemzet politikai programja a stílus szintjén is jelentkezik: a leírások, a párbeszéd tökéletességében.

A Toldi verselése vitatott. Feltehetően a felező tizenkettes időmértékbe való átjátszásáról van szó, az ütemhangsúly és a trocheusok lüktetése egyszerre jellemzi a verselést.

A megtalált és ábrázolt harmónia, a bizakodás és remény rendkívül hamar a múlté lett. A Toldi sikere folytatásra kötelezte Aranyt. Erre biztatta Petőfi, Toldy Ferenc is. 1847-ben ezt írta Petőfinak: "Egy Toldit akarok még írni, Toldi estéjét, s ezt neked akartam dedikálni." 1848-ban az első művel együtt szeretné kinyomtatni, de erre nem kerül sor. Csak 1854-ben jelenik meg a Toldi estéje, s a végső változat kiadásakor Arany figyelembe vette Kemény Zsigmond kritikáját is.

A hangnem, a hangvétel és a koncepció kidolgozásában és módosulásában szerepet játszottak Arany személyes és történelmi tapasztalatai. Az irodalmi életbe való bekerülése korántsem volt olyan zökkenőmentes, mint ahogy azt a Toldi sikere ígérte, a megváltozott politikai helyzet pedig a Toldiban tükröződő naiv optimizmust kérdőjelezte meg. Rövid idő alatt nyilvánvalóvá vált, hogy a nép nemzetbe emelése nem olyan problémátlan, mint ahogy azt alig egy-két évvel ezelőtt hitte.

A Toldiban a főhős az elbeszélő eszmei-ideológiai koncepciójának kifejezője volt, a Toldi estéjében már csak az alternatíva egyik ága. Az ország, a nemzet két út előtt áll, kétféle fejlődési lehetőség kínálkozik. A főhős a nemzeti hagyományok védelmezője, az erkölcsi normákhoz és az eszményekhez való ragaszkodás jelképe. Az udvar pedig az európai fejlődés kifejezője, az integrációé, amely részben a nemzeti sajátosságok feladását is jelenti. Arany számára a választás már nem egyértelmű.

Az öreg Toldi három éve hagyta ott az udvart, mert nem értett egyet a nemzeti szokásokról idegen életvitellel és erkölcsiséggel. Most újra hívják, s a kötelesség érzése erősebb benne a megbántottságnál. Legyőzi párviadalban az olasz vitézt. Az ünneplés azonban már nem egyértelmű: az apródok énekén felháborodva újra gyilkosságot követ el. Halálos ágyán Lajos király meglátogatja, s az uralkodó kiegyezésre biztató szavai képviselik immár Arany álláspontját.

Arany az agg Toldi alakjában a XIX. századi irodalom egyik kedvenc témáját, az időből kiesett embert ábrázolja. Toldi a harcban, az egyértelmű erkölcsi viszonyok világában találja meg szerepét, idegen tőle az olasz módi, a viszonylagosság, a polgári élet. Budára történő bevonulásakor az elbeszélő rá is játszik Don Quijote és Sancho Panza kettősségére. A főhős értékelése egyszerre ironikus és elégikus. Az irónia a megkésett embernek szól, aki idegenül mozog az új világban, az elégikus hang pedig annak a magatartásformának és erkölcsiségnek, mely nem az időhöz kötött. Hiszen a tisztesség, a bátorság, a hazaszeretet nem függvénye a változásnak. Lajos király szavai viszont arra figyelmeztetnek, hogy az értékörzés és haladás nem egymást kizáró ellentétek és csak a kettő együtt képes megtartani a nemzetet.

Toldi újbóli gyilkossága már nem bocsánatos bűn, a hős nem kap egyértelmű feloldozást.

A két Toldi-művet ismétlődő toposzok kötik össze. Az öreg Bence helyett most a fiát látjuk, mindketten a patriarchális viszonyok között létrejövő emberi hűség jelképei. A zárókép a hőésben a sírnál az ásóra támaszkodó Bencével nemcsak Toldinak, hanem a hű cselédnek is emléket állít. Mindkét mű középpontjában a párviadal áll, s a két jelenet között logikai összefüggés is található. A cseh vitéz orvul támad legyőzőjére, az öreg Toldi már meg sem várja a királyi kegyelmet biztosító intését, végez az olasz lovaggal. Mikola még a Herder nyomán elterjedő szláv veszélyt jelképezi, az olasz lovag a nemzeti sajátosságokat bekebelező európai út szimbóluma. Mindkét műben Toldi párviadalát két fiú küzdelme előzi meg. A Toldiban az özvegy meséli el fiai halálát, a Toldi estéjében a Gyulafi-ikrek vívnak meg az olasszal, eldönthetetlen szerelmi konfliktusuktól is indítva. Bertalan halálával a sebesült Lóránt nyeri el Kende Rózsa kezét. Lajos király alakjában némi következetlenség figyelhető meg. A Toldi estéjében az első műhöz képest kissé megfiatalította Arany.

A természeti képek, a környezetrajz is jelzi a két mű különbségét. A Toldi erőt, kiegyensúlyozottságot sugalló nyári képpel indul, a Toldi estéje az elmúlást idéző őszi megrajzolásával kezdődik, s annak véglegességét kifejező tél képével zárul. A hőés azonban a kegyelem és megbékélés hirdetője is, a lelki megtisztulás ősi toposza. Így búcsúztatja el Arany az életmű egyik legfontosabb hőjét, Toldi Miklóst.

A trilógia befejező részét, a Toldi szerelmét 1879-ben zárta le Arany. Az életműben Toldi problémahordozó hősként jelenik meg, s mindig az alkotói pálya egy-egy fontos szakaszán fordul hozzá a költő. A Toldi szerelme már nem elsősorban a nemzeti problémák kifejezője, hanem a kései Arany világképének hirdetője. A sokszálú, bonyolult történetű verses regény középpontjában a félig leélt élet, az eljátszott boldogság kérdése áll. Most válik végzetesen tragikussá a "gyermek Toldi" alakja, aki játékként fogta föl az életet, aki társa helyett vívott meg Piroska kezéért. Meggondolatlansága jóvátehetetlen vétek: amikor győz a lovagi tornán, éppen társa helyett aratott diadalával vet véget személyes boldogságának. Minél messzebb akar menekülni Rozgonyi Piroska iránt fellebbant szerelmétől, a távolság azonban nem csökkenti, inkább növeli érzelmeit. Hazatérve a messzi csatákból megöli a feleségét bántalmazó Tar Lőrincet, s ezzel végképp eltaszítja magától szerelmét. A mű az őszikék rezignált hangján szól az emberi boldogság paradoxonáról, a nem teljes élet gyötrő kínjáról.

ARANY JÁNOS

Buda halála
(1863)

[É] elnyomhatatlan az olvasóban az a kimondani is alig mert sejtelem, hogy ennek a műnek minden részlete, versszaka, sora remekmű, az egész azonban valahogy mégis hiányérzést hagy.
(NÉMETH G. BÉLA)

Arany János az Akadémia Nádasdy-pályázatára küldte el a Buda halálát. Nádasdy

Ferenc gróf 1857-ben ötezer forintos alapítványt tett, hogy annak kamataiból másodévenként száz arannyal jutalmazták a legjobb magyar tárgyú elbeszélő költeményt.

A bíráló bizottság (Jókai, Gyulai, Kemény) értékelése szerint: "nem csak viszonyosan tartják becsesnek, hanem magában is oly kitűnő műnek, mely epikai költészetünk elsőrangú művei között foglal helyet [É]. E rendkívüli mű egy nagyszerű eposz tervét sejteti a bírálókkal. A szerző nem kevesebbet céloz, mint amennyire lehetséges, a műköltészet terén visszateremteni azt, mit népköltészetünkben elvesztettünk, ősi naiv eposzunkat."

A Buda halála a kéziratban található feljegyzés szerint - "1862. február végén - május 6-án 1863." - gyorsan elkészült. A terv, a magyar őstörténet megírása, a naiv nemzeti eposz megteremtése azonban régóta foglalkoztatta a költőt. 1847-ben Petőfihez írt levelében így fogalmaz: "Festenék szabad hazát, közös hazát; megtanítanám a népet, mikép szeresse a hont, melyért előde vére folyt. Mert bizony nem a mai nemesség vére volt az, mely visszaszerezte Etele birodalmát: az

a vér részint a csatatéren folyt el, részint a magvetők igénytelen gubája alatt rejlik." Kezdetben, Vörösmarty és a reformkori romantika példája nyomán a honfoglalási harcokat akarta megrajzolni.

A forradalom és a szabadságharc bukása, a megváltozott történelmi helyzet fordítja figyelmét a hunok históriájára.

Arany László szerint: "Az Attiláról szóló eposz tervével talán mindjárt a forradalom után kezdett atyám foglalkozni."

Arany rendkívül gondosan készült műve megírására. A korabeli történettudomány általában elfogadta a hunok és a magyarok azonosságát, a költő pedig biztosítani akarta az "epikai hitelt", hiszen "Monda nélkül pedig - vagyis legkisebb támasz nélkül a hagyomány vagy história részéről - egész epikai költeményt csak mintegy az ujjamból szopni, ha tudtam volna is, nem akartam." Tanulmányozta Anonymust, Kézait, Thuróczi őstörténetét, Ipolyi Magyar mitológiáját, a francia történétíró Amadé Thierry Attiláról készült tanulmányát. Megihlette Aranyt a perzsa Firdauszi Sáhname című eposza, amely kiemelkedő személyek helyett két nemzet egymást követő generációkon át folytatott élethalálharcát állította a középpontba. Irán és Turán világtörténelmi csatájának magyar megfelelőjét a hun-német ellentétben látta. Hatott Aranyra

a Lönnrot által rekonstruált monumentális finn eposz, a Kalevala, valamint merített a Nibelung-énekből is.

Arany a hun eposzt trilógiaként képzelte el, s több tervet is készített. Az első rész Etele (Attila) és Buda összecsapásáról, a második az Etele világhatalmának végét előrejelző jóslatokról és Csaba neveltetéséről, a harmadik Etele haláláról, a hunok és a leigázott népek összecsapásáról, Csaba elbujdosásáról és jövőbeli visszatéréséről szólt volna. Az egész Attila testvérgyilkossága és az érte járó büntetés foglalta volna egységbe, illetve Detre intrikája, mely az eseményeket a háttérből mozgatja. A magyarok voltaképpen honfoglalása mint Csaba magyarjainak visszatérése szerepelt volna a trilógia végén. 1853-ban a harmadik rész, a Csaba királyfi két énekben maradt töredéke készült el, valamint a hatodik ének egy része, amelybe beledolgozta a Keveházát. A második dolgozat (1855-56) megpendítette az első rész témáját, és elkészített néhány részt a harmadikból is. 1855-ben írta a trilógia lírai előhangját. Nem készült el a trilógia idillikusnak szánt, a jövő ígérését jelképező, Csaba neveléséről szóló második részéből semmi sem; Attila halálát több változatban is megírta, de a harmadik rész is csonka maradt; csak az első rész, a végső változatban a Buda halála címet viselő alkotás született meg.

Buda király megosztja hatalmát öccsével, Etelevel: "Légy te, öcsém, a kard; én leszek a pálca; / Isten a jó tettet jóval koronázza!" (Első ének). A hatalomról való lemondás azonban nem békét, hanem viszálykodást teremt a testvérek és a nép között. Etele van hivatva a világ fölötti uralomra, ennek szimbóluma a hunok Istenének, Hadúrnak csodálatos kardja, amelyet egy pásztor talál meg, és ad át Etelenek. De az Isten ahhoz a feltételhez köti védencének és vele az egész hun népnek a jövő sorsát, ha az képes lesz önmagát legyőzni. Detre ármánykodása s a két király feleségeinek viszálya fokozatosan olyan helyzetbe juttatja Budát, hogy féltetni kezdi életét, pártütést szervez öccse ellen, sőt az isteni kiválasztottságot jelentő kardot is ellopatja. Etele, aki egy vadászaton a gonosz ármány kísértését legyőzve egyszer már megmentette bátyja életét, a kard ellopásán annyira felindul, hogy párbajban megöli Budát. Etele megrendül, de ismét kezében tartván az Isten kardját, vállalja végét.

A Buda halála műfaja vitatott. Arany, aki szándéka szerint a naiv nemzeti eposzt akarta létrehozni, hun regének nevezte művét. Poétikai értelemben csupán a betét, a hatodik énekben szereplő Rege a csodaszarvasról nevezhető regének, mely a rekonstruált múlton belül is újabb múltbeli perspektívát nyit, a népvándorlás korát idéző naiv hangvételben belül újjáteremti a magyar ösköltészetet. Arany fölismerte, hogy tárgyahoz nem illenek a klasszikus eposz hangütése és kellékei: "Mi az elbeszélés öszerűen naiv formáját illeti, az nem affectatio. Szerző annyira s oly kizárólag jelen tárgyahoz tartozónak véli ezt, hogy részéről képtelen vakmerőségnek gondolna egy olyan eposzt, melyben Attila szerepel, így kezdeni: "Férfiát énekelek"É stb., míg a krónikák egyszerű nyelvén sok mindent el lehet mondani." A homéroszi-vergiliusi hagyománytól való eltávolodás, a mű lélektani alapozottsága a verses regénnyel is rokonítja a Buda halálát. Az irodalomtörténeti hagyomány azonban - a vitatott jelleg ellenére is - az eposz meghatározással illeti e művet. A továbbiakban mi is ezt használjuk.

A mű jelentésrétegei közül az aktuálpolitikait, a nemzet sorsát érintőt szokták kiemelni az értelmezők. Arany a szabadságharc bukása után szembenéz a magyar történelemmel, s a kezdetekig visszamenve szól a tragikus nemzeti sorsról. A hun birodalom hatalmas történelmi viharban omlott össze, s ennek víziója megegyezett azzal a rettegett nemzethalállal, amelynek Arany nemzedéke a szabadságharc katasztrófáját fölfogta. Az allegorikus történetben az örök belső ellentétet, a nemzeti megosztottságot jelképezi Buda és Etele testvérvisszálya. Ezt érzi át Buda a várfalak közt ödöngve: "Hogy mily nagy az ország, s kicsiny az ő fészki" (Tizenkettedik ének). A hunok és a germán törzsek ellentéte az évszázados magyar-német szembenállást példázza, Detre ármánykodása a nemzet gyanútlanágát jelzi a legnagyobb ellenséggel, a germánsággal szemben. Az eposz szinte minden mozzanata jelképpé válik: Buda felépülő városa (a majdani magyar főváros), melynek köveit testvérgyilkosság vére öntözi meg, Gyöngyvér átka, mely annyiszor betelik még e falak között. A Buda halála történelemértelmezésében némi zavart okoz, hogy a trilógia egésze nem készült el. A koncepció teljességgel akkor bontakozhatott volna ki, ha Etele vétke bele is torkollik népe pusztulásába. Arany nem csupán azért hagyta töredékben a nagyszabású tervet, mert a sértő kritikák elvették a kedvét, hanem mert az anyag, a téma ellenállt a koncepciónak. Ha végigviszi eredeti trilógiatervét, akkor állást kellett volna foglalnia arról a csapdáról, amelybe a magyarság jutott a bukott szabadságharccal, az önkényuralommal, majd a kiegyezési kísérletekkel. Azaz, a hun birodalom fölemelkedésében és bukásában, majd jövő újraépülésében olyan - Arany számára megoldhatatlannak látszó - kérdésekről kellett volna számot adnia, mint az Ausztriához való viszony, vagy a nemzetiségek kérdésköre, vagy akár a Kossuth-emigráció

győztes hazatérése. "A Schmerling-korszakban s még később a kiegyezés után ezt az egész kérdéskört már nem lehetett abban a szellemben tárgyalni, ahogyan azt az ötvenes évek derekán fölvezolta. Annyit írt meg nagy tervéből, amennyit becsülettel vállalhatott: a végzet fölismerését és a végzettel való sztoikus dacolást" (Szörényi László). A korhoz és politikához kötött jelentésréteg történetfilozófiai síkon is meghosszabbítható: minden közösség csak egyetértésben, összetartásban állhatja meg helyét, tarthatja fenn létét a történelem nehéz pillanataiban.

Az alakok, szereplők vizsgálata további jelentésrétegeket fejthet fel a műben.

A Buda halála központi figurája, legárnyaltabban megrajzolt szereplője Buda. Uralkodása alatt békében, elégedetten, gazdagságukban egyre gyarapodva élnek a hunok. Kinek-kinek megvan ebben a világban a maga tevékenysége, feladata, hivatása:

Onnan Buda nyáját őrzi vala békén,
Szelíden országol húnok erős népén,
Lát egyenes törvényt, mint apa, mindennek;
Ísl lakomát vígan; áldozik Istennek.
(Első ének)

Buda tragikus vétke, hogy ezt a harmóniát felrúgja: félreértve az "egyenes törvényt", megosztja hatalmát Etelével. "A hatalom azonban, természetéből folyóan, egy bizonyos fokon, minőségen és formán túl már oszthatatlan.

Megosztásával addigi viselője, elvesztve önazonosságát, megzavarja a közösség minden tagjában a hozzá való viszony tudatát, kialakult mértékét s megzökkenti egyensúlyát. Elindítja a mértékvesztés, az önvesztés láncreakcióját; s rajta is, majd Etelén és népükön is "betelik", ami "betelendő", bizonyítván, "hogy örök-állandó amaz erős törvény" (Németh G. Béla). Buda tettére már kezdetben árnyékot vet a Hadúrnak szánt áldozatból kicsapó füst és "vészharagos láng". Nem Detre az, aki ellentétet szít, éket ver a két testvér közé, ő csak mint jó emberismerő, észreveszi a hatalommegosztás következményét. Buda már másnap reggel büntudattal ébred:

Benn pedig elméjét friss gond veri, hajtja,
Marcona józanság hidegen csúsz rajta,
Vád neki, a mit tett, bántja ha mit nem tett:
úgy rémlik előtte, minden dolga büntett.
(Második ének)

Detre csupán a meglévő "vékony repedésbe feszíti az éket", tudatosítva előbb Budában, majd Etelében is az új helyzetet. Ettől kezdve Arany kivételes lélektani megfigyelőképeséssel és tapasztalattal ábrázolja a címszereplő önvesztését, az elvesztett szerep személyiségtorzító hatását. Buda jellemzésére az "árnyék" metaforát használja leggyakrabban Arany ("Látni magam« fogytát, mint reggeli árnyék"; "Csak üres árnyékát taposom a porban"), ugyanezt az állapotot jelzik a fű, az ág, az elszáradt növény képei is ("Mi vagy te? É aszott fű pelyhe az út mellett"; "Ki fogóznék, úgymond, töveszakadt ághoz?") Buda fokozatosan szorul ki a hatalomból, a nép elfordul tőle, a követek nem őt látogatják, hiába próbálja Detre tanácsára megvásárolni az embereket. A tragikus vétség egyenes következménye a személyiség elvesztése után az erkölcsi megsemmisülés, majd a halál.

Etele alakja kevésbé árnyalt, többet megőriz az eposzi hősök elnagyoltságából, kliséiből. Etele elérhetné az általa annyira áhított nagyságot, ha a végzet állította feltételt betartja: "úr az egész földön, ha ez egy hibáján". Etelének önmagát kell megfékeznie, hogy a Hadúr feltételének megfeleljen. Arany erkölcsi szemlélete arról tanúskodik, hogy ezt a feltételt Etelének nem kell ismernie. Amíg a Szigeti veszedelem Zrínyije előre tudja, hogy milyen feltételnek kell megfelelnie, addig Etele nem ismeri e feltételt. Nem is tudja meg soha, hogy isten kardját mivel érdemelte ki. A Hadúr nem közli vele, hogy amiért a vadászat - fölvilágító kétségét legyőzve - Buda életét megmentette, és diadalmaskodott ármány csábításán, méltóvá vált isten kardjára. Etele tragikumának egyik kritériuma, hogy a feltételt csak büne elkövetése után, "önlelkében" kell felismernie.

Detre alakjának egyik rétege a germán veszélyt jelképezi. Az intrikus hagyományos szerepében szítja a viszályt a testvérek között. A "ravasz", "magát alázó", "álnok eszű" szász a két fivér lelkében dúló vihart és kétségeket erősíti föl és fogalmazza meg. Arany azonban Detre ábrázolásában túllép ezen, Detre egyben a megalázott gót nép képviselője is. Megtesz mindent elnyomói romlására, ez azonban nem öncélú, hanem népe szabadulását szolgálja. Az eposz egyik bravúros jelenetében büszkeséggel vegyített fájdalmas iróniával beszél Budának népéről:

S honja-vesztett nép, régi szabad gótok -
No hisz« az is megvan, no hisz« az is boldog;
Szárnyad alatt békén gyarapodva élnek;
Nem töri a járom; jól vannak szegények.
(Második ének)

Detre szerepének kétértelműsége jelzi azt a problémát, melyet a műfaj, a koncepció, a feldolgozott anyag és a lélektani hitelességre törekvő ábrázolás közt feszül a Buda halálában.

Buda tette, a hatalom megosztása láncreakciót kiváltva élezi ki a konfliktusokat, taszítja ki az asszonyokat is megszokott szerepükből. Krimhilda (Ildikó, Hilda, Ilda), a Nibelung-hősnő, aki Szigfrid meggyilkolása után lett Etele "első asszonya", valójában csak elfogadja új férje szerelmét, fiatalságával, érzékiségével vonzza magához Etele. De szíve mélyén továbbra is Szigfridet szereti ("Szeretem holtan is, szeretem még most is; / Ha sírba lezárnak, szeretem még ott is"). Etele felemelkedésétől élete értelmének megvalósulását, Szigfrid halálának megbosszulását reméli, a majdani új uralkodó, fia, Aladár révén:

Közelébb vagy hozzám, mint Etele, a férjem,
Tested az én testem, véred az én vérem:
Bosszút az anyáért bár iszonyút vennél,
Nincs nemesebb tetted, nincs igazabb ennél.
(Kilencedik ének)

Arany tragikus iróniával ellenpontozza az isten kardját megelé Etele világhódító vízióját ("Ihol én, ihol én pörölyje világnak!") azzal a néhány strófával ezután következő jelenettel, mikor Krimhilda a kicsi Aladár derekára köti a kardot ("Csatolta fiának kicsi derekára, / TMrült Aladár, hogy zörömböl utána").

Gyöngyvér, Buda felesége szerepvesztése többszörös. "Eddig első asszony volt, most egyik a két nő között. Született királyi vér, most az azzá emelkedett kell osztoznia. Túl van nőiessége igazi évein, s most egy virágjában állóval kell osztoznia.

S ami ezeknél sokkal fontosabb, amire Arany is sokkal nagyobb hangsúlyt vet: nem lehet többé rejteni Buda királyi rangjával sem önmaga, sem mások előtt, hogy a férfi, akihez életét kötötte, gyenge ember, férfiatlan férfi, hivatásához elégtelen formátum" (Németh G. Béla). Arany remekül érezteti a két feleség első találkozását, egymás erejét, szereplehetőségeit mérik föl egy pillantással:

Hamar a két asszony szeme összevillant,
De csak amíg ember frissen egyet pillant,
Hidegen egymásnak azalatt benyelték
Ruháit, alakját, egész teste-lelkét.
(TMtödik ének)

Az asszonyok közti vetélkedés kimenetelét képi szinten jelzi a sólymok párviadala, Gyöngyvér madarának pusztulása. Az új, megváltozott szituáció nagy erővel veti föl a Buda-Gyöngyvér kapcsolat természetlenségét, a gyermek hiányát, a meddőséget. Arany értékrendjében a gyermek, a család az összetartó erő, a jövő reménye, a nemzet fennmaradásának záloga. A Rege a csodaszarvasról tanúsága szerint a vándorlás, nyugtalanság csak a gyermekek születésével szűnt meg, s vált e terület, az elfoglalt föld hazává:

Engesztelni fiat szültek.

Tó szigetje édes honná,
Sátoruk lön szép otthonná,
ágyok áldott nyugalommá:
Nincs egyéb mi őket vonná.
(Hatodik ének)

Buda tettének, a jószándékkal megbontott harmóniának talán legtragikusabb következménye a szervezetten, közösségben élő nép tömeggé válása. Arany a tizenkilencedik század fájdalmas tanulságát, a polgári világban felbomlott közösségek élményét is beleszötte a Buda halálába. A tömeg ahhoz húz, akitől tart, vagy akitől némi előnyt remélhet. A megtartó erkölcs és értékrend hiánya jellemzi a Buda halálában a népet.

Ady Endre a legnagyobb magyar balladának nevezte a Buda halálát. Arany műve, túl a politikai-társadalmi üzeneten, a lélektani remeklésen, a magyarság örök útkereséséről, "az örök úttévesztésről" is szól a ballada sejtelmességével:

Szóla Magyar: hej! ki tudja
Merre van a hazánk útja?
Kerek az ég mindenfelé -
Anyám, anyám, meghalsz belé!
(Hatodik ének)

FLAUBERT

Bovaryné
(1857)

A Bovarynéban semmi sincs, ami ČigazÇ lenne: teljességgel kitalált történet: sem az érzelmeimből, sem az életemből nem tettem bele semmit. éppen a személytelensége kelt illúziót (ha egyáltalán kelt). Egyik elvem ez: nem szabad magunkat megírni. A művésznek úgy kell jelen lennie a művében, ahogy Isten van jelen a teremtésben: láthatatlanul és mindenhatóan; érezni mindenütt érezzék, de látni sehol se lássák.

(FLAUBERT LEVELE LEROYER DE CHANTEPIE KISASSZONYNAK, 1857)

Gustave Flaubert az 1848 utáni illúzióvesztett korszak "az eseménytelenség, az unalom, a mozdulatlanság ábrázolásának nagy regényírója" (Jean Rousset). Meghatározó élménye az általános kiábrándultság, alaptémája az emberi butaság; műve írásakor a nyárspolgárok és a romantika iránt érzett gyűlölete hajtotta. TMtvenöt hónapi megfeszített munka után, 1856 őszén kezdte folytatásokban közölni - az írói pályájának kezdetét jelentő - társadalmi-lélektani regényét, a Bovaryné. A mű "voltaképp házasságtörési regény, amilyenből nemsokára műfaj lesz, sőt legfőbb és szinte egyetlen műfaj" (Babits). Az államügyesség vallás- és erkölcsghalászás vádjával pert indított Flaubert ellen, aki "egyetlen sort sem írt le soha művészi meggyőződése ellen, egyetlen lépéssel sem hátrált, ha írói elveiről volt szó, még akkor sem, amikor törvény elé állították" (Gyergyai Albert).

Az ötletet (a cselekmény magját) saját körében ismert emberek hétköznapi, aktuális történetei adták.

Már az alcím - "Moeurs de province", Vidéki erkölcsök - sejteti, hogy a regény nem pusztán egy romantikus asszony története, hanem a vidéki élet monotonijának rajza, mely a kor jellemző vonásait sűríti: az író által megvetett kispolgárok típusokká válnak, Bovaryné életrajza az egész Lajos Fülöp-i polgárosodó kor - a "csupa aljasság, középszerűség 19. század" (Flaubert) - krónikájává tágul. (Az író szerint Bovaryné "olyan nő, akinek hamis a költészete, hamisak az érzelmeiÉ olyan nő, amelyet lépten nyomon láthatni"; és amikor műve megjelent, legalább "húsz francia faluban szenvedett és sírt egy-egy szegény Bovaryné".)

A valószínű, részletező leírásokban bővelkedő regény cselekménye - a realista hagyományoknak megfelelően - pontosan elhelyezhető térben és időben. Rouenra és környékére szűkített a regénytér: (a kitalált) Tostes, majd Yonville - "afféle mezőváros nyolc mérföldnyire" a megyeszékhelytől, amellyel Hivert postakocsija, a Fecske köti össze napi járással - hiteles környezetrajzával maga a vidéki Franciaország. (Emma csak Rouenig jut el, bár Párizsról - és Itáliáról, Svájcra - ábrándozik.) A cselekmény az 1830-40-es években játszódik, Charles biográfiájának megfelelően pontosan követhető az idő múlása (négy évig lakik Tostes-ban, tizennégy hónapig tart első házassága özvegy Dubucnéval; Emma negyvenhárom napig fekszik ideglázban, Léont Rouenban három évi távollét után látja viszont, Rodolphe-ot szintén három év elteltével La Huchette-ben).

Az egyhangú, szürke hétköznapiakat mutatja be a cselekmény, "mozgalmasságát" a belső történetek ábrázolásának gazdagsága adja (az író szerint ugyanis "azok a legszebb könyvek, amelyekben a legkevesebb az anyag", 1852).

Nemhiába vívja harcát a szerző a tökéletes formáért: a szerkezet zárt, csiszolt; kronologikus, lineárisan előrehaladó vonalát Charles és Emma életútjának állomásai adják: házasság - kettős házasságtörés - halál (megvalósul az írói célkitűzés: "semmi részlet a tárgyon kívül, mindig egyenes vonal, 1853). A regény (9, 15, 11 fejezetre bontottan) hármas tagolású; 1853-ban írta a szerző: a mű "alapjában eléggé feszes [É] 260 lapom van készen, és mindez csak a cselekmény előkészítése, jellemek exponálása (bár kellő fokozatossággal), tájak, helyek fővázolása. A konklúzió, az asszonykám halála, temetése és utána a férj keservei: mindez legalább 60 lap lesz. Marad magának a cselekménynek a törzsére legföljebb 120-160 lapom [É] ez a könyv inkább életrajz, mint következetesen végigvitt bonyodalom [É] úgy látom, maga az élet is valahogy ilyen: egy-egy esemény egyetlen percig tart és hónapokig várjuk! Szenvédélyeink olyanok, mint a vulkánok: állandóan morajlanak, de csak időközönként törnek ki." Ezért a "csomópontos" szerkesztés (és a tempóváltás gyakori alkalmazása) a jellemző, nem az egyenletes folyamatosság. Nincs fejlődés, "emelkedés", csúcspont - csak az "újra feltűnő dolgok kitágították" Emma létét (II.15.). Bovaryné életének fordulópontjai részletesen kidolgozott, önálló fejezetek (ilyen mindhárom részben a nyolcadik):

a vaubeysard-i bál (I.), a tenyészvásár napja (II.) és Emma agóniája (III.). (Kéziratának tanúsága szerint az író az esküvő, a bál, a fogadó, a vásár és az agónia jeleneteit dolgozta át különös gonddal, rengetegszer.) A "kettőztetés" eszközével is él a szerző: Charles kétszer nősül, két városba költözik, Bovaryék folyamatos süllyedésével párhuzamosan ellentétes az Homais család felemelkedése.

A megjelenített magatartásformák is mélységes illúzióvesztést tükröznek. Emma Rouault hétköznapi figura; átlagos, de több, mint környezete ("még a megyeszékhelyen is megállná a helyét", Homais). Könyvfaló kékharsnya; életmintául szolgáló olvasmányai alapján regényes szerelemre és nagyvilági életre vágyakozik, ezért vergődik álmai-vágyai és kisszerű környezete között. (Unalmában "különböző katasztrófákat és véletleneket képzel el", irigylit a "viharos" életüket, állandóan nagy eseményre vár.) Mindig rosszul választ: Bovaryból, akit tehetséges orvosnak vél, rögtön

házasságkötésük után kiábrándul. (Flaubert részletezi lelkiállapot- és érzelemváltozásait: "elhidegülését" Charles-tól - "miért is mentem férjhez?" -, akiben "fölsülése" után végképp minden bántja, "arca, ruhájaÉ léte" (II.11.), végül - tele "dühös vágygal, keserű gyűlölettel" (II.5.) - már az foglalkoztatja, "hogyan szabadulhatna meg tőle" (III.2). Rodolphe-től kizárólagos szenvedélyt (és szöktetést), Léontól könnyedebb kalandot vár, de mindkettőjükben csalódik: szeretői alig különböznek férjétől, csak rövid ideig jelentenek újdonságot. Az álmodozás módszereit gyerekkorától fejlesztő (I.5.), az egész életét végtelen álomra támaszkodó Emma paradox lelkiállagú naiv utánzó, egy teremtet világban él nem teljesen valóságos életet ("női Don Quijote") - a színházban, ahol épp a Lammermoori Luciát nézik meg, "egyszerre otthon volt lánykora olvasmányai között, W. Scott kellős közepén, egy másik világ légkörében"; s "az élettől futva így óhajtott elrepülni ő is egy ölelésben" (II.15). Mindig valami más környezetben látja, mindig valaki másnak hiszi magát. Meghatározó élménye, a bál, nagy hasadást okoz életében, "valóságos szakadékok": megérezheti a "nagyvilági élet illúzióját", s eltávolodik a kispolgári élettől; "a jóléthez való dörgölözés valami olyat rakott rá, ami nem fog többé letörlődni", s később a "bálra való emlékezés állandó foglalkozásává vált" (I.8.). De nemcsak a bál emléke élteti: Léoné ("átkozta magát, miért is nem szerette"), majd Rodolphe-é is (ezt "bezárta szíve legmélyebb rejtekébe") - egész élete folyamatos emlék- és múltidézés lesz.

Szabadulási kísérletei valójában nem igazi kitörések - csak az eléje kerülő lehetőségekkel foglalkozik: apja "örül, hogy megszabadul tőle", ő pedig, első próbálkozásként, férjhez megy, hogy elkerüljön Bertaux-ból, a tanyáról. Amikor unatkozik, egészségi állapota bírja arra Charles-t, hogy hagyják el Tostes-ot - a költözés, a gyerekszülés a következő kísérlet. Aztán a Rodolphe-kapcsolatba veti bele magát, majd bármire képes, hogy fenntarthassa viszonyát Léonnal. "Nem hajlandó szembenézni tényleges helyzetével, s ennek következményeként végül is tönkreteszik azok a realitások, melyeket megpróbált semmibe venni. Gazdagabb és ragyogóbb élet utáni sóvárgásának az a végeredménye, hogy kislányát, aki [É] árván maradt, egy pamutfonógyárba küldik munkásnőnek" (E. Wilson). Először még "erényesnek és elérhetetlennek" látszik Léon számára, aztán egyre kevésbé tud úrrá lenni az eseményeken, egyre mélyebbre süllyed, egyre alárendeltebb szerepet játszik. Gyorsuló tempóban látjuk erkölcstelenségének fokozatait: "szinte kéjjel élvezte a győzelmes házasságtörés minden gonosz iróniáját" (II.11.), "egész élete a hazugságok szövődése lett, valóságos szükséglet, hóbort és élvezet volt ez egyszerre" (III.5.), "ingerlékeny lett, torkos és kéjvágyó"; "egyedül a maga szenvedélyei foglalkoztatták, s a pénzzel annyit se törődött, mint egy főhercegnő" (III.6.) - "mégsem volt boldog, s azelőtt sem volt az soha". Lheureux zsarolására férje betegeitől hiteleket szerez, Léont sikkasztásra biztatja; végül, pénzt kérve, sorra látogatja Rodolphe-ot, Guillaumint (akinek még elutasítja közeledését) és Binet-t (neki már felajánlkozik); végül Justin beviszi Homais "capharnaumjába". TMngyilkosságának oka nemcsak a lelepleződéstől való félelem, a kifizethetetlen adósság, hanem csalódása romantikus eszményeiben. Emma egyszerűen "eltévesztette a teret. Yonville-t nézi Párizsra. Párizsban Balzac-hősnő lehetne, Goriot apó lánya, félelmetes-pompás nőtényitigris. Yonville-ben 'csak' Flaubert-hősnő, Bovary felesége, komikus-megható férfitréd (Poszler Gy.).

Házasságtörő asszonyok történeteinek sora kezdődik Emmával az irodalomban

- Anna Karenina (1877), Effie Briest (1895) -; és megjelennek gátlástalan női karrieristák (Becky Sharp, 1848) és önmegvalósítók (Nóra, 1879) is.

Charles középszerű egészségügyi tiszt (orvosi vizsgáit nem tette le, szakértelmének teljes hiányát ortopédiai műtéje és Emma haláltusa teszi nyilvánvalóvá: mindkétyszer igazi orvosokat kell hívatni - Hippolyte pedig "eleven szemrehányás az ő gyógyíthatatlan butaságával szemben"). Szorgalmas, ostoba kollégistaként jelenik meg, s a "ridiculus sum" büntetés egész életét jellemzi; komikus első házassága után felszabadultan rajong Emmáért, és "magát is többre kezdte becsülni azért, hogy ilyen feleségre tett szert" (I.7.). Miközben felszarvazzák, "a halandók legboldogabbjának érzi magát" (III.5.); mindkét szeretőnek szinte felajánlja hitvesét: ír Rodolphe-nak, hogy a "felesége a rendelkezésére áll" (II.9.); ő beszéli rá Emmát, hogy maradjon Rouenban (II. 15.), majd amikor felesége "tanácsért" megy Léonhoz, megdicséri ("Milyen jó vagy!") - ekkor tölti Emma a fiúval a "mézesheteknek beillő" három napotÉ A "lapos társalgó" Charles földhözragadt, "szánalmas figura" (Emma); állandóan "alszik és horkol"; "csak bizonyos alkalmakkor csókolt meg a feleségét. éppolyan szokássá lett ez nála, mint akármelyik más szokása, s mint unalmas vacsora után egy előre sejtett utóétel" (I.7.).

A fontoskodó ténytájkózó, Homais, a nyárspolgár patikus "megtestesíti a kor progresszív és természettudományos világnézetének minden laposságát és ostobaságát" (Babits). Alkalmazkodik minden körülményhez és helyzethez (a kis Berthe-től pl. Bovary lecsúszása után eltölti gyerekeit). Pályája felfelé ível; Charles halála után minden orvos elmenekül Yonville-ből, ő pedig megkapja a hön áhított becsületrendet. állandó vitája a bőbeszédű Bournisien plébánossal is ostobaságának bizonyítéka - ez persze nemcsak a két figura, hanem a materialista és idealista filozófia paródiája is a szkeptikus Flaubert-től.

"Rastignac vidéki éne", Rodolphe, "polgári józanságával" egyre inkább megveti Emma rajongását, aki "nagyon érzélgőssé" válik - kapcsolatuk a férfi szemszögéből

a (majd) "hogyan szabaduljak meg tőle?" cinikus kérdéstől a "jó kis szerető volt" flegmatikus zárássig tart. "Rastignac is Rodolphe-fá zsugorodna Yonville-ben"; Léon pedig "szomorú Werther-fattyú" (Poszler Gy.), aki már nem tud cselekedni. Az alattomos "csúszó-mászó féreg" uzsorás kereskedő, Lheureux, Emma kísértője, "hétköznapi sátán" (Balassa P.); az öngyilkosságát is lehetővé tevő Justin viszont őszintén szereti az asszonyt, akinek "sejtelve sincs" arról, hogy "a szerelem itt remeg a közelében, a durva vászoning alatt" (II.14.).

A figurák nem "hősök" a romantika (és a rendkívüli alakokat teremtő Balzac és Stendhal) felfogásának értelmében, kizárólag karikatúrák, torzképek jelennek meg - már senki nem lehet igazi hős, de igazi áldozat sem. A mellékszereplők sorából társadalmi körkép rajzolódik ki: a polgárság képviselőin (közjegyző, adószedő, fogadósné, zongoratanárnő stb.) kívül az író a nemességen is ironizál (lóverseny, Lavardiére gróf stb.) és változatos jellemű szolgálófigurákat is megjelenít. (A beszélő nevek is jellemeznek - Bovary ("bovin, boeuf") ökör; Justin ("juste") igaz; Lheureux ("heureux") boldog; Homais ("homme", "homéopathie") ember vagy homeopátia -, és az olvasmányok is: Emma mást és mást forgat különböző életszakaszaiban (a zárdában: Chateaubriand-, Scott-, Lamartine-műveket, majd: Sue, Balzac, Sand következik, végül: erotikus regények); Charles fel sem vágja az orvosi lexikont, elalszik a szakmai hetilapon; Homais pedig kívülről fújja az újságot, pedig "a sajtó az elbutulás iskolája, mert fölment a gondolkodástól", Flaubert, 1871).

Emma portréjával azt a tapasztalatát igazolja az író, "hogyan az ember a túlságos, a kizárólagos érzelmeket keresi, holott csak az élhető, ami sokrétű és szürke" (1859), az ábrándozás meg "hitvány szörnyetegÉ a lelkek szirénje: dalol, hívogat, odamegyünk hozzá, és nem térünk vissza soha többé" (1846). Bovaryné életvitele, csalódássorozata a romantikus illúziók kudarcának ironikus képe, a mű éppen olyan szatírája a romantikának, mint annak idején a Don Quijote a lovagregények divatjának. Az író úgy irtja ki (magából is) a romantikát, hogy "művének tárgyává teszi"; "realista lesz, hogy leleplezze ezeknek az álmoknak hazug és egészségtelen voltát" (Hauser A.). Nemcsak a magatartást, hanem a szélsőséges, romantikus regényformát is megszünteti a hétköznapiaság "fesztes szerkezetű, mikrokozmoszus" ábrázolásával, és a szövegben is megtöri, ironikusan, a romanticizmust (Rodolphe csábító közhelyeire a vásárból felhangzik a "válasz": "trágyázásért", "egy merinó fajtájú kosért", stb.).

Flaubert egyik vívmánya az elbeszéléstechnika megújítása. Eltűnik a mindentudó regényíró, megváltozik a narratív funkció: az író nem interpretálja az eseményeket; mindig valamelyik figura szemével látunk, a nézőpontok áttűnnek egymásba. Az iskolatársként megszólaló szereplői elbeszélő, a láthatatlan narrátor nézőpontja a Bovary-szülők szemszöge után Charles-éba megy át; a fő szólam - a narrátoron kívül - Emmáé lesz, akit először Charles lát, majd retrospekció utal neveltetésére. Vele kapcsolatosan Flaubert sokszorozza a nézőpontokat: ideál Charles-nak, Rodolphe-nak "helyes asz-

szonyka", a márki szerint "igen formás a termete és nem is köszön parasztosan", Léonnak kezdetben "minden dráma hősnője" stb. Emma halála után újra Charles, majd a narrátor szól. A közvélemény szemlélete is tükröződik ("legalábbis így mondták a Yonville-i polgárok"); mindent többféle nézőpontból látunk (pl.: Lefrançois-né mutatja be Yonville-t); a közlésmódok közül nagy szerephez jut a szabad függő beszéd.

Az írói lelkiismeretesség példájává lett Flaubert rendkívüli műgonddal, dokumentumok gyűjtésével, helyszíni szemlékkel dolgozik, rengeteg vonással és színnel, de egyetlen olyan sincs, "amely ne volna tökéletes mása a valóságnak" (Babits). Megszállottan keresi a pontos kifejezéseket ("a szó pontossága a gondolat pontosságából következik"); módszere a számtalan apró, de jellemző tény ("úgy kezeli tollát, mint mások a bonckést", Sainte-Beuve). Alkotói magatartása a sokat emlegetett impassibilité, de valójában nem is szenvtelen, nem érzelemmentes: csak le kell győznie, el kell rejtienie saját érzelmeit. ("Amikor leírtam az idegroham szót, annyira [É] átéreztem, amin az asszonykám átment, hogy attól féltem, rajtam is kitör a roham", 1853.) Az igeidők, igemódok kezelésének nagymestere - nála ezek nem törnek meg a stílus egyneműségét -, nem vált időt pl. az átomleírásokban ("négylovas hintók viszik EmmátÉ": az ábránd beépül a jelenbe, a horkoló Charles és a bölcsős gyerek mellé, így az utazásvágy és a prózai valóság egyszerre hat).

A legjelentéktelenebb dolgok is túlmutatnak saját közvetlen szerepükön és jelképpé válnak (Charles sapkája, menyasszonyi csokrok, hajtincsek; a kastélyban nemcsak gránátalma és ananász van, de még a cukor is fehérebb). A tárgyak, érzetek előhívják a múltat, megteremtik a kapcsolatot az idősíkok között (ez lesz majd a prousti technika alapja is): a bál után talált hímvész szivartárca valóságos talizmán, Rodolphe vanília-parfümjé felidézi a vicomte emlékét; Homais locsolgatja Emma muskátlijait és ez Charles-ban emlékfolyamot indít; a bálban leskelődő parasztlány arca felidézi Emmának leánykori, tanyasi nyomorát; a színházban látottakról saját esküvőjére gondol.

Lassítják a tempót a részletező leírások (Yonville, az esküvői torta) és a csöndek, a szemlélődés gesztusa is; ez nemcsak az író, a figurákat is jellemzi ("nem szóltak többet egymáshoz", "csak mennek-mennek, karonfogva, némán" stb.). Állandóan visszatérő trópusok pl. a ló-képek (a volt feleség "rozzant gebe", Charles úgy tanul, "mint a robotoló lovak", Emma "úgy tett, mint azok a lovak, amiknek nagyon is szorosra fogják a zablóját"); a mű elemzői megállapították, hogy a domináns motívum az evés (rengeteget esznek, de Emma sóvány marad, mert "semmit sem fogad be igazán"), a fő toposz pedig az ablak, Emma bezártságának és korlátozottságának szimbóluma: vágyakozik, leskelődik, várja a jelzést (a homokdobást) vagy jelez (kitett ronggyal); de a szomszédok szintén kémlelődni, még a parasztlány is lesik a bált a kastélyban - "vidéken az ablak pótolja a színházat, a sétat is" (II.7.). (A kép Bovaryné léthasonlatában is megjelenik: élete "olyan hideg, mint egy padlás, melynek ablaka északra néz, s homályában az unalom, e csendes pók szövi hálóját" (I.7.). Bár az író azt vallotta, hogy "feszélyezi a metaforikus érzéke", és "mint a tetvek, úgy marják a hasonlatok", ezért "egyebet se tesz, mint irtja őket, hemzsegeknek tőlük a mondatai", hagyott még költői képeket a regényben.

A mű meghatározó tónusa az ironia: Emma temetésekor "Rodolphe, aki egész nap vadászattal szórakozott, nyugodtan aludt a kastélyában; Léon is aludt Rouenban"; Léon házasságának hírére Bovary levélben közli: "szegény feleségem is mennyire örülne, ha élne"; Emma nagyravágyásán, másoló, utánzó hajlamán végig ironizál (I. Párizs térképe, a szenilis

herceg, Berthe névadása). A kulcsjelenet, a tenyészvásár napja, sokszólamú, sokhangnemű fejezet: a bevezető leírás után párhuzamosan zajlik lenn a ceremónia, fenn (az ablakban!) Emma elcsábítása; egyre gyorsabb váltások után jelenik meg (a legszegényebb, de önzetlenül adakozó) Catherine Leroux, a kitüntetett vén cseléd - alakjával kapcsolatban hangzik el az író egyetlen direkt közbeszólása: ő "a pirosposzsgás polgárok között a félszázados szolgaság" -, majd a patikus vallásellenes reagálása következik, végül a tűzijáték leírása és Homais cikkének rezüméje. (A szegénység-alaptéma mellett komikus, de reális a vásár szólama, ironikus a romantikus csábításé.) Flaubert "gyűlöli a silány módon gondolkodást": nem is a polgári osztályt, hanem "az ostobaságnak azt a fajtáját, melyet leggyakrabban közöttük fedezett fel". Egyik utolsó, Maupassant-nak írt levelében fogalmazta meg (szállóigévé vált) gondolatát: "a földnek határai vannak, de az emberi butaság határtalan" (1880). M. Kundera véleménye szerint "Flaubert a butaságot fedezte fel" ez a legnagyobb felfedezése annak a századnak, amely oly büszke volt tudományos szellemére. Regényeiben a butaság az emberi léttől elválaszthatatlan dimenzió. Szegény Emmát elkíséri szeretkezéseinek ágyától halálos ágyáig, mely fölött két félelmetes agélaste (Čhumorérzék nélküli), Homais és Bournisien, mintegy gyászbeszédként, hosszasan fejtegeti sületlenségeit, de Flaubert-nek a butaságról szóló látomásában az a legmeghökkenőbb, legbotrányosabb, hogy az ostobaság korántsem enyészik el a tudomány, a technika, a haladás, a modernség hatására, épp ellenkezőleg, maga is együtt halad a haladással!" A művet Gyergyai Albert fordította.

KEMÉNY ZSIGMOND

A rajongók
(1855-1859)

É az embersorsokat valami különös, immanens törvény vagy dinamizmus irányítja; a hős sorsa ott alakul előttünk. Az embersorsot formáló erők valami egyén fölötti szövevénybe összefonódva, építve és rombolva alakítják az életpályát.

(BARTA JÁNOS)

A magyar regényírás báró Kemény Zsigmond (1814-1875) műveivel közelítette meg először a kortárs európai nagyepika szintjét. Németh László és Móricz Zsigmond őt tartotta a múlt század legnagyobb magyar regényírójának, Szabó Dezső "a magyar fátum alá rekesztett" személyiségek közé sorolta, Berzsenyi Dániel, Katona József és Madách Imre mellé. Politikus és publicista is volt, a magyar nemzeti önismeret és emlékezet céltudatos formálójá. Első irodalmi alkotásainak jelentőségét az árnyalt, aprólékos lélekábrázolás adja; szereplőinek jellege és sorsa izzó szenvedélyek harcában bontakozik ki. A pályája csúcán megjelenő történelmi regények Erdélyben játszódnak, a szerző szűkebb hazájában, a két nagyhatalom között egyensúlyozó és nemzetiségi-vallási ellentéteket is magában hordozó fejedelemségben. A hősök a történelmi folyamatok sodrában, a társadalmi ellentétek kereszttüzeiben kísérlik meg személyes céljaik megvalósítását. A nagyregények ilyenformán három egymásra épülő sférában ábrázolják az emberi küzdelmeket: a totális (történelmi) háttérben, a közvetlen (társadalmi) környezetben, valamint az előteret alkotó személyes sorsokban. A rajongók c. regény története is e három szinten zajlik. A mű első oldalain részletes korrajz olvasható; az író végigtekint a harmincéves vallásháború, az európai békét minduntalan feldúló "szeszélyes vagy tragikai fordulatok" sorozatán. Ez a rendkívül viharos időszak a történelmet eszményekkel álcázott, valójában kíméletlen hatalmi harcok végtelen sorozatának mutatja. A vallásháborúk zűrzavarának "derekán", 1638 végén indul a cselekmény, amikor "még sötétebb és kétségbeesettebb" a "vallásszabadságért" vívott háború. Ebben a közegben vívják meg saját létharcukat a regény második szintjének tényezői, Erdély társadalmi csoportjai, politikai és vallási erői. II. Rákóczi György fejedelemsége - kétarcú politikával - egyfelől az evangélikusok védelmezőjeként lép fel a császári és katolikus Magyarországgal szemben, ugyanakkor a saját felekezeti kisebbségeit kész kíméletlenül elfojtani. A vallási célzatok mögött nyilvánvalóan politikai szándékok, azok mögött is - a mű harmadik rétegében - személyes erények és vétségek, szélsőséges indulatok (a "rajongás" válfajai) húzódnak meg. Az események középpontjában két főszereplő áll - a regény különleges szerkezeti vonásaként ők személyesen soha nem találkoznak. Egyikük Pécsi Simon, a politika és a közélet porondjáról immár visszavonultan élő tekintélyes férfiú, Bethlen Gábor egykori kancellárja. Vele szemben áll a jelen politikai életének meghatározó személyisége, Kassai István "cím nélküli kancellár", a fejedelem tanácsadója. Ellentétük fő oka Kassai "szertelen vagyonszomja" (mindenáron meg akarja kaparintani Pécsi Simon birtokait) és elhatalmasodó gyűlölködése: riválisa politikai súlyát és személyes tekintélyét is meg akarja semmisíteni.

Az "ítélőmester" több úton próbálkozik. Korábban örökbe fogadta Kassai Elemért, unokaöccsét, csupán mert az Pécsi Deborah szerelmese volt, és így tekintélyes hozomány várományosa. Pécsi Simon azonban átlátott ellenlábasa szándékain, és nemkívánatos személynek tekintette Elemért. Kassai második - és a regényünk főcselekményét kitevő - manővereként kieszközli az erdélyi fejedelemtől a szombatosok "fő- és jószágvesztéséről" szóló rendeletet (1638. december 21-én). E lépés nyilvánvaló okát a közvélemény is gyanítja: "a szombatosok ügyét [É] Pécsi megrontására hozta szőnyegre" a körmönfontan ügyeskedő kancellár, hiszen ellenfele közismerten kapcsolatot tart ezzel a szektával. Az események irányításának eszközüül Kassai István behálóz egy szombatos papot, Laczkó Istvánt, és zsarolással kémkedésre kényszeríti.

A regény középső szakaszában az író az eseményszálak váltott szövésével halad előre, időbeli előre- és visszalépésekkel, minden jelentős szereplő nézőpontját és motivációját egyenként és részletesen megvilágítja. Ennek formája leggyakrabban a belső monológ. Így váltakoznak Laczkó István, Klára, Elemér és Deborah kedélyhullámai, tépelődései, vívódásai a sorsfordulatok előzményeiként, illetve következményeiként. Folyamatosan élesedik Kassai István és Pécsi Simon ellentéte is. A bonyodalom kezdete után Elemér - szerelméről lemondani kényszerülve - félreáll, elhagyja a gyulafehérvári udvart, a mezei hadak kapitánya lesz a Pécsi-birtokok körzetében. Az ő visszavonulásával párhuzamosan egyre inkább előtérbe kerül Gyulai Ferenc, és betölti barátja helyét a Pécsi-házban is, a fejedelmi udvarban is. Laczkó István a büntudattól összeroppan, vállalja a jobbágyorsot, és megpróbálja helyrehozni végzetes hibáját. Felesége, Bodó Klára hősiesen és sikeresen dacol a sorssal, a fejedelmi udvarba kerül, és - megnyerve Lórántffy Zsuzsanna személyes pártfogását - kevés híján a férjét is kimentí Kassai István körmei közül. Pécsi Simon és Deborah csöndesen élnek napjaikat, csupán elszenvedik a történeket, nem kívánnak harcolni sorsuk ellenében. Kettejük párbeszéde a regény eszmei csúcspontja. A háttérben - a megoldásban végső fordulatot hozó epizódorként - Báthory Zsófia hercegisasszony és ifjabb Rákóczi György készül az esküvőre. (A rajongók "kompozíciós remekelés" - vélekedik Németh László.)

A tetőpont a szombatosok andrásfalvi találkozója. Pécsi Simon eltökélt szándéka, hogy ezen lecsillapítja a szélsőséges indulatokat, mértékletességre inti a "rajongókat". Kassai István ellenben az indulatok előzetes felkorlácsolásán munkálkodik, közben pedig levélben tájékoztatja az erdélyi főbíró a "veszedelmes" készülődésről. A válság éleződésével újból megjelennek a nagypolitika erői: külpolitikai fejlemények következtében küszöbön áll a magyar király elleni támadás, és ez fékezi a felekezetek elleni belső fellépést Erdélyben. Kassai érdekei tehát azt követelik, hogy Balázsfalván zavargás törjön ki.

A végzetes eseményen a balsors Pécsi Simon ellen fordul, Kassai manőverei beválni látszanak. A szombatosok elvakultsága és a tragikus véletlenek sorozata tömeghisztériát robbant ki, amelynek első áldozata az a Kassai Elemér lesz, aki pedig a béke szolgálatában érkezik a gyűlésre. Laczkó István is életét veszti. Elemér felkoncolása Kassai István számára a legfájdalmasabb veszteség; most már csak a kapzsisága elégülhet ki, ha megkapja a szombatosokkal együtt bukó Pécsi vagyonát, elsősorban az andrásfalvi uradalmat.

A megoldásban azonban ismét közbeszól a sors, ezúttal a házasság fejedelmi pár szeszélye képében. Zsófia nászajándékul elhangzó kérésére Gyulai Ferenc lesz az értékes Pécsi-birtok ura, egyúttal Deborah kezét is megkapja - jóllehet ő Bodó Klára iránt vonzódik. Laczkó István özvegye azonban a szegények és betegek istápolásában lelte meg életcélját Rápolton, férje utolsó tartózkodási helyén. Minthogy pedig időközben a török szultán hozzájárult "a magyarországi evangélikus rendek sérelmeinek orvoslásáért indítandó hadviselet"-hez, Kassai István kiszorul a politikából, kegyvesztetté válik, Pécsi Simon ellenben visszanyeri a fejedelem jóindulatát - az ítélőmester "nem soká élte túl" a végső fordulatokat.

A mű elsődleges tanulsága: az emberi sors kifürkészhetetlen és befolyásolhatatlan. Kérlelhetetlen törvények bonyolult erőrendszere áll fölöttünk, amelyhez alkalmazkodni vagy amelyet befolyásolni nem lehet. épp azokat söpri el a legnagyobb erővel, akik a legjobban küzdenek ellene, elsősorban a fanatikusokat, a szenvedélyek és vágyak megszállottjait, a "rajongók"-at. A tragikus vétség klasszikus eleme, a "hübrisz" Kemény Zsigmond világában különös jelentőséghez jut. Mindenfajta szélsőség, elhivatottság és elbizakodottság a sors kihívásának minősül. (Ennek a világlátásnak a gyökere 1849 tanulságában rejlik; Kemény Zsigmond történelem- és sorsszemléletét a szabadságharc előre látott tragikus bukása döntően befolyásolta.) Az erkölcs szolgálata sem szolgáltat jogalapot a kiemelkedésre: a legkiválóbbak éppúgy elszenvedik a csapásokat, mint a legsilányabbak. Kassai Elemér talpig becsületes fiatalember, Pécsi Simon önzetlen és nagylelkű férfiú, mégis mindkettőjüket elsöpri a törvények, sőt épp a lelki nemesség és jóság sodorja őket végveszélybe (Eleméren ez be is teljesedik). A kiszolgáltatottság ugyanakkor az ellenpéldára is érvényes: a morált a saját önös céljaira eszközül felhasználó Kassai István, a machiavellista intrikus, a lelkiismeret nélküli alattomos figura is a véletlen játékszerévé válik, jóllehet a végső fordulatokig fölényes biztonsággal és célravezetően kormányozza hajóját.

A sors kiváltképp a megmerevedett társadalmi rendben tragikus. A magyar viszonyok - a történelmi időben éppúgy, mint Kemény Zsigmond jelenében - rendkívül merevek. A származás kijelölte útról való letérés végzetes bűnnek számít Szőke Pista részéről éppúgy, mint Pécsi Simon esetében.

A rajongók szereplői tehát csaknem valamennyien tragikus hősökké válnak, két típus kivételével. Akad, aki "a sors fölött áll", "szilárd jellem" (Barta János kategóriáit alkalmazzuk, a továbbiakban is), nevezetesen Lórántffy Zsuzsanna fejedelemasszony. Megemlíthetjük mellette a fejedelmet, Rákóczi Györgyöt is, de ő kevésbé jelentős szereplő, nem kerül az események fővonalába. A fejedelemasszony magasságát megközelíti Bodó Klára, aki magára maradva

gyermekeiről is gondoskodni tud, és helytáll a kritikus helyzetekben ("érzem, hogy erélyemnek a szükség csak újabb meg újabb tért nyitna"). Ő azonban csak a saját életútját illetően győzi le a mostoha körülményeket, csak magának teremt "külön világot", férje tragédiája őt is sújtja. Kivonulása a társadalomból (lemondása a világi boldogságról, a szegények és betegek gyámolítása) már bizonyos fokú életvereség. Mégis ő az egyetlen szereplő, aki saját tiszta erkölcsisége szerint tud élni. A többieknek még ez a részsiker sem jut osztályrészül.

A végzet szeszélyeit elkerülő másik típus a sodródó figuráké, a "gyermekkedélyek" osztálya. Nekik nincs határozott törekvésük, ezért nem ütköznek össze semmilyen törvénnyel, de nem is érik el vágyaik teljesedését. Gyulai Pált a szerencsés véletlen sodorja előre, rangot és gyönyörű feleséget is kap - bár ő az egyetlen fiatalember, akit hidegen hagy "Sáron Rózsájának" varázsa, ezzel szemben Bodó Klárához vonzódik egyre erősebben, reménytelenül. Laczkó István gyenge jellemű figura, ő "a legcsekélyebb akaraterejű" szombatos, méltán lesz Kassai bábfigurája. TMnérzetre ébredésekor azonban előre lép - a tragikus sorsúak táborába, hisz megkísérli helyzetének megváltoztatását. Hősies fellépése a szombatosok gyűlésén hatástalan, a berontó nemesek és hajdúk egyszerűen lemészárolják. A regény eszmevilága szerint származásának megtagadása volt az ő eredendő bűne, koldusból lett módos lelkész, ezzel váltotta ki maga ellen a végzet haragját.

Pécsi Simon "szűcsmester fiából lett mágnás" Bethlen Gábor idejében - ez a mozzanat politikai ellenfeleinek gögijét és irigységét váltja ki (Kassai szerint "a nagyok közé tolakodott"), és így a sors büntetését. Messze kimagaslik kortársai közül - ez is vétségnek számít -: tudatosan él, tudományokban jártas "csillagjós", "szent énekeket" szerez és énekel, szíves vendéglátója minden idegen utazónak, pártfogója a szombatos szektának. "Dúsgazdag Epicur", valamint "ábrándos és előítéletes ember". Szilárd életelvek szerint él, épp ezért kell belátnia: "el volt tévesztve egész életünk". Pécsi Deborah az "önsorsrontók" közé tartozik. Élete azért fut zátonyra, mert - engedve imádott apja kérésének - kiadja szerelmese útját. Őt a tiszta gyermeki szeretet ítéli tragikus sorsra. Az igaz érzelem elfojtása "az önmagukat elvesztők" bűne. Nem ura érzéseinek, megütközik Gyulai Ferenc hidegségén, és belelovalja magát az utána való sóvárgásba. "Érzéseit szeszélye gyakran elvitatta, büszkesége legyőzte, de a szeszély és e büszkeség álérzéseket is hamar iktatott a valódiak helyébe". Boldogtalanságra rendeltetett.

Kassai Elemér az erkölcs és kötelességtudás áldozata; vesztét a nagybátyjával való kapcsolata okozza. "Jellemétől idegenkedtem, kincsére nem vágytam, s bár hallám, hogy Pécsinek halálos ellensége, nem volt szívem visszautasítani a gyülölt öreget." Tudomásul veszi sorsának csapását (Deborah elfordulását), ezután megkísérli kivonni magát nagybátyja, illetve a sorsa hatóköréből, de sikertelenül.

Kassai István a negatív főszereplő, ő az író jellemtipológiájában az "önmagukat szétzúzó" körébe tartozik. Bűne: irigység, kapzsiság, önhittség.

Kádár és a legtöbb szombatos megszállott, elvakult "rajongó". Ők "az erény szörnyetegei" (Németh László), önnön bukásuk előidézői, de büntelen embertársak halála is szárad lelkükön. A nép - pl. Kassai felbujtására, Pécsi Simon pénzszoatására - rendkívül ingatag, befolyásolható, bárki ellen vagy mellé hangolható.

A magyar irodalmi és tudományos nyelv csak az 1830-as években kezdett erőre kapni, elsősorban az újabb nyelvújítási mozgalomtól támogatva, másrészt a népnyelvből merítve. A költészet a prózánál előbbre járt, és Kemény Zsigmond beemelte stílusába a romantikus poézis elemeit, annak gazdag és fordulatosságot. Különleges szókapcsolatokkal, újszerű asszociációkkal érezte a lélek rebbenéseit, fejezte ki erkölcsi-gondolati-indulati reflexiókat. Nagy súlyt helyezett a plasztikus láttatásra.

A cselekmény mozgatói a harag és a szeretet hullámai. Epikájában nagyfokú líraiság uralkodik, a hangulati tartalmak jelentős szerepet kapnak, az író elsődleges célja az egyén és a világ közti kapcsolat feltárása. Elbeszélői magatartásában a tényszerű tárgyilagosság, a hősök énjébe való beleélés, a reflexió és a boncoló jellemzés váltakozik. Előadásmódja is változatos: narráció, monológ és párbeszéd, átképzés és jelenetezés egyaránt megjelenik regényében.

MADÁCH IMRE
Az ember tragédiája
(1859-1860)

Egész művem alapeszméje az akar lenni, hogy amint az ember Istentől elszakad s önerejére támaszkodva cselekedni kezd: az emberiség legnagyobb s legszentebb eszméin végig egymásután cselekszi ezt. Igaz ugyan, hogy mindenütt megbukik, s megbuktatója mindenütt egy gyöngye, mi az emberi természet legbensőbb lényegében rejlik, melyet levetni nem bír (ez volna csekély nézetem szerint tragikum), de bár kétségbeesve azt tartja, hogy eddig tett minden kísérlet erőfogyasztás volt, azért mégis fejlődése mindig előbbre s előbbre ment.

Madách Imrét számos, egymás hatását felerősítő körülmény készítette főműve megírására (Európa társadalmi, gazdasági és tudományos élete forradalmi átalakulásokon ment át, Magyarországon a tíz éve elvesztett szabadságharc után ismét kiéleződött a politikai helyzet, és nem utolsósorban saját személyes válsága is motiválta).

Az ember tragédiája filozofikus síkra emeli az egyetemes, nemzeti és individuális létkérdéseket. Műfaja drámai költemény, más szóval bölcséleti-lírai dráma. Madách műve tagja annak a sornak, amelyet Dante nyomában pl. Milton, Byron, Shelley, Goethe és Vörösmarty nagyszabású, a műfaji határokat átlépő alkotásai is fémjeleznek. A mű eszmei háttére is rendkívül sokrétű; számos tudományos, szellemi irányzat kap benne valamilyen szerepet, pl. a liberalizmus, a pozitivizmus, a biológiai és statisztikai determinizmus, az örökléstan, az utópista szocializmus, a deizmus és a panteizmus. A kompozíció az ellentétes erők harcának elvére épül. A konfliktus egyik pólusán (de a mű egészében is, az egyes színeken belül is) egy-egy elvont eszme megvalósításának igénye jelenik meg, míg a másik pólust az anyagi-társadalmi tényezők alkotják. Az ellentétes erők összezsugorítása után egy újabb idea merül fel, amely egyben a következő szín kiindulópontja is.

A dráma alapkonfliktusát a függőség, valamint az első színben megjelenő (Lucifer által képviselt) autonóm létforma ellentéte alkotja. Lucifer a paradicsomi boldogságban élő ádámot a második színben arra bírja rá, hogy ő is dacoljon az úrral, lépjen ki az isteni "gondviselet" védelméből, vállalja a "nemes, de terhes" önálló életet. A bűnbeesés után ádám (évával együtt, immár "a paradicsomon kívül") büszke önérzet és szorongás közt ingadozva éli önálló földi életét, és az ígért mindentudást kéri számon a csábító szellemtől. Lucifer a továbbiakban (a történelmi színekben) álomképek sorozatával tárja fel ádám előtt az emberi szellem egyfajta fejlődéstörténetét.

Először a szabadság kétféle változatáról látunk példázatot. Ádám Egyiptomban

- fáraóként - a korlátlan egyéni hatalmat próbálja ki, az évezredekre szóló személyes dicsőségbe kószol bele, de egy "ismeretlen érzés" (a "milliók" iránti együttérzéssel társult szeretetvágy) a szolganép felszabadítására ösztökéli. A "szabad állam"-ban, Athénban azonban a nép (a nyomor miatt, a demagógia prédájaként) nem tud élni szabadságával, az ő szolgálatát vállaló nagy egyéniséget pedig elveszejt. A magasztos eszményeiben csalódott egyén most azt a célt tűzi ki, hogy "éljen magának, és keresse a kéjt". A szabadság életelve a császárkori Rómába vezet. Az eszmények hiánya azonban a pusztulást hozza magával, a "döghalál"-t, amelyet már a római színben a kereszténység új eszméje győz le.

Konstantinápolyban ez is hitelét veszti: az emberi szeretet elvét megcsúfolja a vallásháború, a szeretetre "bűnbélyeg" kerül, a szeretni vágyó embereket a zárda ajtaja elválasztja egymástól. Ádám, aki ismét csalódott eszményeiben, Prágában a tudományt szolgálja (Kepler személyében), az igazi tudásra viszont a császári udvar nem tart igényt, a tudós felesége pedig udvaroncokkal flörtöl. Párizsban mégis - átmenetileg, mint "álom az álomban" (Sóter István) - felcsendül "a jövő dala"; a nagy francia forradalomban, ha ellentmondásosan is, de diadalra jutnak a legnemesebb eszmék: az "egyenlőség, testvériség, szabadság". Újra Prágában (a tizedik színben) éva visszatér férjéhez, és Kepler tanítványának lelkes figyelme a jövő ígéretével kecsegteti ádámot.

Az "új világban", London "szabad verseny"-ében (ahol "az élet korlátozza önmagát") viszont csak az érdekek diktálnak, hiányzik pl. a "kegyelet", az elvont eszmények eltűnnek. A londoni szín záróképe: vízió a kor áldozatainak haláltáncáról. Egy "védő" és "buzdító", tudomány vezérelte világot áhit most már ádám, de a jövőt jelképező falanszterben a rideg célszerűség uralkodik, megszűnt "a haza fogalma", funkcióját veszítette a tudomány és a művészet, tilos az anyai szeretet és a szerelem is. Hősünk - a szellemi értékekhez ragaszkodván - az ürbe repül, elhagyja az emberi kultúrát és az embertársakat, hisz "Szerelem és küzdés nélkül mit ér A lét". Végképp elszakítana minden köteléket, "mely a földhöz csatol", lelke azonban (a "Földszellem" uralmából) nem szabadulhat a testtől. Ádám tehát visszafordulni kényszerül, mégis alapigazságok fogalmazódnak meg benne: "bármilyen hitvány volt eszmém, akkor mégis lelkesített, Emelt, és így nagy és szent eszme volt. Mindegy, kereszt vagy tudomány, szabadság Vagy nagyravágy formájában hatott-e, Előre vitte az emberemet." Kimondja, hogy "az ember célja a küzdés maga." Ez a jelenet a mű egyik eszmei csúcspontja.

Mégis, a kihűlőben lévő földre visszatérve, ádám az eszkimó színben a teljes fizikai, szellemi és erkölcsi leépülést tapasztalja. Az utolsó részben, a záró keretszínben fellázadna ("Ne lássam többé ádám sorsomat"), feladná "a hasztalan harcot": a szabad akarat végső, de torz megnyilvánulásával önmagát áldozná fel az emberiség megmentésére. Éva azonban átszellemült boldogsággal a tudomására hozza: "biztosítva áll már: a jövő". A Lucifer által felvázolt történelmet így mindenképpen vállalni kell. Az ember döntési lehetősége csupán abban áll, hogy szabadon választhat a "bűn és erény" között, és a "végtelen tér"-ben vállalhatja a "tettdús élet"-et. Segítsége az iránymutató isteni "szózat" lehet (csak meg kell hallania), mentsvára pedig az isteni kegyelem védőpajzsa. Sokat sejtető, szállóigévé vált mondattal zárul a mű: "Mondottam, ember: küzdj és bízva bízzál!"

A részek dialektikus egysége nem csupán a Tragédia felépítésének, hanem világgképének is az alapja. A befejezett "nagy mű", a teremtett világ: egymással küzdő erők egysége. A három főangyal által dicsőített és egyben képviselt fogalmak is ("Eszme"; "Erő"; "Jóság") együtt a világ teljességét szimbolizálják: a szellemi, az anyagi szférát, valamint az erkölcsiséget. A három főszereplő (ádám, Lucifer és éva) hasonló hármasságot képvisel: az eszméket, a rációt és az ösztönöket. Hárman együttesen alkotják az emberi teljességet.

Az úr maga: az idők és a világ teljessége, az ellentétek egysége, maga az abszolútum, aki a "végtelent és időt alkotta", őbenne a szintézis is megtestesül. Lucifernek az elsőbbséget és az isteni tökéletességet megkérdőjelező szavai után az úrnak módjában állna az "önhitt" szellem megsemmisítése, "gúnnyal" adja neki a két fát, és a végkifejletet előre látva engedi, hogy a tagadás szelleme próbára tegye az első emberpárt. Az eszkimó szín után Lucifer győztesnek érzi magát, az úr viszont ekkor már hatalma teljében, mindenhatóságát egyértelműen kinyilvánítva lép közbe: "A porba, szellem! Előttem nincsen nagyság."

Lucifer a tagadás képviselője ("Míg létez az anyag, Mindaddig áll az én hatalmam is, Tagadásul, mely véle harcban áll"), a "hideg számító értelem" megszemélyesítője, aki egyrészt a tényekkel való szembenézésre kényszerít (lásd neve: «fényhozó»), de egyoldalúan torzít is, és ezért nem juthat soha teljes diadalra. Amíg Lucifer a személyes szabadság szószólója, amíg a feltétel nélkül hódoló anyagi karral szemben a szabad véleménynyilvánítás jogának követelője, addig ádám harcostársa. Mint a földi élet tökéletes ismerője kalauzolja végig ádámot - az egyre kilátástalanabb álomsorozaton. Ez a történetív - egyoldalúan és célzatosan - a földi világ tökéletlenségét hivatott illusztrálni; cinikus szkepticizmusát csak az úr szavai ellensúlyozzák. Ádámnak el kell fogadnia a Lucifer által feltárt "vég" fenyegetését, de ugyanakkor az isteni irgalomba vetett "hit" is megadatik a számára, így az emberi életút a fenyegetés és a bizalom között vezethet tovább.

A Földszellem a földi lét (az "anyagvilág") törvényeinek megszemélyesítője, panteisztikus isteni lény; az ember vele mindenütt találkozhat - "Elrészletezve vízben, fellegekben, Ligetben, mindenütt, hová benéz Erős vágyakkal és emelt kebellet" -,

a földi világ bármely szegletében megmutatkozik a megfelelő (nyitott) lélekállapot előtt. "Csak én lélekzem benned, tudhatod." Ádám, a szellem és a lélek szabadságának keresője dacolni próbál vele, amikor a földi életet kilátástalannak látja. A lélek azonban a test nélkül nem létezhet (vö. József Attila: Költőnk és kora!), Ádám nem léphet ki a Föld köréből, tovább kell vállalnia az esetleg "hasztalan" küzdelmet.

Éva rendkívül összetett figura. Ádám "hő vágya" hozta létre, benne a férfi élete "szebb létre" tesz szert. A férfival szemben ő otthoneremtő lény, aki "lugost" csinál a sivár környezetben a "vesztett éden" pótlására. Sokrétű arculatának további jellemzői az életélvezet, a szolgálat és az önfeledt boldogság képessége, továbbá a háláérzet, a hiúság, és a kíváncsiság is. Mindent összevéve ő az ösztönök képviselője, a természetesség érvényesítője, egyben a korerkölcsök képviselője is. Lucifer az emberi "fajzat" nőfelfogásáról is kemény ítéletet mond: "Majd állati vágyának eszközül Tekinti a nőt, [É] Majd istenül oltárra helyezi" - "Minő csodás keverce rossz s nemesnek

A nő, méregből s mézből összeszűrve [É] a jó sajátja, Míg bűne a koré, mely szülte őt." A legfőbb szerepét Éva a tizenötödik színben nyeri el: az ő "tisztább lelkülete" mindenkor képes meghallani az isteni iránymutatást, az úr "szózatát", és ebben rejlik hivatása a férfi mellett: "E gyöngé nő tisztább lelkülete, Az érdekek mocskától távolabb, Meghallja azt, és szíverén keresztül Költészetté fog és dallá szűrődni."

Ádám a "büszke férfinem" képviselője. Legelső szavaival jelzi célját: "úrnak lenni" a teremtett világban. Törvény- és kötelességtudó, de könnyen felcsigázható tudásvágy vezérli ("szomjúzom") - a saját lábára kíván állni. Teljességre és hatalomra tör, sőt isteni (abszolút) teljességre is: "Legyünk tudók, mint Isten". Büszke, de a hetedik színben már megnyilvánul emberi gyarlósága és végeessége: "Kifáradtam - pihenni akarok." Ő egyúttal az eszmék fanatikus híve, megvalósításuk harcosa. Szelleme, "e nyugtalan erő" a folytonos kudarcok ellenére sem hagyja pihenni. Számára minden mélypont után "újra felmerül Az eszme, mely éltet lehel" a földre. Az eszmény minden bukás ellenére mégiscsak "fog dacolni, érzem, tudom."

A Tragédia jelentős témaköre az egyén és a közösség viszonya. A hatalom vagy a nép szolgálata a történelmi színek első nagy dilemmája, melynek lezárása ("Csak egyedül én voltam a bolond, Hivén, hogy ilyen népnek kell szabadság") Madách személyes politikai élményeivel is kapcsolatos. Lucifer szerint "Minden ember uralomra vágy", és a tömeg "minden rendnek malmán húzni fog." A nép-fogalom a politikában kiüresedhet: Párizsban Danton és Saint-Just egyaránt a "nép"-re hivatkozik. A tömeg és a kiemelkedő egyéniség kapcsolata a továbbiakban is az egyik főmotívum marad, a tizenharmadik színig az egyéni és a közérdekek felváltva kapnak szerepet. Ezt a kérdéskört is érinti az a tény, hogy a főhős - egyre kevésbé találva cselekvési lehetőséget - folyamatosan mind passzívabbá válik. Az egyén-közösség téma végső tanulságát jelentős mértékben alakíthatja a testvériség-eszme és a szeretet-elv is: az egyént önmaga kiteljesítésében az embertárs iránti vonzalom és felelősség is köti. Ádámot Egyiptomban és Párizsban is a "rokonszenv" teszi fogékonnyá a másféle igazságok megsejtésére (mindannyiszor a nő vonzása is szerepet játszik).

Az ember tragédiájában végső soron a küzdésszerműnek jut a főszerep. Lucifer a "dőre tagadás"-sal csak élesztője a fejlődésnek, Ádám előtt azonban "Végtelen a tér", "mely munkára hív". A zárókép utolsó szavai ("Mondottam, ember: küzdj és bízva bízzál!") sokféleképpen értelmezhetők, de jelentésüket korábbi szövegrészekre emlékezve szűkíthetjük és pontosíthatjuk. Az ürrajelenetben elhangzott: "A cél halál, az élet küzdelem, S az ember célja e küzdelem maga." Ádám végső kétélyeit tovább oszlathatja Péter apostolnak már a hatodik színben elhangzó útmutatása: "Legyen hát célod: Istennek dicsőség, Magadnak munka. Az egyén szabad érvényre hozni mind, mi benne van. Csak egy parancs kötvén le: szeretet."

DOSZTOJEVSZKIJ

Bűn és bűnhődés

(1866)

A teljes realizmusban megtalálni az emberben az embertÉ

Pszichológusnak neveznek: nem igaz, csak realista vagyok, a szó legnemesebb értelmében, mert az emberi lélek teljes mélységét ábrázolom.

(DOSZTOJEVSZKIJ: NAPLÓJEGYZETEK, 1880-1881.)

Mindig azt mondják, hogy a valóság unalmas, egyhangú, s az emberek, ha szórakozni akarnak, a művészethez, a képzelethez fordulnak, regényeket olvasnak. Szerintem épp fordítva áll a dolog: mi volna fantasztikusabb és váratlanabb, mint a valóság? Mi volna olykor hihetlenebb nála? Egy regényíró sohasem tud olyan képtelenségeket ábrázolni, mint amilyeneket a valóság tálal fel nekünk naponta ezerszámra, a legközönségesebb dolgok alakjában.

(DOSZTOJEVSZKIJ: DON CARLOS ÉS SIR WADKIN, 1876)

A múlt században, amikor "a nyugati regény a társadalomtól elidegenedett, a magány súlya alatt összeroppanó egyén ábrázolásába torkollik, az orosz kezdetől azon démonok elleni harcot ábrázolja, amelyek az egyént a világtól és a közösségtől elkülönítik. Ez a lényegbeli vonás nemcsak olyan figurák problematikáját magyarázza meg, mint Dosztojevszkij Raszkolnyikovja és Ivan Karamazovja vagy Tolsztoj Pierre Bezuhovja és Levinje, nemcsak ezeknek az íróknak a szeretet-hitvallását és hitét, hanem az egész orosz irodalom messianizmusát is" (Hauser A.).

Az alapvető sorskérdést, az egyén elidegenedését, a modern ember elmagányosodását az oroszok a szabadság problémájaként fogalmazzák meg; tartanak az anarchiától, a bűnözéstől, az erkölcsi relativizmus veszélyétől. ("Beteg társadalmunkban felbomlik a jóról és a rosszról alkotott fogalom. Ki tudja ma, mi a Jó és mi a Rossz? Mindenki maga szerint tanítja." Dosztojevszkij.) Sehol sem élük át ezt a kérdést mélyebben, intenzívebben, és senki sem érzi a megoldásával együtt járó felelősséget kínzóbban, mint Tolsztoj és Dosztojevszkij. Hőseik mind ezzel a problémával viaskodnak.

A túlzott individualizmus és a (napóleoni) hatalomeszme megszüntetésére irányuló két nagyregény egyidőben jelent meg a Russzkij Vesznyik hasábjain: 1865-66-ban Tolsztoj Háború és békéjének első fejezeteit közölték folytatásokban, 1866-ban pedig a teljes Bűn és bűnhődést, "a szabadságkeresés katasztrófájának regényét, amely, az író szerint, bűnbe és magányba sodorja az embert. A magány feloldásának posztulátuma, az elképzelhető valódi boldogság forrása viszont: a szenvedés vállalása, részvétel a közös emberi sorsban" (Török E.).

Dosztojevszkij két tervezetének cselekményét egyesítette művében. Aktuális tárcaregényét, a „Részegeskedőket” példavári nyomorleírásnak szánta (hőse valószínűleg Marmeladov lett volna), aztán egészen más elképzeléséről tájékoztatja kiadóját: a készülő új mű "lélektani beszámoló lesz egy bűncselekményről".

"A cselekmény napjainkban játszódik, pontosan ebben az évben. Egy fiatalember, akit kizártak az egyetemről - nem nemesi származású és nagy nyomorban él -, könyvnyelműségéből, kiforratlan, lebegő, furcsa Céretlen nézetek hatására elhatározza, hogy egycsapásra javít nyomorúságos helyzetén. úgy dönt, hogy megöli egy címzetes tanácsos özvegyét, aki különben pénzt szokott kölcsönözni kamatra. Az öregasszony ostoba, süket, beteg, de mértéktelen uzsorakamatot szed, gonosz és nem kíméli mások életét; kínozza a nála szolgálóként élő hűgát. Céletének semmi értelme, Őmiért is él? ŐHoz-e ő hasznot valakinek is a világon? és így tovább. Ezek a kérdések kisiklatják a vágányról a fiatalembert. úgy dönt, hogy megöli az öregasszonyt, kifosztja, s így boldoggá teszi vidéken élő anyját, megszabadítja hűgát, aki társalkodónő egy földesúri családban, ahol kéjvágyával üldözi és már-már vesztébe kergeti a családfő. ő maga pedig befejezi tanulmányait, külföldre megy, és egész további életében becsületes lesz, erős és megdönthetetlen Őz emberiség iránti humánus kötelezettségeinek teljesítésében, azaz természetesen Őjóvá teszi bűnét, ha egyáltalán bűnnek lehet nevezni azt, amit elkövetett, hiszen ez a süket, ostoba, gonosz és beteg öregasszony maga sem tudta, miért él a világon, s lehet, hogy egy hónap múlva úgyis meghalt volna. [...] egy véletlen körülmény folytán sikerült gyorsan és eredményesen végrehajtani elhatározását. [É] Semmi gyanút nem támasztanak és nem is támaszthatnak ellene. De itt bontakozik ki a bűncselekmény lélektani folyamata. A gyilkos megoldhatatlan problémák elé kerül, nem is sejtett, váratlan érzések kínozzák a szívét. Az isteni igazság, a földi törvény követeli a maga jogát, és ő a végén belső kényszer sugallatára feljeleníti magát. Még a rabság vagy akár a halál árán is kész visszatérni az emberek közé, mert végleg kimeríti az emberiségtől való elszakadás, elidegenedés érzése, amely mindjárt a bűncselekmény elkövetése után született meg benne. Az igazság és az emberi természet törvényei kerekednek fölül. [É] a bűncselekmény elkövetése miatt kirótt jogerős büntetés sokkal kevésbé félemlíti meg a bűnöst, mint azt a törvényhozók gondolják, részben azért, mert ő maga is követeli azt erkölcsileg. [É] lebilincselő olvasmány lesz [É] tűzzel a lelkemben írtam." (Levél Katkovnak, 1865. szept.)

Az író ezt a változatot még két további tervezetben pontosítja; sokáig habozik, hogy hőse kövessen-e el öngyilkosságot. Háttérbe szorul a társadalombírálat; az eredeti elképzelés válságleírása a romlott nagyváros nyomorító hatásáról ("ahol csak apja, anyja nincs az embernek", II.6.), a kocsák, öngyilkosok, prostituáltak, "félőrültek" világáról csak keretül szolgál; az "eszmehordozóvá" vált főhős hatalomeszméje kerül előtérbe - így a pszichológiai-filozófiai szöveg sűrűsíti a szociálisat is. (Az író analitikus eljárása: "az emberben az emberrel együtt a világot is elemeire bontó módszer", Török E.)

és csak hosszú kísérletezés után mond le az eredetileg kiválasztott nézőpontról: az első személyű vallomásformáról. ("Elbeszélés harmadik személyben, a szerző nevében, aki mint láthatatlan, de mindentudó lény van jelen, és ettől nem kell elállni egy percre sem".)

Dosztojevszkij műveiben, saját megállapítása szerint is, "egyszerre több elbeszélés és kisregény zsúfolódik egybe"; sokféle különféle elemről - műfajok keveredéséről is - új, bonyolult, nehezen meghatározható regényformát hozott létre. Neveztek többek között regénytragédiának, társadalmi-filozófiai, ill. intellektuális-lélektani regénynek, eszmélésregénynek; a két legelterjedtebb meghatározás: művei ideologikus regények (Engelgárdt) és polifonikus regények (Bahtyin). B. Engelgárdt magyarázata: "Dosztojevszkij azt ábrázolta, hogyan él az eszme az egyéni és társadalmi tudatban, mivel szerinte az értelmiségi társadalom meghatározó tényezője az eszme. Ezt azonban nem szabad úgy értelmeznünk, hogy Dosztojevszkij É irányzatot elbeszéléseket írt és tendenciózus művész volt [É] ahogy más regényírók számára a centrális tárgy szerepét a kaland, az anekdota, a pszichológiai típus, a mindennapi vagy történelmi tabló töltötte be, az ő számára efféle objektumként az 'eszme' szolgált."

Az író művei zenei felépítésűek: önálló szövegek, szubjektív részgazságok hangzanak egyidejűleg, álom és valóság keverésével, ellentétekkel, hangnemek és ritmusváltásokkal - a "discordia consors" (összhangzó különbözőség) hatásával. Bahtyin szerint az író eleve különféle nézőpontokban, tudatokban gondolkodott; különböző megismerő, ítélkező, én'-ek egymás közötti kölcsönviszonyának problémáját helyezte világa középpontjába. ("Regényeinek legalapvetőbb vonása az önálló, egymástól elváló szövegek és tudatok sokasága, a teljes értékű szövegek igazi, gazdag polifóniája. Műveiben nem jellemek és sorsok sokasága bomlik ki egy egységes, objektív világban, valamely egységes szerzői tudat fényében, hanem éppen egyenrangú tudatok és világlátások sokasága kapcsolódik itt össze valamilyen esemény egységében.") A szerző által mindig meg is határozott alapeszme kivételesen fontos elem, de - az Engelgárdt vitázó - Bahtyin szerint nem maga az eszme a főhős, hanem az eszme embere, akiből az eszme hozza felszínre a benne lakozó rejtett tartalmakat.

A Bűn és bűnhődés középpontjában a napóleoni hatalomeszme és hatásának bemutatása áll, dialogikus viszonyban más eszmékkel, büntetésben realizáltan, sokféle következménnyel, cselekménymozzanatként. ("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" (Raszkolnyikov), de "ki nem tarthatja magát ma Napóleonnak nálunk, Oroszországban?" (Porfirij, III.5.) Az alapkérdést - pusztán gondolatjátékként - feltette már Bianchon is egy másik szegény joghallgatónak, Rastignacnak - megölné-e a mandarinot?, I. Goriot apó -; Raszkolnyikov viszont a gyakorlatban is kipróbálja

A mű - egész problematikáját meghatározó és feszültségét fenntartó - alapkérdései: átléphetők-e a társadalmi-erkölcsi normák? Melyek egy torz eszme hatására cselekvő ember sorslehetőségei? Mit tehet az egyén a nyomor, a kiszolgáltatottság, a rossz társadalmi berendezkedés ellen? Le tud-e számolni Raszkolnyikov az erkölcsi szabályokkal, el meri-e követni tettét, miért is gyilkol, leküzdhető-e bűntudata, vállalja-e a szenvedést?

A regény a megírás jelenének Péterváriján játszódik, egészen szűk terekben - áthallható, átjáró bérházakban, rendőrségi irodákban. Raszkolnyikov odúját - változatos szinonimasora: lyuk, ketrec, szekrény, zug, hajófülke stb. - édesanyja is koporsóhoz hasonlítja; szerinte "legalább felerészben ez a szoba az oka, hogy ilyen búskomor" lett a fia (III.3.), aki szintén lát összefüggést: "abban a lyukban, abban a gyűlöletes koporsóban érlelődött mindez" (I.5.); "Behúzódtam, mint a pók, a zugomba. és tudod-e, hogy az alacsony és szűk szoba szűkíti az agyat és a lelket? ó, hogy gyűlöltem azt az odút!" (V.4.). Ha feldoklik, utcákon, a Néva és a Katalin-csatorna partján bolyong, kocsmákban keresi az emberek társaságát. ("Minden embernek levegő kell", Szvidrigajlov, VI.1.; Porfirij is megállapítja, hogy Raszkolnyikovnak "itt most nincs elég levegője", VI.2. - aztán elküldi a szibériai sztyeppékre.)

Dosztojevszkij ironizál a korabeli pozitívizmus, (vulgár)materializmus statisztizáló, az egyént rubrikákba soroló "tárgyilagos" beállítottságán - a 'matematika', 'logika' gúnyos értelmű; az uzsorásnő oroszul 'procentscsina'; ironikus a Kristálypalotának (az 1861-es angliai világkiállítás szenzációjának) kocsmánévkénti felhasználása -; "ma már a tudomány egyenesen tiltja a részvétet. Angliában eszerint is járnak el, ott virul a politikai gazdaságtan" (I.2.), "évente ennyi meg ennyi százalék csak menjen a pokolba, vagy akárhová, így van jól. Ezzel könnyítene a többen. Csak százalék - igazán remekül kitalálták ezeket a szócskákat: milyen megnyugtatóak, milyen tudományosak" (I.4.).

Az epilógusban Raszkolnyikov már kilenc hónapja raboskodik a fegyházban -

"a gyilkosság napja óta csaknem másfél év telt el", mert "önkéntes vallomása után öt hónappal kimondták felette az ítéletet" -, a cselekményidő viszont mindössze kb. két hét: a harmadik napon gyilkol, tettét az elkövetéstől számítva kb. a tizenegyediken vallja be; semmittevése, nappali alvása, lázálmai, ill. a "különös napok sűrű ködjé" miatt nem követhető pontosan az objektív idő; egy-egy soktálalkozós nap aprólékosan részletezett (pl. III. 2.-tól IV. 4.-ig).

A pergő tempó, a dinamikus cselekménymenet is fokozza a végig szinte hipnotikus feszültséget (bár, Hajnád Zoltán észrevétele szerint, a fordítók lassították a ritmust: a hirtelen(ében), váratlan(ul) feleannyiszor szerepel, mint az eredetiben 560-szor előforduló, és mindig fontos fordulatot bevezető „vdrug”).

A mű egész felépítése drámai: a cselekmény kezdetére már kialakult eszme próbájaként elkövetett tett fordulatot hoz az alapszituációba, aztán konfrontálódik; a tényleges cselekmény pedig csak addig tart, míg a konkrét helyzet lehetőségei tisztázódnak.

Ugyanígy „drámai” a művet meghatározó dialogikus és belső monologikus közlésforma. A cselekményidő előtti provokatív tanulmány „A bűnről”, a személyiség szabadságáról, a történelmi szerepek összefüggéséről - amit Porfirij véletlenül olvasottÉ - monologikus leírásban nem, csak a róla szóló vitában szerepel (amikorra már szerzője véleménye is módosul); a közvetlen családi előzményeket édesanyja levele ismerteti, de Rogya azzal is „négy szemközt” akar maradni, hogy hosszú belső monológban reagáljon rá. (A többi levél tartalma - Luzsin és Szvidrigajlov Dunyának szóló írása - csak reagáló mozzanatokból válik ismertté.)

Így Raszkolnyikov korábbi, pusztán intellektuális (eszmekialakító) korszaka, majd etikai (új lehetőséget teremtő) életszakasza is kívülmarad a cselekményen - az epilógus a (konvencionális) szerzői monológforma miatt is elkülönül -, mert az egész mű a közbülső, cselekvő és vívódó stádiumra irányul; nincs epikus életrajz és előtörténet-ismeretetés, viszont állandóak a replikák, az egész cselekményt „elvitázzák” úgy, hogy „minden szereplő saját nyelvén és saját fogalmaival beszél” (Dosztojevszkij).

Az első fejezet a gyilkosság közvetlen előkészítésének és elkövetésének, a további öt és az epilógus a következményeknek a bemutatása - a szerkezeti arányok is azt tükrözik, hogy az analízis a vélemények szembesítésére és a bűnhődésre irányul; a cím a tárgyat határozza meg: a „bűn” („presztuplenyje”) az eredetiben a törvény áthágásával áll kapcsolatban (a „törvény” szó, származékaival, „több, mint negyvenszer fordul elő”, Hajnád Z.).

A fejezetek az író világára jellemző feszült jelenetekkel, titokzatos, tragikus mozzanatokkal zárulnak: a kettős gyilkosság (I.7.) után ilyen Marmeladov elgázolása (II.7.), a „föld alóli” ember és Szvidrigajlov feltűnése (III.6.), K. Ivanovna örvengése és tudóvérzése (V.5.); végül Szvidrigajlov öngyilkossága (VI.6.), amit Raszkolnyikov vallomástétele követ. (Az egyetlen, cselekménymozzanatilag eltérő zárójelenet (IV.6.), az ismeretlen vádló bocsánatkérése is félelmetessé válik az így ismét egérutat nyerő Raszkolnyikov öngúnyos mosolyától.)

Az epilógusban már „semmi sem történik, amit a cselekmény további építésének nevezhetnénk. [É] Raszkolnyikov távol tartja magát a bűnözőktől - beteg lesz - közeledik a kátorgabeliekhez; először durva Szonyához - majd az ápolja őt - végül elkéri a Bibliát; semmit meg nem bán - álmod lát - ettől kezdve elindul egy új fejlődési szakasz, itt azonban az elbeszélő szerint egy új regény kezdődhetne” (Király Gyula).

A cselekményszálak között is fennállnak párhuzamok, párhuzamos ellentétek (Szvidrigajlov és Raszkolnyikov gyilkosságai; Rogya majdnem a kerek alá kerül - Marmeladov aztán ott végzi; a maga is öngyilkosságra gondoló főhős előbb egy nő vízbeugrását nézi végig, majd értesül arról, hogy Szvidrigajlov föbe lőtte magát stb.); és a szereplők is párokat alkotnak, a motívumrendszer jellegzetessége a „hasonmás-jelenség” - mintha a belső ellentmondásokat dramatizálná az író az alteregókkal, karikatúrákkal, pozitív és negatív transzformációkkal (Szonya és Dunya közeledik egymáshoz; húga hasonlít rá Razumihin és anyja szerint is stb.).

Minden szereplő reagál Raszkolnyikov eszméjére és tetteire; mindenki maga is választási kényszerbe, döntéshelyzetbe kerül. A hős tudatával az író szembesíti a többiekét, minden egyenrangúan dialogizáló szereplő főhős, és minden szólam új oldalról mutatja be az eszmét. (Világossá válik, hogy a társadalmi rossz ellen hiábavaló, értelmetlen nemcsak a voluntarista lázadás, de az altruista szeretet is.) Saját torzított eszméit képviselik negatív hasonmásai, a morálisan degradáltak (Marmeladov, Lebezjatnyikov; az öntörvényűség relativizmusát tragikusan képviselő Szvidrigajlov és a komikusan megjelenítő Luzsin); segítői viszont „ápolják”: Razumihin a testét, Porfirij az esztét, Szonya a lelkét gondozza.

A hősök szerepét, domináns jellemvonását már beszélő neveik meghatározzák: Raszkolnyikové (l. óhitű szakadárak, raszkolnyikok) az emberektől való elszakadására utal, Porfirijé (gör. „porphüreosz”) a bíborszínre, a hatalom jelképére; Szofja görögül bölcsességet jelent. (Razumihin: ész, értelem; Marmeladov lekvár, Luzsin tócsa, Lebezjatnyikov csúszómászó.)

Marmeladov, a lányát feláldozó alkoholistá szánalmas, gyenge, autonómiáját vesztett, deklasszáldott személyiség; szereplési kényszerében családi nyomorával szinte kérkedő mazochista. A polgári származású törtető, Luzsin (az orosz karrierista hős) ostoba, számító - jövődöbelijét megalázó házassági koncepciója alapján akarja megvásárolni -, önmagát felmentő, kártékony egoista: „ma viszont a tudomány azt hirdeti: szeresd mindenekelőtt önmagadat, mivel a világon mindennek az alapja a magánérdek” (II.5.). Gyámfia, a kishivatalnok Lebezjatnyikov hozzá méltó, értelem nélküli hasznosságelvű szörnyszülött. („Minden nemes, ami az emberiségnek hasznos”, V.I.)

Az önkényeskedő amorális földesúr, Szvidrigajlov, a főhős parodisztikus hasonmása; minden erkölcsi parancs megtagadója, a pozitív eszmék gúnyolója („semmi emberi nem idegen tőle”). Egész lényét ösztönlétének rendelte alá: kiszámíthatatlanul szeszélyes, gátlástalanul kiéli vágyait (egy 14 éves süketnéma lányt, megerősöztetése után, az öngyilkosságba kerget; halálra kínozza inasát, megmérgezi feleségét - csak Dunyán könyörül meg). Raszkolnyikovra irányuló erkölcsi befolyásoló szándékával ellenkező hatást vált ki (megzavarja ugyan, de feldühíti a tőle undorodó fiút, aki irtózva utasítja el ajánlatait is). Pedig racionálisan próbálja megközelíteni, talál közös pontokat („maga is elég nagy cinikus”, „hasonszörűek vagyunk” stb.) - Rogya mélyen megdöbben, hogy mennyire átértelmezhetők az elvek. („Az

eszmék, a személyiséget egybefogó hit, meggyőződés és evidenciák nélkül álló, ugyanakkor tudatosan gondolkodó, s ezért a hagyomány, a rend, a törvény tradicionális, konvencionális, azaz tudattalan tiszteletét elfogadni már nem képes intellektuel erkölcsi-szellemi úrbé kerülni, és az emberi degradálódás, a társadalmi deklaszálódás útjára sodródik. Ez a veszély fenyegeti Raszkolnyikovot, és ennek esik áldozatul Szvidrigajlov is", Fejér ádám.)

Razumihin derűs világképű, közlékeny, "életrevaló", könnyen kapcsolatokat teremtő, elvi vitákba nem bocsátkozó, kissé felszínes figura (azt nem veszi észre, hogy mi játszódik le barátjában, de "testi" gondjaiban - étellel, ruhával - segíti).

Az eszme nélküli, szkeptikus Porfirij, az intuíciónra támaszkodó, tapasztalt vizsgálóbíró a józan ész képviselője. (Nála a pszichológia tölti be - "kétségű botként" - azt a szerepet, amit a főhősnél a logika.) óvatos, csapdaállító, provokatív taktikus, aki megzavarja ellenfelét - hunyorog, célozgat, mellébeszélve elterel, ironizál, élesen lecsap -, de emberséges: Raszkolnyikov önmagára találása, felismerése, meggyőzése a fontos számára. Háromszori összecsapásuk (III.5., IV.5., VI.2.) nem szokványos nyomozati kihallgatás, hanem polifon dialógus, az alapeszme éles ütköztetése.

A hajdani szebb napjait idézgetve a közönségességig züllött, hisztérikus K. Ivanovna neveltányát a bárca kiváltására kényszeríti, de még a másik anyja, Raszkolnyikové is feláldozná lányát a fiáért - és Dunya kész is férjhez menni Luzinhoz, saját erkölcsi meggyőződése ellenére. A festőinas, Mikolka - aki "nem raszkolnyik, csak amolyan szektás", VI. 2. - meg fegyházbüntetést vállalna ártatlanul magára más helyett.

A "tisztá prostituált", Szonya is önmagát áldozza fel - keresztény hitével szemben, ill. éppen ezért -, minden ésszerűséget meghaladva (I. apja, nevelőanyja) másokért; ő is "törvényszegő". A sorscsapásokat alázattal viseli, minden szenvedővel, megbánó bűnössel azonosulásra kész, és hisz az újjászületés lehetőségében. A szeretettanítás megvalósítójaként felkelti a lelkiismeretet. Egyedül vele folytat - szerepjátszás helyett - őszinte dialógust a főhős; a "töméntelen emberi szenvedés" megjelenítőjeként Raszkolnyikovot szimbolikus gesztusokra készíti (leborulás, földcsókolás) és önfeladásra kényszeríti. ("Micsoda irtózatosságot éreztem ennek a lánynak már régen gyalázatban, becstelenségben élni"; "Hát nem ugyanazt tetted te is: Te is áthágtadÉ át merted hágniÉ magadra emeltél kezét, életet oltottál kiÉ a magad életét"; "átkozottak vagyunk mind a ketten, menjünk együtt!", IV.4.)

Raszkolnyikov "már az egérlyukból kitörni akaró, erős, értelmével lázadó egyéniség" (Török E.), a választás szabadságában élő autentikus ember; cselekvő polgári értelmiségiként - tanulmányait megszakító 23 éves joghallgató - új típusú orosz hős; adott életszakasza fordított karriertörténet. ő a középponti tudat monologikusan is, dialogikusan is; ő a művet mozgó eszme képviselője. Elgyötört állapotának következtében rendszeresen álmodik; a cselekmény két kiemelt pontján életfordulatait egy-egy "borzalmas" látomás előzi meg: a szerencsétlen ló agyonveréséről szóló rémálma az egység megbomlását, test-szellem-lélek küzdelmét vetíti előre közvetlenül a gyilkosság előtt; az epilógusban leírt álom pedig az önzés egész világot fertőző ragályos kórjának víziója. (Egyik rémálmában újra elköveti a gyilkosságot, és az öregasszony gúnyosan kineveti.) ébrenléte gyakran a valóságtól el sem határolódó álmok folytatása. ("Beteges lelkiállapotban álmunk sokszor hihetetlenül plasztikusak, élesek és rendkívül hasonlatosak a valósághoz", I.5.; - Dosztojevszkijnél az álom a művészi sűrítés eszköze is, sokszor szaknyelvi fogalmazásban.) Raszkolnyikov intellektuális és erkölcsi dilemmákon töprengő, önmarcangoló, ellentmondásos, következetlen racionalista egoista. ("Olyan, mintha két egészen ellentétes karakter váltogatná egymást benne", Razumihin, III.2.) Felsőbbrendűség-tudat alakjában "kifejezésre jut a végtelen önhiúság és a gög, és ennek a társadalomnak a megvetése. Célja: hatalmába keríteni a társadalmat. Jellemvonása a despotizmus. Uralkodni akar, és nincs rá lehetősége. Minél hamarabb hatalomra tenni szert, meggazdagodni" (az író kézírata) - türelmetlen, képtelen a fáradságos napi munkára (óraadás, fordítás). Ambivalens viselkedésű, belső egyensúlyát veszített személyiség. ("Ha elérsz egy határig, és nem léped át, boldogtalan leszel, de ha átlépnéd, talán még boldogtalanabb lennél", III.3.) Abszurd koncepciója, hipotézise alapján kétféle mércével méri az embereket, elmélete "kétélű fegyver". (Rögtön fölmerül, "hogyan lehet megkülönböztetni azokat a bizonyos nem közönségeseket a közönségesektől" (Porfirij), mert mi van, ha más önjelölt világmegváltó, nemes célja érdekében, őt nézi tetűnek?) Így pusztán eszmei indíttatásból akarja önmagát próbára tenni: fel kell mérnie, mire képes ("csak mérni akartam"); át tudja-e lépni az erkölcsi normákat. Nincs abszolút indítéka, de egyhavi vívódás után - "Hogy is férközhettek a fejembe ilyen ocsmányság?! Mennyi mocskot rejt mégis a szívem!", "Micsoda aljasság ez" stb. - elméleti föltevéséhez (a fojtogató környezeten és körülményeken kívül is) gyors motiváció-sorozatban kapja az indítékokat. Saját nyomora és Marmeladovék sorsa felkelti szociális igazságérzetét; anyja levele, Dunya választási kényszere hatására társadalmi indítékokat talál, felháborodik; a szándék kivitelezését számonkérő, véletlenül kihallgatott kocsmái beszélgetés - "A véletleneknek ezt a találkozását később is mindig nagyon különösnek érezte", I.6. - fokozza dilemmáját, tudatosul elkövetési szándéka - "csak" 730 lépés, 13 lépcsőfok, és minden megoldódik. Tanulmányozza a terepet (I. családi ezüstóra), előkészül (hurok, balta, álzalogtárgy), de már az elkövetés előtt összeomlik lelkileg, rémálom, forróvérű gyötri. (Akkor tör ki rajta a tett-kényszer, amikor - ismét véletlenül - meghallja, hogy Lizaveta nem lesz otthon; hirtelen szinte belehajszolja magát a gyilkosságba, ami így "egy csapásra eldőlt".) Erőszakelkövetése gépies, és hibák csúsznak az elméletbe: helyzetkényszerben meg kell ölnie a szemtanút is. (Lizaveta a gyilkosának azonnal megbocsátó, védekezésre is képtelen ártatlan áldozat - rá később nem is gondol, mert teljes gyűlölete a minden tragédia okának szimbólumává vált uzsorásnőre irányult.) Nem teheti ki sokáig magát a bűnélménynek, számára elviselhetetlen a szerepjátszás; folyton inger érez a feladásra, vágyat a közlésre; állandóan önkívületi, ájulásos, labilis állapota ("talán igazán örült vagyok", IV.2.) - nem bírja a "bizonytalanságot". ("Akinak van lelkiismerete, szenvedjen, ha elismeri, hogy vétett. Ez még

ráadás a kényszermunka tetejébe.", III.5.) Csak az ügyvel kapcsolatos hírek foglalkoztatják, nem tud kikapcsolni, és tudatosan provokálja is a gyanút. (Kihívóan lép fel Zamjotovval, kockázatosak összetűzései a vizsgálóbíróval, visszamegy a tett színhelyére, felhívja magára a figyelmet - siettető és késleltető mozzanatok fokozzák a feszültséget, mélyítik belső drámáját -; harmadik találkozásukon Porfirij megállapítja: "TMn már nem hisz az elméletében".) Bűnhődési életszakasza önmegismerési és a világra eszmélési folyamat. Legnagyobb büntetése elszigetelődése, magánya, a "tátongó szakadék", ami elválasztja az emberektől ("soha semmiről nem beszélhet többé senkivel a világon", III.3.); szakít családjával ("Ha én nem mondom meg nekik, akkor én nem megyek vissza hozzájuk, ha pedig mindent bevallok nekik, akkor ők nem fogadnak be engem" - kézirat). Felismeri, hogy "mélységes hazugság rejlik benne és gondolkodásában"; úgy tette tönkre önmagát, hogy bűne újabb bűnököt szült (segíteni akart családján, s közben a katasztrófát ösztönösen megsejtő anyja félőrülten meghal). Erkölcsei érzéke - erőszakos tettén kívüli esetekben - még működik (felháborodva utasítja el húga kerítőit, az utcán megmenti az ittas úrilányt), támogatja Marmeladovékát, mintha megválthatná magát ("véres lettemÉ csupa vér vagyok!", II.7.). TMnbecsülését nem veszi el teljesen, erős benne az élni vágyás, képtelen az öngyilkosságra ("Csak élniÉ élniÉ Akárhogyan is, de élni! [É] Hitvány az emberÉ és hitvány, aki emiatt hitványnak mondja", II.6.). Az "újdivatú hitetlenség" nem éri el: keresi Istent, hisz a csodákban - az ismétlődő "betániai Lázár"-történet a test feltámasztásának parabolája is -; hisz az "új Jeruzsálem" eljövételében, az általános igazságszolgáltatásban (III.5.). Intellektuálisan nem látja be bűnét ("nem embert öltem, egy elvet öltem meg" - "magamat öltem meg, nem az anyókat" - "csak egy férget öltem meg" - "az ördög ölte meg" - "ha azért öltem volna, mert éhes vagyok, akkor mostÉ boldog volnék"); úgy véli, csak magát okolhatja ügyetlenségéért; a tett nevetségessége, hibái bosszantják. Végül Szvidrigajlov zsarolásától is tartva, reménytelen helyzetét felismerve enged Szonya könyörgésének ("vállalni kell a szenvedést, és ezzel megváltani magad"), megfogadja Porfirij tanácsát ("ne vesse meg az életet [É] szenvedni nem utolsó dolog. Szenvedjen") - egyébként is motivált a szenvedésvállalásra, l. hajdani menyasszonya -, és megteszi vallomását. Az epilógusig nem bánja meg tettét, pedig a feloldáshoz bűnbánat kell; végül az értelménél is erősebb erők legyőzik logikáját; "a lélek mégis vétőt kiált, s a regény határozott feleletet ad a problémára az evangéliumi szellemben: 'Ne ítéld!' és 'ne ölj!'" (Babits). Megkezdődik lelki átalakulási folyamata, társkeresése; felismeri a kivezető utat (tartozni kell valakihez; nem csak önmagunkért vagy csak másokért, hanem együtt kell élni) - így marad nyitva a kibontakozás lehetősége. Mert Dosztojevszkij szerint "nincs boldogság a kényelemben, a szenvedés a boldogság ára. Ez a mi földgolyónk törvénye: az élet folyamatának közvetlen érzékelése olyan hatalmas öröm, amely megéri, hogy évekig tartó szenvedéssel fizessünk meg érte. Az ember nem születik, hanem rászolgál a boldogságra, s mindig szenvedéssel." A formateremtő, a meghasonlott embert felfedező Dosztojevszkij radikális fordulatot hoz a regény történetébe. A XX. század szinte valamennyi alkotója - Kafka, Mauriac, Malraux, Hesse, Huxley, Miller, Faulkner stb. - és irányzata valamilyen vonatkozásban elődjének tartja, "beépül a nyugati kultúrába". Szellemi előfutárunknak mondják az egzisztencialisták (főként Camus), Gide az "action gratuite"-elmélet felállításában indul ki belőle; rokonának vallja Nietzsche: "nem ismerek értékesebb pszichológiai adatokat azoknál, amiket tőle kaptam". A művet Görög Imre és G. Beke Margit fordította.

JÓKAI MÓR
A köszívű ember fiai
(1869)

Nem szabad mesemondónak nevezni Jókait, és aztán egy egészen más műfaj szerint ledorongolni
(BENEDEK MARCELL)

Jókai új művének előkészületeiről a Fővárosi Lapok számolt be 1868-ban: "Jókai Mór ismét egy nagy regényen dolgozik. Címe: Anya örökké. A forradalom idején játszik, s a nagy események végig vannak szöve benne." A beharangozott alkotást a következő év január 1-jétől A Hon közölte folytatásokban, már a végleges címmel: A köszívű ember fiai.

A 1848-49-es forradalom és szabadságharc témáját az író több nagyterjedelmű regényben is földolgozta (Politikai divatok, Enyim, tied, övé, Egy az Isten, A kiskirályok, A tengerszemű hölgy, Akik kétszer halnak meg, A mi lengyelünk). Már a világosi napokat követő országos gyász és levertség idején fölidézte a függetlenségért folytatott küzdelmet a Csataképekben (1850). A kötet egyik novellájában, Az érclányban fogalmazta meg azt a szemléletmódot, mely A köszívű ember fiainak is meghatározó eszméi és poétikai elve lesz: "Trjünk mitológiát. Trjuk le az év eseményeit híven, valóan, mindent, ami megtörtént, minden csodálatost, emberfölöttit, nagyszerűt, amit láttunk, amit tapasztalánk, aminek szemtanúi voltunk."

A történelem mitikus értelmezése tükröződik A kőszívű ember fiai időtechnikájában. Sorsfordító korszakokban összerolódik az idő, az emlékezet és a képzelet összesűríti az eseményeket. Az olvasó számára folyamatos cselekményláncnak hat a Baradlay Kazimir halálától a szabadságharc bukásáig és a megtorlásokig tartó történet, mely a befogadó logikája szerint 1848 kora telétől 1849 késő őszeig tart. Valójában azonban legkevesebb négy évet ölel át a regény. Jókai csak ritkán nyújt fogódzót, a történelemben jártas olvasó azonban tudja, hogy a mű elején lezajló nagyváradai megyegyűlés mintájául az 1845. december 15-i bihari közgyűlés szolgált. Így a nyitófejezet időpontját ugyanezen év elejére tehetjük. Az évek múlására utal az is, hogy TMDön gyermeke a szabadságharc bukásakor már három éves. Az olvasó azonban mindezt nem érzékeli, az életképek sokaságából álló regény egybefüggő freskót alkot. Pedig Az első lépcső "ama" magaslatához című fejezet, melyben az Oroszországból hazatért TMDön elfoglalja a főispáni széket, és a rákövetkező Tavasz napok között legalább két és fél esztendő telik el. Ettől kezdve, 1848. március 13-tól viszonylag összefüggően követik egymást az események, bár az egyes történésekre fordított terjedelem különböző. Budavár ostroma mint a regény egyik csúcspontja négy fejezetet fog át. Három napba sűríti viszont a Bécsből a Kárpátokon át hazatérő Richárd kalandjait az író.

A mitikus szemléletmód következménye, hogy valóság és fikció szervesen egybeolvad A kőszívű ember fiaiban. A szereplők között találunk történelmi alakokat, egy-egy epizódban feltűnik Görgey, Kmetty, Mészáros Lázár, Henczi, Kleinheincz. A Baradlay fiúk megrajzolásához sokan szolgáltak mintául. TMDön figurájában Beöthy TMDön, Irányi Dániel élettörténete és jellemvonásai figyelhetők meg, Richárdéban pedig Lenkey századosé és Desseffy Lajosé. Jenő felvette az író egyes jellemvonásait, de alakjának megrajzolásában a könyvélmények és Szacsavay Imre sorsa is szerepet játszott. TMzvegy Baradlay Kazimírnét főként édesanyjáról mintázta Jókai, de a hősszívű anya gyakran feltűnt az egykori tudósításokban is. A mellékalakok közül Boksa Gergő Rózsa Sándorral mutat rokonságot. Az író éleclapjaiból került át a regénybe Tallérossy Zebulon és Mindenváró ádám. A történeti események közül szerepel A kőszívű ember fiaiban az 1848. március 13-i bécsi forradalom, a magyar parlamenti küldöttség március 15-i bécsi látogatása, a bécsi munkáslázadás leverése, a december 11-i kassai vereség, az 1849. április 6-i isaszegi csata, majd április 21-én Budavár visszafoglalása.

Jókai számára 1848-49 olyan szellemi és erkölcsi tőkéje a nemzetnek, amelynek évszázadokra be kell vonulnia a magyar történelmi mitológiába, ahonnan nehéz időkből is erőt lehet meríteni. Abba a mítoszvilágba tartozik, ahol hősök, áldozatok, ahol megpróbáltatások vannak. Ezért a forradalomról és szabadságharcról emlékezve arról szól, ami benne felemelő. értelmetlen számon kérni tőle a kritikai szembenézést és elemzést, a kudarc belső okainak feltárását. Ezt a feladatot a magyar irodalomban mások, többek között Arany János és Kemény Zsigmond végezték el.

A história nemcsak háttérül szolgál, hanem alakítja is a középpontban álló Baradlay család és a velük kapcsolatba kerülő személyek sorsát. A nyitó jelenetben a halálos ágyán fekvő Baradlay Kazimir végrendeletet diktál feleségének. Meghagyja számára, milyen szellemben nevelje fiait, hogy azok a monarchia hű támaszai legyenek. Sőt felesége életét is szabályozni akarja: arra kényszeríti, hogy a gyászidő letelte után új házasságot kössön. Férje halálának pillanatában azonban Baradlayné megfogadja, hogy mindenben az ellenkezőjét cselekszi majd, mint amit a végrendelet előír. A kezdetben személyesnek és lélektaninak tűnő ellenkezés hamarosan politikai felhangot kap: a Habsburg-hű férjjel szemben a nemzetéhez hűséges anya irányítja és befolyásolja fiai életét. TMDönt, aki Szentpéterváron diplomata, hazahívja, s a fiú elfoglalja a császárpárti Rideghváry Bence helyett a főispáni széket, majd a szabadságharc idején kormánybiztos lesz. Richárd katoná, éli tisztársai bohém életét. A függetlenségért vívott küzdelemkor az anya személyesen megy el érte, s Richárd csapatával hazatér. A legkisebb fiú, Jenő hivatalnoki pályán dolgozik. Távol tartja magát a politikától, sodródik az eseményekkel. Anyja hívására visszatér Bécsből hazájába, lelkében gyötrődéssel és bizonytalansággal. A fiúk sorsának alakulása jelzi Jókai értékrendjét és utal az író hőseihez való viszonyára. A legfontosabb érték a haza iránti cselekvő hűség, a polgárerények elsődlegessége a magánemberével szemben. TMDön és Richárd némi belső tusakodás után erre teszi fel életét, s ezért megadatik számukra a családi boldogság is. Jenő Alphonsine-ba szerelmes, ez az érzés tartja fogva, a haza sorsa nem érinti meg. Tragikus tévedéséért bűnhődnie kell. Jókai tehát beleavatkozik hősei életébe, büntet vagy felmagasztal. De szereti a legkisebb fiút is: Jenő önként, testvére helyett vállalt halála a tragikus vétség felismerése, de egyúttal a jóvátétel felemelő gesztusa is.

Az értékrend meghatározza a női szereplők karakterét is. Lánghy Aranka és Lindenwall Edit - TMDön és Richárd menyasszonyai-feleségei - közös jellemvonása, hogy tiszták, szerények és hűségesek szerelmükhöz. (A mű koncepciója nem engedi kibontakozni azt a rejtett vonalmat, amit a regény végén Jenő és Aranka érez egymás iránt. Jókai kétségek között hagyja az olvasót, vajon Jenő siralomházi levele nem bújtatott, megkésített szerelmi vallomás-e?) A felszeg legkisebb fiú vonzódása az érett, nagyvilági Alphonsine-hoz lélektanilag hiteles. A bukott nőként ábrázolt Alphonsine-t a kényszer hajtja a kapcsolatba, az állandó hitegetésbe és színjátékba. ő Palvicz Ottót szereti, ám "bűnös viszonyuk" gyümölcsét, a gyermeket nem vállalja. Jenő iránti tettetett vonzalmához a másik két Baradlay fiúval szemben táplált elvakult gyűlölete társul. Sajnos Jókai nem elégszik meg ennek politikai és lélektani okaival, hanem a regény végén még bonyolult örökösödési harcot is feltár.

A történelemértelmezés azonban túlemeli A kőszívű ember fiait a család-, a lélektani vagy kalandregény műfaján, s a mítoszt leginkább kifejezni képes eposz felé közelíti. Az eposz mindig egy egész nép életére kiható nagyjelentőségű eseményt dolgoz fel, mely a túlvilági elemek bekapcsolásával kozmikus méretűvé válik. A magyar szabadságharc a jó és a gonosz egyetemes vetélkedése: "Az egész világ két táborra oszlott, s küzd egymással a felülkerekedésért" (Az a harmadik). A fejezeteket felvezető monumentális képek a természeti erők beavatkozásáról tudósítanak: "A nap

nyugovóra járt, előtte a vérvörös felhőkkel borított ég. Mintha egy óceán hömpölyögne odafönn izzó lávától. A skarlát felhők tűzszegélyei között csak egy darabka folton látszik ki az ég. Egy darab világoszöld ég" (A vérveres alkony). Az egyértelmű színszimbólika is érzékelteti a természet és az emberi világ egybeolvadását. Budavár ostroma nem a szabadságharc vitatott eseménye, hanem besorolódik a világtörténelem legfontosabb mozzanatai közé, hiszen: "Ami volt a püni népnek Carthago, az Izraelnek Jeruzsálem, a keresztyén világnak a szent föld, a franciának Párizs, az oroszoknak Moszkva, az olaszoknak Róma - az volt minékünk Budavár" (Párharc mennykövekkel). TMdön és Richárd Magyarország felé tartva az ellenséges erőkkel vív kegyetlen harcot. A legidősebb testvér farkasok kergetik és kerítik be, Richárdot az osztrák csapatok üldözik. Heroikus küzdelmük az Odüsszeia hőseinek hányattatásait idézi. A regényt át- és átszövik az ismétlődő motívumok és toposzok. A hősi műfajra utal a két nemes ellenfél, Richárd és Palvics Ottó háromszori párbaja. A végzettségűséget jelzi Rideghváry jóslata: "Ez az út is elvezet egy magaslatra: annak a magaslatnak a neve vérpad" (A kézfogó napja). Az egyes "lépcsőfokoknál" az anya vagy TMdön visszaemlékezik a próféciaira. A regényt mintegy keretbe foglalja Leonin és TMdön találkozása. A történet kezdetén a fiatal orosz tiszt menti ki magyar barátját a befagyott Dnyeper jege alól, a végén a megszálló hadsereg tisztjeként tartóztatja le TMdönt. S csak később derül ki, hogy voltaképpen ezzel mentette meg a Baradlay fiú életét az üldöző osztrákoktól. A regény állandóan ismétlődő jelenete a férje portréjával vitatkozó Baradlayné alakja. A holt ember átkának bosszúistennőként formált képviselői a Plankenhorst familia hölgyei, az anya, és főleg leánya, Alphonsine: "a pokol örvénye nem lehetett sötétebb, mint Alphonsine két szép szemének mélysége volt" (Sötétség). Az eposzi formába öntött mitikus történelemszemlélet eredménye, hogy a múlt, az elbeszélés tárgya mindig eszmény, követendő példa. A 1848-49-es események legfőbb tanulsága és értéke a nemzeti összefogás. A haza hívó szavára nemre, fajra, életkorra, társadalmi hovatartozásra való tekintet nélkül mindenki védte az országot, a "lélekcserélő időkben" egy emberként álltak a nemzet mellé. Az "Egy nemzeti hadsereg" című fejezet meséli el ódai szárnyalással, honnan vette "ez a nemzet az ősmundabeli erőt az újabb kornak a Nibelungen énekéhez". A küzdőtéren nem is győzheti le "az elszigetelt országnak rokontalan nemzetét" a "kilenc oldalról rárohanó támadás". Nem is az ellentábor, hanem az isteni ítélet dönti el a küzdelmet. "Ez a Perhélia című fejezet, amely az 1849 nyarán Magyarországon valóban látható különleges légköri tüneményt teszi meg az istenítélet szimbólumául, felhasználva azt a körülményt, hogy Kossuth a bukás előtti végső percben keresztes hadjáratban szólította föl a föld népét végső küzdelemre. TMdön apósa, Lánghy tiszteletes fanatizálja a népet a Tisza partján, és hirtelen bekövetkező halála úgy oldja meg az istenítélettel emelt konfliktust, hogy a bukást felsőbb végzetnek tulajdonítja, s egyúttal nyitva hagyja az utat a jóvátételre" (Szörényi László). Az eposz műfajának sajátossága, hogy mindig viszályal kezdődik és megbékéléssel fejeződik be. Csak az istenítéletként értelmezett kudarc magyarázhatja a bukás utáni harmóniát. Baradlayné megbékél férje szellemével Richárd amnesztiája után, Jenő önfeláldozása megteremti a családi békét. A világosi fegyverletételt követően a hőroszok visszavedlenek átlagemberekké. Edit a kosztépénzről beszélget a mérnöki pályára készülő Richárddal. Az örökség váratlan és motiválatlan jóvátétel. Palvics Ottó fiának elzülése öröklött tulajdonságainak következménye. A végsőban a budai várkert "harcáztatta földjén" a gyermek trónörökös a zöld fűvön fehér báránnyával játszik, "kék és fehér mezővirágokból" fon koszorút a báránynak. Az idill és a színek a megbékélést, a "feledés útját" jelképezik. és azt is, hogy vége a hőseposz és mítosz korszakának. A regényt sokféle stílus és beszédmód jellemzi. Az anekdotázó-adomázó közvetlenséget a klasszikus retorika szabályai szerint felépített szónoklatok váltják, a romantikus pátozzsal áthatott leírások keverednek az antik utalásokkal tűzdelt meditációkkal. Sajátos szint képviselnek a mellékalakok megnyilatkozásai, a dialektus érzékeltetése. A köszívű ember fiait Jókai Keresd a szívet címmel dramatizálta. A filmváltozatot Várkonyi Zoltán rendezte 1965-ben.

JóKAI Mór
Az arany ember
(1872)

Jókai utópiája részben erkölcsi és társadalmi, részben politikai és történelmi. Az első értelmében a modern polgári világ, a kapitalista civilizáció egyre nagyobb iszonnal tölti el, és regényeiben legkedvesebb hősei számára a menekvést teremti meg egy-egy sziget fölrajzolásával. Ennek a társadalmi utópia-törekvésnek legnagyszerűbb alkotása egyúttal Jókai legjobb regénye, Az arany ember.

(SZTMRÉNYI LÁSZLÓ)

A regény közlését A Hon című napilap 1872. január 1-jén kezdte meg. Valószínű, hogy ekkor a mű nagy része, esetleg már az egész készen állt. Könyvalakban is ugyanebben az évben jelent meg. Jókai két életrajzírója, Mikszáth és Eötvös Károly egybehangzóan állítják, hogy "egy regénye sem készült olyan gyorsan, mint Az arany ember."

S Balatonfüreden készült el az egész alig pár hónap alatt." A német kiadás kapcsán Jókai arról ír, hogy "Az arany ember legjobban fog tetszeni a német közönségnek a többi regényem között, mert csupa regényesség lesz, minden politika nélkül."

A korabeli közélet eseményei is jelen vannak a történetben. Timár Mihály legnagyobb sikerét a Brazíliába való magyar liszt kivitel megszervezésével éri el. A regény cselekményének idején erről még nem lehetett szó, a mű keletkezésekor, a gőzmalmok tömeges elterjedése után azonban a magyar liszt magas sikértartalma miatt keresett cikk lett a világpiacon. Jókai 1869. november 8-i országgyűlési beszédében hivatkozik is a brazil exportra. A Bach-korszak egyik leghíresebb korrupciós botrányát szintén feldolgozta Jókai. Kacsuka hadnagy A jó tanács című fejezetben azt javasolta Timárnak, hogy a Duna fenekéből kimentett nedves, romlott gabonából készíttessen kenyeret a Komáromban gyakorlatozó katonák számára. Az 1859-es francia-olasz-osztrák háborúban elkövetett hasonló ügyek miatt a felelősségrevonás előtt több magasrangú tisztviselő öngyilkosságba is menekült.

A regény létrejöttében életrajzi mozzanatok is szerepet játszottak. Noémi harmóniát sugalló alakját az a szerelem ihlette, mely az 1870-es évek elején Jókai és gyámleánya, Lukanics Ottilia között szövődött. Mikszáth szerint: "A kisasszony is ábrándos, költői természetű lény volt, valóságos képmása hajban, természetben, arcban Az arany ember Noémijének. Amiről nappal beszéltek, amit elgondoltak, azt este a költő beleöntötte Az arany emberbe. Így készült a regény, az egyik a világ számára, a másik nagy titokban."

A mű egyik helyszíne Komárom, az író szülővárosa. Jókai alkotásai közül részben vagy egészben itt játszódik Az elátkozott család, a Politikai divatok, A tengerszemű hölgy és A mi lengyelünk cselekménye is. Komárom éppen Az arany ember története időpontjában élte fénykorát. A felvidéki és alföldi kereskedelem fő víziútjainak kereszteződésénél fekvő város virágzó gabona- és fatereskedelme, valamint feldolgozó ipara jólétet és folyamatos gazdagodást biztosított polgárainak. A környezetrajz elevensége és plaszticitása onnan adódik, hogy Jókai saját gyermekkorának világát idézi fel. A másik fontos helyszínt, a Balatont a hatvanas évek végén ismeri meg alaposabban az író. Rokonai többször is meghívják Tihanyba, majd Balatonfüredre, Jókai 1871-ben itt építi fel villáját. A regény legfestőibb leírása, a Vaskapu a képzelet szülötte. (Amikor később az író utazást tett az Al-Dunán, felkérték számoljon be élményeiről. "Nem tudom leírni, mert láttam" - válaszolt Jókai.)

Jókai nem határozza meg egyértelműen a cselekmény időpontját. A regényben elszórta felbukkanó, támpontul kínáló dátumok ellentmondanak egymásnak. Annyi bizonyos, hogy a történet az 1820-as évek végén, vagy az 1830-as évek elején kezdődik. A végkifejletig, Athalia gyilkossági kísérletéig mintegy kilenc-tíz év telik el.

A regény fő szervező elve két antik eredetű mítosz. Midász király történetére már a regény első amerikai kiadásának címe is utal (Modern Midas, 1884.). A legendás fríg király azt kérte Dionüszosztól jutalmul, hogy minden változzék arannyá, amihez csak hozzáér. Jókai többször is utal Timár kapcsán a mondára, anélkül, hogy említene Midász nevét: "és akármire kezd, az mind arannyá változik a kezében" (Az aranybánya). A másik mítosz Polükratest idézi. A Kr. e. VI. században Szamosz uralkodójaként nagy politikai és katonai sikereket ért el, vagyona és szövetségeseinek száma egyre nőtt. A hagyomány szerint - a témát Schiller Polycrates gyűrűje című balladája is feldolgozta - rendkívüli szerencséjét maga is megsokallta, ezért - az isteneknek szánt áldozatként - egy nagy értékű gyűrűjét a tengerbe dobta. A gyűrű azonban egy kifogott hal gyomrából újra előkerül. Timár, sikerei csúcsán, ezt a mítoszt idézi föl: "Eszébe jutott Polycrates, aki nem tud veszíteni, s végre rettegni kezd nagy szerencséjétől" (Az első veszteség).

Timár Mihály története e két mítoszt példázza. A főszereplő teljesíti Ali Csorbadzsi végakarátát, elviszi Timéát a Brazovics-házba. Az elázott búza és a török kincs révén megalapozza szerencséjét. Az "arany ember" kifejezést a Szent Borbála továbbhaladási engedélyét megadó inspiciens használja először Kacsuka úrnak írt levelében: "Ez egy arany ember" (A szigorú vizsgálat). Ettől kezdve a frázis mint állandó jelző végigkíséri a főhőst. A külső szemlélő számára az elnevezés egyértelműen a gazdagságot, az üzleti szerencsét és rátermettséget jelenti. Pénzügyi hatalmával Timár mások sorsát is irányítja: a Timéát megalázó Brazovics-házat tönkreteszi, a családfőt öngyilkosságba kergeti, s ezzel akaratlanul is meggátolja Athalia és Kacsuka házasságát. Másoknak kitüntetését szerez, a hűséges Fabula Jánost gazdaggá teszi. A hajóírnokból a legmagasabb körökben is szívesen látott nagyvállalkozó lesz. A felemelkedéssel azonban együtt jár a kétség is. Timár belső monológ formájában megjelenített vívódásai ritmikusan tagolják a regényt. A dilemma a szándékok, tettek mögöttes tartalmára vonatkoznak: jótévő vagy tolvaj, mások boldogságának elősegítője, vagy a boldogság gyilkosa Timár? Beavatkozhat-e az ember mások életébe? A megoldhatatlan erkölcsi problémák az öngyilkossági kísérletig sodorják a főhőst.

Az arany ember bölcséleti alapját az ember és polgár ellentéte adja. Paradox módon a polgári világot uralomra juttató felvilágosodás vetette fel nagy erővel a civilizáció és a természet szembenállását, az egység végérvényes megbomlását. A kérdést leghatásosabban Rousseau fogalmazta meg. Felfogásában az egyén válaszút előtt áll: vagy mint ember a természet része lesz, vagy polgárként a társadalomé. Rousseau értelmezésében az ember értéke önmagában mint abszolút egész számban van, a polgár pedig a társadalom függvénye, tört szám. Az egyén nem lehet mindkettőnek a tagja, mert természet és civilizáció kizárja egymást. Timár sorsa ezt példázza. A polgári világban a pénz a legfőbb érték, ez adja a társadalom megbecsülését. Minden megvásárolható, mindent átszó a korrupció. A "Szent Borbála" továbbhaladását az arany biztosítja, a bécsi minisztériumban jó pénzért kitüntetéshez lehet jutni. Aki híján van a

pénznek, azt kiveti magából a társadalom. Teréza retorikusan felépített nagymonológja sorra veszi a polgári világ tartópilléreit a vallástól a törvényen át az adminisztrációig. Majd fölteszi a végső kérdést: "Mire való az egész világ?" (A szigetlakók története). De ugyanezt kérdezi az önmagával és sorsával meghasonlott Athalie is anyjától: "Miért szültél a világra!" (A védőrdög).

A polgári világ megosztottságát, az egység megbomlását jelzi a vallási sokszínűség is. Noémi mohamedán, Brazovicsék katolikusok, Timár protestáns. Jókai ironikusan mutatja be az átkeresztelkedésre kényszerített Timéa bolyongását a keresztény hitelvek között. Muzulmán vallásához közel áll a katolicizmus pompája, és kijózanítólag hat a protestáns puritanizmus a keresztelőkör és esküvőkör. Nem érti, miért éneklí a kántor az "óh, Izraelnek Istene" kezdetű zsoltárt, "amitől Timéának az a gyenge kétsége támadt, hogy őtet most talán izraelitának keresztelték meg" (Az alabástrom szobor mennyegzője).

A haszonelvűség világával szemben Jókai megteremti az eszményi életforma színterét, a Senki szigetét. Amikor a főhős először lép a partra, "amit maga előtt látott, az a paradicsom volt" (A "Senki" szigete). "A Sziget mítosza: legtalálhatóbban így jelölhetjük meg műveinek tematikus magvát. Ez a sziget lehet a Föld valamelyik óceánján, vagy az Al-Dunán vagy valamely más folyón (például a Tiszán vagy Körösön), de elképzelhető a szárazföldön.[É] Ez a sziget a színhelye a hősök társadalommal dacoló vállalkozásainak, amelyben megkísérlik boldogságukat létrehozni Istennek a természetbe rejtett parancsai szerint, melyeket a világ megtagad vagy üldöz" (Szörényi László). A Senki szigete ugyan a világtól elzárt hely, mégis állandó kapcsolatban áll a külvilággal. Területenkívüliségét a török porta és a bécsi udvar ötven évre biztosította, az idillt, a harmóniát a pénz és a fegyverek kiiktatása hozta el. Az itt lakók cserekereskedelemre rendezkedtek be. Napjaik nem tétlenségben, hanem állandó és nyugodt munkálkodásban telnek. A természet részeként önmaguk lehetnek, teremtként a környezettel vívott küzdelemben teljesítik a rájuk bízott isteni parancsot, miközben teremtményként ráhagyatkoznak a Gondviselőre. A tételes vallás dogmái helyett deista-panteista istenfelfogást hisznek, kapcsolataikat, vonzalmaikat a szív döntése irányítja.

Timár a két világ között ingadozik és ingázik. Amikor a Senki szigetén tartózkodik, Timéa és az üzleti ügyek izgatják, Komáromból pedig Noémihez vágyik. "Boldog volt itthon, és szerette volna tudni, mi történik otthon" (Az édes otthon). A dilemma szinte feloldhatatlan Timár számára. Két esetben is a "cserehalál" Jókainál gyakran előforduló motívuma téríti vissza az életbe. Az első esetben Dódika, fogadott fia halála, másodszor Krisztyán Tódor Balatonból kibukkanó holtteste.

Nehezíti a főhős döntését a kétféle szerelem is, mely magába sűríti a két világ jellemzőit. Timár vonzalma Timéa iránt kettős természetű. A büntudat és a kötelességteljesítés éppúgy munkál kapcsolatukban, mint az alabástrom test birtoklásának a vágya. Timár a regény elején háromszor merül alá a Dunába, hogy kimentse a török lányt. Timéát a hála érzése viszi a házasságba, s ezt meg is vallja a nászéjszakán: "én tudom, hogy mi vagyok: önnek a neje. TMnek fogadtam ezt, s Istennek megesküdtem rá. Hűséges, engedelmes neje leszek önnek. Ez a sorsom. TMn velem annyi jót tett, hogy egész életem önnek van lekötve" (Az alabástrom szobor mennyegzője). Timéát az "alabástrom szobor" kifejezés kíséri végig a regényben. Az írói megoldás, az állandó jelző - éppúgy mint Timár esetében az "arany ember" - az eposz műfaját idézi. Timéa tökéletes feleség, tiszteli férjét, elvégzi a rábízott feladatot, helytáll az üzleti életben. A szerelmi szenvedély hiánya azonban felőrli a kapcsolatot. Pedig a "szobor" képes lenne a teljes életre is, felizzik, mikor Kacsuka vonzáskörébe kerül.

Timéa tökéletes és hideg szépségével áll szemben Noémi életteli alakja. Jókai már az első bemutatáskor hangsúlyozza ellentétét a török leánnyal: "Talán az egyes vonások külön nem volnának a szobrász ideáljai, talán ha márványból volna, nem találnánk szépnek, de az egész főt és alakot, úgy ahogy van, valami rokonszenves sugárzat derengi körül, mely első tekintetre megigéz, és mentől tovább nézik, annál jobban megnyer" (Almira és Narcissza). Noémi harmóniateremtő személyiség, aki nem csupán magához köti a férfit, de szerelmével föl is szabadítja. Kapcsolatukban az egymás iránti kötelesség a szeretetben olvad föl.

Bár az értékelések Az arany embert a legjobb Jókai-alkotásnak nevezik, a regény művészi színvonala nem egyenletes. Az író nagyon erős motívumhálót szőtt a cselekmény köré. Az egyes motívumok felbukkanása sajátos lüktetést ad a műnek. A "vörös félhold" kissé külsődlegesen jelzi az emberi sors végzetszerűségét. A fehér cica kétszeri bemutatása funkciótlan. A regény koncepcióját tekintve kétséges az első Dódi szerepeltetése. Amilyen váratlanul viszi be a történetbe a kisgyereket Jókai, olyan hirtelen ki is emeli onnan. Már csak azért is, mert emberképében fontos szerepet játszik az átöröklés, s Timár csak saját gyerekeivel népesítheti be a Senki szigetét, csak értük vállalhat felelősséget. A legszerencsésebb művészi megoldások az életkép-jelleggel függnek össze: "Milyen élő s meleg tónusú rajz a komáromi kereskedővilágé, s milyen kimódolt s hihetetlen Athalie bosszúmanővere, milyen telt és feledhetetlen a Senki szigetének egy-egy munkanapja, s milyen erőszakolt s kedvszegő Krisztyán Tódor brazilai kalandja" (Németh G. Béla). Tróli bravúr a Senki szigetének első, festményt idéző bemutatása. "A festmény három síkra tagolódik: az első, mintegy a premier plan, a gyümölcsös, a második a virágos kert, a harmadik a kép középpontja és egyszersmind a háttér, a hajlék. De akármilyen festményszerű a kép, mégsem mozdulatlan, álló kép, statikus leírás. A látogató, a regény főhőse és vele együtt az olvasó mozog, halad benne. Bár a képet egységben látjuk, bizonyos fokig mégis történetessé alakul, mintegy a közeledő ember szemével érzékeljük, mint változik a szín. Ily módon lehetséges, hogy a virágos kert, mely az első síknak, a gyümölcsösnek eleinte háttérül szolgál, maga a kép lényeges alkatrészévé, második síkjává szélesül, és hasonlóképpen a hajlék a háttérből középponttá léphet elő" (Bárczy Géza).

Jókai az Utóhangokban írja: "Be kell vallanom, hogy nekem magamnak ez a legkedvesebb regényem. Az olvasóközönségnél is ez van legjobban elterjedve." Mi volt Az arany ember sikerének titka? Bizonyára nem a történet gyakran kimódolt fordulatai. Jókai ráértett a korhangulatra, az otthontalanságra, a polgári világból való menekülés vágyára. Az arany ember határhelyzetet foglal a magyar széppróza történetében: a romantikus regény betetőzője és a magyar szecessziós próza első megnyilvánulása. A stílus- és ízlésirányzat jelenlétét mutatja a gazdag, túlbuzgó ornamentika, az életösztön mellett jelentkező halálvágy, a fojtott erotika. és élteti a regényt napjainkban is az ember örök vágya az elveszett paradicsom visszaszerzésére, az édenkertbe való visszatérésre. A regényt Jókai 1884-ben dramatizálta, s drámái közül ez aratta a legnagyobb színpadi sikert. 1918-ban némafilm készült belőle, a rendező Korda Sándor volt. Másodjára 1936-ban vitte vászonra Gaál Béla, 1962-ben pedig Gertler Viktor filmesítette meg Az arany embert.

IBSEN
A vadkacsa
(1884)

Ibsenben, mint egy átmeneti korszak jellegzetes kifejezőjében, számos ellentmondás és ellentét lakozik. Tömegboldogító anarchista és hívő nihilista. Izgalmas tragédiái csöndes szobákban játszódnak, ahol vajaskenyeret majszolnak és csip-csup dolgokról beszélgetnek. [É] Ami hősi, azt mindennapi, szürke jelképek mögé bújtatja. (KOSZTOLÁNYI DEZSŐ)

"Az új típusú polgári dráma" megteremtője, Ibsen, "társadalmi színműveinek" utolsó darabjaként (vagy már öregkori, szimbolista felhangú korszakának nyitányaként) öt felvonásos, "formai-dramaturgiai szempontból tökéletes műremeket" alkotott A vadkacsával, egyetlen tragikomédiájával.

Ibsen érzékeny, problémafelvető drámaíró. Alkotói meggyőződése, irányelve, hogy feladata "kérdezni, nem pedig feleletet adni." Moralistaként, társadalomkritikusként kegyetlen tisztánlátásáról ismert - ennek okait a norvég történelmi-társadalmi fejlődéssel, a morális hagyományokkal, ill. az Ibsen korában "már felbomlóban levő morális alappal" szokták magyarázni.

A szerző alapproblémája az egyéniség önmegvalósítása és önámítása, "az ideális követelések" lehetetlensége a megválthatatlan társadalomban - ennek a "gondolatélménynek a kifejezésére" alkotja A vadkacsa drámai világát, lesújtó képet festve az eszmények nélküli valóságról is, az önjelölt megváltókról is.

Ibsen tovább tökéletesítette az általa felújított szophoklészi (oidipuszi) módszert

- a Nórával (1879) kezdett, a Kísértetek (1881) óta alkalmazott - analitikus szerkesztést, és ötvözte a francia tézis- és iránydrámák, szalondrámák (a "jól megcsinált színdarabok") ügyes fogásaival. Ettől a (Scribe-Sardou-íj. Dumas-féle) dramaturgiától származtatható az alakok közötti bonyolult viszonyrendszer kialakítása, a tudatos részlet-szerkesztés, a párhuzamok és ellentétek sora, a megfelelő pillanatban történő félbeszakítás, belépés (pl. Hjalmar alig ejti ki, hogy: "otthon [É] jó itt lenni" - máris bekopogtat Gregers; Gina az ifjabb Werlének mondja, hogy "aki annyira összemocskolta a kályhát, ne beszéljen semmiféle bűzről", s erre éppen a nagykereskedő érkezik meg stb.).

Az analitikus szerkesztési módszerrel Ibsen múltbeli (epikus) anyagát úgy formálhatja meg, hogy évekkel korábbi - azóta látszatokkal, hazugsággal leplezett (vagy elhallgatott) - eseményeket hoz felszínre. A szereplőknek is, a befogadónak is új információkat jelent a sejtetések, felismerések, kiderülések sora, így ez, ill. az analízis maga válik cselekménnyé. (A múlt feltárásának fokozatai és a reagálások teremtik a feszültséget, és ezt az előre- és hátravezető motívumokkal még fokozza is a szerző.) Ez a technika lehetővé teszi, hogy egy családi történetből (zárt rendszerben, kevés szereplővel) drámai szituációt teremtsen, és a feltárás folyamata állandó véleményváltozást hozzon létre (szereplőben és befogadóban egyaránt). Az Ekdal-család életének fordulópontja - a katasztrófa - köré szerveződő cselekmény sűrítettség-érzését a kettős időtechnika, kettős motívumsor adja, ugyanis az alapszituációhoz képest nem történik lényeges változás; Hedvig halála az egyetlen új motívum.

Ehhez a módszerhez egyrészt: olyan szituációt kell teremteni, hogy az átlagos emberek hétköznapi életéből drámai konfliktus alakulhasson, hogy a múltban történtek mozgásba hozhassák a jelenre már kialakult statikus viszonyokat, és a kapcsolatrendszer dinamikussá váljék (így a két család között eleve szoros a kapcsolat: az apák hajdan üzlettársak, a fiúk barátok voltak; Werle régi házvezetőnőjét Hjalmar feleségül vette stb.); másrészt: helyzetteremtő, külső mozzanat szükséges az események beindításához, tehát Gregers tizenhét év után lejön a "hegyről", Højdal-telepi magányából. (Ez a bonyodalom-indító szituáció is többszörösen motivált: épp most kell Gregersnek érkezni, mert az öreg Werle megtudta, hogy hamarosan megvakul, tisztázni akarja családi kapcsolatait: fiával békülni akar, állást ajánl neki, Sörbynével házasságra készül.)

Így a mű cselekménye szűk térben, egy nagypolgári ház "fényűzően és kényelmesen berendezett" dolgozószobájában, az öreg Werlénél (I.), ill. Hjarmal Ekdal (kispolgári) padlásszobái fényképészműtermében játszódik, szűk időkeretben (első nap déltől harmadnap reggelig). A környezet meghatározó a jellemábrázolásban - a részletes színiutasítás, időpontkijelölés is a miliódramá jellegzetes kelléke.

A jelen síkján a hagyományos drámai szerkesztés érvényesül: Gregers megérkezése motiválja az expozíciót, a helyzet megismerését; a fordulat (egyben új, második expozíció) Gregers elhatározása és elköltözése; a bonyodalom kezdetétől már egyetlen helyszínen játszódik a mű cselekménye, melynek menetét a valóság megismerésének állomásai alkotják egészen Hjalmar összeomlásáig, a tetőpontig (IV.). Retardáló mozzanat, hogy Hedvig változtatni próbál a helyzeten; a krízis az ő öngyilkossága, a megoldás pedig a változatlanosság.

A megismertetési folyamatot a cselédek pletykája indítja, majd Gregers dialógusait követhetjük: ő a kívülről jövő, a változást előidéző; így (dramaturgiaiilag motivált) érdeklődése kapcsán informálódik vele a befogadó is (kevés hír jutott fel hozzá, apja levelei hiányosak voltak, Hjalmarral félreértették egymást, megszakadt kapcsolatuk stb.). A múlt a két főhős előtt nagyrészt ismeretlen; Gregers folyamatosan, csodálkozva (át)értékeli apja régi tetteit, számára ekkor még ez a legfontosabb. (Az öreg Werlét a befogadó is fia torzító szemüvegén keresztül ismeri meg, Sörbyné és Gina véleménye később nem egészen ezt a jellemzést támasztja alá.) Itt, a Werle-házban kezdi meg Gregers összerakni a múlt-kockákat, és persze meg akarja ismerni a hiányzó elemeket (időpontokat, eseményeket). A látszat az, hogy az öreg gyáros rendszeres másolási munkával és egyéb juttatásokkal támogatja tönkrement volt üzlettársát és családját, a fiúnak ő rendezte be a műtermét, aki éppen az ő révén ismerkedett meg jövődöbelijével is; Ekdalék, úgy tűnik, kiegyensúlyozottan élnek, Hjalmar nyugodtan dolgozhat a találmányán, egy fényképészeti újításon, mert felesége és lánya kényeztetni, segíti munkáját, az öreg hadnagy meg jól elvan az állattartással a padláson. E Gregers először Hjalmarral beszél, majd az apjával lezajlott feszült nagyjelenet után elutasítja apja békülési kísérletét. (Az ifjabb Werle ugyanis sejti a valóságot, hogy a hajdani üzlettársi csalást közösen követték el az atyák, de míg az ügyesebb - Werle - tisztázta magát,

a naiv Ekdal hadnagy elbukott; Gregers még anyjától tudja, hogy apjának viszonya volt hajdani házvezetőnőjükkel, és rájön arra is, hogy apja csak Gina terhessége miatt segítette Hjalmart műteremhez - így "minden csodálatosan egybevágt"). Elhagyja a házat, nehogy az összetartozás látszatát keltve még ő legalizálja apja új házasságát. Látogatóba megy, majd a kiadó szobába be is költözik Ekdalékhoz, mivel érdeklődése és egyetlen célja immár Hjalmarra irányul (utolsó emberi kapcsolatán próbálja meg a - Relling információi szerint eddig mindig kudarcra végződött - "ideális követelések" teljesítését); "fel kell nyitnia" barátja szemét, hogy az majd új alapokra helyezhesse házasságát, életét. Az ibseni szerkesztési technika sajátossága, hogy minden múltbeli és jövőbeli tényt előbb előrejelző-sejtető motívumok vezetnek be: Gina régi kapcsolatára pl. először Werléék dialógusában történik célzás, aztán Gina megismertetel elhatárolódása lesz gyanús ("semmi közünk a nagykereskedőhöz"), majd Gregers pontosítja az időpontokat (esküvő, Hedvig születése), aztán megismétlődik a vakság-motívum, de már Hjalmar tájékoztatására is; Hedvig (a padláson található) képeskönyv allegorikus ábrázolásáról beszél (A Halál és a lány'), később Hjalmar figyelmezteti a gyereket, hogy egy történet még van a pisztolyban, majd Relling (többször is) "csak" őt félti a kialakult konfliktusban, végül Gregers rábeszéli az áldozatra.

A drámai világ alakjai apró gesztusokkal, részletesen jellemzett, kitűnően formált figurák. Ekdalék elégedetten, szűkösen, de tisztességesen élő átlagemberek; Hjalmar jellemének kisszerű és komikus volta attól a pillanattól kezdve világos, amikor letagadja apját, majd kimagyarázkodik, és a tényeket átköltve hengeg (ezt Ibsen ismétlődő gesztusokkal, szavai és tettei állandó inkongruenciájával mélyíti). Szövegeket "deklamáló" és az eseményeket is "retusáló" figura; családfői pozíciójában ő a hierarchia csúcsa, ugyanakkor torkos, tunya semmittevő (minden tette "majd holnap" realizálódik); hullámzó kedélyállapotú, gyenge, pózoló, önáltató kispolgár. Nemcsak flótázik "érzelmesen és szentimentálisan", így is él. Elvben elfogadja Gregers követeléseit, de az "igazság" megismerésének csapására kiköppen, egy mondatnyi őszinteségében leleplezi (Gregersnek) még találmány-hazugságát is. Csak teatrális gesztussal, az adománylevél széttépésével próbál megfelelni barátja várakozásának. Látszólag szakítana ugyan családjával, de "erkölcsi megújulás" helyett zülleni megy, könnyen lekenyerezhető - helyzetkomikumi jelenetsora kispolgár-paródia.

Elnézőbben (humorral) ábrázolt jellem Gina; (az idegen szavak torzításával) hangsúlyozott műveletlensége mellett gyakorlatias, józan, a terheket magára vállaló (és férje előtt leplező), a két férfi "illúzióihoz" asszisztáló feleség; büntudata nincs (tudja, hogy kölcsönösen szükségük volt erre a házasságra). Csak a lapos, köznapi, primer jelentéseket fogja fel, így Gregers folyamatosan félreérti - Ibsen egyszerre ironizál rajta és a túlzó, ködös fellengzősködések. Hedvig ártatlan, érzékeny, tapintatos gyerek, az egyetlen tiszta, őszinte figura - ebből fakad tragédiája: komolyan, véglegesnek veszi, hogy Hjalmar "ellöki magától"; ezért (éppen születésnapján) feláldozza magát. (Ő megérti a gregersi metaforikát is: a padlást a "tenger mélységének" érzi - magatartásformája kivételes ebben a környezetben, halála igazolja is, cáfolja is Gregers követeléseit.)

Az öreg Ekdal - a Gregers emlékeiben élő, idealizált, természetközeli, híres vadász helyett - lecsúszott, megalkuvó (erdő helyett padlással "önccsaló"), hiú (l. egyenruha-viselés), illúzióban élő, szenilis, alkoholista öregember. Vele ellentétben Werle nagykereskedő - akinek magatartását nagyhatalmú gyáros-mivolta, társadalmi helyzete

is meghatározza - bűnösségének tudatában a jóvátétel szándéka hajítja családjával és Ekdalékkal szemben is. (A két öreg párhuzamos-ellentétes sorsa lezárult, valamiképpen mindketten menthetetlenek már.)

Az "akut tisztesség-lázban szenvedő" reformátor, Gregers Werle a mű rezonőr figurája. Erkölcsi maximalizmusának azon illúziójával, hogy az igazság felfedése, az öncsalás tisztázása után az emberek boldogok lesznek, Hjalmar akarja megmenteni. Az ő öncsalása: azt hiszi, hogy lehetősége van ideális követelésekre, morális kísérletezésre. Különc, kétbalkezes, tapintatlan alak (a mocskok-mosdóvíz- és a bűz-motívumok önmagukban is jelképesek). Gyerekkorából valók tetteinek pszichológiai motivációi - élete szinte freudi séma: szülei rossz házasságában meggyűlölte apját - tőle még felnőtt is fél. Apja szerint viszont anyja alkata, betegsége a pszichikai determináltság oka. Tizenhét évet magányban, önutálatban, büntudatban tölt (nemcsak apjától, az élettől is elidegenedik, hiányos a valóság- és emberismerete; apja elvakultnak minősíti). Éltetője előbb csak eszmék iránti rajongása, majd a próba-lehetőség (a megtalált életcél) hajdani barátjának idealizált alakján. Vétke, hogy saját példája helyett mással próbálja meg ideáljait végrehajtani; számára ez pusztán pótcselekvés - Hjalmarnak pedig (belső indíttatás nélküli) külső kényszer.

Ibsen nem az elfogadott etikai értékeket: őszinteség, megbocsátás, becsület stb. állítja a középpontba és járátja le, hanem Gregers direkt beavatkozásait, erőszakos módszereit. Hiába az eredeti nemes szándék, a pozitív eszmény, az elvi igazság, ha intrikájával szándékai ellenkezőjét éri el: előbb boldog megbocsátás helyett veszekedést talál, majd Hedvig halálával végérvényesen igazolódik kártékony hatása.

Relling a mű másik rezonőr-figurája; kicsapongó, cinikus, de másokkal törődő (néha aggódó) "diagnosztizáló". Csak a tüneti kezelések eredményességében hisz;

a fennmaradás feltételének az illúziót tartja. Alaptétele, hogy "az átlagember boldogtalanná válik, ha öncsalásából kizökken". Pontosan tudja, hogy Ekdal egyéniség

- azaz Relling szerint: abnormitás - nélküli átlagember, akinek "szerencsétlensége, hogy saját körében mindig lángésznek számított". Az általa betegnek tartott Gregersszel folyamatosan ellenpontosozzák egymást - a doktor cinizmussal átbillenti a "rajongást", a "bálványimádó delíriumot", és fordítva -; intellektuális vitájuk a mű gondolati magja. Relling kiábrándult állásfoglalása látszólag egyezik Nietzsche gondolataival: "Szükségünk van a hazugságokra, hogy győzedelmeskedjünk a valóság felett, ezen 'igazság' felett, szükségünk van a hazugságokra, hogy élhessünk. [É] Hogy a hazugság

az élet szükségyszerűsége, az maga is része a lét elborzasztó és kérdéses jellegének"

(A hatalom akarása) -, de Ibsen nem veti el a hagyományos értékeket, csak beismeri azok korlátozott

érvényesíthetőségét. (Relling például "végzetesnek" tartja, hogy Gregers "nem szegte nyakát a Højdal-telep valamelyik bányájában", de féltve aggódik Hedvigért.)

Az író eltávolít, elidegenít hőseitől: Hjalmar komikus jellem, értéktelensége lelepleződik; Gregers ambivalens magatartása fokozza a komikumot, de módszereivel egyeztethetetlen célja ugyanakkor tragikumot eredményez - a majdnem-komédia tragikomédiába csap át. A komikum csúcsa, hogy - paradox módon - épp Werle nagykereskedőék, a sokat tapasztalt, gátlástalan figurák (l. Sörbyné előző házassága) valósíthatják meg az őszinteségen alapuló "ideális házasságot".

Az egyetlen rokonszenves szereplő tragikus halála kétségtelen értékpusztulás, de Hedvig - apja iránti szeretetének bizonyítására elkövetett - áldozata nem katartikus hatású a környezetre, csak megerősíti az alapkoncepciót: a valóság egyeztethetetlen az eszményekkel. Halála pusztán újabb öncsalásokat eredményez (Hjalmar pózolását Gregers fennköltnek találja, Relling cinikusan leleplezi).

Az ibseni dikció drámatörténeti vívmánya a reális, hétköznapi nyelv; nincs "félreszólás", monológ, minden szó, gesztus fontos; a dialógusteknika a közvetlen jellemzést szolgálja (l. Gina, Hjalmar, Gregers.)

A vadkacsa dramaturgiai újítása a középponti, többértelmű szimbólum alkalmazása úgy, hogy a vadkacsa egyszerre része a drámai világ valóságának (így szorosan kapcsolódik a cselekményhez; a szereplők életéhez); másrészt önmagán túlmutató, összefoglaló-helyettesítő jelkép (az illúzióvilág központja), hangulati tényező, a hazugságok megjelenített vezérmotívuma - úgy hatja át az egész művet, hogy kép és jelkép volta állandóan változik. (A kapcsolódó helyszín, a padlás, fontos szimbolikus tér is; illuzórikus valóság-imitáció, az "illúziók mocsara", a két Ekdal elrejtőzésének színtere: úgy idéz egy vágyott (szabad, természetes) teret, hogy közben önmaga zárt, mesterséges, akváriumvilágítású. A vadkacsa Werle nagykereskedő "sebzett szárnyú vadászsákmánya" (és ezzel Gina sorspárhuzama is). Mellőle bukott le Ekdal hadnagy, aki lenni is maradt; Haakon Werle beszél legelőször "némely szerencsétlenekről, akik egy-két szem söréttől is lemerülnek". Tőle kerül a madár Ekdaléhoz (mint minden, beleértve Hedviget is) - így még a hazugságokhoz is ő juttatja a családot (az öreg Ekdalhoz hasonlóan a vadkacsa is "egészen elfelejtette már a régi vad életét"). Gregers meg "szívesen lenne vadászkutya", hogy felhozhassa a "lemerült és megragadt" Hjalmart, akiben "sok van a vadkacsából" (nem akar a világosságba felbukkanni, ahol "láthatna"). A vadkacsa Hedvignek áldozat; imádkozik érte, a mű végére pedig azonosul vele - "hiszen a vadkacsát is ajándékba kaptuk, és mégis olyan végtelenül szeretem" -, és elpusztítása helyett önmagát lövi szíven. A sebesült, sánta, bezárt madár egyszerre a hazugságok, illúziók, öncsalás, ugyanakkor a szépség, a tisztaság szimbóluma is.

Az egész műre jellemző az ironia, mert feloldatlanok az értékellentétek: a látszat szembesül a valósággal; a jellemek ambivalensek; szélsőséges vélemények ütköznek, az elégikus atmoszférát komikus dialógusok robbantják szét.

—j műfaj a "modern tragikomédia": a komikus helyzetek nem komédiát eredményeznek, a tragikum katartikus hatás nélküli (az ártatlan bűnhődik, a bűnösök új életet kezdenek), nincs ok-okozatiság bűn és bűnhődés között - a műben a tragikum, a költői szimbólumalkotás és az analitikus társadalomkritika együtt hat.

Ez az új műfaj, az ábrázolt magatartástípusok, minőségek, a váltakozó hangnemek (szentimentalizmus, pátosz, ironia, komikum stb.), az értékváltások sora, az összetett értékábrázolás az író világnézeti (át)formálódását, ifjúkori reményeinek, illúzióinak összeomlását is tükrözi.

"Atmoszféra és miliő egységének megteremtése", "a miliő aktív drámai technikája" Ibsen egyik legtovább ható vívmánya. Almási M. véleménye szerint "mindnyájan tőle tanultak: Shaw és Hauptmann, Csehov és Strindberg, sőt az amerikai dráma nagyjai is [É] vitát provokáló, ám művészi inspirációt adó egyéniségével [É] nem tud meghalni. Csak újra és újra feltámadni"; Vajda Gy. M. pedig úgy véli, hogy Ibsen életműve egyfelől máig ható érvényű kiindulás és kezdet, "másfelől viszont befejezés, lezárás, szintézis: [É] az egyetlen sikerült kísérlet a XIX. századi realista regény módszerének drámában való alkalmazására."

A drámából vett idézetek Hajdu Henrik fordításából valók. A vadkacsából (és az ibseni drámatípusról) Karinthy paródiát készített ("A kenguru", Őgy irtok ti).

IBSEN

Solness építőmester
(1892)

A líráját szeretjük. Szeretjük azt a leányt, aki hideg, egészséges kacajjal jön a magas hegyekről, és emlékezteti Solnesst, hogy egykor ő is kopogtatott öregedő mesterek ajtaján. Ezt a légi - nem légies - szerelmet szeretjük, mely a múltban összekötötte a kis iskolás lányt és a diadalmas művészt, s mostan megérteti vele, hogy az építőmester sem építhet szebbet, nagyobbat és maradandóbbat, mint légvárakat. Szeretjük a dráma magasságát. Szeretjük a mélységét É Szeretjük az építő mestert is, mert megtisztul, elbékül, és újra megfiatalodik. Bukása dicsőség. Csödjé diadal. Halála pedig új élet.

(KOSZTOLÁNYI DEZSŐ)

A Solness építőmester Ibsen késői műveinek egyik legjelentősebb, ugyanakkor legproblematisabb darabja; három felvonásos lélektani dráma, melyet a szimbólum uralkodó szerepe jellemez.

Ibsen műveivel végigjárta az európai irodalom XIX. századi fejlődésének útját a romantikától a realista (naturalista) társadalomkritikán keresztül a szimbólumalkotásig. Műveinek alapkérdése minden korszakában az eszmény és valóság, realitás és illúzió összeütközése. Egész életében küzdött a hazugságok és mindenféle megalkuvás, (ön)csalás ellen. A Solness építőmester esetében a számvetést, a darab önéletrajzi jellegét is szokás hangsúlyozni: Ibsen félelmének tükröződését az ifjabb generációtól, kései szerelmi fellángolásainak hatását; a hős, a téma messianisztikus voltát stb. Solness "fejlődésével" - aki "építőmesterként magas tornyú templomoktól az emberi otthonokon keresztül a tornyos házak építéséig jut el" - párhuzamba állítható Ibsenével, "mely az epikus daraboktól a realista prózai műveken át késői korszaka szimbolikus, költői realizmusa felé tart." (R. Brustein)

A művet sokan, sokféleképpen (gyakran egymásnak ellentmondva) értelmezték. Megjelenésekor maga az író figyelmeztette az olvasókat, hogy gondolkozzanak el a darabról, mielőtt elhamarkodottan véleményt formálnának róla. A mű befogadását egyrészt az nehezíti, hogy bonyolult formában, összetett problematikában - más látásmód, megváltozott világkép alapján - térnek vissza fiatalkori témái, egész pályáját meghatározó alapkérdései (az önmegvalósítás lehetősége; a művészsors kétségei: alkotás és élet, élet és művészet összeegyeztethetősége, siker-áldozat, ambíció-bűn viszonyulások; a nemzedékváltás nehézségei; az isten-ember és (lázáadás) kapcsolat stb.), másrészt az, hogy mindezt sajátos lírai tónusban, a realitást átható szimbólumokkal mutatja be a szerző, és az emberi "benső" újfajta ábrázolása kerül előtérbe.

A sokjelentésű drámai világ zárt rendszerben, hétköznapi, magánéleti keretben játszódik, kevés szereplővel: egy házaspár (Solnessék), egy "harmadik" (Hilda), három alkalmazott-munkatárs (Kaja és a két Brovik), valamint egy házi orvos-barát jelenik meg csupán. A cselekmény ideje egyetlen nap, színhelye az építőmester háza (dolgozószoba, szalon; veranda) - ez tehát egyszerre, összekapcsolatlan az üzleti-művészeti tevékenység tere (az alapszituáció konfliktusaihoz, a háttérhez, a valóságához szükséges elemekkel) és a magánéleté (belső szobákkal, az emlegetett három üres gyerekszobával.)

Az író a túlzás (pl. a múltbeli és jelenbeli lázáadás jelentőségének felnagyítása) és a szimbólumtechnika együttes alkalmazásával új módszereket, eszközöket is felhasznál, hogy a jelentéktelen, drámaiatlan polgári hétköznapiokból drámai szituációt teremtsen, ill. ebben a műben is alkalmazza, módosított formában, az analitikus szerkesztési

technikát. A múltból egy külső, mellékes körülmény (az öreg Brovik legyőzése, és ehhez kapcsolódva Solness felemelkedése, hírneve) és a két hangsúlyos eseménysor számai határozzák meg a drámai helyzetet. Az egyikről, a családi tragédiáról (a tűzvészről, a gyerekek haláláról) az alapszituációhoz, a kialakult viszonyok háttérnek megismeréséhez egyre több és pontosabb információt kapunk, de ez a szál is főként Solness bűntudatának analizálásához szükséges. A másiktól, a fordulatot hozó Hilda-kapcsolatról végig megmarad a (dramaturgiai) szükséges bizonytalanság: a rajongó gyerek emlékei adtak csak, a semmire sem emlékező Solness az ő felidézését fogadja majd el. Múltbeli események feltárása tesz tehát lehetővé változásokat, de nem múltbeli eseménysor okozatosságáról, a jelenre tett determináló hatásáról van szó ebben a műben (kevés konkrétumot ismerünk meg; Solness nem eltitkolni akarja, csak elfelejtette a tíz évvel korábban történeteket), hanem emlékek felidézéséről, hatásáról, melyek nem feltétlenül befolyásolják a jelent. Nem az egyébként is sokféleképpen értelmezett "tények" számítanak, hanem ezek értékelése; a változás pedig lelki átalakulás, belső történés - ez a meghatározó, nem a külső eseménysor.

A helyszínelírásoknak és az alakok külső megjelenésének a részletezésén kívül megsokasodtak a benső történésekre utaló szerzői instrukciók: Ibsen szinte minden megszólalás előtt pontosító utasításokat ad a fizikai cselekvésre is, de főleg a lelkiállapotra: Solness az expozícióban "nyugtalanul", "meghökkenve", "ingerülten", "elfojtott keserűséggel", "kurtán", "indulatosan", "szigorúan" stb. viselkedik, illetve reagál mindenre; Hilda megérkezése után viszont "fölvildultan", "ellágyultan", "meghatva", "mély izgalommal" stb.

Már az expozícióból az a hideg, fagyos atmoszféra árad, amely Solness és környezete jelenét meghatározza. A címszereplő először ellenszenvenné válik: fél Ragnar Brovik tehetségétől, ezért - önzésében - aljasságokra is képes (embertelen a nagybeteg apával, hazudik a fiúról, kihasználja és áttatással magánál tartja Kaját), a feleségével folytatott felszínes, erőltetett áldialógusban házastársi viszonyukat leplezi le. Az orvossal kezdett (önlemező) beszélgetésben éppen az új generáció megjelenésétől való féltékenységgel vall, amikor Hilda Wangel személyében kopogtat "az ifjúság" (a "sors"). Hilda felidézi az éppen tíz évvel korábbi eseményeket ("legalább tizenkét-tizenhárom éves" volt akkor!): megcsodálta a koszorúfelvivőt, akit a csúcson hárfák zengtek körül; aztán később (otthon, náluk) az öt megcsókoló Solness megígérte, hogy tíz év múlva megszökteti, és "királyságot ad" neki. Eljött tehát beváltani követeléseit, mert "a határidő telte". (Hilda lélektani magyarázata váratlan betoppánásáról kiegészül "valószerűsítésként" azzal, hogy a két nő ismeri egymást "egy szanatóriumból", és Aline, nyilván "kötelességből", meghívta a lányt, aki mellesleg "egy hegyi állomáson" még Herdal doktorral is találkozott - Hildának persze nincs szüksége racionális indokokra: "főlöskéges volt meghívnia".)

Ibsen műveiben gyakran indít változássorozatot kívülről jövő beavatkozó szereplő. Solness előbb feltételezi, hogy "bizonyosan [...] jólesett volna" neki minden, amire nem emlékszik, aztán végül elfogadja (Hilda szemszögéből) a múltidézést. A régi élmény felelevenítésével a köztük levő (titkos, érzelmi) kapcsolat is felújul - a különbség pusztán az eltelt tíz év: bár Solness "egészséges és erős", mégiscsak "éltes ember" már; ugyanazzal az erkölcsi tartalommal (Hilda megerősíti: "mindig is tudta", hogy Solness nő).

Az építőmesternek lelki-érzelmi nyitottságát a berobbanó, és a jelen viszonyait felforgató lány szövegeinek elfogadására egyrészt bizonytalan lelkiállapota, magánéleti csődje, alkotói válsága ("egyedül voltam, s tehetetlenül bámultam bele a világba"), örültség-közelisége (és ettől való féltelme) adja, másrészt feltétlen hite saját akaraterejében - ezt a Kajára tett, szinte hipnotikus hatásának feltárása készíti elő. Az igazi változás tehát Solness belső világában játszódik le. Módosulnak viszonyai környezetéhez (l. Ragnar terveit), egyre újabb aspektusokból láthatjuk átalakulását - "idestova egy zug sem lesz bennem, ahova maga be nem nyit" -, melynek végső következménye, hogy újra "megkísérli a lehetetlent": öregén, szédlősen, de lélekben megfiatalodva maga vállalkozik a koszorú felvitelére (a dráma jelenére éppen befejezett) új házában tornyára. (Ibsen ezzel a tettel kiemeli és lázadó, istenkísértő hőssé nagyítja a hétköznapi figurát.)

Ennek az egyetlen tettnek az elkövetésére irányul mindkettőjük célja: Hilda Solnessét, az pedig saját magát akarja rávenni erre az akcióra - így nem tettek, hanem a pergő dialógusok mögött zajló érzelmek-akaratok mozgása adja a műbeli változásokat; a megjelenő "garabonciás" felébreszti a másikat a "garabonciásságot". Az akaraterejét és az elhatározást jelző kijelentések, döntések, felszólítások előbb Solnesset jellemzik ("akarom, hogy elintézzem"; "görcsösen kívántam, hogy lekötthessem" /Kaját/); majd a még erősebb Hilda irányítja az ő magatartását is ("akarom - akarom, hogy úgy legyen", mondja "vadul").

A drámai világ középpontja Solness. Alkalmazottai kiszolgáltatottak az érzéketlen, hazug főnöknek, aki csak eszköznek tekinti őket saját céljaihoz; felesége "élőhalott" - az ő szemszögéből, kívülről nézve az építőmester kegyetlen, másokon átgázoló, ill. önző, beteg(es) figura. A feltárlkozás során aztán a rideg egoistáról kiderül, hogy sikereit, diadalérzését tönkretette boldogtalan magánélete, súlyos megrázkódtatások érték. A tűzvész után, mely közvetve gyermekei halálát is okozta, fellázadt, kihívta a sorsot, de senki sem lett boldogabb: sem ő, sem az új otthonba költözők; öregkorára pedig már tart Isten büntetésétől is. TMnkinzását fokozza feleségével szembeni bűntudata, hiszen ő maga tette tönkre a tragédia utáni újrakezdet lehetőségét is: a parcellázások utáni építkezésekbe fogva csak ambícióinak szentelte életét. Ugyanakkor önmagával szemben is bűntudatot érez, mert elfojtotta vágyódását a "csúcsok felé": nem választott végleg a művészi sikerek és a magánélet, a beletörődés és a lázadás között (ambivalens érzéseinek szimbóluma tornyos új otthona). Csalódott, kiábrándult öregkorára eljut az üldözési mániáig; de nem örült, csak egzaltált, nyughatatlan: "mindenért, amit elgondoltam, építettem és alkottam [É] mindenért kárpótlással tartozom.

Mindenért fizetnem kell. Nem pénzzel. Hanem boldogsággal. S nemcsak a magam boldogságával. A másokéval is." Hilda megjelenésekor ebből az állapotból billen ki, a lány felkelti vágyát az önkipróbálásra, az "istenkísértésre"; ezért győzi le szorongásait, félelmeit (a sikertelenségtől, a haláltól), végül felülmúlja önmagát. Maga határozza el, hogy megfelel Hilda elvárásainak: ekkor már nem akar(hat)ja, hogy változatlanok maradjanak a körülmények, de a légvár, a "várkastély"-terv jelzi, hogy számára továbbra is irreális a boldogság elérése (ugyanakkor ez a szerinte eddig is miatta szenvedő Aline megcsalása és egyben Isten elleni lázadás is). életének továbbvitele lehetetlen, de szükségszerű bukásában felmagasztosul. (Halála a tragikum-érzetet fokozó értékpusztulás, de sokféleképpen értelmezhető, a mű rétegeinek megfelelően: szükségszerű vég a lehetetlen helyzetben, megváltó halál, méltó lezárás, lázadó gesztus, apoteózis stb. - kétségtelen viszont, hogy hősie, fennkölt tett következménye.) A többi szereplőről csak azokat a momentumokat tudjuk meg, amelyek a főalakhoz kapcsolják őket. A doktor megjelenésére - ellentétben más ibseni orvos-figurákkal - szinte csak dramaturgiai okokból van szükség (egyenrangú figura az önanalizáláshoz, ill. a gyanakvó ember kényszerképzeteinek meghallgatója). A két Brovik - a legyőzött és a leendő vetélytárs - szerepeltetése a reális háttérrel teremti meg, Solness ügyességének és kíméletlenségének bizonyítéka az öreg helyzete, ill. félelmeinek, szakmai féltékenységének szolgáltat alapot a fiatal tehetsége. A körülötte forgó három nőalak közül Kaja a kiszolgáltatott, alárendelt (viszonylatlanul) szerelmes (párhuzamba állítható a vele egy korosztályba tartozó, Solnessért ugyanúgy rajongó Hildával). A "talpig feketében" megjelenő, életidegen Aline elemésztdött az önvádban. Maradék (gépies) tevékenységeit beteges, mániákus kötelességérzetből végzi, létének jelképei elvesztett (de megsiratható) babái. Nem beszél a múlttól, nem lázad - egyet-

len, vádként hangzó megszólalását is Hilda megjelenése váltja ki: "építhetsz annyit, amennyit akarsz [É] nekem soha többé nem építesz igazi otthont", "ez nem otthon" - mondja férjének. Előbb Kajára, majd Hildára tett megjegyzéseiből úgy tűnik, féltékenység-érzete talán felkelthető, de rezignált passzivitásában cselekvésképtelen. Hilda valóság és jelkép: mintha Solness gondolatai (félelme és akarata) hívták volna elő a múltból, váratlanul. A mű szereplői közül egyedül ő látta a lysangeri tettet, a többiek legfeljebb hallottak róla (Aline), és nem is hiszik (Ragnar). Romantikus emlékeinek távolából idealizált Solness-képében nem veszi tudomásul a jelent; bár érzékeli a hétköznapi kicsinyességet (a tehetséges fiatal vetélytárssal) és a gonosztságot (a haldokló ellenféllel szemben), de az ő Solness nem ez, mégcsak a tíz évvel korábbi valós istenkísértő-lázadó sem, hanem a képzeletében, vágyaiban megjelenő bálvány. Eszményei valóra váltását követelve felkelti az érdeklődést, behálózza a mestert, majd elhitei-megerősíti akaratarejébe vetett hitét (ők "kiszemelt emberek, akikben különös erő és hatalom lakik", akik "oly állhatatosan [É] tudnak kívánni, óhajítani és akarni, hogy végül okvetlenül elérjék céljukat", "segédek és szolgák segítségével"). Rajongó egoista, aki egyetlen pillanatra ugyan meginog (megcsapja a Solnesséből áradó "fagy"), de amorális-szabados (l. viking-példák) önzésében nincs lelkifurdalása. Saját magának keresi a "csodálatosan izgató" élményeket; neki bálvány, hős kell - "tömör alapozású", de légvárépítő kapcsolatuk teljesen irreális -; ő csak saját élményét akarja újraélni, a lehetetlen megvalósításának diadalát, saját akarata diadalaként. (Számára eddig tart a győzelem, "lentről fölnézve"; a következménnyel nem is törődik - alakja a zárlatban ironikussá válik.) Hilda ambivalenciájának alapja, hogy a róla alkotott külső képet - önző, felelőtlen - módosítja Solness nézőpontja, akinek vágyait testesíti meg, a teljes élet lehetőségét. A lány - a "ragadozó madár", az "ifjúság ellen ifjúság" - az építőmester metaforáiban "a virradat, a felkelő nap" (abban a házban, ahol nincs "soha egy napsugár"!)

Hilda irracionális betoppánásától kell elfogadni a valószerű és valószerűtlen egyidejű jelenlétét, a metaforikus nyelvet, a képzelet és valóság közötti folyamatos villódzást. A reális világ költői szintre emelkedik; a mások számára tárgyszerű mozzanatok szimbolikus jelentést nyernek. A 'torony' sokjelentésű ősi jelkép (l. ókori toronytemplom-képzetek, keresztény templomrész); a hitre figyelmeztető összekötő kapocs ég és föld között, de az ég hatalma ellen lázadó ember, az "égbe törő vágyak" jelképe is (l. Babel). Itt a középponti torony-szimbólum sokféle érzést sűrít: egyszerre az ambíció, megfelelésvágy, ég felé törés, lázadó istenkísértés, elérhetetlen légvár, teljesség (emberi, művészi) tökéletesség; szimbolikus toposzként pedig a lélek, a szellem, a szabadság (szemben a lenti, földi megkötöttségekkel). A koszorú (az éghez való tartozás, az Istennek szenteltség jelképe) is sok asszociációs lehetőséggel bír (babér, menyegzői és halotti koszorú stb.); a koszorúzás (a konkrét építkezési ünnepségen kívül) próbák sikeres teljesítéséért jár; a zuhanás (magasból mélybe vettetés) a büntetés (isteni büntetés) képzetét erősíti (l. Lucifer).

Szimbolikusan maga a darab is olyan, "mint egy nagy székesegyház; sötét, misztikus dallamai úgy zúgnak, mint az orgona sípjai. Mivel Ibsen ismét olyan erős főhőst alkotott, aki bátran kihívja maga ellen a sorsot, és nem válik kisszerű életfolyamatok áldozatává, a mű olyan emelkedett és magas, amilyenre ifjúkora óta nincs példa művészetében" (Brustein); Kosztolányi szerint Solness, "ez a komor óriás", "legyőzi magát és ebben az utolsó pózban fönséggé merevedik"; "ez a nagyot merő művész utolsó férfias tettével megkoszorúzza az életét és művészetét, mert mikor a toronyból lezuhan, már repül, úgy, mint egyszer fiatalságában, repül újra, szabadon és büszkén, lefelé repül, de mégis repül."

A dráma részleteit Hajdu Henrik fordításából közöltük.

MIKSZÁTH KÁLMÁN:
Szent Péter esernyője
(1895)

[...]az észrevétlen glisszandókkal megoldott hangváltásokban érzem Mikszáth prózájának utolérhetetlen varázsát, ez teszi lehetővé, hogy elbeszélésében mindig személyesen, közvetlen előadóként is jelen legyen, újra meg újra előbukkanjon, s ugyanakkor el tudjon tűnni alakjai, helyzetei, leírásai mögött; hogy ugyanolyan hitelességgel és a legkisebb stílusbőrés nélkül tudja megszólaltatni egyszerű parasztjait, művelt embereit.

(NAGY PÉTER)

Mikszáth írásművészetének titka: stílusának kivételes hajlékonysága és gazdagsága, a derűs szellemnek a szövegben kifejeződő, játéka, ereje, emelkedettsége. Trásaiban a hangok, hangulatok tarka képet alkotnak, az elbeszélő nézőpontja és magatartása szinte nyomon követhetetlenül változik. Az ő világában a nemes lélek rendszerint felülemelkedik a hétköznapi sivatárságán, az emberi gyarlóságokon. A Szent Péter esernyője ezen értékek révén az ország határain túl is, sőt idegen nyelveken is kivételes és átütő sikert aratott.

Történetünk ideje Mikszáth kora. (Gregorics Pál annak idején részt vett a szabadságharcban), de kevés az azonosító mozzanat, több a kortalan vonás. Évszázadokon át formálódott magatartásokat, életelveket, életformákat mutat be ez a Mikszáth-könyv is, a tót és palóc tárgyú novellákra emlékeztetően. A színhely itt is a Felvidék, az író szűkebb pátiaja, zömmel szlovákok lakta falucskákkal és kisvárosokkal. Ennek a tájnak a határai a homályba vesznek, a képzelettel és a mesevilággal határosak: "messze Tótországba" kalauzol Mikszáth, "valahol a selmecbányai és besztekeri hegyek között" is játszódnak epizódok.

A kisregény öt része közül az első Bélyi János csodás meggazdagodását meséli el, a második a külön Gregorics Pál élettörténetét. A harmadikban a két cselekményszál összekapcsolódik, a fiatalok (Veronika és Wibra György) bonyodalmak után, az ötödik rész végén egymásra találhatnak. Valós történetbe oltott mesét olvashatunk ebben a kisregényben, romantikus és egyben népies idillt a boldogság eléréséről.

A cselekedeteket és magatartásokat alakító, a történetet formáló fő motívumokra első ízben Adameczné szavai mutatnak rá: "Szegény az ördög [É], mert lelke nincs. Nekünk pedig van lelkünk." Ebben a szembeállításban rejlik a mű konfliktusa: az élet csaknem minden területén az anyagiak és a lelki értékek küzdenek egymással, a kétféle szegénység és gazdagság váltakozása áll mindenek hátterében. E főtéma alapján a cselekménysor így értelmezhető: az ágrólszakadt, de lelkiekben gazdag glogovai pap feladatul kapja a kishúga gondviselését - a történet Veronika hétköznapokról szóló (még a bábaszéki intelligenciát is felsorakoztató) lakodalmával ér véget.

Vajon kiléphet-e az ember a pénz, a szegénység hatalmából? Meg lehet-e szabadulni a sorsokat eltorzító, jellemeket romboló anyagiasságtól? Hiszen mindent behálóz a pénz. Szinte oldalanként olvashatjuk, hogy mi maradt a halápi özvegy tanítóné után, hogy mi volt a glogovai pap hagyatéka, mit fizetnek a falubeliek a plébánosnak, kér-e fizetséget Adameczné, hogy Gongolyné "kövér halott" volt. Gregorics Pált hol a tékozlásáért, hol a főszenyűségéért szólják meg. Wibra Annát aranygyűrűvel, kalárral, fülbevalóval lehet meghódítani, a Gregorics testvérek "kapzsiak" (pedig a nevük a háromkirályoktól való...). Gregorics Pál az orvosnak "egy szakajtó aranyat" ígér fia meggyógyításáért, az esernyő megtalálójának "száz forintot", a kőművesnek a hallgatásért ötvenet. Prepelicza a "ropogós tízforintos" felkűldésére hajlandó azonnal lejönni az állványról (ilyesfajta "csodák" történnek "Mózes és Krisztus óta"), még Veronika is "majdnem megkínálta már az öt forinttal" a gyűrűt megtaláló Wibra Gyurit, aki viszont "két ezüst forintot csúsztatott" a kapus markába a rózsáért. A példasor még folytatható volna.

Veronika sorsa azt tanúsítja, hogy - valamiféle "csoda" folytán - mégiscsak felébredhet a segítő szándék az embereken. A legmélyebb nyomorból, a legteljesebb kilátástalanságból is van kiút; Bélyi Veronika és a bátyja így menekül meg. Gregorics Pál és törvénytelen fia élete pedig azt példázza, hogy ha megvan a pénz, akkor annak elrejtése és megtalálása egyaránt súlyos terhet jelent. Gregorics alapvetően szeretetre vágyó ember, de imádott kisfiát nem vállalhatja az emberek, főként a hozományra éhes rokonok előtt, csak ritka pillanatokban élvezheti a szeretetet: "simogasd meg a homlokomat, Ancsura [É], hadd érezzek még egyszer asszonyi kezet a testemen." Wibra György kisgyermekkorában a rejtőzködés és a tisztázatlan kapcsolatok jegyében telik (egy idő után még "apabácsi"-nak sem szólíthatja édesapját). Ifjúvá érve megismeri a munka és a siker örömét, de "az a szerencsétlen legenda az örökségről" bénító súly, "valóságos szerencsétlenség volt őrá nézve az eltűnt vagyon tudata". Csak akkor éri el a boldogságot, ha elvész a hozomány, ha elhamvad az örökséget feltehetően magába rejtő esernyőnyél, ha szertefoszlik a negyedmillió forintos vagyon vágyálma, és a szemébe el táru Veronika megejtő szépsége, megszületik a szerelem, az új mítosz.

A stílusban számos elem ötvöződik, legfontosabb mozzanataként a népi kifejezőmód az irodalmiság rangjára emelkedik. A falusiak nyelve képekben rendkívül gazdag ("már én bennem a gyanú meg nem botlik" - mondja magáról

Adameczné). Közmondás jellegű mondat épül a kezdősorokba: "Mikor tanító hal is meg, szomjasak maradnak a sírásók." Szólás járja Besztercén Gregorics Pálról: "No lám, a vén kecske házi sót nyál". Jelentésrétegek torlódnak össze néhány szóban: "a pléhre festett Istenfiú". Még a latin szavak is felbukkannak: "amabilis confusio" uralkodik el a vacsora végeztével. Egy sarkított mondat a magatartások humoros kontrasztjára világít rá:

"a tudós akadémia elfogadta az összeget, pedig neki sem volt semminemű viszonya Gregoriccsal". Hasonlóképp magatartásokat jellemez: az emberek azért fizetnek keveset a papnak, mert ő "az —risten szolgálja. Mindenki fizesse a maga szolgáját." Közvetlenség érződik az írói reflexióból: "A Jézus ösmerősöm."

A nézőpont váltására egy bravúros példa: "Így néz ki egy tragédia a szomszéd szobából." Az író sokszor bújik el olvasója elől, időnként tudatlanságot színlel, mintha nem épp ő bonyolítaná a sorsokat ("hát biz az igaz is lehet" - "de hogy mit találtak az üstben, azt egész bizonyossággal sohasem lehetett megállapítani"). Máskor személyesen közbeszól, önmagáról fecseg ("megérdemelném, hogy a nyelvemet kivágják" - "szinte még most is előttem van a kis tót falu az 1873-ik év óta"). Mikszáth Kálmán az epika legősibb eszközeivel él, ő a magyar elbeszélés legnagyobb klasszikusa.

MIKSZÁTH KÁLMÁN

A Noszty Tű esete

Tóth Marival

(1906-1908)

Mikszáth pontos társadalomképen alapuló, nagy művészi leleménye az, hogy a magánéletben ütközteti meg azt a kétféle szemléletet, erkölcsöt és magatartást, amelyet egyfelől Noszty Pál, másfelől Tóth Mihály képvisel. (FÁBRI ANNA)

A regény egyik fejezetében Malinka Kornél, az új titkár megkérdezi a földesúrtól, hogy mennyi a birtok jövedelme. "Ráfizetek" - hangzik a válasz. "Minek gádzdálkodik akkor méltóságod?" - kérdezi csodálkozva Malinka. "Hát akkor miből éljek?"

Fonákjára fordult világnak, fantomországnak mutatja ez a regény a kiegyezést követő évtizedek nemesi Magyarországot. A dzsentrivel való kíméletlenül őszinte szembenézésre konkrét történelmi körülmények készítették Mikszáthot: az 1905-ös választáson megbukott az évtizedek óta kormányzó szabadelvű párt, az ún. darabont-kormány uralma pedig nemesi ellenállási mozgalmat, "úri földrengést" váltott ki. A történet magvát is a valóság szülte: 1901-ben "bácskai szenzáció" volt Ungár Lajos zsidó milliomos leányának és egy dzsentrifünek a hasonló végkifejletű története. A hagyományokból élő, tékozló nemességet Mikszáth ebben a művében is a humor és a kritika kettős eszközével mutatja be. élesen megformált jellegzetes alakokból és mellettük számos színes zsánerfigurából alakítja ki szereplőgárdáját, az eseménysort a képzeletbeli Bontó vármegyébe helyezi. A dzsentri és a vármegye ábrázolása azt mutatja, hogy A falu jegyzője (Eötvös Józsefnek az 1840-es évek közepén írott műve) óta a magyar társadalom képe jóformán változatlan.

Az expozícióról szolgáló trencsényi kaland önmagában is kerek történet, de a főtéma minden lényeges mozzanata megjelenik benne. A későbbi ismétlődések, visszatérések fogják össze a látszatra kötetlen mesélőkedvvel előadott történetfűzért. A gátlástalan hozományvadász, Noszty Feri most még Velkovich Rozáliának, a polgármester leányának a kezére (illetve vagyonára) pályázik, de ez a terve - mivel váltót hamisít - meghiúsul. A második, terjedelmesebb szerkezeti egységben Kopereczky Izrael Izsák áll

a középpontban; benősül a Noszty familiába, főispánná teszik, és az ő vagyonának, valamint befolyásának segítségével kezdődnek a széleskörű hadműveletek Tóth Mari behálózására. A mű második felében összefonódnak a cselekményszálak, gyorsabban peregnek az események: a somlyói szüret a kölcsönösen álrúhás megismerkedéssel, a körmönfont udvarlás, a leánykérés, a kompromittálás, a tetőpontra a házasságkötés kikényszerítése, majd végül - megoldásként - Noszty Feri lelepleződése és kényszerű továbbállása. Az úri familia tehát megszégyenül, de Noszty Feri utolsó szavai sejtetik: a dzsentri életvitele nem fog megváltozni.

A szerkezet tehát több epizódcsoporthoz fonódik össze. Ez részben a sajátos műfaj következménye: a mű 1906 októberétől tárcaregényként jelent meg a Vasárnapi —jság hasábjain folytatólagosan, könyvalakban csak 1908-ban látott napvilágot. Az egymás mellé felsorakozó epizódok olyan hálót alkotnak, amely a dzsentri akciós lépésekor válik láthatóvá. A háló azonban nem csupán konstrukciós eljárás, hanem alapmotívum is, a hálót szövő pók a dzsentri életvét jelképezi.

A dzsentri elve: a lehető legnagyobb stílusban "foltozni a szegénységet". Látszatvilágot épít magának, egyre súlyosabb, megfizethetetlen hitelekkel él, tisztségekbe és felbukkanó vagyonokba kapaszkodik. A pénz és a hivatal megszerzésének egyik lehetséges eszköze az érdekházasság. A Noszty klikk Kopereczkyből főispánt, Noszty Feriből

szolgabíró csinál, Tóth Mari pedig Noszty Pál szerint "olyan deszka, amelyen mindnyájan kiúszhatunk a partra. A leánynak több mint egy milliója lesz."

A vármegye életét a személyes érdekek irányítják, ezek alakítják az emberi és hivatali kapcsolatokat, a törekvések középpontjában a pénz áll. A vagyonos polgár azonban kívül áll ezen a vonzáskörön; Tóth Mihály és Tóth Mari magatartását az anyagi biztonság erős alapokon tartja. Tóth Mari már "amerikai lány", szabad levegőn és szabad beszéden" nevelkedett. Krisztina asszonyt és Velkovicsékat azonban visszahúzzák a beidegzések, híjával vannak a szilárd önérzetnek, ezért védtelenek a lesüllyedt arisztokratákkal szemben.

A szereplők két nagy táborra közül az első: Bontó vármegye vezetői, köztük az elkülönülő Noszty család, a jelen kiskirályai. "A Nosztyak, Horthok, Rágányosok, Homlódok képezték a megye krémjét, emberemlékezet óta ők uralkodnak a megyében." A dinasztia számos posztot ural: bécsi "excellenciás úr", kanonok is van köztük, maga Noszty Pál pedig parlamenti képviselő, a miniszterelnök barátja. Az "őseinek valamikor pallosjoga volt", de "most kukoricát morzsolnak otthon", neki magának már "le van foglalva a fizetése". A Nosztyak közös vonása a gondtalan életélvezet: a kártya, a sörházbeli kuglizás, a dorbézolás. Ide tartozik a költekező udvarlás is, mely egyúttal a megkaparintható vagyonok behálózására irányul, és az elősködő életvitel fenntartását célozza.

Noszty Feri "úri svihák" (a Beszterce ostromából a Behenczy bárók és más hasonló Mikszáth-figurák rokona). A dinasztia érdekeinek, szellemének és erkölcsi világának megtestesítője. ("Mutatósan tudott költeni", szükség esetén "bámulatosan melegítő, rokonszenves hangja volt" stb.) A színlelés, az alakoskodás és a pózok nagymestere. Megvan a nemesi rátartisága ("Égy Nosztyval beszélj!" - csattan fel Kozsehuba javaslatára). A szíve még fogékony, a lelkipurdalás olykor megingatja, őt is megigézi Tóth Mari bája, de akkor süllyed a legmélyebbre, amikor ennek ellenére végigjátssza az alattomos szerepet.

Különc dzsentr Kopereczky báró. A történet elején már a tönk szélén áll, krapeci birtoka csupán "kétezer hold hozzáférhetetlen erdő" és egy veszteséges szántóterület. Annyi pénze azonban még van, hogy a Noszty család utolsó szalmaszálként belekapaszkodjék, hozzáadják Noszty Vilmát, hogy azután ő pénzelje Feri hozományszerző akcióit. Kopereczky jellemvonásai: tanulatlanság, gyakorlatiasság, esetlen szegénylősséggel párosult rámenősség.

A dzsentr ellenlábasaként először Kozsehuba Tivadart, a gyárost és vendéglő-tulajdonost ismerjük meg. Nyersen realista, az ellenfelet pontosan ismerő "üzletember". Ő még ellenfelénél is aljasabb, mert a váltóhamisításra való rábírással átlöki Nosztyt egy erkölcsi gáton (nem kellett sokat erőlködni), és a huszárhadnagy ezzel indul el a lejtőn. Három ifjúkori jóbarát alkotja a dzsentrivel szemben álló pozitív erőket. A sziklaszilárd erkölcsű Storm ezredes német, a trencsényi kaland az ő korrekt eljárásával záródik, és a befejezésben is kulcsfiguraként lép fel. Velkovics Mihály a polgár jellegzetes átmeneti típusát személyesíti meg: becsületes, de hat rá a dzsentr vonzásköre (csak- nem oly mértékben, mint a feleségére), sőt ő is nemességet szerez. Tóth Mihály viszont idealizált polgár: nemeslelkű, önzetlen, sikeresen gazdálkodik. TMnerejéből emelkedik fel, a kézműves munkában éppoly tehetséges, mint a nagyszabású vállalkozásokban. Amerikában dollármilliókat szerez a sóspereccel és a köménymagos kiflivel. Itthon földbirtokos lesz (a rekettyési uradalom tulajdonosa), de megőrzi szellemi és gazdasági függetlenségét. Gyárat létesít ("kockagyárat", gőzmalmost, fűrészmalmot, szeszgyárat, téglagyárat, "valóságos kis Paradicsomot") - majd gyors döntéssel, egészségre ártalmas voltuk miatt beszünteti őket. Esményített figura; az őt milliókhoz segítő Amerikából hazaköltözik, mert itt "százszor nagyobb boldogság az élet". Közhasznú, jótékony adományai megadják neki a társadalmilag hasznos polgár öntudatát. Saját vasszorgalmából és tehetségéből megteremtett anyagi biztonsága, igaz embersége, körültekintő óvatossága és családpai felelőssége segíti hozzá a dzsentr legyőzéséhez.

A színes karakterek egyike pl. Koleszár Mária, a tót dajka (a folklór élő voltát illusztrálja vele Mikszáth). A dzsentr mellett nagy szolgálatot tesz a minden hájjal megkent, hétpróbás komornyik, Bubenik.

Gazdag élettapasztalat sűrűsödik a regényben, a társadalmi élet jellegzetes eseményei közül pl. beiktatási ceremóniáról és megyegyűlésről kapunk (karikírozott) tablóképet, szüreti mulatságról életképet. Az egyik legnagyobb társadalmi problémára, a magyarországi nemzetiségek (tótok, azaz szlovákok, valamint németek és románok) helyzetére is felhívja a figyelmet.

Az elbeszélő művészet és stílus alaprége az anekdotázás, a kedélyes mese, széles gesztusokkal ("Abban az időbenÉ"), de a hang és a nyelv rendkívül változatos. Mikszáth kedveli a sarkítást, a párhuzamba állított ellentétet ("Velkovics Rozália sírt, ahol nem látták, egy csomó hitelező pedig káromkodott, ahol hallották"), a csattanót ("Engem itt senki se ösmer." - Hiszen éppen az a jó."). Költői színekkel fest tájképet pl. a tizenkettedik fejezetben, Somlyó hegyéhez érkezve. A főmotívum képi illusztrációja a hálóját szövő "pók", többször előfordul (Kopereczky tőle tanulta a szövést; máskor sejtető párhuzamként Noszty Feri látja meg, Tóth Marié lesve). Allegorikus betét a rókacs család epizódja is. Máskor népdalban szólal meg Noszty, a szerelmi hévtől elragadva ("Nézz, rózsám, a szemembe"É).

Mikszáth stílusának fontos részét képezik a tömörített, szentenciaszerű mondatok. A fiatalok szerelméről: "mikor annak az ideje van, kijön a fű a földből, még ha bunkóval vernék is vissza." A nemzeti sajtóságokról: "Minden egyes magyar hazafi két emberből áll", az otthon pipázgató konzervatív "haragszik a zsidóra, de azért nem tud ellenni nélküle", a másik magára öltve "a közgyűlési atilláját" politizál, "liberális és szangvinikus, jogállamot és egyenlőséget ordít".

A szabad függő beszéd is az író kedvelt eljárása: a szóbeszédet is így szövi be. ("Milyen szertelen a szerencse! Gyereke születik a Kopereczkynek, új költség, de mindjárt leghagyít az Isten egy nagy jövedelmet a prágai szeniorátussal.") Tóth Mari táncáról olvasva Noszty Feri lélekállapotát is átérezzük: "meglendíti piciny lábát, s azok szárnyakká válnak azon

nyomban; száll, száll, ismeretlen világokon át." Az író is közbeszól olykor: "hiszen a pénznek nincs esze (pedig dehogy nincs)". A végkicsengés viszont éppen attól lesz elgondolkodtató, sőt vészterhes, hogy Mikszáth nem kommentálja Noszty Feri vérlázítóan cinikus zárómondatait.

A Noszty fiú esete Tóth Marival Mikszáth írásművészetének csúcspontján született meg. A humorból kibomló szatíra mellett idill, zsánerrajz, külön alak, úri svihák és egyéb típusok, romantikus cselekményszövés, tiszteletet parancsoló életismeret, sokszínű világ jelenik meg az anekdotafüzérből kibomló szerves nagyregényben, oldott élőbeszédszerű előadással, hangulati árnyalatok váltakozásával, derűs és bájos epizódok sorát lezáró, komor kicsengésű csattanóval.

CSEHOV
Sirály
(1896)

Az életben az emberek nem lövik agyon és nem akasztják fel magukat minden pillanatban, nem lesznek szerelmesek és nem mondanak örökké bölcseket. Idejük nagy részét evéssel, ivással, nők vagy férfiak utáni hajkurászással és ostoba fecsegéssel töltik. Ezért ezt kell bemutatni a színpadon. Olyan darabot kell írni, melyben az emberek nem azért jönnek, mennek, ebédelnek, időjárásról beszélgetnek vagy kártyáznak, mert a szerző úgy akarja, hanem mert ilyen az élet. A színpadi életnek is ilyennek kell lennie.
(CSEHOV)

Egyfelvonásosok és vázlatosabb többfelvonásos kísérletek (Platonov, 1881; Ivanov, 1887) után a Sirály nyitotta meg a nagy Csehov-drámák sorát. Az 1896-os pétervári ősbemutató "szörnyű sikertelenséggel" zárult, de a moszkvai Művész Színház társulata, amely "fellázadt a régi játéktílus, a teatralitás, a hazug pátosz, a deklamáció, a mesterkéeltség, a sztárkultusz ellen" (Sztanyiszlavszkij), 1898-ban sikerre vitte a darabot.

A Sirály tragikomikus művészdráma, "ripacsok és művészek sorstragédiája, ironikus-keserűen szomorú komédiája" (Almási M.). A tudatosan objektivitásra törekvő szerző egyetlen olyan műve, melyben szubjektív problémái is megjelennek; a Sirály Csehov legszemélyesebb vallomása.

Az író tisztában volt azzal, hogy - a történet hagyományos elemei ellenére is - új korszakot nyit a dramaturgia történetében: "Elég szívesen írom, noha sokat véték a színpad törvényeivel szemben. Komédia, három nő, hat férfi szereplő, négy felvonás, tájkép (kilátás a tóra); sok beszélgetés az irodalomról, kevés cselekmény, öt pud szerelem." (1895. okt.); "Forte kezdtem, és pianissimóval végeztem, a színpadi művészet minden szabályával szemben. Kisregény lett belőle" (nov.). A cselekményességet a lélektani ábrázolás, a líraiság, az új atmoszféra, a megfoghatatlan hangulat, a "víz alatti áramlás" (Ny.-Dancsenko) helyettesíti; az akciókat társalgás, a poénos dialógusokat a szereplők szaggatott beszédmodja váltja fel. Így Csehov a Sirálytól kezdve

"a cselekvés műfajában kialakította a cselekvésképtelenség, egyszersmind a cselekvésképtelenséget a fájó bizonyossággal panaszolni, elemezni kész számadáskényszer, önelemzés drámai formáját, röviden szólva: az értelmiség ábrázolásának megdöbbentő drámafoglalatát" (Elbert J.).

A műben egyetlen család köré csoportosuló kis közösség viszonyrendszere, szituáció- és beszélgetéssorozata tárul fel. Az életképszerű jelenetekből komponált mű helyszíne Szorin vidéki birtoka (tó, fasor (I.), virágok, krikettpálya (II.), ebédlő (III.), dolgozószobává alakított szalon IV.). Az első három felvonás keretét Arkagyina és Trigorin egyhetes nyaralása (és végül elutazása) adja. A (két évvel később játszódó) IV. felvonás néhány óráshoz közelítő találkozásának apropója Szorin betegsége: miatta látogatnak le ősszel Arkagyinának a birtokra; ekkor tér vissza (a Polina ajánlata elől elmenekült) Dorn doktor is, és egy villámlátogatásra Nyina is.

Hagyományos, információközlő expozíció nincs; az első jelenetben éppen a színpadot ácsolják, mely - a távol együtt - fontos hangulati elem és szimbolikus jelzés

(a záró felvonásban törött és lepusztult, "mint egy csontváz").

Az alaptónust már a nyitó dialógus "miért jár mindig feketében?" kérdése megadja, majd a beszélgetések megjegyzéseiből gyorsan tisztázódnak az alapszituáció viszonyai.

Az első felvonás "darab a darabban" jelenetét feszült dialógus vezeti be: az egyébként is hamleti szituációban Arkagyina (fensőbbrendű színészi gesztusként) Shakespeare-t idézi, mire a fia "visszaidéz", s a Claudius-Gertrud viszonyt anyja kapcsolatára vonatkoztatja. Az előadást - a fegyelmetlenül közönség reagálásai és Arkagyina minősítése ("dekadens íze") miatt - Trepljov sértődötten leállítja, a kiélezett szituáció viszont alkalmas a művészetről vallott felfogások ütköztetésére és a kapcsolatok tisztázására, így a jelenet (mindkét szinten) fordulópont: Nyina Trigorint választja (és majd színésznőnek szökök), elhagyott szerelmese, Trepljov pedig az írásnak szenteli magát.

A megváltozott viszonyok hatásai derülnek ki a a következő két felvonásban. Miközben együtt unatkoznak, pecáznak, beszélgetnek, Trepljov először lelő egy sirályt (II.), majd (a két felvonás között!) öngyilkosságot kísérel meg (III.); Mása eldönti, hogy férjhez megy a tanítóhoz; Arkagyina és az író kapcsolata meginog, majd a színészről praktikai után újra megszilárdulni látszik, de Arkagyina féltékenysége miatt végül mégis elutaznak. Dorn "eltávolítása" dramaturgiai szükséglet: miután hazatérésekor észreveszi, hogy mennyire "megváltozott minden" - szinte második expozíciós helyzetben - őt kell informálni a (két felvonás közt eltelt) két év eseményeiről. Így a záró felvonásban utalásokból értesülünk "a hazuról megszökött" Nyina életének eseményeiről: kapcsolatáról Trigorinnal, gyermeke haláláról, küzdelmes vidéki színésznősködéséről - ez az epikus és naturalista anyag-lehetőség nem kerül színre, csak a társasjáték feszültségteremtő, sűrítő jelenete: a rendszeresen bemondott számok kopogása még szaggatottabbá teszi a társalgást; az üres csevegésben, szinte mellékesen, szó esik Trepljov íróvá válásáról is - aki éppen öngyilkosságra készül a szomszéd szobában.

Minden felvonásban meghatározó egy-egy színpadi vagy színpadias jelenet: az előadás, Nyina első fellépése után (I.) Arkagyina bohózatos magamutogatással fiatalágát bizonygatja Másával szemben (II.); majd megkoreografált, hatásos, hízelgő szereplésével - Trigorin visszahódítására - mesterségbeli gyakorlatát is igazolja (III.), végül újra (a már színésznővé érett) Nyina kap nagyjelenet-lehetőséget: vallomásával tapasztalatait összegzi (IV.).

Ugyanígy szerkezetalkotók a sejtetésekből, utalásokból kibomló, ismétlődéssel fokozó hatású akciók is: Arkagyina Maupassant-tanácsokat olvas fel arról, hogyan kell "megtartani" az író-szeretőket, majd ezt a receptet követi (Trigorin meghódításakor) a kezdetben naivnak látszó Nyina előbb még ösztönös hízelgésével, később már céltudatos faggatózásával az író pályájáról, sikereiről (II.); a lány először félt az író jelenlétében színpadra lépni, aztán szinte lerohanja; (Nyina sikere után Arkagyina kénytelen "visszaszerző" jelenetet rendezni); Trepljov először csak felveti önsors-párhuzamát a lelőtt sirállyal (II.), majd eredménytelen öngyilkossági kísérletét (III.) végül halállal végződő követi (IV.).

A drámai szituációt a Trepljov által szeretett és a Trigorinba szerető Nyina teremti meg, mert így alakul ki az elérhetetlen, viszonzatlan, sokféle tónusú szerelmek sora: Medvegyenkó Mását, aki Trepljovot, aki Nyinát, aki Trigorint szereti, aki viszont változékony, de elválaszthatatlan kapcsolatban marad (az őt úgysem engedő) Arkagyinával.

Az öregek sorsában, mellékszálként, hasonló a végeredmény: a Samrajev-Polina-Dorn doktor lánc vége Arkagyina lehetne (mert a szabad, bohém orvost persze vonzza a vele is kacérkodó színésznő); a IV. felvonásban pedig még az öreg Szorin is bevallja, hogy ő is vonzódott Nyinához. Mivel azonban "az élet Csehov szerint nemcsak szenvedés, hanem könnyörtelenség is, a szenvedő ember éppoly kegyetlen másokkal, mint önmagával szemben, minden szenvedés mások sorozatos szenvedéseit idézi elő" (Schöpfung A.), így a "ki kit szeret" lánc visszafelé haladva a "ki kit gyötör" sorozattá válik. "Cselekményhelyettesítővé" lesz a beteljesületlen szerelmek polifón rendszere, gyakran párhuzamos szerkesztéssel: pl. Mása anyjának, Polinának ironikus-komikus reménytelen vonzalma a doktorhoz, és érzelmentes házassága (a nem hozzá való) Samrajevvel lánya életútjának előképe, sorspárhuzama - de Mása reménytelensége már inkább tragikus színezetű.

Mindenki szerelmével is és önmagával is küszködik: erre a "belső konfliktusrendszerre" épül a művészdráma: két író, két színész - két művészgeneráció és művészetfelfogás ütközik. Mesterségük életformájukat is meghatározza, a "profik" hétköznapi élete és szakmája (Arkagyina, Trigorin) már szétválaszthatatlan; ezt az utat járják majd később a pályakezdők (Trepljov, Nyina) is. A művészek (vendégek vidéken!) legalább önmegvalósítók; az itt élők viszont teljes zsákutcában vergődnek. Az értékvesztett lét az elmaradott vidéken - szegénységben, mozdulatlanul - értelmetlen és kilátástalan: Mása nem dolgozik, Medvegyenkó kiszolgáltatott tanító, Szorin hosszas hivatalnokoskodás után nyugdíjazott beteg - nincs is lehetőségük a változtatásra, így még több idejük marad az önsajnálatra. A vidéken élő fiatalok (22, 23, 25 évesen) "öregebbek", mint a középkorú művészek. A szakmai és szerelmi összeütközéseken kívül a viszonyokat bonyolítják a háttérben is (Nyina-apja, Mása-apja), az előtérben is (Arkagyina-Trepljov) zajló szülő-gyerek konfliktusok.

A Sirályban nincs főszereplő, egyformán lényeges minden alak - bármelyikük életútja egy-egy kibontható, tragikus sors. Ismerik egymás kapcsolatait, mindenki részt vesz mindenki életében, "mindenki boldogtalan, mindenki vágyakozik, mindenki szeret, és mást szeret, mint aki őt szereti É félémberek találkoznak egymással." (Kosztolányi). Az önmegvalósítást a művészi alkotás jelenti, magánéletükben viszont a művészhősök is kudarcot vallanak - a szerelem csak fájdalmas forrása.

Az öregedés ellen keservesen küzdő, a színésznők és a hiú nők negatívumait sűrítő Arkagyina banális, közhelyes társalgó, hisztérikus túljátszó; minden szituáció egy-egy próbalehetőség számára. Felszínes egoista, csak saját sikerei érdeklik (önzésének része nevetséges fukarsága is). Környezetével lekezelő vagy túlzóan kedveskedő, fiával viszont elutasító, hideg, kegyetlen. (Végtelen kártyázás és "iddogálás" közben könnyedén jegyzi meg, hogy "nincs ideje" fia műveinek elolvasására.)

Trigorin középszerű, de jó technikájának köszönhetően sikeres, ugyanakkor zárkózott, nehezen kommunikáló, hízelgéssel meghódítható, hiú író (csak saját művét olvasta a folyóiratban, a fiúét fel sem vágta). Minden életjelenség téma a számára, kapcsolatait is tapasztalatszerzésnek tekinti. Erkölcstelen, gátlástalan jellem; gyengesége, kényelmessége tartja Arkagyina mellett. állandóan robotoló, anyaggyűjtő íróként örökké elégedetlen saját magával -

vallomása (II.) csehovi önportré. A mindig szereplésre kész, "comme il faut" Arkagyina a színjátszást, a minden látványt, jellemet, helyzetet cédlázó író az irodalmat keveri az élettel.

Trepljov állandó szeretethiánytól szenved; anyjához ambivalens a viszonya: gyűlöli és rajong érte. A két beérkezett, sikeres művész (a "rutinos iparosok") mellett kísérletező kezdő: menekül az elcsépett "jólmegcsináltságtól"; újrromantikus lázadó: "Nem olyannak kell ábrázolni az életet, amilyen, [É] hanem olyannak, ahogy álmainkban megjelenik", de mindenáron "új formákban" (I.). Az évek során fejlődik, művészi válságából megtalálja a kiutat, gyökeresen átalakul művészettelfogása: "nem az új vagy a régi forma a fontos, hanem az, hogy írjon az ember, ne törődjön semmiféle formával, csak írjon, mert szabadon árad lelkéből az írni való." (IV.) Magánéleti problémája viszont - a megjelenő Nyina végérvényes szakításával (aki még mindig Trigorint szereti "kétségbeesetten") és a lány azonnali elutazásával - teljesen megoldhatatlan. (Nyina az első felvonásban a két férfi közül író is választ: Trigorint csodálja, falja a műveit, Trepljov darabját nem érti, mert "nincsenek élő alakjai" - és "nincs benne szerelem".) Nyina az egyetlen szereplő, aki képes változtatni sorsán; (naiv, külsőséges, átlagos kispolgáriságából indulva) küzdelem és szenvedés árán lehetőséget teremt magának az önmegvalósításra. Utolsó feltűnésekor még bizonytalan, hogy megtalálja-e az igazi művészetet, de ekkor már hisz saját művészi igazságában.

A művészdrama a Hamlet-párhuzamon kívül is "irodalmi" - Zolát, Turgenyevet, Tolsztojt emlegetik -, Nyina végül "tolsztoji" életfilozófiát talál magának: "nem a hírnév, nem a ragyogás a fő [É] hanem az, hogy tudjunk túrni. Tudd viselni a keresztedet, és higgy! én hiszek és már nem fáj úgyÉ"; Trepljov kitörése - "megcsókolom a lába nyomát" - pedig Dosztojevszkij-reminiscencia (I. Bűn és bűnhődés).

A középponti sirály-szimbolum képzettársítások során át teljesedik ki, és meghatározza az atmoszférát. Először a hazulról elszökdöső Nyina egyszerű hasonlatában jelenik meg a kép (ő "úgy vonzza valami a tóhoz, akár a sirályt") - s aztán hófehérben játszik a tavi színpadon. A madár lelőtte, tárgyként először Trepljov előreutaló (a lelövés gesztusában megnyilvánuló) szimbolikus önmegjelenítése - Nyina ekkori éretlenségének jele megjegyzése: ő "nem érti az ilyen szimbolumokat". Trigorin számára a madár is témalehetőség, de már a lányhoz hasonlítja és jelképesen kapcsolatukat vetíti előre: "egy tő partján gyermekkorá óta él egy fiatal lány, olyan, mint maga, szereti a tavat, akár a sirály, és boldog és szabad, akár a sirály. De véletlenül jött egy ember, meglátta, és unalmában elpusztította" - viszonyuk ellentmondásosságát sejteti a kép. Az elutazás előtti búcsúzási jelenetükben - még kapcsolatuk moszkvai kibontakozása előtt! - Trigorin már múltként, lezárt emlékként jeleníti meg, újra jelezve

a tragikumot: "olyannak látom majd emlékezetemben, amilyen azon a verőfényes napon volt, egy héttel ezelőtt [É] beszélgettünk [É] a padon meg akkor ott feküdt a sirály".) Bukásai után Nyina, már tragikus önszimbolumként, „Sirály” néven írja alá leveleit, és zavaros-felkavaró záró monológjában is így emlegeti magát. Az író hajdani cinikus megjegyzésének bekövetkezése addigra már megértette vele a szimbolikus jelentéseket - ekkor levelein Trepljov ironizál. A fiú öngyilkos pisztolylövése pedig éppen akkor hallatszik a háttérből, amikor Samrajev előhózza Trigorinnak az általa kitömetett, de már rég elfeledett madarat. A sirály fizikai valóságában és egyre gazdagodó jelentéseivel egyszerre hat, a szimbolikus réteg gazdagítja a realista kifejezőmódot is, árnyalja a líraiságot is - "az elvonttól a konkrétig zuhanó drámai mozgást a konkrétól az elvontig emelkedő lírai ellenmozgás keresztezi" (Egri P.). —jszerű a dialógusteknika: a szereplők elhallgatnak, elhárítják mások kitöréseit, vallomásait ("Drágám!/ Csitt! Jönnék"; "Nincs senki. (Csók)/ Milyen fa ez?"; "Viszonozni nem tudom. (Odanyújtja a szelencét.)"; másról beszélnek (pl. az "ebben a tóban sok hal van" kijelentés nemcsak a témaváltással, de megformálatlanságával is leleplezi Trigorint.) Az egyetlen őszinte figura, Mása, nyíltan vall apjáról és Trepljov iránti szerelméről Dornnak - anyja (számára is rokonszenves) szeretőjének -, de az orvos előbb tréfálkozni próbál, majd elmenekül előle. Minden megszólalásuk leleplezi belső világukat. (Arkagyina: "Most elutazom, és nem fogom megtudni, miért akarta föbbe lőni magát Konsztantyin.") Csehov ironikus látásmódjának következtében az összetett minőségek sokféle formája működik a darab minden szintjén (szerkesztésmód, jelenetek, jellemek, beszédmód stb.); pl. Trepljovból még a halála előtti pillanatban is kiütözik anyakomplexusa ("ez biztosan elkészerítene a mamát"); Arkagyina kínosan erőlködik, hogy megőrizze megjelenésének fiatalos látszatát; még Szorinból is megszólal a tragikus öngúny (IV.).

Az ismétlődő komikus gesztusok, szövegek (pénz-motívum) is tragikus sorsokat rejtenek. Mása tubákolása csak lázongó gesztus - konyakozása, durva stílusa már teljes lesüllyedésének jele. Még a tisztán komikus figurák (Polina, Medvegyenko) is szájalmat ébresztenek elesettségükben, egyedül a közhelypufogató, színházi pletykákon csámcsogó - a birtokot mellel pusztulásba döntő - Samrajev jószágigazgató nem kap felmentést. (A legapróbb részleteket megfigyelő szerző - szereplőivel - általánosítgat is: "a nők sohasem bocsátják meg a kudarcot", a nőknek csak "kisebb része iszik nyíltan, a többiek zugban [É] és mindig vodkát vagy konyakot".)

"Csehov soha nem egyszerűen az élet egy szeletéről beszél - orvos volt, aki rendkívüli érzékenységgel, óvatosan fejtette le az életéről annak ezernyi finom rétegét. Ezek a rétegek izgatták, végtelenül csalafinta, tökéletesen kikalkulált és értelmes rendbe illesztette őket, amelyben az ügyesség olyan mesterien rejt szem elől a kiszámíthatóságot, hogy végül azt hisszük, kulcslyukon keresztül látunk mindent, holott sehol semmi kulcslyuk" (Peter Brook).

Az író a Sirályban is teljes sorsokat tár fel egy-egy gesztussal, pszichológiai analízist készít, s kivételesen nemcsak a szereplőket leplezi le, de egy kicsit hagyja leleplezni saját magát is.

A mű részleteit Makai Imre fordításában közöljük.

CSEHOV
Három nővér
(1901)

Az élet is elmegy, a fiatalság. Minden elmúlik, de semmi sem oldódik meg. [É] csupa jelképÉ a valóságot csak egy nagy költő hazudhatja ilyen tömörnek, ilyen összefüggőnek [É] a legnemesebb realizmus bűvös eszközével. A férfiak nem dolgoznak, és boldogtalanok, de a nők dolgoznak, és ők is boldogtalanok. Mindenki boldogtalan, az élet nem adhat mást. Cselekmény nem mozgatja a darabot, mégse novella, mégse kisregény, hanem dráma.
(KOSZTOLÁNYI DEZSŐ)

A nagy Csehov-drámák között a Három nővér az egyetlen, melyet "dráma"-megjelöléssel látott el a szerző; ezt "az értelmes élet utáni meddő sóvárgást" legkomorabb, legrejtélyesebb darabjának tartják. —jszerűsége miatt bemutatásakor a moszkvai Művész Színházra nehéz feladat várt: az első változat a színészek szerint "nem darab, csak váz" volt; "eljátszhatatlan, szerepek nélküli, csak utalásokból álló" szövegnek tartották. A szerző, miközben rövidítette a dialógusokat, állandóan vitázott a színház vezetőivel, a mű ironikus, komikus tónusát hangsúlyozta a tragikus-szентimentális játéktípussal szemben.

Csehov meghatározta, hogy "mindaz, ami a színpadon végbemegy, legyen ugyanolyan bonyolult, és egyszersmind egyszerű is, mint az életben. Ha ebédelnek, akkor csak ebédelnek, de közben éppen megteremtődik a boldogságuk, vagy az életük éppen tönkremegy." A nyitott, vendégfogadásra berendezkedett Prozorov-házban az állandó jövősmenés, teázgatás, pirogevés, kártyázás közben szinte észrevétlenül változnak a sorsok (úgy, hogy kettesben csak ritka pillanatokra maradhatnak a szereplők).

A darab cselekménytelenségének, hétköznapiságának illusztrálására zanzák sora született. Elza Triolet szerint pl. a mű arról szól, hogy "három tábornoklány Moszkvába akar utazni, lehetőségük van rá, a pénzük is megvan a vasúti jegyre, de a végén mégsem mennek el", a Kosztolányi-variáció pedig a következő motívumokat emeli ki: "három moszkvai lány története, aki vidékre kerül, ott csöndesen elszárad, kiábrándul, megöregszik".

Csehov tudatosan kerüli a látványos akciókat, a poénokat, a csúcspontokat, hogy az "érdekesség" ne vonja el a figyelmet a rejtett tartalmakról. Külsőleg, láthatóan, kevés a történés - a cselekmény maga a társasági élet. A nyitó jelenetből kiindulóan egyetlen elkomoruló folyamatnak tűnik a négy felvonás hangulat- és pillanatképekben megjelenített négy életút-állomása: a még derűsnek, vidámnak ható névnapi ebéd életképétől (I.) az elrontott farsangi esten (II.) és a tűzvész éjszakáján (III.) keresztül a párbaj és a katonák áthelyezési napjának délig (IV.). Érkezés- és távozás-motívumok adják a keretet: Natasa és Versinyin bekerül a társaságba: ez a változás (Andrej nőülvése és Mása fellobbanó szerelme) teremti a drámai szituációt, - a záró jelenetben a hadosztály elvonulása és a báró halála a Prozorov család magára maradását jelenti.

(A mű, zenei kompozícióban, az apa temetésén hallott búcsúztató katonazenére való emlékeztéstől a búcsúzó barátokat kísérő, halkuló katonazenéig tart.) A felszínen, "drámaiatlanul", eseménytelenül csak a vegetálás látszik; mélyen, a színpadon kívül, a felvonások között a család kisemmizésének folyamata zajlik. Natasa tevékenysége döntő változást okozó, tervszerű akciósorozat, erről szinte mellékes utalásokból értesülünk ugyanúgy, mint Andrej kártyavesztéseiről és eladósodásáról. Szoljonij aktív tette - Tuzenbach megölése - egyetlen pisztolylövés, a távoli háttérből.

A "lappangó" cselekményt, a rejtett tragédiát szimbolikusan jelzi a darab tere is: amikor tizenegy évvel korábban Prozorov tábornok "megkapta dandárját", családjával vidékre, "egy kormányzósági városba" került. A közönséges, sivár környezetet gyerekei szinte száműzetési helynek tekintik ("nincs egyetlen csak egy kicsit is jelentékeny ember [É] nehogy elpusztuljanak az unalomtól, mérges pletykával teszik változatossá az életüket, pálinkával, kártyával, pereskedéssel, a feleségek megcsalják a férjüket [É] ez a romlott levegő megnyomorítja a gyerekeketÉ", Andrej). Életvitelükkel, stílusukkal próbálnak védekezni, menekülésük csak vágyaikban fogalmazódik meg. —gy emlékeznek, "mintha csak tegnap" hagyták volna el a fővárost; a darab egyik vezérszólama, a Moszkva-motívum, ábrándjaikban a szépséget, a kultúrát, az életet jelenti a lehúzó környezet ellenpontjaként - a moszkvai álmok, vágyak és a realitás ütközése az atmoszféra alapja. A mélycselekmény változásait az egyre szűkebb belső terek is jelzik: Natasa közös szobába költözteti Olgát és Irinát (így a szalon helyett ebben a zsúfolt zugban játszódik a III. felvonás), majd a negyedik felvonásra már kikerülnek a kertbe. Olga a dadával állami lakásba, Irina albérletbe menekül ("legalább nem kell Protopopovval találkoznia", aki benn otthonosan zongorázik), Mása "sem teszi be többé a lábát" a házba; Andrejnek meg Csebutikin tanácsolja, hogy "meneküljön innen messzire" - a felforgató Natasa pedig már a kert átalakítását tervezi.

A családi ház nemcsak valós helyszín, hanem elhatárolódásuknak, majd kisemmizésüknek szimbóluma is.

A mű kompozícióját meghatározza a többsikű időszerkezet: a darab Irina névnapján, egyben az apa halálának első, ideköltözésük 11. évfordulóján kezdődik, de összemosódnak az idősíkok: a felvonások között csaknem öt év telik el

(öregszenek, felejtene, Andrej hízik, a lányok fogynak, Natasának két gyereke születik, Irina váltogatja munkahelyeit, Olga igazgató lesz, Mása kibontakozó szerelmének állomásait éli végig; - szimbolikusan tavasszal kezdődik és ősszel zárul a mű.) Ugyanakkor egyetlen napba sűrítettnek tűnik a drámai jelen - hangsúlyosak a felvonásidők (dél, este, hajnal, dél). A mozdulatlanságban ironikusnak hat az állandóan visszatérő óra-motívum (emlékeznek: "akkor is így ült", locsognak: "két percet siet", jelzik az idő múlását a szerzői utasításhoz képest: "negyed kilenc van", sejtetnek: "fél egy van", azaz a párbaj ideje; Versinyin állandóan az óráját nézi a búcsújelenetben - gesztusa jellemét is minősíti, Csebutikin óratorése szimbolikus: akkor ejti ki a kezéből az orvos - az éppen a mamától maradt - emléktárgyat, amikor Irina először jelenti ki tényként, hogy elutaznak.). Filozófálgatásaik állandó tárgya az eszményített múlt és a távoli jövőbe vetett hit.

Az "intarziás" felépítésű mű hagyományos expozíció nélkül, párhuzamos sorsok villanásnyi képeiben jut el a katarzisz nélküli lezáráshoz. "Minden oldal az élet benyomását kelti, úgy bomlik ki előttünk ez az élet, mintha egy magnetofont kapcsolunk volna be. Ha alaposabban szemügyre vesszük a drámát, láthatjuk, hogy véletlen egybeesésekre épül, oly mesterien, mint Feydeau drámái - a virágváza felborul, a tűzoltóautó a legjobb pillanatban süvít el a ház előtt, a szavak, a közbeszólások, a távoli muzsika, a belépés, a búcsú - az illúziók nyelvén lépésről lépésre minden egy életszelet teljes illúzióját teremti meg [É] minden egyes megszakítás apró provokáció, felhívás gondolkodásra" (Peter Brook).

A szereplők itt is, mint Csehov minden érett művében, vidéki középosztálybeli-értelmisségi csoportképet alkotnak, főszereplő és rezonőr nélkül. Szenvednek helyzetüktől, pótcselekvésekben, passzivitásban élnek, banális beszélgetésekkel, vitákkal

(I. cseharta-cseramsa) töltik napjaikat. Testi-lelki-szellemi leépülésük folyamatos értékvesztés. A feleslegesség és a felejtés motívuma állandóan visszatér: Mása zongora-, Irina olasztudását felejtette, Csebutikin orvosi ismereteit. Lemondanak terveikről (Andrej az egyetemi tanárságról), vágyaikról (elutazás), végül egész életük feleslegessé válik. Irina (reggel kilencig ágyban heverészve) a munkában látja a boldogság megtalálásának lehetőségét, aztán gyorsan kiábrándul a sürgőnyhivatalnokoskodásból, végül a tanítástól reméli, hogy hasznosnak érezheti magát, de már ott van előtte a fejfájós Olga és a komikus Kuligin pedagógiai pályájának eredménye - s Mása véleménye: "Mikor tanárok közt kell lennem, az uram kollégái közt, az valóságos kinszenvedés nekem" -; ez minősíti az ő szándékait is. Műveltek, értékesek, de csak álmokkal pótolják életük hiányait; nincs céljuk, feladatuk; a katonai, tanári, hivatalnoki munka nem elégíti ki a (csak saját benső világukban élő) figurákat. Szövegek és gesztusok ismétlődése, ill. egy-egy pillanatnyi "őszinteségi roham" azért leleplezi szerepeik, maszkjaik mögötti valódi énjüket.

Andrej egyetemi tanárnak készült, végül csak a helyi előjáróságon lett tisztviselő és "begyöpösödött" (Irina). A mű második felére elkártyázza a vagyonukat, és kialakított pózai, gesztusai kispolgáriasodását jelzik (nagyságos úrnak szólíttatja magát).

A kék-fekete-fehér kompozícióban megjelenő nővérek sorsa is a teljes reménytelenségbe tart (bár még fiatalok: 20-28 évesek). Olga már az indításkor a múltba fordult, nem is reménykedik házasságban (pedig "ő szeretné az urát!"); a háttérben tanári pályájának alakulását látjuk: helyzete csak annyiban változik, hogy rátukmálják az igazgatóságot. Mása feleség, nem dolgozik, csak unatkozik, és a jelen lehetőségeit ragadja meg: férjéből, elhamarkodott házasságából kiábrándultan veti bele magát a többéves Versinyin-kapcsolatba, végül visszaáll eredeti helyzete, folytatja életét Kuligin mellett. Irina boldogan ábrándozik a jövőről, aztán fokozatosan veszti el kedvét és reményeit. Olga rábeszélésére a magány (Olga) és a szerelem nélküli házasság (Mása) alternatívájából választva kényszeredetten beleegyezik esküvőjébe a báróval, de ezt Szoljonij megakadályozza, így végül (magányos tanárságában) már csak Olga életlehetőségei állnak előtte. ("A háromfajta magatartás az asszonyi élet három lehetősége: metaforikusan - egyetlen asszonysors három variációja, amihez abszolút ellenpontként szerveződik Natasa élete. [É] Vagyis: Csehov eljátszik azzal a formai-kompozicionális lehetőséggel, hogy a darab egyetlen nap és egyetlen - fiktíven megháromszorozódott - asszony történetét mondja el", Almási M.)

Minden sors egy-egy - a polifon szerkezetben egymás hatását fokozó - tragikus "szál": a teljes élet megvalósítása lehetetlen a boldogtalanul vergődő hősök számára. Versinyin öngyilkos hajlamú felesége elől menekül szerelmi kalandokba és a 2-300 év múlva beköszönő új élet illúziójába, de utópisztikus filozófálgatásának bőbeszédű ismételtetésével leleplezi saját ürességét is. Vele ellentétes nézeteket és jellemet mutat a derűs Tuzenbach pesszimistább jövőképe; a katonai semmittevésbe beleunt báró leszerel és dolgozni készül, de a kötekedő, féltékeny Szoljonij lelövi. A magát lermontovinak valló, titokzatosnak látszó százados is szerencsétlen, groteszk figura: durvaságaival félénkségét leplezi (I. tenyérizzadása), de reménytelen szerelme fokozza agresszivitását. Csebutikint még a mama iránti hajdani (szintén reménytelen) szerelem fűzte a családhoz, és az évek során csak újságot olvasó, nihilista alkoholistává vált. (Pedig Mása szerint a katonaság értékhordozó ebben a környezetben - a "legüríbb, legfinomabb, legjobban nevelt" -, mert a "civiliek közt nagyon sok durva, kellemetlen, neveletlen ember van".) Az egymás mellett vergődő, pusztuló sorsokat, a kiútatlanság atmoszféráját Ingmar Bergman a következő vízióval érzékelteti: "egy zöldszínű világ tűnik elő. Minden szoba zöld. A színhely voltaképpen egy akvárium. A szereplők szinte halak. Fogynak az oxigén. A lények mind lassabban mozognak. Néhányuk meghal, az élet megáll, s elhagyja az akváriumot."

Az egyetlen "felemelkedő", tevékeny szereplő a műveletlen, kapzsi Natasa, Csehov legnegatívabb, szándékosan gonosz figurája. ("Van benne valami, ami kicsinyessé, alacsonyra és vakká teszi, valami állati. Nem, nem is ember [É] nem értem, minek [É] szerettem valamikor", Andrej; "úgy megy, mintha gyűjtögetett volna", Mása, III.) Eleve

ellenszenvesnek ábrázolt gyermek- és rendszeretete, takarékoskodása álcájában átveszi a házból az irányítást, elküldi az álarcosokat, el akarja kergetni a dadát, s a már összeköltöztetett lányok elmenekülnek előle. Hibás franciaságát kinevetik, de még a legkisebb mozzanatok is az ő hatalmának megerősödését jelzik (pl. a ruhaöv-motívum szimbolikus ismétlésekor már ő minősíti Irinát "egyszerűen ízléstelennek.")

A szerelmekről, a viszonyokról az egész társaság tud. (Az elnéző férfiak, Andrej és Kuligin, "derék, becsületes" asszonynak mondogatják feleségüket.) A háttérben Natasa ügye bonyolódik, az előtérben az Irinának tett vallomások hangzanak el, ill. a Mása-Versinyin szerelem alakulása látszik. Nincs lehetőségük meghitt együttlétekre: az első találkozáskor csak Mása szinte észrevétlen gesztusai jelzik, hogy az őrnagy felkeltette az érdeklődését (amikor a báró ironikusan bekonferálja a látogatót, Mása éppen indulni készül, "felteszi a kalapját", de megismerkednek, Mása "leveszi a kalapját" és marad ebédre, I.) A következő állomás Versinyin nyílt vallomása a - finom rezdülésekből megkomponált - néhány kettesben töltött perc alatt, de ekkor rögtön belépnek Irinák (II.). Vonzalmuk kiteljesedésének jelzése a dúdolás (játékosnak tűnő) felelgető folytatása (III.) - az egyetlen olyan akció a műben, amikor két ember kölcsönösen figyel, reagál egymásra, s Mása, miután "meggyón" testvéreinek, a kívülről felhangzó "tram-tam" hívására el is tűnik - pont az őt aggodva kereső Kuligin elől. Elválásukkor (IV.) a türelmetlen, indulásra kész, óráját néző Versinyin "hosszú lassú csókját" a végig jelen levő Olga állítja le ("elég márÉ"), majd éppen Kuligin lép be. (A darabban az első csók ironikus helyzetben Andrej lánykérését zárta le; Mása búcsúcsókja tragikomikus szituációban, Olga asszisztálásával történik - Csehov nem tűri az érzelmesség megjelenését, vissza kell fojtaniuk a kitöréseket.) Csehov megújítja a dialógustechnikát: a szaggatott, töredékes társalgásban nincsenek válaszok, lehetetlen a kommunikáció, a szereplők "nem engedik be a másikat saját zárt világukba" (Bécsy T.). Mindenki csak önmagára figyel, "a szavakat társaságban mondják ki, de ezek a szavak magányossá teszik azt, aki kimondja őket" (P. Szondi). Minden gesztus, szó, jelzés önmagán túlmutató jelentőségű (I. Mása kalapja), és nem vehető könnyen észre ebben a párhuzamos monológ-rendszerben; még a "hangkoreográfia" (Almásy) is leleplező: Olga a Moszkvába vágyódásról beszél, erre "szamárság" és "ugyan, kérem" a hallható "reakálás", majd a jövőről szóló filozofálgatás alatt "Mása halkán nevet". Még a lényeges, előre-hátra érvényes utalások is elvesznek a folyamatos polifóniában: Szoljonij minden felvonásban fenyegetőzik Tuzenbach lelövésével; Mása - Natasa előéletére célozgatva (I.) - kéri, hogy soha "ne hívják meg" a neki ellenszenves Protopopovot; szinte süketen beszélgetnek el egymás mellett (Mása vallani akar nővéreinek, de azok "nem hallgatnak" rá; Andrej pedig valóban csak a nagyothalló Ferapontozhoz szól: "valakivel csak beszélnem kell"). A tölteléksszavak (Csebutikin, Szoljonij) és az irodalmi idézetek ismételtetése, bevágása - Mása Puskint, Szoljonij Lermontovot szaval - csak fokozza a sokszor már groteszk hatást. A szövegek egymásutánisága szinte az abszurd drámák technikáját előlegezi: "vettem egy zsebkest / doktor úr, mondja, hány éves ön? / én? harminckettő / most majd más pasziánszt mutatok / micsoda szél van! / már unom a telet / kijön a pasziánsz, Moszkvába megyünk / nem, nem jön kiÉ szóval nem mennek Moszkvába / Cicikarban himlőjárvány dühöng / Mása, a tea készen van / É A szoptatós babák mindent nagyon jól értenekÉ / Ha az a gyerek az enyém volna, betenném egy serpenyőbe, megsütném és megenném / durva, neveletlen fráter! / boldog az, aki nem veszi észre, hogy nyár van-e vagy télÉ / nemrég olvastam egy francia miniszter naplójátÉ / hol vannak a cukorkák?" (II.).

A szerző ironiája egységbe fogja a kevert, összetett modalitást. A tragikumot legfeljebb belül élhetik át, ennek lehetőségét a színen mindig megtöri egy-egy megjelenés, beleszólás, még a zárlatban is. Nevetségesek az ismétlődő gesztusok - ajándékok; Andrej hegedülése akkor is, amikor mások a tüzet oltják - és szövegek (Tuzenbach jó pravoszlávságát bizonygatja; Kuligin boldogságérzését - míg egyszer aztán "boldog vagyok, boldog, boldog" önbiztatására rácsap Mása: "én pedig torkig, torkig, torkig"). Versinyin minden felvonásban elmondja kedvenc utópiáját, de ami először érdekes ("Minden szavát fel kellene írunk", Irina, I.), az később unaloműző ("Ha nincs tea, filozofáljunk, II.), majd "altató" (III.), végül önironikus is ("Miről filozofáljak?", IV.). A mű második felére szinte valamennyien lelepleződnek: az atyai jóbarátnak tűnő Csebutikinból kitör dühöngő alkoholizmusa, kiderül nihilizmusa, kegyetlen felelőtlenége (keze között hal meg egy asszony, ő viszi Andrejt kátyázni, segédkezik a párbajban; mert "egy báróval több vagy kevesebb" - mindegy neki.) Még a "kis fehér madárka", Irina egoizmusa is megmutatkozik: a sok célozgatásból tudnia kell, hogy a báró párbajozni indul érte - látszik is a férfin a halálfélelem -, de Irina képtelen egyetlen biztató szót kiejteni. (Elmondja, hogy a "lelke olyan, mint a drága zongora", majd "elég, elég" kiabálásba kezd.) Értéktételünk persze ellenkező irányban is változik: amikor az utolsó jelenetben az addig csak "klasszikus szarvasmarha" (Kosztolányi) Kuligin megérti és vigasztalja Mását, bohóckodása már inkább pozitív gesztus.

A mű "stílusa a líra zenéje" (Gorkij). Poétikusságát, az atmoszférát, a szövegek emelkedettségét - ill. a vibrálást költőiség és hétköznapiaság között - Csehov azzal motiválja, hogy a szereplők félnek az illetlenségtől, a közönségeség betörésétől (Olga nem akarja meghallgatni Mása vallomását; rossz pillanataikban legfeljebb egy-egy elejtett célzást tesznek Andrej kátyavesztéseiről stb.). Stílusuk is védekezés: "A durvaság fölizgat és sért, szenvedek, ha látom, hogy valaki nem eléggé finom, sima és szeretetre méltó" - vallja Mása, és ugyanezt erősíti meg Olga is Natasához szólva: "Az előbb nagyon durva voltál a dadával. Bocsáss meg, de én ezt nem bírom elviselniÉ minket talán furcsán neveltékÉ az ilyen hang tönkretesz, leverÉ egészen belebetegszemÉ"

Csehov leleplezi az üres társalgást, a nevetséges gesztusokat, szokásokat, a csak magunkra figyelést, életérzéseinket, egész életformánkat. A művet átható kérdések

- "hová tűnt minden?", "sehol semmi kárpótlás?", "csak tudnánk, miért?" - a mi elégedetlenségünket, hiányérzeteinket is megfogalmazza. Gorkij szerint "Anton Pavlovics társaságában minden ember akaratlanul is arra vágott, hogy

egyszerűbb és igazabb legyen, hívebb önmagához", s Csehovnak ez is volt a célja: "Nem akarok mást, mint becsületesen megmondani az embereknek: Nézzétek meg magatokat, és lássátok, milyen rossz és sivár az életetek! Az a legfontosabb, hogy az emberek ráébredjenek, hogy ha akarják, új és jobb életet tudnak maguknak teremteni. És amíg ez

az új élet meg nem valósul, állandóan figyelmeztetni fogom az embereket: Čertsétek meg, az isten szerelmére, hogy rossz és sivár az életetek!Č"

A mű részleteit Kosztolányi Dezső fordításából idéztük.

A Csehov-művek összetettsége, lebegése kitűnően érzékelhető (a "Csehov-motívumok felhasználásával") a Platonov alapján készült, de a későbbi művek atmoszféráját, iróniáját idéző Nyikita Mihalkov-filmből (Etűdők gépzongorára).

GORKIJ

éjjeli menedékhely

(1902)

—gy gondolom, hogy a "hétköznapi" alapozásnak kell tekinteni, amire majd felkerül a kép. és részben anyagnak is, amellyel az író teljesen szabadon bánt. Nem szabad elfelejtenünk, hogy a hétköznapi egyre cseppfolyósabb, s hogy a 19. század hétköznapija ma már nem létezik az író számára, ha csak nem éppen történeti regényt ír. A művész szemében nincs valamennyire is maradandó forma, a művész nem "igazságot" keres, ő megteremti az igazságot.

(GORKIJ)

A XX. század elején Maxim Gorkij érdeklődése a színház felé fordult. Kispolgárok (1901) c. drámáját az egy év alatt világhírűvé vált éjjeli menedékhely követte. A korszak egyik leghatásosabb színműve, "az elesettség, a mélyre zuhanás, és ugyanakkor a konvenciók nélküli emberség iránti vágyódás darabja" (Szabolcsi.).

Babits szerint a századforduló táján "a színpadon azoknak a műveknek volt legnagyobb sikere - így pl. az éjjeli menedékhelynek -, amelyek legjobban hasonlítottak a modern regényhez". De Gorkij művének rendkívüli hatását fokozta a robbanásig feszült oroszországi társadalmi helyzet is.

Az első két felvonás Kosztiljov menhelyének "festetlen és piszkos" tárgyakkal berendezett sötét, barlangszerű pincéjében, a III. felvonás tágabb teret igénylő történései ugyanennek (nem kevésbé nyomasztó) lomos, gázos udvarán játszódnak. Az utolsó felvonásban az eredeti belső tér átalakításai jelzik a "szereplőváltásokat". Valóság-hű miliőábrázolásával a századforduló naturalista színezetű társadalmi drámáját sejtetné a mű, de az író már az eredeti címmel - „Mélyben” - is kifejezi, hogy a mélybe zuhant emberek sorskérdései, életlehetőségei foglalkoztatják, a környezetet másodlagos.

Az atmoszférateremtésen kívül a csehovi dramaturgia számos más elemét is alkalmazza a szerző: feltűnő a hagyományos drámaszerkezeti elemek hiánya, a cselekményt helyettesítő, párhuzamosan futó sorsok rajza. Az éjjeli menedékhely kényszerűségből összezárt emberek lazán fűzött életképsorozata: minden felvonás - amely tagolásnak nincs nagy jelentősége - egy-egy pillanatkép az egymástól független, de azért kölcsönhatásban álló szereplőcsoportokról. A szerkesztetlenség - a töredezettség hatásával - az élet folyamatszerűségének élményét adja. A lassú tempó a változatlanságot sugallja, ugyanakkor a szerzői utasítások szerint egyetlen napba sűrítettnek tűnhet a drámai jelen: kora reggeltől éjszakáig történnek az események. A megjelenő szereplők számára csak a pillanatnyi jelen a létező időszí; az ő időképzetükben ez maga az örökkévalóság. ("Fél éve élek itt, de mintha hat esztendő lett volna", Klescs.)

A háttér, a felszínt a hétköznapi tevékenységek állandó ismétlődése, a kialakított szokásrend, életritmus adja: piacozás, sértegetések, ivás a kocsmában és a menhelyen, kártyázás dāmájáték, stb. A hajnaltól éjszakáig tartó jövés-menést állandóan ismétlődő hanghatások (üvöltözés, fűtyörészés, éneklés, csikorgás, ajtócsapkodás) kísérik. Minden felvonás kegyetlen mozzanattal végződik: az elsőt Natasa megverése, a másodikat Anna halála zárja; a harmadikat az összetűzés, a tulajdonos megölése és Natasa gyanúsítása - hogy Pepel egy húron pendül Vasziliszával - fejezi be; az utolsóban a Színész vet véget életének.

A felvonásonként következő, legfeljebb néhány percig ható halálesetek nem okoznak fordulatot: Anna természetes halála megváltás, a gazember Kosztiljov megölése Pepelnek ugyan tragédia, de mindenki másnak megkönnyebbülés, a Színész öngyilkosságának tragikum-lehetőségét pedig azonnal kioltja Szatyin cinikus megjegyzése: "elrontotta a nótát". ("Mindig így van: születnek, élnek, meghalnak, mire való ez a sajnálkozás?" - ez az alaptónus a meghatározó.) Minden megy tovább, az utolsó jelenetekben "a felvonás végéig még néhány alak, férfi és nő bejön, levetkőznek, lefekszenek", a megüresedett helyekre azonnal új figurák költöznek.

A nyitó jelenetekben tizennégy szereplő "vonul fel". A kezdeti "állóvízbe" hoz (gondolati) mozgást Luka betoppanása; közben pedig Vaszilisz intrikája, dühkitörése, majd bosszúja okoz nyílt összeütközést: Pepel tettlegességig fajuló összecsapása a dinamika erősödését, a tempó gyorsulását hozza létre. A harmadik felvonás végére így a feszültség csúcspontra jut, de Gorkij nem ekkor, hanem egy reflexiós felvonás csatolásával zárja a művet: a figurák értékelik Luka szerepét, beszélgetnek a (csak ábrándjaikban létező) jövőről. Kiút, menekülés nincs, aki változtatni akar helyzetén, belebukik: Pepel börtönbe kerül, Natasa eltűnik, a Színész megöli magát. Megoldás és katarzis nélküli a lezáratlan befejezés; a társadalmi válság, a munkanélküliség, az egzisztenciális gondok "a mélyből" megoldhatatlanok. Gorkij nem törekszik arra, hogy kifejtse alakjai életútját - sok egymás mellett élő, egyéni sorstragédiát villant fel. Nincs főhős, középponti szereplő, az események fő vonulata azért Vaszka Pepel menekülési kísérlete, mert egyedül ő kerül valós döntéshelyzetbe: ellenálljon-e Vaszilisz zsarolásának, megfogadja-e Luka tanácsait? A konfliktusok, a helyzetből adódóan is, kezdettől fennállnak a gátlástalan, zsugori, egymással is kegyetlenkedő szállásadó Kosztiljov-házaspár és a lakók között. Pepel helyzete azért veszélyes, mert nemcsak nem enged Vasziliszának, hanem éppen annak hűgával szeretne megszökni. (Az első felvonástól kezdve sejtető előreutaló megjegyzések sora hangzik el: ölje meg Kosztiljovot és vegye el az asszonyt, tartsa távol magát; Pepel "egy ilyen nyavalyás miatt" nem akarja elrontani az életét stb.) Natasa brutális bántalmazása után az indultas Pepel akaratlanul okozza Kosztiljov halálát, viszont így - a sors tragikus ironiájaként - valóban Szibériába kerülhet, csak nem saját választásából. (A "mezítlábasok" közötti, hamar italba fojtott nézeteltérések megmaradnak az összeszólalkozások szintjén.)

A dialógusfoszlányokból felsejlenek az egyéni életutak, néhányuk múltjából, idekerülésének okairól is kapunk információkat - a lajstrom bűnügyi krónika. Klescs büszke munkásember, nem akar a "naplopók" közé süllyedni, lenézi és lekezezi őket. De egész életében verte tudóbajos feleségét, s Anna temetési költségeire végül még szerszámai is rámennek. A sapkakészítő műhelyétől megfosztott Bubnov vasdarabbal ütötte hűtlen feleségét; a Színész, a hajdani hamleti sírásó, először a hitét veszítette (pedig szerinte a "tehetség, az az ember hite önmagában, a tulajdon erejében"), majd emlékeztet az egész "organizmusát" megmérgező alkoholtól. Az előkelő családfáját emlegető, sikkasztásért ült Báró hajlandó négykézlábra állva ugatni már egy fél üveg italért. A sor folytatható, csupa szerencsétlen, ágrólszakadt, megnyomorodott figura; az események már nem változtatnak rajtuk, a jellemek nem változnak. Céltalanságukat, kiábrándultságukat jelzik állandóan ismétlődő alapkérdéseik: "miért él ez az ember?", "valójában mit lehet várni?" (Natasa), "miért éltek? minek?" (Színész), "hol az igazság? élni nem lehet, ez az igazság" (Klescs).

Rákényszerülnek a bűnre (lopás, prostitúció, hamiskártya), mert "ha elkezdene becsületesen élni, akkor három nap alatt éhen döglene" (Ferdenyakú). Az egyetlen, tisztának megmaradt jellem, Natasa, családi katasztrófája után eltűnik a kórházból.

Mindegy, hogy áldozatok (akik itt születtek: Pepel, Kvasnya, Aljoska, ill. akik szándékuk ellenére kerültek ide: Klescs, Tatár) vagy felelősek sorsukért (a sikkasztó Báró, a gyilkos Szatyin, az alkoholista Bubnov és Színész), kinasztottságuk közös, egyenlők a bajban, "itt nincs úr", "csak a meztelen ember maradt". Durvák, gorombák, önértüket már régen elvesztették; kirekesztettek, nincs munkájuk, nincsenek céljaik. A múltidézés, az alkohol, a hazugság pillanatnyi enyhülést hozhat ugyan, de a tagadás, a hiány a domináns elem: "a földön minden ember fölösleges", "ami maradt, az csak semmiség" (Bubnov), "kimegyek és lefekszem az utca közepére, gázoljanak elÉ én semmit se akarok" (Aljoska), "én semmire sem vagyok jó, és nincs nekem semmim", "ti csak rozsdá vagytok" (Nasztya), "név nélkül nincs ember, még a kutyáknak is van nevük" (Színész), "nincs hová mennem" (Natasa). A szavak elvesztették jelentésüket ("meguntam én az összes emberi szavakat", Szatyin); az erkölcsi értékek feleslegessé és nevetségessé váltak, a cinikus-kiábrándult közeg érvénytelenítette jelentésüket: "A lábukra csizma helyett nem húzhatnak se becsületet, se lelkiismeretet" (Pepel).

A vázolt esetek sokasága általános társadalmi válságot tükröz; "a szereplők minden egyedi látszatuk ellenére absztrakciók, melyeknek segítségével a korabeli Oroszország helyzetének lényege" (Bécsy T.), és egy általános emberi léthelyzet jeleníthető meg.

Már az első szavak tónusa visszaadja az itteni érzelmi-gondolati szférát ("Te mit röfögsz? / NeemÉ / Hazudsz!"); a hagyományos dialógusalkotás helyett a sokhangú monológtechnika új változata alakul ki. A gondolatfoszlányok, befejezetlen mondatok között kevés a viszontválasz, és a kimondott szövegeknél több az elhallgatás, kihagyás (a kipontozás a leggyakoribb írásjel). Szellemeskednek, heccelődnek, gúnyolódnak

(a Báró Nasztyán, végül a lány a Bárón csak azért, hogy megtudja ő is, "mit érez egy ember, ha nem hisznek neki."). Az első felvonásban ebbe a társaságba toppan be "élesztőnek" a csavargó öregember - vagy titokzatos "zarándok" - Luka. A "kívülről jövő", változást hozó szerepkörében önmagáról csak elejt egy-egy általános megjegyzést ("asszonyt többet ismert, mint ahány hajszál a fején volt", "sokat verték"), közben figyelmeztet és kiismeri a többieket, s hajtogatja nekik életelveit ("az ember megtaníthat a jóra", "akármilyen is az ember, sohasem értéktelen"). Ellenséges a rendőrrel és Kosztiljovval, átlát a veszélyes Vasziliszán ("mérges kígyó", "rosszabb a piócánál"); egyébként mindenkire van emberi, biztató szava, pusztán odafigyeléssel, meghallgatással könnyíteni tud helyzetükön. Csak a teljesen kiábrándultak (Bubnov, Báró) utasítják vissza eleve közeledését. Cselekszik is: felsöpör, hogy elkerüljenek egy újabb veszekedést, a Színésznek azt javasolja, hogy máris "tartsa vissza magát" az italtól, támogatja Annát, Natását rábeszéli, hogy menjen el Pepellel, kihallgatja Pepel beszélgetését, így amikor az már "galléron ragadja Kosztiljovot", még sikerül közbelépnie. A halálfélelemmel küzdő, haldokló Annát a túlvilági boldogság tudatával nyugtatja, az alkoholista Színésznek egy kórházat ajánl, ahol ingyen kigyógyítják, és majd újra játszhat; a tolvaj Pepelt a szibériai

meggazdagodás lehetőségével biztatja a távozásra. A többiek által kinevetett utcalányt, aki a "Végzetes szerelem" c. csöpögős ponyvaregény hőseit saját szerelmének vallja, egyik aforizmájával csillapítja le: "Ha hiszed, az igazi szerelem a tied volt." Pepel Isten létezését firtató kérdésére egy másik bölcsességgel válaszol: "Ha hiszel benne, van, ha nem hiszel, nincsÉ" Saját szerepéről azt tartja, hogy "valakinek jónak is kell lennie; sajnálni kell az embereket!; mert a legfontosabb a hit és a remény." Bár már készülődött arra, hogy odébbáll, éppen akkor tűnik el nyomtalanul, amikor robban a válság, és tanúskodni kellene Vaszilisz ellen. "Így tűnnek el a bűnösök a jó emberek előtt" - jelenti ki Szatyin, aki a krízis pillanatában nemcsak tanúskodni lenne hajlandó, de bűnrészességet is vállalna. Az illúziók összeomlanak Luka eltávozásával. Az öreg a drámatörténet nagy élethazugság-hirdetőinek rokona (vö. Gregers Werle), de Gorkijt leginkább az érdekli, hogy az adott körülmények között segítő vagy gátló-e az önámítás, elfogadható lehet-e az illúziókeltés - ezt elemzi Szatyin a IV. felvonásban. A mű nem ad egyértelmű választ, így Lukát a szélhámos hamis prófétáktól a megváltókig sokféleképpen értelmezték, M. Reinhardt pl. egyenesen Krisztust látta benneÉ Gorkij szerint "Luka csaló, akit nem sikerült lelepleznie"; egyszer azt nyilatkozta, hogy "Platon Karatajev paródiája, különös, hogy ezt nem veszik észre" - pedig a figura sokakat Tolsztojra emlékeztetett.

A záró felvonásban Luka csalónak minősítése ellen Szatyin tiltakozik: ő védi, megérti az öreget, látja szerepét ("erjedésbe hozta az egész társaságot"); rá is úgy hatott, "mint a sav a régi szennyes pénzdarabra." Szatyin megkülönbözteti a hazugságokat: "Vannak emberek, akik hazudnak, mert megszánják felebarátjukat É van vigasztaló hazugság, kibékítő hazugság É aki lélekben gyöngé É és aki idegen nedvekből él - annak kell a hazugság É Az egyiket fenntartja, a másik emögé rejtőzikÉ" Szaggatott töredékekből hangzanak fel himnikus nagymonológjának tételei az emberről. ("Az ember az igazság!", "Tisztelni kell az embert! Nem sajnálniÉ") Gorkij Szatyin gondolataiban fogalmazta meg a "fő kérdést, melyet fel akart vetni: mi jobb, az igazság vagy a részvét? mi szükségesebb?", de maga is beismerte, hogy "Szatyin beszéde az igazság emberéről homályos. Ezt azonban Szatyinon kívül senki sem mondhatná el, ő pedig tisztában nem fejezheti ki magát. Már így is idegenül hangzik szájából ez a beszéd. "Egri P. szerint "Gorkij plebejus pillantása" éles szögben lát rá "a jelen nyomorúságára s a jövő ígéreterére, [É] így állíthat Szatyinban Lukával szembe az öreget megérteni és megítélni egyaránt képes ellenalakot, s vonhatja meg történetileg Luka magatartásának érvényességi körét."

A mű Gorkij személyes dilemmáit tükrözi. A naturalista színezetű éles tiltakozás az emberi méltóság megtiprása ellen viszont hatásosnak bizonyult: a mű azt sugallja, hogy a társadalmi viszonyoktól megnyomorított, torzult lelkű, durva figurákban is vannak felszínre hozható értékek: tisztességes életre, munkalehetőségre, szerelemre vágyakoznak. Abban a Vaszka Pepelben, akinek apja egész életében börtönben ült, aki maga már tolvajnak született (már kétszer lecsukták "Kosztiljov miatt"), fogalmazódik meg, hogy "másképp kell élni! Becsületesen kell élni! —gy kell élni, hogy az ember tisztelhesse önmagát". Gorkij szerint ugyanis "rongyokban méltóságteljesebb az ember, mint pl. egyenruhában vagy frakkban. és nem könyörületet, nem részvétet, hanem tiszteletet és félelmet, különösen félelmet kell kelteniük ezeknek az embereknek."

A művet Gábor Andor fordította.

THOMAS MANN

Tonio Kröger

(1903)

Tonio Kröger talán az egyetlen, aki mind a két zsákutcát elkerüli s valamiféle megoldást talál. éppen bevallott vonzódása a "szőkékhez és kékszeműekhez", azaz a mindennapok életéhez, menti meg a magabazárkózástól, a széthullástól. Róluk akar írni, "az emberi, az eleven, a közönséges dolgokhoz" való vonzódásából merít minden melegséget, minden jószágot és minden humort, ami - Mann szavaival élve - képes egy irodalmárból költőt fejleszteni. Ez a vonzódás azonban még nem jelent beolvadást és nem is jelenthet, hiszen a "szőkék világa" nem akármilyen életet jelent, hanem a polgári létet, s az ebben való teljes feloldódás a kritikus ábrázolást tenné lehetetlenné.

(Mészáros Vilma)

A Tonio Kröger középpontjában a művész-polgár ellentét áll. Ebben a tekintetben a mű előzménye A Buddenbrook-ház c. regény (1901), későbbi követője a Halál Velencében című novella (1912). Jelen elbeszélésünk számos önéletrajzi elemet foglal magába, ennek okát az író egyik nyilatkozata világítja meg: "él bennem a hit, hogy csak magamról kell beszélnem és meg tudom szólaltatni a kort, a társadalmat." Thomas Mann a saját személyes életében is a kor legjellegzetesebb problémáit élte át; ő századunk egyik legérzékenyebb, legmélyebb látó és legnagyobb hatású íróegyénisége.

"Két világ között állok, egyikben sem vagyok otthon" - fogalmazza meg fő dilemmáját Tonio Kröger a mű utolsó részében. A hős kettőssége már származásából következik. édesapja nagypolgár, aki azonban már némiképp szembehelyezkedik a szokásokkal, édesanyja pedig déli származású, akitől Tonio a fogékonyságot és művészi hajlamot örökölt. Elbeszélésünk a művész helykeresését mutatja be az adott polgári társadalomban, általánosítva a környezet és a személyiség, az átlagember és a különleges tehetség viszonyát elemzi.

A "polgár" ebben az elbeszélésben a társadalmi elvárásoknak maradéktalanul eleget tevő személy. Tökéletes betagozódás, engedelmes szerepvállalás és jellegzetesen szűk életvitel jellemzi. Még a legtekintélyesebb nagypolgárok (a nagykereskedők, a város vezető tisztségeinek viselői) is a "tisztos közép-szer"-hez, a normához idomulnak. Tonio apja a szokást megbontva nőszül, ez a csekély különbség a gyökere elbeszélésünk konfliktusának. A polgári rend elsősorban a viselkedést, a külsőségeket szabályozza. ("Milyen csodálatosan simult a selymes fekete szalonkabát Knaak úr telt csipőjéhez!") A polgár kifejezetten a felszínre tekint, csak a jelenségeket látja. ("Nem nézett ő a dolgok mélyére, odáig, ahol bonyolultakká és szomorúakká válnak"É)

A normát tökéletesen képviseli Hans Hansen, és ezért mindenki rajong érte. Az ő közvetlen jellemzésével az író a polgári értékrend egészét is minősíti - külső jellegzetességeket és fizikai képességeket hangsúlyoz, a szellemieket csak említi -: "kitűnő tanuló volt, amellel edzett, katonás fiú, aki lovagolt, tornászott, és úgy úszott, mint egy hős" É "feltűnően csinos, jó alakú fiú volt, széles vállal, keskeny csipővel, nyílt, éles pillantású, acélkék szemmel."

A jellemek rendszerét egy alapotívum kapcsán tekinthetjük végig. Az elbeszélés kifejező eszközei között kitüntetett szerepe van a "szem"-nek: típusokat és azokon belül egyéni sajátosságokat is sugároz, a világhoz fűződő kapcsolatot érzékelteti. A "kék szem" a boldog, felhőtlen tekintet jele (párhuzamban a mű másik alapotívumával, az "égbolt"-tal). Hans Hansen szeme ezen az alapotípuson belül "nyílt, éles pillantású, acélkék", Kröger konzul pedig "tűnődő kék szemű" férfi volt. A felesége a másik alapotípushoz tartozik: "fekete szemű" (ezzel összefüggésben "sötét bőrű, tüzes"); Magdaléna "nagy, sötét, félénk szeme csupa komolyság és rajongás"; Lizaveta "apró, fekete, fényes szempár"-ral a dolgok és jelenségek mélyére pillant; a főhőst szerelemre lobbantó Ingeborg Holmot viszont a "nevető kék szem" megint csak az északi típusba sorolja.

Toniót, a főhőst kamaszkorában, a változás és a személyes kibontakozás időszakában ismerjük meg. Jóllehet megvan a társadalmi rangja ("tizennégy éves fiatalúr"), de alig tanul, kevés benne a betagozódás szándéka. Mintegy ezt ellensúlyozandó, elemi erővel vonzódik Hanshoz, a norma tökéletes megszemélyesítőjéhez. Adottságai - érzékenysége, kivételes kifejezőkészsége, külseje - elkülönítik társaitól ("barnás és déliesen éles metszésű arcából [É] sötét, szelíden árnyékolt, túlságosan súlyos pillájú szempár pillantott elő álmodozón és kissé félénkenÉ"). Délies, olaszos keresztneve is kívülállásra ítéli, ő mégis tartozni akar társaihoz. Nem mindenkihez, nem a csoporthoz, hiszen ő - személyisége alapvonásaként - tökéletességre tör, hanem azon belül csak a kivételes egyénekhez, akik a maguk nemében hibátlanok. Szeretetigénye is a rá jellemző legmagasabb hőfokon jelentkezik. Vonzódása Hanshoz, majd Ingehez viharos erővel tör fel benne, amivel a társ nem is tud mit kezdeni. Felnőtté érlelődésében ideálok szolgálnak számára támaszul, és a vágyakozást irántuk izzó szenvedéllyel éli át. —gy jut túl ezen az időszakon, hogy átadja magát az érzelmeknek, és hagyja őket lecsengeni.

Eközben, bár igen óvatosan, bizonytalanul és szégyenkezve, de megteszi első lépéseit saját útján, a költővé válásban.

Az önazonosság keresése a művészi program megtalálásával párhuzamosan megy végbe ebben az elbeszélésben. A hősnek kérdéseket kell megfogalmaznia és megválaszolnia: melyek az egyéniségét és életútját meghatározó gyökerek; hogyan kapcsolódhat a számára fontos emberekhez; miben áll kapcsolata a polgársággal; mi az összefüggés norma, közép-szer és eszmény között; összeegyeztethető-e a polgári lét a művészettel; áthidalható-e az élet és a korabeli művészmagatartások közti távolság; kialakítható-e egy vállalható és eredményes művészi program.

Az elbeszélés szerkezete zárt; kilenc részre tagolódik, ezek összesen négy egységet alkotnak. Az 1-2. rész a kamaszkori epizódokkal az egész mű témáját adja meg, és az alapotívumokat sorakoztatja fel. Egy átvezető tétel után a középrészt a fiatalemberré lett művész fejtegetései, önértékelési kísérletei alkotják, párbeszédes keretbe ágyazva (4-5.). A mű tetőpontját a legterjedelmesebb egység, a 6-8. rész képezi, melyben a szembenézés és a tisztázódás jelenetei olvashatók. A megtalált emberi és művészi programot az epilógus jellegű, levél formájú rövid zárórészlet foglalja szavakba.

A felépítés sajátossága az ismétlődés (1-2. és 6-8. rész) és a hozzátoldás; ez a szerkezet megfelel egy A B A« C képletű szonátaformának. Thomas Mann írta: "A zene bizonyos mértékig minden művem alapelve."

A Tonio Kröger kompozíciójában a motívumok jelentős szerepet kapnak. A főtemát, az önértékelést és tisztázást természeti képek festik alá. Az egész elbeszélés kezdőmondatában "tompán" és "homályosan átszűrődve derengett a szűk város fölött a téli nap fénye". A negyedik részben, a müncheni beszélgetés alatt odakinn "kék égbolt, madárzene és napsugár derűje" uralkodik, a napsugarak "akadálytalanul" öntik el a falakat, "a tavasz édes, ifjú lehellelte [É] elvegyült a tágas műterem fixatív- és olajfesték-szagával" - Tonio mindezt nem érzékeli. A hatodik fejezetben azonban arra ébred, hogy "a napfény eláradt szülővárosa fölött"; a hetedikben az "erős, sós szél [É] szabadon és akadálytalanul" száll, majd később Tonio belefeledkezik az elemek "fékevesztett tombolásába". Ekkor "megzendült benne egy dal a tengerhez" - megszületett a minden válságát megoldó harmónia az élet, a természet, a művészet és az ember között. A tetőponton hősünk "élvezte [É] a mélységes révületet, [É] a szabad lebegést tér és idő felett". A hátralévő részek már csupán ennek a megérzett összhangnak és világrendnek a tudatosítását, megfogalmazását tartalmazzák.

Az "égbolt", a "tenger", a "szem", a "szív" és a "szél" változatai (a szöveg mikrostruktúrájának elemei) egyaránt az alapellentét érzékeltetésére szolgálnak. A főtéma folyamatos alakulását refrénszerűen jelzi a "szíve ekkor élt" - "szíve halott volt" mondatpár. A "zsalugáter" a tánciskolában elválasztotta Toniót a kortársaktól, az "üvegajtó" viszont a fürdőhotel verandáján lehetővé teszi a rejtőzve szemlélődést, a meglátást. Knaak úr párhuzama a postamester. Az egyéb elemek között jelentős a szocializációt jelképező "iskola", a "lovaglőlecke" és legfőképpen a "tánciskola" a "francianégyes"-sel, francia vezényszavakkal, a mesterkelt kultúrát és a felszínes boldogságot jelképezve. Ezt a jelentéskört "az élet édes triviális keringődallama" kifejezés foglalja össze a zárótételben. A tánczene ellenpontjának tekinthető a tenger szilaj tánca, amelyben Tonio Kröger feloldódik.

A hős konfliktusainak megoldódása csak hosszú folyamat végén következik be. Tonio a 4-5. fejezetben már tudatos művész, de még szemben áll az étellel, a természettel, az őszinte érzelmekkel. A fegyelmező tudat gúzsba köti személyiségét, az önkifejezés igényét elfojtja egy személytelen, emberfeletti artisztikum, és így a művész egyedüllétre kárhoztatva, légüres térben áll, enerváltság és csömör uralkodik rajta.

A "tévútra jutott polgár" csapongó, hosszadalmas, szélsőségekbe bonyolódó eszmefuttatásait a negyedik részben Lizaveta szűkszavúsága ellenpontozza, valamint a szemünk elé kerülő konkrét tárgyak: "bádoglavór", "teáskanna", cigaretta". Lizaveta személyisége már egyfajta kiűzjelzés: az értelem és az érzelem összehangolásának lehetőségét villantja fel. Amikor Tonio Kröger mindezt végiggondolja előttünk (Lizavetához szólva), akkor kristályosodik ki a szándéka, hogy elinduljon identitásának tisztázására.

A 6. fejezetben a szülői ház meglátogatásakor vegyes benyomások alakulnak ki hősünkben és az olvasóban. Groteszk a "Népkönyvtár" jelenléte: otthonosság és idegenség, irodalom és nép, magas- és tömegkultúra, polgárság és osztályadalom képzetei torlódnak benne össze. Az idegenség-érzetet a zárórészben felerősíti a "hatósági közeg" fontoskodása, packázása, és azt tudatosítja, hogy a múlt lezárult Tonio Kröger mögött, a polgári rend nem fogadja őt vissza. Művészi útkeresését tovább kell folytatnia.

A természetben való feloldódás (7. fejezet) a fordulópont a főhős útján. Koppenhága légköre a szülőváros meghittségét is pótolja. A 8. részbe már a magabiztosság, otthonosság érzetével érkezünk, "mélységes révületben", "tündéri világítás varázsában" éli át Tonio Kröger a szökék és kékszeműek típusával való újratálalkozást. Megismétlődnek az 1-2. rész motívumai, a jelen tükrében újraélednek, felelevenednek és megvilágosulnak az egykori kamaszfiú vágyai. Tonio Kröger, a felnőtt művész újjászületett szívvel, feléledt vágyódásokkal újakezdheti életét és művészetét. A művész látószögébe a normának, a közepszernek is bele kell férnie, és az ideált ehhez kapcsolódva kell keresni és felmutatni, nem pedig különös lények (Cesare Borgiák) alakját ábrázolva. A művésznek a maga teljességében kell látnia az életet, és nem egy konstruált szépségeszményhez viszonyítva.

Művészettelfogásának újjáalakításához emberi kapcsolatainak rendezése ad támaszt Tonióknak. Tizennégy évesen a vágya arra irányult, hogy Hans Hansent "saját létformájába" vonja be. Később azonban az egyoldalú szeretet méltósága és nemessége kerekedik felül benne. Ez az attitűd lesz művészetének alapja.

A mű egyik alapkérdése: kié a művészet? Láthatjuk, hogy a felszínes életet élők legfeljebb "az élet triviális keringődallamát", a tánczenét igénylik. Akik ebből a körből kiszorultak, akik életproblémákkal küzdenek, a "szenvedők és vágyakozók és szegények" fordulnak elsősorban a művészethez - ezt a lefokozódást Tonio Kröger nem fogadhatja el. A műkedvelő, önjelölt versírók sem szolgálhatnak a művészet programadóiként. Az életből kiinduló, "a hétköznapi gyönyöreit" iránt is fogékony, "az emberi, az eleven, a közönséges dolgok"-at elfogadó és szeretettel tekintő, a köznapi létet "a maga csábító banalitásában" megragadó, de az emberi kibontakozás irányába utat mutató alkotásokra van szükség. A realitás talaján álló, a jövőt szolgáló és alakító tevékenység az igazi művészet. A segítségért folyamodókat is, és a maguk felszínes létében megelégedőket is "meg kell váltania", "el kell varázsolnia" a jövődő Tonio Krögerének, hogy kialakítson és elrendezzen "egy meg nem született világot". Ezt a feladatot látja meg és tűzi ki maga elé zárszökeként az elbeszélés főszereplője.

A műben belső folyamatot követhetünk nyomon, egymást váltó nézőpontokból. Thomas Mann mindvégig "felülről és kívülről is" látja hősét (Rényi Péter), olykor együttérzéssel, mély beleéléssel szól róla, de a legjellemzőbb tónusa a szellemes derű és a szelíd ironia.

A művet Lányi Viktor fordította magyarra.

M•RICZ ZSIGMOND

Légy jó mindhalálig
(1920)

Nyilas Misi, a debreceni nagy kollégium kis diákja merő tisztaság, becsület és tehetség. A mélységből jön, érzékeny lélekkel, a szülői ház emlékével. Azt hiszi, a felnőttek jók és tiszták. Ez a nagy tévedése, mert hazugok és rosszak;

világuknak még az alapja is hazug. A kis Nyilas Misi csalódása a felnőtt Móricz Zsigmondé, övé a regényt felhőző szomorúság és tanácstalanság, és övé Nyilas Misi jósága és emberséget hirdető elszántsága is. (CZINE MIHÁLY)

A regény kezdetén egy másodikos, tizenegy esztendő kisdiák áll szemben a debreceni kollégium "nagy, komor, négyszögletű" épületével. Fél tőle, de büszke is rá. Alig egy hónap múlva, történetünk végén azonban dacos eltökéltséggel ismételteti, hogy nem akar többé debreceni diák lenni. Határtalan bizalma szertefoszlott, megsemmisült. Regényünk témája: ez a teljes és tragikus illúzióvesztés. A mű drámaiságát még az is növeli, hogy a talpig becsületes és tiszta gyermeket vádolják a felnőttek csalással, hazugsággal, a mások bizalmával való visszaéléssel (ezt célozza Gyéres tanár úr példamondata: "Az is tolvaj, aki az emberek bizalmát meglopja"). Jóllehet épp a felnőttek dűlják szét az ő bizalmát, naiv hitét.

A szerkezet első egységében, az expozícióban (1-3. fejezet) Nyilas Misi körülményeivel, személyiségével, a kollégiumi élettel, tanuló társaival és tanáraival ismerkedhetünk meg. A bonyodalom (a 4. fejezettől) abból adódik, hogy szorosabb kapcsolatba kerül a debreceni felnőtt világgal: felolvasást vállal a vak Pósalaky bácsinak (kulcsmozzanat a reskontó vásárlása), háztanító lesz Doroghy Sanyi mellett, és felkeresi Törökéket, egy évvel korábbi szállásadóit. Egyre inkább megveti a lábát a nagyvilágban, megállja a helyét az életben, és egyre magabiztosabbá is válik. éles fordulatot jelent azonban sorsában, hogy (a 6. fejezet végén) nem találja a reskontót. A regény második felében (a 7-12. részekben) Misi mély válságon megy át. Csaknem minden felnőttben csalódik, a tetőponton (a fegyelmi tárgyaláson) teljes értetlenséggel és rosszhiszeműséggel találkozik. Iskolatársai között is egyre idegenebbnek érzi magát. Lélekben azonban kezd megedződni, keserű tapasztalatai lassanként leülepednek benne ("hát lehetetlen, hogy az igaz ember a sötét s buta emberek közt élni tudjon?É"), és megfogalmazódik életideálja: költő és tanító akar lenni. A megoldáshoz bátyja érkezése segíti hozzá: az ő közreműködésével tisztázódnak a félreértések, de Nyilas Misi elhatározása már megmásíthatatlan: elmegy Debrecenből, és másutt akarja szolgálni a legnemesebb eszméket.

A főhős szegénysorsú, egyszerű szülők gyermeke, akiket a kisfiú rajongva szeret: apjára tisztelettel felnéz, anyjához forró érzelmi kapcsok fűzik. (Móricz Zsigmond saját önéletrajzi vonásai: Misi édesanyja is "paplány"; nagybátyja, Isaák Géza Patakon tanár - Móricz Pozsonyban; a nagy vállalkozásokba fogó apa csődbe kerül, mert a "tüzes gépünk [É] felrobbant", s ekkor az idilli kisgyerekkor színhelyéről "elköltöztünk egy más faluba"; maga Móricz is épp 1892-ben került a debreceni iskolából Patakra stb.) Nyilas Misi sérelmei akkor lépik túl az elviselhetőség határát, amikor a fekete szakállas professzor a fegyelmi tárgyaláson apját kezdi becsmérelni.

A kamaszgyerek mélyen érző, tiszta érzésű és gondolkodású, végtelenül jóhiszemű, szemérmes, félénk, poétikus alkat. Szellemi képességei az osztály legjobbjai közé emelik, jóllehet tapasztalnia kell, hogy a tanárok többségét a tanulók származása is befolyásolja az értékelésben. Magatartása azért ingatag, mert hatalmas terhek, feladatok nehezdednek rá. A szerető édesanyjától és a becsületeségben példát mutató édesapától elválásztva, egyedül próbál meg - kisfiú létére - felnőttként viselkedni. épp ezért érzelmileg kiegyensúlyozatlan; néha túlradó boldogság tölti el, máskor egyszer csak "elkezdett kimondhatatlanul zokogni". Nagyon egyedül érzi magát, ezért kezdi gondosan kiépíteni saját kis "önálló várát" (csúnya, de különálló ágyat választ a coetusban), saját meghitt világát (főként a könyvek és a versek révén), amelybe nem enged bepillantást senkinek. Még Gimesi előtt is titkolózik, pedig ő "az egyetlen jó társa". Fizikailag gyenge ("utolsó volt" a tornaórán, "neki mindjárt fájt a feje a legcsekélyebb érintésre is"), de önértetében erős ("ha ő egyszer kimondta, hogy nem kér, akkor nem kér"). Erkölcileg érett, egyenes ("ő úgy érezte, hogy kétféle viszony két ember közt nem lehet" - "ő nemcsak hogy nem tett, de nem is gondolt rosszat senkiről és semmiről"), mégis könnyen hazugságba keveredik, mert szemérme még erősebb, és tart - látjuk, jogosan - a félreértéstől ("ilyen könnyű a hazugság, csak egy szó az egész. érdemes volna annyi bajt magára zúdítani, mikor csak ennyibe került a szabadulás?").

Társas kapcsolatait tekintve tudja, hogy ő más, mint a többi, sőt azt is érzékeli és kimondja, hogy "ő különb a többi fiúnál". ő "nagy ember szeretne lenni: unja már ezt a hosszú gyerekeskedést", "unja már, hogy még mindig csak kisdiák". áhítja, hogy ismerjék fel jóságát és tisztaságát ("senki sincs, aki őt megértene"), és hálás, amikor István bácsi, a pedellus "szelíden s jósággal szólt hozzá". Magatartásának ellentmondásaival is tisztában van, önvád gyötri (talán ő mégis "csakugyan rossz"), de a durva, igaztalan támadást ("önző, követelő, anyagi érdekekkel telített lélek") magabiztosan visszautasítja ("én nem akarok debreceni diák lenni tovább!"), bár azért megerősítést vár az igazgató úrtól ("azért jó fiúnak tetszik engem gondolni, ugye?"). A lányok szépsége is megragadja Misit, de kamasz-szégyene (pl. Orczyéknál) menekülésre ösztökéli. Orczyné "finom néni volt", ruhája mintha "festve" lenne - más, mint Misi édesanyja. Török nénihez és Gimesi nagymamájához azonban kezet csókol. Bella szépsége megigézi a kisfiút, felette álló, idegen, de rendkívül vonzó lénynek érzi. Nem érti meg, de megsejti Bella jogát a boldogságra, bár a maga módján féltékeny Török Jánosra.

Külön vizsgálándó, gazdag terület Nyilas Misi szellemi világa. Szüleitől a becsületeség és a "jóság" parancsát hozza magával. Lelki kibontakozásában nagy szerepet kap a könyv. Olvashatatlanak bizonyuló, mégis kincset érő kötetet vásárol Csokonairól, és így már "van egy saját vásárlású, igazi, vastag könyve, amire ráírta a nevét", egy füzetet is vesz a "Történelmi Arcképcsarnokból". A kulturális értékekhez elemi erővel vonzódik. A színház is elvarázsolja, jóllehet a látott előadás úgyszintén felfoghatatlan a számára. (A Fenegyerekek c. darabot látja, pedig a korszak nagy sikere - Móricz pontosan dokumentálja a kulturális állapotokat - Csepreghytől A piros bugyellár c. népszínmű, Nyilas Misi is erre áhitozik.) Debrecen hagyománya lenyűgözi, Csokonai Vitéz Mihály a példaképe; csodálattal tekint fel a

Csokonai-szoborra, a legendás Hatvani professzor sírkövére, a Rákóczi ültette bokorra. Rendkívül megragadja Simonyi óbester alakja, mert a nagyratörés, a felülemelkedés és a varázserő megtestesítőjét fedezi fel benne. Sorsszimbólum az ő számára Zichy Mihály Tragédia-illusztációja is: ádám a sziklán. Petőfi és Jókai példája hasonlóképpen a szeme előtt lebeg - ő is "Csittvári Krónikát" akar írni. Erkölcsi tartása szemünk előtt formálódik: jóhiszeműségéért keservesen megfizet, mégsem adja fel édesanyja tanításának szolgálatát.

A tudás megszerzése és a tudás átadása lesz az egyik életcélja. "ő mindent tudni akar, egyszerre tudni, úgy képzei, hogy [É] akinek felnyílik a lelke, abból kijön a tudomány"É Sanyika tanításakor, Bella közelségében úgy érezte, hogy "valami magasabb cél volt előtte". Bella előtt megnyitja a lelkét: "én azt hiszem, annál nincs nagyobb öröm, mint valakit megtanítani valamire, amit nem tud, és nagyobb jótétemény sem". Az emberiség tanítója, a "jóság" apostola szeretne lenni, az édesanyjától kapott tanítást akarja továbbadni: "légy jó mindhalálig" (a Bibliából való idézet, a Jelenések könyvének 2.10. részéből). De ráadásul kezdettől fogva az önkifejezés vágya is sarkallja.

A legbecsesebb kincse - az egyetlen, amit Debrecenből magával visz - a pergamen kötésfedélbe kötött 50 ív fehér papír, amibe minden fontos dolgot be akar írni, elsőként az olvasmányélményeit, de egyelőre még teljesen üres, tiszta; a Simonyi óbesterrel költött vers talán majd bekerül. Most még csak formálódni a sorok, szakaszok, "valami ideges tűz gyúlt ki a vérében" - ez már az ihlet, a művészi alkotás izgalma. (Ellenlábának, Orczynak ugyan már megjelent egy cikke a Kis Lapban "Nyári gyönyörűségek" címmel, de a bátyja "beleírt" - és az iskolai fogalmazására is csak 2-est kapott a fiatal segédtanártól)

A Légy jó mindhalálig - Móricz műveire általában jellemzően - koncentrikus felépítésű, azaz a főszereplő mindig a színen van, körülötte bonyolódhatnak az események. A történeteket is mindig az ő nézőpontjából látjuk, azt a folyamatot követve, ahogy ő tekint mind messzebbre - de minthogy ezúttal gyerekhestről van szó, az olvasó nála természetesen sokkal többet láthat meg. A regény színterei így módon egyre tágabb sugarú koncentrikus köröket alkotnak, amelyeknek középpontjában, legfeljebb Nyilas Misi áll.

Misi legszűkebb környezetét a diáktársak alkotják, konkrétan a "coetus" (négy évfolyamtárral és két végzőssel), illetve a kollégium gimnáziumának második B osztálya. Élete elsősorban az ő körökben telik, bár jellemzően kevés velük a kapcsolata, inkább befelé fordul. A diáktársak viselkedésének okait csak akkor ismeri fel, amikor képes meglátni a mélyebb összefüggéseket is: a társak családi hátterét, társadalmi helyzetét. Első élményei éppen ezért eleinte csak megzavarják, növelik amúgy is nagyfokú szorongásait (pl. fogadtatásakor Orczyéknál). Gimesi valóban társa lesz (megérzi, hogy elveszett a reskontó), Orczy pedig - a családi háttér segítségével - ellentétje. Mindketten a maguk módján jó barátai Misinek. A tanárokról eleinte csak felszínes impressziókat, bár a lényegét sejtető benyomásokat kapunk ("három bűdös gígerli"), de egyes gesztusaikból és megnyilvánulásaikból már közvetlenül a magyar társadalmi valóságra pillanthatunk - Misiben a kép csak az élmények leülepedése után áll össze. ő eleinte még rendkívül büszke a kollégiumra.

A város, a magyar társadalom Misi külső kapcsolatai, látogatásai révén tárul fel előttünk. Sokatmondó a házak, lakások elhelyezkedése, mérete. Pósalaky úr, a nyugalmazott tanácsos az elmúlt szép idők képviselője, a város köztisztviselője álló régi polgárainak egyike. Szikszay Lajos bácsi is makulátlan tisztességgel szolgált (számvevőként) évtizedeken át, egy leltárihiány ürügyén mégis félreállították - panamák sejtethető a háttérben. Török bácsi, a becsületes, nyugdíjas tanító (most is "bűjja a könyveket", "olyan jól senkivel sem lehetett meglenni, mint a bácsival") már régóta szegénységben él, ad a becsültre (megfizeti fia után a kárt). Török János és Doroghy Sanyika apja a felelőtlen, talajvesztett dzsentrit képviseli. Kiemelkedni ezekből a süllyedő családokból legfeljebb a fiúgyermeknek volna esélye - ha tanulna (Sanyika). A nők, pl. Török Ilonka és Doroghy Bella helyzete kilátástalan, a szegénységből egyetlen kiút kínálkozik számukra: az érdekházasság. (Bella kérdése, mely a boldogsághoz való jog és az erkölcs ellentmondására mutat rá, különösen összekuszálja Misi.) A házasság Bellának mesés-romantikus fordulattal sikerül - a többieknek nem. Török néni és Gimesi nagymama jóságos zsörtölődéssel végzi a munkáját, belenyugvással éli életét.

A legtágabb szféra: a magyarság sorsa. Nagy úr kezdi el felnyitni Nyilas Misi szemét népünk múltjára és jelenére, a jóságos földrajztanár östörténeti előadása ad még nagyobb kultúrtörténeti távlatokat. "Nincs itten semmi baj ebben az országban: csak a politika"É - véli Nagy úr. (Móricz mottója két évtizeddel a Légy jó mindhalálig írása után, a második világháború idején szerkesztett folyóiratán ez lesz: "Hagyd a politikát, építkezz!") A program azonban adott:

Magyarország "Európa belső kertje lesz", "meg kell építeni itt az egyenlőség, szabadság, testvériség igazi hazáját"; "dolgozni, tanulni, építeni"! Misiben életre kelnek ezek a szavak, különösképpen azért, mert szülei sorsának okaira is rádöbben ("az édesapja élete is itt van az ő betegségében [É], és az apja őseinek nagy szerencsétlensége, a jobbágyok, a földesurak rajtuk feküdtek").

A regény alapkonfliktusában végső soron a lelki tisztaság áll szemben a pénzzel. A "lélek" tisztasága a cím bibliai idézetében összegeződik: "Légy jó mindhalálig".

A "pénz" motívuma sokszor jelenik meg sokféle jelentésben. Kincset ér a 30 krajcáros könyv Misinek, mást jelent a 120 forint Török Jánosnak és Török bácsinak, a 10 forintos juttatás Török Jánosnak és Misinek, az egyforintos küldemény Misi apjának és a kétszeres összeg a kisfiúnak, ugyanez a fegyelmi bizottság tagjainak, az 50 forintos kártérítés Isaák Gézának stb. Debrecen város betűjele, a DV úgy is értelmezhető: "Dugdel, Viddel".

Minthogy Misi szemével nézünk ebben a regényben, az ő stílusában íródik a mű. Ennek nyelvi formája a szabad függő beszéd, más szavakkal az átképzelt előadásmód. ("Most nem tudta, mit csináljon, ezen nem lehet bemenni, ha nincsen kilence, sokáig állt ott" - a szöveg függetlenedik a felvezető főmondatától.) Az egyes szám harmadik személyes

forma mindvégig megmarad, a belső monológokban is, ez az elbeszélő objektivitását is kifejezi, az elmondottak hitelét is fokozza. A tájnyelvi kiejtés megjelenik a helyesírásban is: "hun voltál"; "meghíjt" stb. A hagyományos debreceni diáknyelv, illetve az archaizmus is jellemző vonása Móricz nyelvének ("kápsálás", "brúgó", "prepa", "szénior" stb.), a szavak egy részében a latinizmus is megőrződött ("gerundium", "semper"). A közvetlen emberi kapcsolatokat és az úrias, polgári gesztusokat egyaránt néhány szóval tudja jelezni az író ("elvárlak", "Bébuci"). Az írói eszköztár jellegzetes eleme a hagyományos epikából felelevenített, fejezetenkénti tartalmi előzetes, amely vagy a fabulát ("amelyben egy kisdíák elveszti a kalapját" stb.) vagy a cselekmény előzetes értelmezését kapjuk meg ("amelyben a kisdíák átmegy a felnőttek minden gyötrelmén").

"A Légy jó mindhalálig a szenvedés tüzeiben tisztult alkotás. Mintha stílusa is megolvadt volna a nagy szenvedésekben, kiégett belőle minden szennyező anyag. Visz-szafogottabb, mélyebb, melegebb a hangja, egyenletesebb fényű, teltebb zengésű. Az ember és az író ebben a művében forr igazán egybe" (Czine Mihály). Tudvalévő, hogy ebben az 1920-ban keletkezett regényében Móricz Zsigmond a nemzeti katasztrófák utáni mély válságát fejezte ki, a "gyermeki szív" érzékeny rezdüléseivel jelezte saját életérzését. Nyilas Misi életútját a Forr a bor c. regényében írta tovább Móricz Zsigmond.

MÓRICZ ZSIGMOND

úri muri

(1927)

Pedig az úri murit nem a dzsentri "eltemetésének" a szándékával írta. Arra akart figyelmeztetni, hogy "a magyarság legmagasabb társadalmi rétege" elpusztul, ha nem talál vissza a céltudatos építő munkához. Szakhmáry Zoltánban hőst akart rajzolni, prófétát, aki visszavezeti a dzsentrit a kíváncsú munkához. Nem lett belőle célját érő hős, elbukott. (CZINE MIHÁLY)

Az 1920-as években Móricz Zsigmond a "történelmi osztály"-ban keresi az erőt a magyar Ugar felszámolásához, a félféudalizmusból való kilábaláshoz. A Tündérkert (1922) c. történelmi regénye után azt kutatja, hogy van-e Bethlen Gáborhoz fogható vezéralakja a jelennek, az ezeréves nemesi Magyarországnak. A cím azt sejteti: nincs. Az életet kitölti a léha dorbézolás, a még esetleg adódó lehetőségek felelőtlen eltékozlása. A megélhetés évszázados alapja, a földbirtok vagy összezsugorodott, elveszett (pl. a Szakhmáryaké, részint a történelem viharában, részint mert "eladogatták"), vagy megszerezhető volt ugyan "sefteléssel", ügyeskedéssel (pl. Borbíró, Csörgheő esetében), de a gazdálkodás mindenütt veszteséges. Egyetlen birtokon jelent meg modernizáció "az egész Hajdúságon a Tiszáig", mégpedig a Szakhmáry Zoltánén (a terület a felesége révén az övé, Rhédey Ferenc váradi kapitány még Bethlen Gábor idején nagy uradalmat "szerzett össze a zavarosban"). Hősünk hatalmas vállalkozásba fogott: a háromszáznegyvenhét holdjához két éve még hatalmas földbérletet is váltott, és itt próbálkozik a belterjes gazdálkodás kialakításával. Sikere vagy bukása óriási jelentőségű, korántsem csupán személyes sorskérdés. A környezet nem sok jóval kecsegtet. Regényünk központi színtere a "poros Alföldön", a Körös és a Berettyó vidékén egy megnevezetlen - tipikus - nagyváros, mely "a maga mogorván primitív képével egy gazdag és csodálatos lápvilágot takar. Annyi élet fojtódik itt el s lesz kívülről egyszínűvé". A városban és a környező tanyákon mindössze két változat jelenik meg: az általános tespedés (ennek példája "Nyomorlak", a Csörgheő-tanya) és a néhány ritka kivétel (a grófi arborétum vagy Szakhmáry "valóságos kis kastélya"). Joggal merül fel a kérdés (egy kívülről érkező idegen veti fel): "mért nem lehet ilyen akkor az egész Alföld?"

A vidéket Lekenczey Muki szemével látjuk meg, az ő körültekintése, körülvezetése során ismerkedünk meg a körülményekkel, az ő ellenvetései és ellenpéldái teljesítik ki képünket az alföldi valóságról.

A város egészét tekintve csupán a kocsmában (az expozícióban) és a kaszinóban (a tetőpontra érkezve) időzünk hosszabban - ezek a jellemző helyszínek. Futólag megismerhetünk még egy-két udvarházat. Megjelenik a vasút is, amely az elmaradottság és a kívülrekedtség megszüntetője lehetne, de regényünk szereplőiben ez a lehetőség nem tudatosodik. Személyes érdekek (pl. a Herzog-uradalomé) és hivatali panamak miatt végül is a vasút majd "a Berettyó túlsó felin" fogja "elvágni a földeket" - a városban minden változatlan marad.

A cselekmény ideje a millennium éve. Vajon mit jelent az a tény, hogy "itt vagyunk ezer esztendő óta"? A szereplők számára semmit; megállt az idő. Még Zoltán is úgy érzi: "engedte elúszni a percek s az órákat", "egész élete így folyt le". Négy nap történéseit sorakoztatja a mű, de nincs valódi cselekmény, vég nélküli mulatozás folyik ("egy jó murit akarunk csinálni"), és egymást váltják az anekdoták, adomák, tréfák

is. Ha valami rendkívüli mégis megesik (pl. hús tojásból készül rántotta, kézzel eszi meg Csuli és Muki), rögtön az a kérdés, hogy "hogyan fogják ezt elmondani". Az adomázás egyfelől szerkezeti forma, másrészt az eseménytelen, tartalmatlan élet tükrö, harmadszorban az objektivitás eszköze (a szereplők beszéltetése révén). Minden szóba kerül a

fehér asztal mellett: vadászkaland, tyúkganáé vásárlása, az aszúbor készítése, iskolai esetek, a gyümölcsök sajátosságai stb.

A mű felépítésében a történet sor derekáig semmilyen előrehaladás nincs, eseménytelenség és sodródás érződik, egyetlen epizód sorozat fut némi színhely- és szereplőváltással. A felvezető kocsmai fejezetek (1-3. rész) után elindul ugyan bizonyos cselekmény Csörgheő Csuli, illetve Szakhmáry Zoltán körül (a 4-7., ill. a 8-15. részekben), de mindkettő elakad, az életcsödöt illusztrálja, nem lépi túl az expozíció szerepét. (Csulinak a gazdálkodása fenyeget összeomlással, Zoltánnak a magánélete.) E párhuzamok zárásaként Csörgheő az elkeseredését még szilajabb mulatozásba fojtja, Szakhmáry részegsége dührohamba és eszméletvesztésbe torkollik. A folytatásban, a kábulatból ébredéskor Csuli "a családi élet reménytelenségére" döbben rá, és vigaszt a "vendéglőben vagy a kaszinóban vagy az utcán" keres (16-17.), Zoltánt pedig pénztelenség fojtogatja, szorul a hurok: a csugariakat kellene kifizetnie. Életveresége már tény (a zsidó bankár ennek okaira is rámutat), utolsó esélyként Rozika lelkéhez akar hozzáférközni, sikertelenül.

A bonyodalom hirtelen robban ki. Megjelenik a tanyán a féltékeny feleség, majd eszeveszett hisztériája elűzi mellőle Zoltánt, a férfi számára a családi harmónia reménye végleg megsemmisül. Férj és feleség központi és kulcsfontosságú jeleneteiből (21-23.) kiderül: mások a céljaik, nem érthetik meg egymást.

Zoltán tehát végleg talajvesztetté válik, a kaszinóban látjuk viszont (24.). Csaknem az egész város jelen van, feszültségektől terhes a légkör. Hosszú, a tetőpontig folyamatosan forrósodó levegőjű, újabb epizód sor kezdődik. Zoltánnal már a végkifejletig nem történik semmi, magába roskadva elmélkedik és társalog ("istálló az élet"), belső viharait "nótázása" és hegedűjátéka érezteti. Aztán egy felvillanó ötlettel az egész kompániát a tanyájára invitálja: "olyan muriban lesz részük az uraknak, amilyen még nem volt". A zárójelenet elé még két közjáték illeszkedik: a természet hatalmát és szépségét példázó daruvadászat, valamint a társadalmi élet romlottságát illusztráló vasútpanama. Végül a Szakhmáry-tanyán egy minden addigit felülmúló tivornya alakul ki (a summáslányok "táncba" vitele Rozika sorsára is visszautal). Zoltán elveszti a fejét, elpusztítja tanyáját, és véget vet céltalannak érzett életének.

A regény szerkezetét tehát maga az életanyag alakítja sajátossá: a laza kompozíciót drámai csomópontok tagolják, felizzó-elhamvadó szenvedélyek telítik feszültséggel, a lezárás hirtelen lesz kivételesen drámai (a Hét krajcár-novellákra emlékeztetően).

A szerkezetet motívumok fogják össze. Gúnyos tréfa tárgya a könyv - nincs rá szükség, "nem kell", van itt elég "filozófia". A társaság (főként Csuli megalázó vicceivel) bolondot csinál "a kis Wagnerrel" is, Zoltánnak viszont a hegedűhöz és az énekléshez (mint minden magasrendű értékhez) különleges tehetsége van: a zene motívumában is megjelenik tehát a hős és a környezet konfliktusa. A főszereplő mélyen átélte, kifejezte "nótázása" egyrészt az úri társaság felszínes adomázgatásának is az ellenpontja (Vasy Géza), másrészt a népdalok, a pásztordalok éneklése azt is sugározza, hogy Zoltán sorsa általános magyar sors. Hangszerével pedig úgy tudott játszani, "mintha a hegedű a szíve hangja volna", "csak úgy beszélgetett a hegedűvel", "szikrák villogtak benne, mint a megpiszkált pásztortűzben s úgy lobogott ki benne az érzés, ahogy a tűz magasra csavarodó füstjéből a pusztai sellők repültek fel". Itt is megjelenik a belső tűz, amely a befejezésben pusztító külső elemmé tornyosul. Az öngyilkosság először Rozi emlékeiben jelentkezik, aztán Zoltán tudatában is mind mélyebb gyökeret ver.

Szakhmáry Zoltán küldetést teljesít, amikor szinte reménytelen vállalkozásba fog. (Társai közt "egyben sincs valami koncepció", "soha egyetlenegy sem gondolt arra, hogy kezdjen valamit".) Az eszményt kitűzi, a hozzá vezető úton azonban nem tud végigjárni. ("Érezte, hogy volna benne képesség arra, hogy az emberek lelkét megboszorkányozza, hogy magával repítse, hogy valaki legyen belőle a hegedű által. De tanulniE") Vívódó hős, Móricz jellegzetes figurája, aki kegyetlen őszinteséggel bírálja önmagát: "Volt benne valami nagy vágy, hogy felfogja s felemelje az új idők zászlaját, de ez a zászló oly távol volt, hogy csak látta, még látni is csak ritkán látta, de megragadni sohase lett volna képes."

Tán mégis elérné a sikert, mert világosan látja, hogy "kemény, kitartó és vad munkával lehet valamivel előbbre jutni", és egy ideig tud is szívósan küzdeni. Rendkívüli energiái azonban szétforgácsolódnak és végül elégtelennek bizonyulnak, elsősorban azért, mert nincs meg a biztos családi háttere - mint ahogy Móricz hőseinél megszokhattuk. Sőt, épp a családi élet fojtja meg a feltörekvő férfit, és nem csupán Zoltánt.

A kaszinóbeli nagyjelenetben láthatjuk: a legrendezettebbnek látszó családokban is megvan ugyanez az ellentmondás. A tehetséges fiatalemberek "ahogy lekerülnek az Alföld porába, a fátlan és porban fürdő városba, összetört ambícióval, magukra maradva, a családi élet kis kalitkájába zárva, fokról fokra törnek le", "a családba gubózzák magukat".

A nő ellentmondásos helyzete magyar sajátosság - véli Lefkovits, a zsidó bankár: "Minden nő feleség és hetéra egyszemélyben. Minden csak attól függ, hogy milyennek érzi a pozícióját." Hasonlóan vélekedik a kaszinóbeli főorvos. Zoltán sem látja világosan, mit vár a feleségétől. "Boldogasszony"-ra vágyakozik, aki az élet küzdelmeiben mindig mellette áll, aki megteremti számára az otthon melegét, de ugyanakkor imádni való felsőrendű lény is tud lenni. Eszter viszont nem lehetett Zoltán eszményi társa: a szerelemben görcsös, "frigid" volt, "nem engedte magát legyőzni", és vélhetően a kapcsolatuk zavarai miatt is hajlamos a féltékenységre. Elvárja a férjétől, hogy csak a családnak éljen, adja fel ábrándjait, amire viszont Zoltán képtelen. Ő szárnyalni akar ("virágot tudott volna virágozni") - a feleségére ezért a józanság követelménye hárul -, de a "parancs" és a "tiltás" megfojtja. Eszter akadályozza őt a tanyai gazdálkodásában, pedig az a férfi életharcának színtere, a lételeme, csak ott bontakozhat ki, csak ott mutathatja meg, hogy "mégis ő az első". "Édent" akar varázsolni, és mivel felesége nem érti meg, Rozika felé fordul, reá pazarolja érzelmeit és anyagi

javait, őt ékesíti, taníttatja - légvárat épít. Rozikáról sem tudja azonban eldönteni Zoltán, hogy a teste vagy a lelke kell-e neki; a testéhez "áhitatos csodálattal" vonzódik, a lelkét viszont nem látja meg. Rozika más világból való, ők sem érthetik meg egymást.

A családi élet melege helyett tehát egy kusza szerelmi háromszögben él Szakhmáry Zoltán, és regényünk cselekménye mindössze annyi: az ellentmondások a felszínre kerülnek, mindkét nőt elveszti, ezért céltalanná válik életküzdelle.

Amikor Rozikát is már csak "cafra" bestiának látja, akkor már az egész világból kiábrándul: "Hát ez az egész világ csalás?"

A többi szereplő lényegében nem különbözik egymástól. Lekenczey Muki világlátott, széles látókörű, objektív bírálónak látszik, de a rántotta-epizód már azt is sejteti, hogy egyívású Csulival, és jóllehet lényegre mutató megállapításokat tesz, de idővel elmerül a mulatozó társaságban. Sőt, róla is kiderül, a családjá óriási vagyont ("ötezer holdat, kilenc budapesti házat") mulatott el. Csörgheő Csuli (teljes nevén: "csörgövízi és berettyói Csörgheő") erőteljes vonalakkal jellemzett típus. Elődje Pató Pál úr (ő is mondja: "ráérünk"), avagy az ún. parlagi nemes, pl. Csollán Bertti Jókaitól (az és mégis mozog a föld szereplője). "Kövén, kereken, piros arccal" jár-ke, semmi sem szent előtte, minden érték veszendőbe megy mellette. Az elpusztult malacok tetemét nem hajlandó szappannak kifőzetni ("nem babrálok vele"). életrevaló, a csugariakat is ő küldi el fortéllyal - Zoltán erre nem képes -, de csak elodázza a problémát, megoldására nem gondol. Elve: "túl tudjál járni mások eszén".

Móricz "benne él a hősből" (Czine Mihály), együtt vívódik alakjaival, velük együtt keresi a megoldást gondjaikra. Ily módon egyfajta homogén stílus és világlátás fejeződik ki művében, a sorsok hasonlósága, az általános enerváltság, a többre vágyó keveseket tekintve pedig a tehetetlenség és kilátástalanság. Külső és belső nézőpont váltakozik, jellegzetes előadásmódja a szabad függő beszéd. E regény stílusában immár alig érződik a naturalizmus, főként az adomázgatás és a tájnyelvi forma révén erőteljes realizmus érvényesül. Hatalmas belső drámákat jelez egy-egy szóval. ("Az asszony megéreztte, hogy megundorodott tőle az ura és elhalt.") Az élő tájnyelvet emeli be az irodalomba. Az ábrázolásmódot didaktikus célzat hatja át; e műnek elsősorban az a feladata, hogy az író mondanivalóját és ítéletét tükrözze a magyar valóságról. Ebből következik a jellegzetes kettősség: egyes részekben még felvillan a távlat, a kibontakozás lehetősége, a szerző még nem mondott le teljesen a hőseiről. Hangijában ezért csendül meg néha a leleplező komikum és az idillikus szépség, a tündéri harmónia, pl. a hatodik részlet elején: "Zöld színek hamvában lebeg a világ." De aztán ez kerül az író tollára: "Csak ahol az ember beleszól, az emberi kéz, az emberi akarat: rögtön zavar, nyugtalanság."

FRANZ KAFKA

A per

(1914-1924; 1925)

Franz Kafka fájdalmas, döbbenetes világa, ez a misztikus belemagyarázásokat is eltűrő, jelképes világ az emberi lét, a történelem, a társadalom érthetlenségéről, sőt értelmetlenségéről, lidércnyomásos céltalanságáról vall.

(SZABÓ EDE, A MŰ FORDÍTÓJA)

"Valaki megrágalmazhatta Josef K.-t" - már ezekből a kezdőszavakból kibontható az egész mű témahálózata: a létbizonytalanság érzete, a meghatározhatatlan eredetű (és éppen ezért általános) fenyegetettség, a bűnösség-büntelenség és az igazság-hazugság kérdésköre, a jog világa, a személytelenség stb. Hősünk családneve csupán "K."; ha ehhez hozzátesszük, hogy a szerző másik főművének, A kastély c. regényének a főszereplőjét hasonlóképpen K.-nak hívják, és ez egyszersmind Kafka nevének is a kezdőbetűje, akkor jogos a feltételezés, hogy e két regény élményanyaga az író személyes sorsában, életútjában keresendő.

Franz Kafka (1883-1924) a felbomló Monarchiában, a cseh Prágában volt németajkú, zsidó származású író - megannyi ok arra, hogy felerősítve érzékelhesse korunk jellegzetes tünetét, az elidegenedést. Polgári foglalkozása szerint hivatalnok volt a betegbiztosító intézetben, ilyenformán közvetlenül és nap mint nap tapasztalhatta az ügyintézés, a jogrend és az igazságszolgáltatás mechanizmusát, a bürokráciát, az egész intézményrendszer elszemélytelenedő és totálissá hatalmasodó gépezetét. A törvénykezés konkrét ábrázolásán túlmenően azonban A per (és A kastély) Kafka egész "világképe foglalatának" tekinthető (Walkó György), századunk létállapotáról alkotott összképnek. Ebben a regényben a törvény kapcsán bontakozik ki ez a tükörkép. "Minden a bírósághoz tartozik" - mondja a befejezés előtt az egyik mellékszereplő (Titorelli, a festő). Ez a "bíróság" azonban nem azonos a formális igazságszolgáltatás hivatalos szervezetével, amelynek tetelesen rögzített jogrendjéhez lehetséges az alkalmazkodás. Létezik emellett (ezzel érintkezve, sőt ezt is magába foglalva) egy másfajta "törvény", másfajta "igazságszolgáltatás" is.

Ez a mindenk fölé magasodó "törvény" két síkon létezik: mint külső mechanizmus és mint belső lelki tényező. Működik tehát egyfelől egy a társadalom egészét behálózó, azt polipszerűen átfogó gépezet, a fantomszerű "bíróság", amelynek - erre is fokozatosan döbbenhetünk rá - valamennyien tagjai, alkotó elemei vagyunk. Egyesek az alkalmazottjai, mások már hosszú évek óta vádlottjai, némelyeket pedig most (vagy bármikor a jövőben) ér a "letartóztatás". Azt is, aki "semmi rosszat nem tett". Ez a "bíróság" csak "letartóztat" és vár. és ekkor elindul egy belső, lelkiismereti folyamat, egy büntudatképző mechanizmus, és ártatlanságunk vélelmét fokozatosan elnémítva előbb-utóbb felülkerekedik a bűnösség érzete, a megváltó büntetés áhítása. (Koestler Sötétség délben (1940) és Orwell 1984 (1948) c. regénye ír le hasonló folyamatot a totális hatalom szorongatta emberről.) Kafkánál "a kisember hiába keresi a kiutat, lassan teljesen köréje fonódik a háló, s minél inkább kapálózik, annál inkább ráfeszül, míg nem megfojtja" (Rónay László). Hozzátehetjük: Kosztolányi Dezső epikája ábrázol a magyar irodalomban hasonló élethelyzeteket.

Mi a valós oka, mi az alapja a büntudatnak? Mi lehet a bűn? Megsértett-e valamiféle külső elvárást vagy belső parancsot Josef K., amiért bűnhődnie kell? A választ a hős is keresi, kevéssel letartóztatása után: "jól emlékezett egy-két, önmagában jelentéktelen esetre, amikor, barátaitól eltérően, tudatosan vigyázatlanul viselkedett". Nem magukra a kilengésekre kell itt felfigyelnünk, hanem arra, hogy ebben a világban az emberre kivételes terheket ró az illendő, merev viselkedés. Rendkívüli önfegyellemmel, nagyfokú elővigyázatossággal kell élni, lázadozás nélkül, minden vágyat és szándékot a kimért udvariasság szigorú szabályaihoz igazítva. (Kifejeződik ez pl. Bürstner kisasszony modoros, cirkalmas beszédstílusában is: "csodálom, hogy nem veszi észre, milyen sértőek rám nézve az ajánlatai, nem szólna persze a jó szándékáról, azt elismerem".) A kínosan pontos magatartás, a feszélyezettség mögött és alatt viszont elfojtott és rendezetlen tudattartalmak húzódnak meg, éretlen és tisztázatlan vonzódások torlódnak (K. úgy csókolgatta Bürstner kisasszonyt, "ahogy a szomszédos állat izlelgeti nyelvével a végre megtalált forrásvizet"). A felszínes és merev udvariasság külsőségeihez járul a hivatal, az a munkakör, amelynek rabja Josef K. (naponta "kilenc óráig ült a hivatalban"). Nincs - mert nem bontakozhat ki - egyénisége, nincsenek tartalmas és tartós kapcsolatai, nincs igazán otthon a világban, élete egészében véve üres, sivár, céltalan. Amikor szembenézésre kényszerül önmagával, akkor csak ezt a képet láthatja.

Talajtalansága viselkedésére is visszahat. Jellegzetes hangulata az érdektelenség, a közöny, amelyet olykor-olykor felcsattanó ingerültség szakít meg. Letartóztatását például csaknem teljesen szenvtelenül, egykedvű belenyugvással, némi értetlenséggel veszi tudomásul, csak később tör fel belőle a csenevész méltatlankodás ("elvégre jogállamban élünk"). Az ülésteremben nem az elvárható felháborodott tiltakozását fejezi ki, hanem csak szerepet játszik (a "tetszést" akarja elnyerni), végül elvakultan vagdalkozik ("korrupt banda!"). Szerepzavarban szenved. Nincsenek közvetlen, azonnali, természetes indulatai. Hol az a hibája, hogy "túlságosan makacs" (Leni tolmácsolja a "törvény"-beliek véleményét), hol pedig az, hogy passzivitásba süllyed ("elhanyagolja a pert"). A dőmbeli példázat hőséne is a "telhetetlenség" a vétke. A végső önkritika Josef K. szájából: "Mindig húsz kézzel akartam belenyúlni a világba, s ráadásul nem is helyeselhető célból." Őme az emberi akarat mint bűn, mely csak boldogtalanságot szabadít ránk - Schopenhauer filozófiája szerint. Josef K. egy darabig még tiltakozik az értékrend felborulása ellen, és nem fogadja el az "igazság" fogalmának térvészését. (A pap szavai ellen - "nem kell mindent igaznak tartanunk, csak szükségyszerűnek" - fellázad: "A hazugságot avatják világrenddé." Nem vállal bűnrészességet a hazug világban.) Az utolsó fejezetben azonban belátja, hogy a "mérlegelő értelem" bölcsességénél nem követelhet többet, és tudomásul veszi a sorsot.

Felróható volt tehát (önmagának), hogy eddigi életét a társadalmi elvárások és a hivatal töltötték ki, amelyeket azonban elégtelenül szolgált, és így maga az élete minősült "bűn"-nek. A "letartóztatás"-tól kezdve élete fokozatosan a "per"-rel válik azonosossá, amelyet szintén képtelen a "bíróság" elvárásai szerint kezelni (az ügy megvitatása helyett Lenivel tölti az időt stb.), és amelynek pusztá létével szegységet hoz a rokonságra. Egész életét, teljes egyéniségét feláldozta, mégis rágalom illeti, ítélet vár rá.

A per alapja a feloldhatatlan ellentét, a paradoxon. "Látod, Willem, bevallja, hogy nem ismeri a törvényt, s ugyanakkor az ártatlanságát hangoztatja." Hiába keresi Josef K. az adekvát magatartást. Nem kap pontos időre szóló idézést, mégis - polgári-hivatalnoki beidegzéssel - pontosan akar érkezni, a "bíró" ennek ellenére akkurátusan a fejére olvassa a késése tartamát. Másoktól is csak kétértelmű és tisztázhatatlan jelentésű útbaigazításokat kap. A festő a gyakorlat és a törvény ellentmondását fejtegeti: a nézőponttól függően másként fest a bírák megkörményezhetősége is és az ártatlanok felmentése is. A dőmbeli példázatban "a Törvény kapuján" most nem lehet bejutni - végül már nem lehet bejutni, pedig kizárólag a várakozó számára nyílt meg a kapu.

E példázatban a bebocsátásra váró férfi is, de az ő is áldozatnak tekinthető. A pap búcsúmondatai hasonlóképpen talányosak: "A bíróság semmit sem akar tőled. Befogad, ha jössz, és elbocsát, ha távozol." A saját helyzetét sem tisztázhatja Josef K.: hiába tiltakozik azzal, hogy "én nem vagyok bűnös"; "így szoktak beszélni a bűnösök" - hangzik a pap válasza. Megerősítést jelentene, ha a hős maga mellett tudhatná az embertársak bizalmát, de ezt pl. Bürstner kisasszonytól, a hozzá legközelebb élő és mégis elzárkózó nőtől nem kapja meg: "ha valakinek mindjárt egy vizsgáló bizottságot küldenek a nyakára, az mégiscsak nagy gonosztevő lehet" - ámbár a szabadról maradásból ítélve "mégsem követhetett el olyan nagy bűnt". Az emberi élet: maga a bizonytalanság. A letartóztatás után, a valódi felmentés és az ítélet végső pontjai között lebegünk, életünkben egyiket sem érhetjük el, mert az maga volna a halál, a megsemmisülés. Ebben áll létünk abszurditása; ebbe kellene belenyugodnia Josef K.-nak.

A regény szereplői közül néhányan még nem kerültek a "bírótság" elé. ők engedelmesen betöltik a társadalmi ranglétrán nekik jutó helyet (Grubachné, Büstner kisasszony és a barátnője stb.), szánnivalóan kiszolgáltatottak, modorosan viselkednek, szürke egyhangúságban élnek. érdektelenség vagy legfeljebb kéjes, kárörvendő érdeklődés jellemzi pl. a penzióval szomszédos házból átbámuló két öreg - a tapintat és a segítőkészség belőlük teljesen hiányzik, ez is korunk egyik jellemzője. A még be nem idézettek nincsenek sokan. A vádlottaknak viszont már testestől-lelkestől azonosulniuk kell az "ügygel", életük azonos lesz a "per" intézésével, azért nincs személyiségük. Ilyen sorsra jut "gyáros", "kereskedő" és "festő" egyaránt, polgári foglalkozásuk idővel névlegessé válik és megszűnik. Josef K. viszont "makacs" figura, nem alkalmazkodik, ezért az ő ügye hamar befejeződik. Akire a "bírótság" már kiterjesztette hatalmát, az teljesen ki van szolgáltatva (a "bírótsági szolgának" használják a lakását, elragadják a feleségét: "nekem nem szabad védekezni"). A két "ör", Franz és Willem már a "bírótság" gépezetének alkotó elemei. Elkövetnek ugyan kisstílű emberi visszaéléseket, de rögtön megbűnhődnek érte. Formálódásuk irányát jelzi a két "kivégző" férfi a tizedik részben. A bírótság előtt mindenki egyforma, mindenki bűnös. Az emberi vonások, adatok nem bírnak jelentőséggel ("ön szobafestő" - "Te Josef K. vagy"). A felszíni történések helyett az embernek az volna a feladata, hogy "gondolkozzék inkább önmagán": "Hagyd a mellékes dolgokat"É

Különleges szerepük van a nőknek. A férfi számára sokszor magát az életet jelentik, A perben a bírótsági ügyintézővel való kapcsolatot. A nő gyöngéd és segítségre, gyámolításra szorul, hol megközelíthetetlen, hol ő kezdeményez, meghódíthatatlan és megtarthatatlan. A férfi órá sem támaszkodhat.

A tér legfőbb sajátossága: nincs magánszféra. A mindennapi élet színterei szűk, alacsony, levegőtlen, fűledt helyiségek, ahol alig lehet felegyenesedni (így tárgyasulnak a szűkös és fojtó életkörülmények a mű világában). Nincs otthonosság: Josef K. és társai "penzióban" laknak, egy-egy lakóhelyiséget bérelnak, jelenlétük átmeneti. Ebbe a zárt és sivár világba is betörhetnek és a személyes holmiban turkálhatnak a "bírótság" képviselői. Csak egy ülőbutor van K.-nál (Titorellinél is, akinél ráadásul az ablak nyithatatlan, az ágyon keresztüljárnak stb.). Az "ágy" motívuma többször szerepel: Elza "napközben ágyában fogadja látogatóit", az ügyvéd is az ágyában fekvé az ügyfeleit, Titorelli az ágyára ülteti az ott kényelmetlenül feszengő Josef K.-t. A magánszféra erre a bútordarabra szorul vissza, a vegetatív létezés minimális színterére.

A tágabb tér: "félreeső külvárosi utcák", szürke bérházak lepusztult vidéke. A lépcsőházakat, udvarokat viháncoló és leskelődő lányok népesítik be, erotikus fűledtség érződik ezen a szinten is (szecessziós jelenség).

A "bírótság" ebben a mocskos, rendetlen világban (pl. "lomtárban") van jelen; az eldologiasodás írói jelzése talán ez, a gazdátlan és rendetlen dolgok jutnak uralomra az ember felett. Végül elhangzik: "bírótsági irodák csaknem minden padláson vannak"; a "törvény" fölénk magasodik és mindent beborít. A "tárgyalás" színtere a hét végén tanácsterem, a hétköznapokon lakás - "a per" beférkőzött a magánszférába is. Az ülésterem közönsége társadalmi tagozódást mutat. Maguk a szobák az egyes jelenetekben kezdetben kicsinek látszanak, de aztán szinte a végtelenségig tágulnak (a kéttablakos szoba zsúfolásig telt karzatos teremmé válik). Szürrealisztikus átminősülés ez is, akárcsak a személyek változása (pl. a dómbeli pap a börtönkáplán). Josef K. "Lanz asztalos" után érdeklődik, majd az olasz vendéget keresi a dómban - a "bírótság" mint transzcendens hatalom mindent lát, hősünk minden lépéséről és gondolatáról tud.

Az idő is részint a reális, részint az irreális szféra eleme. Josef K.-t a "letartóztatás" harmincévesen éri - ún. krisztusi korban. "Pere" kerekén (szimbolikusan) egy évig tart, az időkeret zárt. A regény az "egy reggel" időmeghatározással kezdődik - in medias res -, azaz egy bizonyos tudatállapot-váltással. A mű eddig leírt jellemzői alapján is mondható: nem az álmok világából való felébredéssel, hanem fordítva, a realitásból a lidércnyomások, szorongások szintjére lépéssel. Egy olyan irreális szintre, amelyben a valós társadalmi lét szorongásai, félelmei tárgyasulnak. Az ügyvéd éjjel-nappal, az emberi életrendet felrúgva hívhatja az ügyfelet. A "bírótság" szférájában a konkrét időnek már nincs jelentősége, a beidézéskor Josef K.-nak "elfelejtették megmondani, hány órákor" kell megjelennie. A per folyamán már az évek sem számítanak. A vádlott egyetlen cselekvési lehetősége: minél tovább halogatni, minél tovább fenntartani a perét, azaz az életét. Mindössze ennyi.

Kafka előadásmódja puritán, tárgyszerű és egyben szatirikus. Akár az egyik jelenetben a kopogás az ajtón, a regény szavai is "erősen, kurtán, szabályosan" hangzanak. Kafka stílusa metaforákban, szimbólumokban is gazdag, hangja a torzulások leírásában is szenvtelen. Ez a világ szorongást keltő, sőt félelmetes, egy ponton túl azonban nevetséges is, azaz a szellem játékaival értelmezhető. A jelenkor ijesztő távlatai leírhatóak, és így talán elkerülhetőek. Kafka műve "az élet csodálatos és groteszk humorral megjelenített árnyjátéka" (Thomas Mann).

A szöveg külső formája homogén, az író a párbeszédeket sem tagolja a beszélők váltakozása szerint, és így egy tartalmában rendkívül sokrétű szövedéket hoz létre.

A tagolatlanság elsősorban a világkép torlódásait, a hős világba vetettségét és kilátástalanságát jelzi. A folyamatos közlésmód a szürrealista asszociációknak is teret nyújt, az álmokképek és érzékletek egymásba tűnéseit teszi lehetővé. Az objektivitás, a tárgyiasság nem csupán az elbeszélő szenvtelenségével kapcsolatos, hanem a műben kifejeződő világkép jelzésének is eszköze. A hős fogódzót keres, hozzá akar férni a dolgok lényegéhez, de csak a konkrét jelenségeket érzékeli. A lényegi szféra, a dolgok maguk (ismét Schopenhauert idézhetjük) az ember számára mindig megközelíthetetlenek maradnak, csak képek és nevek ragadhatók meg. Ebből a görcsös törekvésből, ebből a léthelyzetből következik a tárgyszerű leírások és érzékletek túlsúlya: "Ismét megjelent a szempár, most szinte szomorúnak látszott, de ez talán csak érzécsalódás volt, a nyílt gázláng okozhatta, amely erősen sűrűsödve égett a fejük fölött, de csak kevés fényt adott." (E jellegzetes mondat stílusbeli sajátosságai: laza mellérendelő, érzékleteket és

bizonytalan vélekedéseket soroló tagmondatlánc; valóságselemek, amelyeket az olvasó képes jelentésűnek, metaforáknak foghat fel.)

Kafka nézőpontja váltakozik. A leírt jelenségek, valóságselemek hol köznapinak, hol monumentálisnak tűnnek az olvasó előtt (Fried István). A triviális és az eszményi olykor helyet cserél (a vizsgálóbíró "törvénykönyve": füzet, megbotránkoztató ábrákkal; a padlásajtón a bírósági helyiségek felirata: gyerekes ákombákom). Hevenyészett, kezdetleges, jelentéktelen mozzanatokból áll világunk, de ezek mögött is keresni kell a lényegét, a jelentést, a létezés célját.

Josef K. a regény utolsó sorai szerint a "szégyen" érzetével átlép az élet határán

a halálba, a nemlétebe. Vajon együtt érez-e vele az olvasó? A mű végkicsengése abszurd, hiszen lelepleződik a teljes értelmetlenség, a hős feladja a kilátástalannak látott küzdelmet, feladja a cselekvés lehetőségét. De érezhető Josef K. sorsának és példázatának tragikomikuma is: képességei ugyan elégtelennek bizonyultak, de a maga szűkös lehetőségei között megpróbált tiltakozni a teljes értelmetlenség ellen.

KOSZTOLÁNYI DEZSŐ

édes Anna

(1926)

Tragikus az ember, úgy látja Kosztolányi, de aki tudja ezt, s akiben ezért él szenvedő és véges életidejű, tragikusságra ítélt társai iránt a részvét, szeretet és szolidaritás, az segíthet e véges létezésen belül kibontakoztatni önmagából s minden emberből, amit csak lehet
(NÉMETH G. BÉLA)

A regényt a Nyugat közölte 1926. július 1-jétől folytatásokban, miután Kosztolányi Dezső a szerkesztőknek, Ösvát Ernőnek és Gellért Oszkárnak egy napon reggeltől estig tartó felolvasás után bemutatta, méghozzá - mint Gellért Oszkár írja visszaemlékezéseiben - "harsányan és elfúlva, olykor-olykor a zokogással küzdve", ki-kifutva a szobából, hogy lecsillapodjék, a hallgatók pedig "szótlanul és meghatottan várták" a felolvasás folytatását.

Az édes Anna egyértelmű kritikai és közönség sikere oldotta azt a feszült és ellenséges légkört, mely az író a húszas években körülvette. A jobboldali sajtó támadta Kosztolányit az őszirózsás forradalom és a Tanácsköztársaság idején vállalt (egyébként csekély) szerepe miatt, a baloldali értelmiség a múlt megtagadásáért bírálta, amiért az új Nemzedék című újság Pardon rovatában utólag ironikusan írt a kommünről.

A regény több mint két év eseményeit öleli föl. 1919. július 31-én kezdődik a történet és 1921 őszén zárul. A címszereplő késleltetve jelenik meg a műben, 1919. augusztus 14-én lép szolgálatba édes Anna Vízéknél, s a kettős gyilkosságot a következő év május 28-ról 29-re virradó éjszaka követi el. Anna és a Víz család sorsának háttérben a huszadik századi magyar történelem tragikus fordulatai állnak: a Tanácsköztársaság utolsó napja, Budapest román megszállása, Horthy bevonulása, a trianoni békeszerződés aláírása.

Az édes Anna - mint minden nagy formátumú műalkotás - sokféle jelentésréteget, értelmezési lehetőséget foglal magába. A regénnyel kapcsolatos legfőbb olvasói dilemmát Németh László fogalmazta meg: "de szabad-e ennyire [É] elhallgatni az összeadást s egyszerre az összeggel robbanni ki?" Vajon eléggé motivált és indokolt-e Anna szörnyű tette, a regény fejezetcímeként is szereplő kérdést feltéve: "Miért" következik be a gyilkosság?

Kosztolányi világ- és emberképének legfontosabb jellemzője, hogy az élet megfejthetetlenül titokzatos sokszínűségét, az ember megismételhetetlen egyediségét vallja. Az író minden olyan eszmét és gondolatot elvet, amelyik leegyszerűsítő magyarázatra törekszik, amelyik egyetlen okkal magyarázza a sokszínű világot és az emberi életet. Édes Anna tettevel kapcsolatban a bíróság elnöke fejt ki hasonló gondolatot: "Tudta, hogy egy tettet nem lehet megmagyarázni se egy okkal, se többel, hanem minden tett mögött ott az egész ember, a teljes életével, melyet az igazságszolgáltatás nem fejthet föl" (MiértÉ?). A regényben az elbeszélőtől az összes szereplőig mindenkinek nyilatkoznia kell édes Anna gyilkosságáról, s az értelmezés és válasz felelőssége alól az olvasó sem vonhatja ki magát. Az értelmezési lehetőségek felmutatása talán közelebb visz a rejtély megfejtéséhez.

Az úr-cseléd viszonyt, mint a társadalmi igazságtalanság témáját és jelképét a naturalizmus hozta be az irodalomba. Az elnyomó és elnyomott hagyományos szerepéhez többnyire erkölcsi tulajdonságok is társulnak: megalázottságában a cseléd a tisztaság és jószág megtestesítője. A szociális-társadalmi háttér és motiváció az édes Annában is jelen van. A Balaton vidékéről a fővárosba felkerült lány szerény fizetésért dolgozik Vízéknél. Az első találkozáskor lezajló párbeszéd, a cselédkönyv szenvtelen adatai (termete, fogai, különös ismertetőjele) a rabszolgavásárra emlékeztetnek. Moviszter doktor a bírósági tárgyaláson arról beszél, hogy Annával gépként bántak, nem tekintették embernek. Ahogy Vízyné körbevezeti Annát a lakásban és kiosztja a napi feladatokat, a külön vacsora, a konyhai fekhely, az elvett

gyerek az orvos szavait igazolják. Fölerősíti a szociális ellentétet az is, hogy a kommun torz egyenlőségelve után újra a merev társadalmi hierarchia és berendezkedés kerül előtérbe.

Kosztolányi azonban túl is lép a hagyományos úr-cseléd viszony ábrázolásán. Fölmutatja, hogy nem csak Anna kiszolgáltatottja a méltóságos úrneknek, hanem a függés kölcsönös. Vizyné állandóan attól retteg, hogy elveszíti Annát. "Az tagadhatatlan, hogy most inkább rab volt, mint bármelyik cselédje mellett. Egyelőre nem mozdulhatott mellőle." (A tünemény) A kettejük közti kapcsolat és kötődés, melyet a gyilkossági jelenet is példáz (Vizyné a halála pillanatában szinte magához öleli Annát), nem szabad emberek döntésén és választásán alapul. A függésben elvesztik szabadságukat, s ez mindkettőjük személyiségét eltorzítja. A közös vonást hangsúlyozza az a tény is, hogy elvesztették gyermeküket. Vizyné tartalmatlan és üres életét a cselédlány tölti ki, belebetegszik abba a lehetőségbe, hogy Anna elhagyja. Anna valóban megfelel az elvárásoknak: tökéletes cseléd. Moviszter jellemzése, miszerint gépként bántak vele, nemcsak a lelketlen bánásmódra utal, mellyel megalázták a lányt, hanem a címszereplő viselkedésére is. Érzéseit a kettős gyilkosságig szinte kikapcsolta, tökéletesen dolgozott. "Mint valami halk automata mozgott ide-oda. Mint egy gép, gondolták, mint egy gép." (Vita a piskótáról, az irgalomról és az egyenlőségről) Az emberi természet azonban nem végletes, nem tökéletes, hanem az állandó változások között formálódik. Az emberi személyiség sokszínűségére és a végletesség veszélyére Moviszter doktor figyelmeztet: "Higgye el: nem is olyan jó az a nagyon jó cseléd. Legyen olyan, mint a többi: jó is meg rossz is" (Anyag, szellem, lélek). Anna lemond a választás és változtatás jogáról és lehetőségéről, ottmarad Vizyéknel. Patikárius Jancsival való kapcsolatában is természetesnek veszi, hogy az úrfi el akarja csábítani, s nem érti Jancsi tétovázását. Hallott már róla, hogy ez természetes. Kettejük közül a fiatalember a megilletődöttebb, s Anna az, aki végül is magához vonja az úrfit. A lány tisztában van a cselédszereppel. Szó nélkül veszi be a magzatelhajtó porokat, ám a gyilkosság egyik közvetlen indítéka éppen Jancsi és Moviszterné flörtje.

A szegény-gazdag ellentét bár motiválja édes Anna tettét, és határozott háttérrel rajzol a történet mögé, nem teljes válasz a "miért?" kérdésre. Az emberi lényegen a társadalmi rendszer megváltoztatása nem módosít. A regény kurzusváltás időszakában játszódik, a "vörösből" a "fehérbe" való átmenetkor. Legfeljebb a szerepek, a ruha, a beosztás, az állás, a modor cserélődnek. Ficsor házmaster újra szolgálatkész lesz, Viatorisz, a boltos újra köszön a vevőknek, Vizyné Anna megjelenésekor leveti "rég, lila pongyoláját, melyben a kommun idején szokott kijárni az utcára, hogy proletárasszonynak tekintsék", és "a szekrénye előtt magára kapta fehér pongyoláját, pezsgőszin harisnyját, barna félcipőjét" (Anna). Az emberi kapcsolatok természetrajzát, az emberi minőséget a társadalmi fordulatok nem érintik.

A szegénység-gazdagság ellentéte nem csupán szociális jellegű, hanem nyelvi is. Anna képtelen önmagát kifejezni. A Vizyéknel történő bemutatkozásokor Ficsor közvetíti érzéseit, a bírósági tárgyaláson az elnök fordítja le emberi beszédre Anna hallgatását: "Azt érezte, hogy haragszik rájuk, agyát hirtelen elborította a vér, nem bírt uralkodni magán, eszébe jutott talán, hogy egyszer az asszony megszidta, bosszút akart állni" (MiértÉ?). Anna ábrázolásánál Kosztolányi nyelvszemlélete Wittgenstein és Heidegger nyelvfilozófiai tételével mutat rokonságot, mely szerint a tudat határa a nyelv határával azonos. Kosztolányi azonban túl is lép e tanításon, és éppen a nyelv segítségével ábrázolja a nyelvi képesség beszűkülését, a szó erejével fejezi ki a kimondhatatlant. Anna nyelvi szegénységével, artikulációra való képtelenségével áll szemben a többi szereplő locsogása. A probléma fontosságát jelzi, hogy az első és utolsó fejezet, mely keretbe foglalja a regényt, azt példázza, hogy az emberi élet titkát, a megfeythetlent beszéljük szét, s a szavak tengerében elvész a lényeg. "Legalább a Krisztinában ezt beszéltek" - olvashatjuk Kun Béla menekülésével kapcsolatban,

a zárófejezetben pedig Druma és két kortese ad "egyértelmű" választ a Kosztolányi-jelenségre. A köznapi kommunikáció értelmetlenségét jelzi az a visszatérő motívum is, hogy gyakran valami külső zaj nyomja el a beszélgetést: zajforrássá silányul az emberi szó. "De amit mondott, azt már nem lehetett hallani" (Párbeszéd egy zöldkerítéses ház előtt).

Nyelvi kifejezőképesség híján Anna elsősorban érzékszerveire hagyatkozik. A világtól való idegenségét jelzi, hogy "Mikor ide belépett, a gyomra egyszerre fölmelyedett, olyan rosszullét fogta el, hogy azt hitte, azonnal összerogy. Valami kimondhatatlan bűdösséget érzett, mint a patikában, éles hideg szagot, mely egyre jobban facsarta az orrát, kavarta belét" (Anna). Nem tudott enni, és "Akármit csinált, nem bírta megszokni ezt a helyet. Szaglása, mely éles volt, mint a kutyáé, tiltakozott ellene" (Anna). Amikor bevette Patikárius Jancsi porait, csak végtelen keserű ízt érzett: "és csak azután lett igazán keserű, mikor már bement és ledőlt az ágyára. Marta szájpaddlását, égette nyeldekklőjét az a bűdös keserűség. Csak a méreg lehet ilyen keserű" (Valami nagyon keserű). Reggel felébredve nem lát semmit, "körös-körül fekete volt a világ: megvakult" (Valami nagyon keserű).

Az édes Annában a történelem, a társadalom és az emberi viszonyok kuszáltsága a tárgyak szintjén is jelentkezik. Az áttekinthetetlen zűrzavar leírásával indul a regény. Vizynét - Annát várva - bántotta, hogy "zsiros tányérok még ott maradtak a közepén a rizsfelfűjt mellett, meg hogy a porcukorszelenccén a legyek dözsöltek. Szeretett volna egy kis rendet teremteni" (Anna). Anna úgy érezte, ellenséges tárgyak veszik körül:

"Maguk a bútorok is valami mérhetetlen rémülettel töltötték meg" (Anna). Az idegenkedés miatt föl is akar mondani, de mégis marad. Sőt, a nagytakarítás révén úgy tűnik, úrrá is lesz a kaoszon. De mindez csak időleges. A fogadást követően a rendtelenség, az ételmaradékok "futurista" látványa a meghatározó. A tárgyak újra fölláznak Anna ellen,

kikerülhetetlenné téve ezzel a lány gyilkosságba torkolló lázadását is. A Víz-ház káosza csupán jelképezi a világ emberidegenségét: így kap jelképes értelmet Anna születésének dátuma: 1900. A címszereplő sorsa a huszadik századot jelképezi, melyből hiányzik a harmónia és a humánus, de jelen van elfojtva vagy felszínre törve az erőszak, a brutalitás, az embertelenség.

Édes Anna alakja, tettének motivációja rokonságot mutat a freudi mélylélektan elfojtás-kitörés tanával. E szerint a sok apró és észrevehetetlen megaláztatás robban ki látszólag értelmetlenül a bál éjszakáján, a címszereplő "részeg kimerültségében". Kosztolányi ábrázolásmódja sokban azonosítható a freudi felfogással. De éppen a sokszínű személyiségről vallott nézete mond ellent annak, hogy az édes Annát a pszichoanalízis példaregényének tartsuk. Az elbeszélő maga is ironikusan szól az ambiciózus védőügyvédéről, aki Pierre Janet lélektani tanulmányából citál idézeteket Anna tettének indoklására. Ha mélylélektanról beszélhetünk, akkor inkább Ferenczi Sándor a kriminológia és a pszichoanalízis kapcsolatát vizsgáló műve áll közel Kosztolányi felfogásához: "A büntetettek tudatos bemondása és a bűncselekmények ténykörülményének még oly beható megállapítása sem fogja soha kielégítő magyarázatát adni annak, miért kellett annak az egyénnek az adott helyzetben azt a cselekedetet elkövetnie. A külső körülmények a tettet igen sokszor egyáltalán nem indokolják; a tettes pedig

- ha őszinte - be kell hogy vallja, hogy tulajdonképpen maga se tudja, hogy mi vitte rá a tett elkövetésére; legtöbbször azonban nem őszinte még önmagával szemben sem és utólagosan keres és talál magyarázatokat alapjában értelmetlen és lelkiileg indokolatlannak látszó viselkedésére, vagyis racionalizálja azt, ami irracionális." Ezt a racionalizálási feladatot végzik el, Anna helyett is, a tanúk a bírósági tárgyaláson. Druma Szilárd szerint a lány egész éjjel a kést kereste, s a büntett politikai hátterét hangsúlyozza, Ficsor szerint már régóta készülődött a tetre, Ficsorné szerint rossz lány volt. Csak Moviszter áll ki Anna mellett.

Moviszter központi szerepet játszik a műben. Bár véleménye egy az Anna tettet megítélő sokféle vélemény közül, felfogása alapvető vonásokban Kosztolányi kései verseinek világképét tükrözi. Ezért szokták az író szócsövének is tekinteni. Az orvos különös figura. "Betegebb volt, mint akármelyik páciense", fiatalon Berlinben az egyetemen tanársegéd és szívspeciálta volt, itthon a kórházakban és a munkásbiztosítóknál dolgozott, felesége állandóan megcsalta. Sztoikus nyugalommal igyekezett távol tartani magától a világot, őrizni függetlenségét. Lelkében azonban ott élt

a részvét minden megalázott és megszorított embertársa iránt: "Nem tartozott se hozzájuk, se másokhoz, mert nem volt se burzsoá, se kommunista, egy párt tagja sem, de tagja annak az emberi közösségnek, mely magában foglalja az egész világot, minden lelket, aki él és élt valaha, eleveneket és holtakat" (MiértÉ?).

Hogyan lehetünk úrrá a világ, a történelem káoszán, a személyiség ellentmondásain, az emberi kapcsolatok zűrzavarán? Moviszter az irgalom, a keresztény szeretet és alázat fontosságát hirdeti. Elveti a nagy és fellengzős eszméket, melyek szentesítik

a bűnt, az erkölcstelenséget és brutalitást. Tudja, hogy a világ nem a tökéletesség színtere, s vallja, hogy az eszmény, Krisztus országa a lélekben van.

A könyörület, a szeretet, az irgalom a legfőbb érték az édes Annában. Ezt jelzi az is, hogy Kosztolányi latin nyelvű halotti szöveget illesztett a regény elejére mottóként. Az egyetemes nyelven megfogalmazott ima könyörgés a cselédlányért, az áldozatokért, a szereplőkért, valamennyiünkért.

A regényt 1958-ban Fábri Zoltán filmesítette meg. Anna szerepét Töröcsik Mari játszotta.

BRECHT

Kurácsi mama és gyermekei
(1938-1939)

miért realista mű a kurácsi? a nép számára szembeállítja a realista álláspontot az ideológiákkal: a háborúk katasztrófát jelentenek a nép számára, semmi egyebet, se magaslátokat, se üzletet, nem foglal el morális álláspontot, vagyis nem a pillanatnyilag uralkodó morálból indul ki, de erényes.

a szereplők cselekedeteit olyan indítékokkal magyarázza, melyek, ha felismerik és figyelembe veszik őket, megkönnyítik az emberek számára a cselekvést. a mű az emberek többségének jelenlegi tudatával számol. (BRECHT: MUNKANAPLÓ, 41. 4. 22.)

Az epikus színház elméleti alapjainak megfogalmazása és néhány sikeres darab (Koldusopera, Mahagonny), majd kísérletező tandrámák után írta meg Bertolt Brecht legjobbnak tartott alkotásait, köztük a Kurácsi mamát, melyet skandináviai emigrációja idején, közvetlenül a második világháború kitörése előtt fejezett be. Az író személyes állásfoglalása, morális érzékenysége vezeti; "a darabot újra meg újra pacifistának mondták" (Brecht). A mű történelmi

háttérídeje a harmincéves háború egy szakasza, az író azonban a háború zűrzavarát a maga javára kihasználni próbáló kisember típusával az örök kispolgári elvakultságot célozta meg, a náci Németországra is érvényesen. "A darab 1938-ban keletkezett, mikor a drámaíró egy nagy háborút látott maga előtt: nem volt arról meggyőződve, hogy a 'magának és magáért' való emberek tanulni fognak szerencsétlenségükből" (Brecht). "történelmi szempontból a darab egy kiskereskedő élményeit mutatja be, aki a háborúban üzleteket akar kötni és mindenét elveszti. [É] az egyedül túlmenően sorsa szimbolikus jelentőséget kap: németország képe bukkan fel, amint rablőháborúkat folytat, másokat és önmagát megsemmisítve, mit sem tanulva az egymást követő katasztrófákból." (Munkanapló, 53. 1. 12.)

A Kurázi mama forrása Grimmshausen 17. századi, tíz részből álló kóperegénye („A kalandos Simplicissimus” (1.), melynek harmadik része „Kurázinak / Courasche / „a csaló csavargónak élettörténete”). A regény az eredeti tökefelhalmozás korának valóságát plebejus szemléletű, szatirikus elbeszélő stílusban ábrázolja, kritikusan, egy egyszerű közkatona szemszögéből. Brechtet megihlette a téma, az ironizáló tónus, a nézőpontválasztás. Kurázi mama maga is picaresk jellegű, kemény, a túlélési ösztön hajtott leleményes figura (de a züllött perszónát Brecht háromgyerekes anyává alakította); a darab is kalandorozat-szerkezetű. A vándorlás-motívum a jelenetek állandó eleme, az (ország)út - valóságosan és szimbolikusan is - meghatározó színhely.

Már az alcím („krónika”) műfajmegjelölése epikus cselekményt sejtet. A tizenkét önálló jelenetegységes (és songokkal szabdal) tagolás mozaikszerűvé teszi a művet. Brecht nem lezár, okozati akciósort alkot; az egymáshoz lazán kapcsolódó jelenetekben egyetlen szituáció variálódik: a középponti hős alkalmazkodik a háborúhoz, és minden döntésével saját vakságát teremti újra. A célirányos montázsolás a jelen állapotának és a jövő lehetőségeinek vizsgálatára irányul, a hétköznapi kisember tevékenységére, ezért hangsúlyozott az antiheroikus nézőpont is. Az író objektív látásmódjának és kiteljesedő világképének következménye a modernizált, összetett mondanivalójú tézisdarab-műfaj és az új típusú parabolatechnika. Brecht célja didaktikus („[É] mert ha Kurázi mama semmit sem tanult is, a közönség [É] mégis tanulhat az ő sorsából”); az általános igazságból, a tanulságból indul ki, a mű egészét ebből építi, ennek rendeli alá; a mondandó szabja meg az eseménysor menetét. Brecht nem a valóság látszatát akarja kelteni, hanem vizsgálódik: „az ember a vizsgálat tárgya”, a háború és haszonélvezőjének viszonya; az értékpusztítás és az értékrend-változások hatása a kisemberre; a kapitalizmus, a háború és a bűn kapcsolata. (Az író gondolataiban a pusztulás és a politika összekapcsolódik: „a rothadás foglalkoztatja a leginkább: a kapitalizmusból csak tréfát űz” /Max Frisch/. Minden mozzanat igazolja az alaptételt: „A háborút megfeji / Hát adózzék is neki” (1.), minden jelenetből levonható következtetésként az a tanulság, hogy „az üzleteket a háborúban nem a kisemberek csinálják. Hogy a háború, amely az üzletek folytatása más módszerekkel, halálössá teszi az emberi erényeket viselőik számára is, ezért harcolni kell ellene” (Brecht). A szereplők többször „politizálnak”, ironikus hangú véleményeket és szólásokat ütköztetnek a háborúról, a vezetőkről. Az őrmester azt állítja, hogy „a béke az disznóól, rend csak a háborúban van. Békében a nép elvadul.” A tábori pap kezdeti állásfoglalása szerint „ez vallásháború. Nem közönséges, hanem különleges háború, a hitért vívják, s ezért Istennek tetsző”; a szakács, ellentmondva, általánosít: „háború az, ahol sarcolnak, öldökölnék, fosztogatnak, egy kis megbecstelenítés se árt”. A svéd király hadjáratainak gúnyos jellemzése után (3.) levonják a következtetést: „Ha az ember a nagyfejük szavát hallgatja, úgy látszik, hogy ők csak istenfélelemből vezetik a háborút, s mindenért, ami szép, ami jó. De ha az ember jobban odakukucskál, kiderül, hogy nem olyan tökfilkók - a háborút a haszonért vezetik. Különb a magamfajta kicsiny ember nem is segítene nekik” (Kurázi mama, 3.). Mindegy, hogy milyen köntösben (a protestáns svéd, a katolikus németek látszólag vallási eszményekért harcolnak), de a birtoklásért, a harácsolásért folyik a küzdelem: „fenn” hódításért, leigázásért, „felszabadításért”; „lenn” élelemért, ruhaneműért. A túlélés reményében zászlót-hitet változtatnak (ahol „mindenki derék lutheránus”, ott, ha fordul a kocka, „mindenki derék katolikus”); mindenki részese a háborúnak: az elembertelenedett katonák, a kurvává váló lányok, az árulóvá lett parasztok. A tomboló nyomor és az erkölcslényiség romlásba dönt: amikor „egy zacskó sóért az ekéjüket” adják oda és „apácákat érnek rablás” (9.), a tisztesség, a hazafiság érvénytelenített fogalommal válik; az értékek, erények „eladása” kerül a legkevesebbe: „a becsület elveszett, de egyéb semmi” (3.); elfogadott „morális alap”, hogy a „tízparancsolatnak haszna nem volt még sosem” (Salamon-dal).

Az időmúlást, a helyszínváltásokat a jeleneteket bevezető, vetített vagy táblára írt, az epikus jelleget is erősítő feliratok közlik. Ezek a „kivonatok” a gondolatokra, a lényegesre hívják fel a figyelmet: követhetők ugyan a történelmi idő tizenkét évének eseményei is 1624-től 1636-ig, mindez azonban csak annyiban érdekes, amennyiben ironikus összefüggésbe hozható a kisszerű üzleti ügyekkel, amennyire a külső események a seftelési lehetőségeket befolyásolják. (Kivételes a 9. jelenet hosszabb, pontos háttérrel a háború 16. évéből: „Németország elvesztette lakosságának több mint felét” stb., s bár ez a bevezető is indoklás, a koldulás magyarázatává válik, itt a stílus tárgyilagos marad.) A többi feliraton a „nagy” fordulópontok lecsapódásának ironikus volta a meghatározó: „Tilly magdeburgi győzelme Kurázi mamának négy tiszt ingbe kerül” (5.), „Wallhof erődjé előtt vizontlátja fiát - szerencsés kappanelladás” (2.). (Az író szerint „a feliratoknak kritikus minőséget kell tartalmazniuk; ellentmondást kell tudni adniuk, [É] a dialektikának, az ellentmondásosságának [É] konkrétta kell válnia.”) A Kurázi mama-féle nézőpontból sajátságosan köznapiak a világesemények: „nekem az a történelmi pillanat, hogy a lányomat fejbe vágta.” (6.)

A „nagyfejük” halála is többszörös gúnyolódási alkalom ebből a perspektívából. Tilly temetésekor (1632) - a tábori pap által kommentált távoli dobszó és gyászzené közben - a markotányosnő leltározik és anekdotázgat: „Bizony kár a zsoldoskapitányért - huszonkét pár harisnya -, hogy így a fübe harapott, mint mondják, baleset érte. A mezőben kód

volt, az volt a hibás [É] eltévesztette az irányt, előrekeveredett, és a csata kellős közepén bekapott egy golyót - már csak négy viharlámpás van hátra."

A komikumot fokozza, hogy a katonák "elszelelnek" a temetésről, mert előre megkapták zsoldjukat, harangozni meg nem lehet: épp az elesett főkapitány "parancsára lőtték szét a templomokat" (6.). Amikor Gusztáv Adolf, "a svéd király elesik a lützeni csatában" (1632), a háború véget is érhetne, és akkor "a béke Kurázi mama üzletét tönkremenéssel fenyegeti" (8.).

Az események fő vonulatát a markotányosnő üzletmenete adja, aki kalmárkodása közben egymás után veszíti el három gyermekét - így alakul ki a mű hármasság tagolása (3., 8., 11.). A darab szerkesztésében a tanulságnak rendelődik alá az ellentételező jelenetsorrend: a mű felezőpontján Kurázi mama megátkozza a háborút (mintha tanult volna már szerencsétlenségéből), erre csap rá a (rögtön ezután) bevágott felirat: "Kurázi mama kalmárpályafutásának magaslatán", majd a hősnő első megszólalása: "Nem engedem, hogy elvegyétek a kedvem a háborútól [É] lekaszálja a gyöngéket, de azok békében is elvesznének" (7.). Ironikusan ellenpontosító szerkesztési elvek érvényesülnek Eilif két jelenetében (2., 8.), ill. a békés (10.) és a feldúlt parasztházak képében (11.). Kattrin sorsának bemutatását az előkészítés, a felvezetés és a fokozásos tendencia szabja meg: a háború okozza némaságát ("mikor kicsi volt, egy katona betömté

a száját"); megverik és végleg elcsúfítják (6.); megtudja, hogy anyja rá hivatkozva

- "nem hagyom itt a lányomat" - nem változtatja meg életmódját, ezért szökni próbál (9.); végül másokért feláldozza önmagát (11.).

Visszatérő figura Yvette (3., 8.), aki saját magát áruulva átvergődik mindenben, s amikor a "felszedett" hajdani óbester bátyjának özvegyeként előkerül, megállapíthatják róla, hogy van "legalább egyvalaki, aki vitte valamire a háborúban". Ugyanígy újra megjelenik a Lamb Péterre nevesedett szakács is (2., 3. és 8., 9.); aki, miután összeáll Kurázi mamával, a szabadulás lehetőségét is felajánlja az asszonynak (hollandiai kocsmároskodás formájában), de Kattrin magára hagyása árán.

A név nélküli elvi figurák közül a leggyakoribb útítárs (és hivatásának ironizálási lehetőségei miatt legfontosabb is) a véleményváltogató, önellentmondásos tábori pap gúnyosan rajzolt, "morálisan süllyedő", átvészelő alakja. Megértő és vádló egyszerre: "azok a bűnösök, akik háborút csinálnak, s állatot az emberből" / "a háború kielégít minden szükségletet [É] ellövik a fél lábadat, erre irdatlan ordítózásba csapsz, mintha valami nagy eset történt volna, de aztán megnyugszol vagy pálinkát kapsz, végül megint csak ugrabugralsz. [É] és mi gátol, hogy ne sokasítsd a fajtádat, akármilyen mészárlás folyik [É] s akkor a háború megkapja a te ivadékaidat is, s velük masírozhat tovább" / "mióta elzüllöttem, megjavultam. Nem tudok többet katonáknak prédikálni".

A songok közül a groteszk "kínálgató nóta" keretezi a művet; a zárlatban, az üres kocsiját egyedül húzó Kurázi záródalaként tragikus ironikus fokozás: "aki még nincs föld alatt / Kapcát cserél és talpra áll". A két kulcsfontosságú song (a Nagy Kapituláció, ill. a Salamon-dal) a két fiú halálát követő jelenetekben (4., 9.) hangzik fel.

A nyitó jelenet a család ironikus bemutatása: informál Kurázi bátor akciójáról, melynek gúnynevét köszönheti ("a rigai tüzéségi tűzön" kelt át, hogy eladhasson ötven, már penészedésnek indult cipőt), majd mozgalmas életútját reprezentálja "finom kis familiája" (Fierlingné Eilif fia 'Nojocki', egy lengyeltől, de egy francia "nevelte"; Stüsszi 'Kovács' apja svájci pallér volt, nevét magyar nevelőapja miatt kapta; Kattrin Haupt pedig félnémet). A bemutatkozó szituáció orákulum-jelenetbe vált át: Kurázi mama cetlihúzásos jóslásából már ekkor tudható, hogy mindhárom gyermekét eléri a háborúban a halál. Azt hiszi, saját gyerekeit megóvhatja, pedig elvesztésükért kétszeresen is ő okolható: egyrészt - épp az ő elveivel ellentétben - gyerekei nem tanultak meg alkalmazkodni; másrészt a markotányosnő mindhárom halál bekövetkeztekor (sőt, az ezeket előkészítő jelenetekben is) üzleteléssel foglalkozik. Ezen az ismétléssorozaton alapul a mű tanulsága: amíg ő alkudozik, Eilif katonának áll (2.); sokáig egyezkedik a váltságdíjról, ezalatt Stüsszit kivégzik (3.); az ő pálinkáján lerészegedett katona veri meg az áruért járó Kattrint (6.); üzletelni megy, így nem tudja megmenteni Eilifet (8.); a városból menekülőktől olcsón akar portékához jutni, ezért nem akadályozhatja meg lánya végzetes dobolását (11.). Tragikus ismétléssor büntetése is: el sem temetheti őket, mert Stüsszit önvédelemből nem ismerheti fel, így a fiú "dögtemetőbe" kerül, akárcsak később Eilif (az ő esetében fokozott a tragikomikum: koldusbotra jutott anyjának utolsó reménye, hogy találkoznak - s a fiú már rég halott); Kattrin holttestét anyja a parasztokra hagyja, mert gyorsan odébb kell állnia.

A figurák nem egyénített jellemek, hanem elvi magatartásformák: aki képes felismerni a helyzeteket és alkalmazkodik, életben marad (Kurázi, szakács, pap, Yvette), aki nem, az szükségszerűen meghal (a két fiú). és "sor kerül egy akcióra is a háború ellen (a néma Kattrin)" (Brecht).

"A csatamezők hiénájának", az éles nyelvű, haszonleső-alkalmazkodó központi szereplőnek "nem jut eszébe, hogy nagyon nagy olló kell ahhoz, ha a háborúból ki akarja vágni a maga részét" (Brecht). A lételemévé vált szerzési vágy és a túlélés ösztöne hajtja. A háborúból él, ezért "adóznia kell" neki; haszonélvező és eszköz, így vétkes is, áldozat is egyszerre. Életpaszatlatán alapul a Nagy Kapituláció dalában megfogalmazott meggyőződése: "nyelni kell, nincs más oltalom". A kisember hétköznapi bátorságának megtestesítője: "A szegény ember nem élhet kurázi nélkül. Különben elveszett [É] és hogy pápát, császárt tűnnek, az meg éppen félelmetes bátorság, mert az életükbe kerül." Összetett figurájában a falstaffi cinikus morál egyesül Niobé saját gyermekeit is elvesztő keménységével. Gyerekeinek életével is üzletel, anyai érzései és seftelő kapzsisága között kell döntenie, de egész életmenete a rossz választások sora. Kocsija szinte a negyedik gyereke ("Lánya megmenekül, az ekhós szekér is, de becsületes fia meghal"); a záróképben az üres

szekér leplezi le teljes magára maradtságát, kisémmizettségét; céltalan, stratégia nélküli útnak indulását. Más, szinte fetisizált tárgyak is szimbolikus szerepűvé válnak: Kurázi dühöng az áldozatok kötözésére használt tiszta ingek miatt; díszes övre alkudozik, amikor Eilifet elviszik; a dob Kattrin, az eldugott zsoldpénz Stüsszi vesztét okozza. A felfordult világban általában is eltorzult a tárgy-ember kapcsolat: a parasztok életüket, családjukat nem féltik, de árulásra is hajlandók, mert "az ökör mindennél fontosabb nekik" (11.).

Az "okos" Eilif a hőst játszó gátlástalan, brutális katona, aki nem ismeri fel a változó értékrendet: a háborús erény a békében bűn lehet. Az "ostoba, de becsületes" Stüsszi nem szolgáltatja ki a lutheránusok zsoldját a katolikusok fogságában. Kattrin viszont tiszta, emberséges, megszállottan gyermekszerető (jelképesen néma) hős. (Kegyetlen meggyilkolásakor jelenik meg a színen nyíltan a háború.) A normális életre vágyó, de minden reményét veszített lány egyre elszántabb városmentő dobolása - a Brechtnél ritka - katartikus pillanat. (Ezt azonnal meg is semmisíti az ironia: a pusztítás még évekig tart, anyja pedig nem változik.) Kattrin hőstette túlmutat az elidegenítésen, embersége, együttérzése a nézőkét is kiváltja. Szokatlanul tűnhet az érzelmi hatáskeltés, bár Brecht szerint "az epikus színház semmiképpen sem mellőzheti az emóciókat". Miközben az egész művet áthatja az elidegenítés és az ironia, a szerzői jegyzetek szerint kifejezetten beleélést elváró jelenetek is vannak - így még élesebbek a kontrasztok.

A lírai betétek, a songok a gondolati szálhoz kapcsolódva, de tartalmilag és formailag elkülönülve fokozzák a kizökkentő hatást. Előreutalnak, összekapcsolnak idősíkokat, prófétálnak (pl. Eilif dala a lányról és a huszárról saját pusztulását jelzi előre). A Nagy Kapituláció dalát Stüsszi halála után egy fiatal katonának énekli Kurázi. Tanulásként felfedi magatartásának hátterét: ő is öntudatos, önérzetes fiatalból vált (szükségyszerűen) megalkuvóvá.

élettapasztalatának ironikus foglalata a halmozott bölcsesség- és közmondássor ("kéz kezet mos, ne fuss fejjel a falnak, addig nyújtózzÉ, fogd be a pofád"). A Koldusoperából ismerős, módosított Salamon-dal az erények, értékek viszonylagosságát ironizálja, egy-egy strófa a főszereplők sorspárhuzama: Salamon bölcsessége Kurázi leleményét, Caesar bátorsága Eilif hősiességét, Szókratész jelleme Stüsszi becsületességét idézi, Szent Márton irgalma Kattrin jóságát - az uralkodó tulajdonságok kicsiket és nagyokat egyaránt tönkretesznek, "mert az erény nem fizetődik ki, csak a komizság, ilyen a világ, pedig nem kéne, hogy ilyen legyen".

A Kurázi mama és gyermekei "Brecht válasza Schiller Wallensteinjére, de válasz Shakespeare V. Henrikjére, Corneille Cidjére [É] azaz minden olyan műre, amely a hősiességet dicsőíti, vagy a nemzeti eszményeket magasztalja" (Brustein).

A mű részleteit Nemes Nagy ágnes fordításában idézzük.

BULGAKOV

A Mester és Margarita
(1928-1940)

Bulgakov látomása szerint a modern Krisztusok a művészek. A művészet az igazság felmutatásának legtokéletesebb módja, ezért lesz a Mester történészből művésszé, amikor rekonstruálni akarja a krisztusi igazságot. A művész új evangélista is, aki a tökéletlen apostolok hamis feljegyzéseit (Lévi Máté) hitelekkel helyettesíti. Bulgakov értékrendszerében a művészet a vallás és a tudomány fölött áll már abban is, hogy míg vallások és tudományos igazságok elavulnak, a remekművek örökéletűek. Ezért foglalja a Mester (és maga Bulgakov is) üzenetét a legmaradandóbb közegbe, a művészetbe.

(SPIRA VERONIKA)

Mihail Bulgakov (1891-1940) írásművészetének legjellegzetesebb vonása az álmokképek, a szatíra, a realitás és a fantasztikum sajátos ötvözése. Tragikummal fenyegető jeleneteiben is gyakran ragyog fel líraiság vagy komikum. Alaptémája kezdettől a felelősségvállalás, az értelmiség helyzete és szerepköre, idővel műveinek középpontjába kerül az ember és a totális hatalom konfliktusa, a művész feladata és lehetősége - Bulgakov saját élethelyzetéből következően. Az életművét megkoronázó, utolsó regényét a sztálini diktatúra idején mintegy 12 éven át, haláláig írta. A könyv csak 26 esztendő elteltével, 1966-ban láthatott napvilágot, de akkor egycsapásra világsiker aratott.

A Mester és Margarita sokrétű, rendkívül összetett, különös világú alkotás. Alapszínen a szovjetrendszer metsző élességű, szellemes szatírája, főképp a kulturális élet leleplezése és kipellengérezése. Ebbe illeszkedik bele Jézus keresztre feszítésének parafrázisa, továbbá egy remekműnek és alkotójának története is; a regény így a mindennapi élet és a tudatformák viszonyát tárja fel, nevezetesen a valóságnak a hiedelemvilággal, a politikával, az ideológiával, a vallással, valamint a művészettel való összefüggéseire vet fényt. Alapkonfliktusa a humánus és a hatalom között feszül; az örök emberi értékeket szembeállítja a mulandó sikerekkel, a kicsinyes gyarlóságokkal és bűnökkel.

A regény első része zömében a harmincas évek Moszkvája elé tart görbe tükröt (Gogolra emlékeztető szatírával). A legfelső hatalmat itt megnevezetlen személyek

és titokzatos intézmények birtokolják: "egy moszkvai közhivatal"; a hős "egy másik helyet is megjárt"; "az illetékes helyen"; "azon a bizonyos helyen megpróbáltak vele szót érteni" stb. A társadalom középszintű vezetői, továbbá a kistisztviselők már név szerint szerepelnek, ők egyaránt korruptak, becsutelenek (pl. a "leleplezett" Husztov: "talpnyaló, opportunist, intrikus, piszok fráter"). A politikát kiszolgáló irodalmárok és a szórakoztatóipar tisztviselői kivételezett helyzetben vannak, dözsölnek (pl.

a Gribojedovról elnevezett székház luxusszállójában, jaltai és egyéb üdülőkben), az igazi művész viszont alagsori lakásban tengődik, és csak kivételes szerencséjével, sorsjátéknyereménnyel jut átmeneti létbiztonsághoz, a nagy mű megírásának lehetőségéhez. A moszkvai kisemberek arctalan figurák. Valamennyien egy ördögien kiagyalt mechanizmus fogaskerekei, és pénzért mindenre hajlandók. Lakáshoz például elsősorban Alojzij Mogarics módszerével lehet jutni: feljeleníti a "Mester"-t ("illegális irodalmat őriz a lakásán"), és szolgálataiért cserébe megkapja annak pincelakását.

A rendszer támasza a besúgás és a belügyi szervek háttérben folyó, onnan bármikor és bárkire lecsapó tevékenysége. A Berlioz ajtaján függő pecsétéről Sztjopa Lihogyjev rögtön arra gondol: "egy cikket adott át, [É] eléggé ostoba cikk volt", vagy feldereng "egy gyanús beszélgetés emléke [É]. Hajjaj, Berlioz, Berlioz!" A Varietés-színház előadásának kritikus pontján egyszer csak "két fiatalember derűs, sokatmondó pillantást váltott, azzal felállt, és egyenesen a büfébe sietett." Idővel megtudjuk: Meigel báró (egy arisztokrata) a vezetője a külföldiek után nyomozó osztálynak. A különös idegent Ivan és Berlioz reflexszerűen "emigráns kém"-nek vélik, és Berlioz - ez lesz az ő konkrét bűne a regény expozíciójában - azonnal állampolgári kötelessége teljesítésére indul: feljeleníteni. A létbizonytalanság általános. Bárki hirtelen "hivatalos személy" lehet, "de megfordítva is történhet, hajjaj, de még mennyire!" - mondja sokat sejtetően Korovjov Boszjovnak. Az abnormális viselkedésük (a normával szembenállók vagy szembeszegülők, tehát főként a szabadon gondolkodók) villámgyorsan a "pszichiátriai" intézetbe kerülnek: a szovjetrendszer jellegzetes gyűjtőfogházába. A taxisofőr a bennfentesek fölényével dicsekszik: "én tudom az utat! Vittem már utast a pszichiátriára!" Sztravinszkij doktor intézete regényünk cselekményének végére megtelik a fő- és mellékszereplőkkel. A rendszer hazug voltát és valódi játékszabályait az olvasó Hontalan Ivan esetéből ismerheti meg: "ön nincs a dilizóban, hanem egy klinikán, ahol senki sem fogja tartóztatni, ha erre nincs szükség." Az ablak azonban törhetetlen - "Hát mégis bekasztlítottak" -, és Ivan feladja a kilátástalan küzdelmet.

A manipuláció jellemző eljárása: a dolgok másként nevezése. A moszkvai kezdőképben egy bódét látunk "Sör, ásványvíz" felirattal - sör és ásványvíz viszont nem kapható, csak meleg kajszibarackszörp. Jellegzetes fonákság a "másodlagos frissességű tokhal" kifejezés is; ugyanilyen módon álságos és a lényegét elfedő, meghamisító minősítése Wolandnak az "artista" (a variété programján), vagy a párhuzamos cselekményszálon, Jeruzsálemben Jézus-Jesua "vándorfilozófus"-kénti emlegetése.

A tömegmanipuláció mechanizmusát Bengalszkij személyesíti meg: "Mi persze valamennyien jól tudjuk, [É] hogy feketemágia nem létezik." A közönség egykedvűen tűri ezt az agy mosást, de a szocialista öntudatot ugyancsak meghazudtolva tolong egymás hegyén-hátán, a repülő pénzek után kapdosva. A Városi Albizottság vezetőinek tevékenysége - a megfelelő ügyintézés helyett - szakkörök szervezésében merül ki. Moszkva: fonákságok és álságok összessége.

Ezek a hibák, csalárdságok és bűnök, a hamis ideológia és a leplezett diktatúra nem csupán általános létbizonytalanságot és szorongást okoznak, hanem a köztudatot is alakítják, és elsősorban a groteszk képzetek számára teremtenek talajt. Az autó az illetőt "el is vitte, de vissza már nem hozott senkit, sőt az autó maga sem jött vissza többé". Egy másik személy "sürgősen kiutazott dácsájára, és mondanunk sem kell - onnan nem jött vissza többé!" A rendőr csengetésére Anfiszta így szól: "ez bizony boszorkányság". A népképzelet a számára felfoghatatlan eseményt így veszi tudomásul: "ördög tudja, mi lehet emögött". Mágikus-babonás képzelgések terjednek, mégpedig éppen abban a szovjetrendszerben, amelynek ideológiai alapja és támasza a mindenfajta misztika tüzzel-vassal történő irtása a társadalmi tudatból. Bulgakov leleménye: ezt a hiedelemvilágot jeleníti meg regényében, és a Sátánt Woland néven (Goethe Faustjából vett elnevezéssel) Moszkvába hozza.

Ezen a ponton ragadhatjuk meg az egész regény magvát. Bulgakov fő művészi célja korántsem csupán a konkrét történések, társadalmi torzulások szatirikus ábrázolása, hanem maguknak a tudatképződményeknek a megjelenítése, mégpedig abban a világhegemóniára törő birodalomban, amely a terror elsőszámú eszközeként a társadalmi tudat direkt alakításával próbálkozik. Ilyen értelemben nevezzük tudatregénynek.

Ebben a műben az objektív tények is szubjektív tükröképként jelennek meg, a szereplők - vagy épp a szerző - tudatának tartalmaként vagy játékaként, más képzetekkel elválaszthatatlanul összefonódva (hallucinációkkal, tömegpszichózással, fantasztikummal, mesével, babonával, vallásos mítosszal stb. együtt). A szinte áttekinthetetlen sokrétűséget még az is tetézi, hogy az előadásmód is folyamatosan változik. Az elbeszélő mintha bújócskát játszana az olvasóval ("Utánam, olvasó!"), új és új szerepeket, nézőpontokat vesz fel, folyamatosan változtatja hangját és közlésmódját is. A legfantasztikusabb és leggroteszkebb fordulatok után nevezi a szerző a művét "hiteles és igaz elbeszélés"-nek.

"Forduljon csak hozzám, megadom a címet, megmutatom az utat, a ház ma is épségben áll" - szól hirtelen közvetlenül az olvasóhoz. Máskor önellentmondással vagy cáfolással bizonytalanítja el a befogadót: "Mégis azt kell azonban hinnünk, hogy a professzor beszélte el a dolgot" É - "Némelyek éppenséggel azt állítják [É] A magunk részéről hozzá

kell fűznünk, hogy egyik személyleírás sem ér egy hajítófát sem." A tizenötödik fejezet egészéről csak utóbb derül ki, hogy álmokép-sorozatát olvastunk. Ez az átminősülés viszont egészében megkérdőjelezheti az addig elbeszélte történetet; hol kezdődött az álom? Lehet, hogy az egész történet sor csupán Ivan megmozdult lelkiismeretének és képzeletének szüleménye? Lehet, hogy az egész regény azonos a Mester művével? Mindegyik értelmezés mellett és ellen is számos körülmény szól. E megfoghatatlanság, változékonyság és sokféleség szerves összefüggésben áll az egész mű legfontosabb művészi mondanivalójával: a világ végtelenül gazdag, az ember és kiváltképp a művész nem tűri a megalázó korlátozást.

A szovjetrendszer egyik ideológiai alaptételét már az első epizódban megismerhetjük: Hontalan elvtárs erősítgeti az idegennek, hogy "maga az ember" irányítja a földi eseményeket. Ezt a szöveget részletesebben a párhuzamként szerepeltetett Jerusalaiban (azaz a római birodalomban) fejti ki a regény: Ponczius Pilátus helytartó nyilatkozik úgy, hogy Jesua élete az ő döntésétől függ. Az emberek sorsáról önkényesen rendelkező korlátlan hatalom azonban csupán fantazmagória, nem valósítható meg sem a nagypolitikában, sem a köznapok világában. "Csak az vághatja el a hajszaát, aki felfüggesztette" - figyelmezteti Jesua az önhittent nyilatkozó Pilátust. A világrend az ember fölött létezik, a törvényei kikerülhetetlenül érvényesek: "A téglát magától sose esik senkinek a fejére"; "Mindig úgy van, ahogy lennie kell: erre épül a világ!" A sztálini (és a császári) rendszer azt hirdeti: az ember kiterjesztheti uralmát a világ felett. Világfeletti hatalmat azonban csak természetfölötti lény gyakorolhatna - játszik el a gondolattal Bulgakov -, például a Sátán, de az ő jósképessége is mindössze annyi, hogy pontosan látja egy elkövetkező esemény valamennyi előidéző okát. A földi ember viszont csak akkor lehet ura saját sorsának, akkor alakíthatja saját jövőjét, ha a világrendhez alkalmazkodva él, belső békével, alázattal, és legfőképpen embertársai iránti szeretettel. Századunk embere azonban erre egyelőre képtelen, csak képzelet magáról, hogy a jövő irányítása az ő kezében van.

A szovjet ideológia másik sarkpontja: a primitív, szűklátókörű, görcsös és könyörtelen ateizmus. A bértollnok kritikusok írásai engedelmesen visszhangoznak és ismételtetik, hogy túrhetetlen a vallás becsempészése a sajtóba és a köztudatba. A regény két főszereplője, Ivan, majd a Mester ezen a ponton kerül szembe a rendszerrel. A szatirikus fejezetekből kiderül, milyen sivárrá formálja a brutális és kíméletlen vulgármaterializmus a társadalmi tudatot. A lélek belső gazdagságához kellene visszatérnie a modern kor emberének, amelyet a hit, a fantázia, a képtelenség tűnő események elfogadása testesíthet meg. Valóság és álom összetartozását a gyermeki lélek még természetesnek látja: "- Hát te hol vagy, néni? - én nem vagyok - felelte Margarita. - Csak álmodol engem. - Mindjárt gondoltam - mondta a gyerek."

Mindezek végiggondolása után többet mondanak számunkra a hagyományos regényelemek: a színhely, a szereplők világa, az idő, szerkezet stb. A Mester és Margarita regénytere különleges szerkezetű. A cselekménynek nem a kezdő színhelye, de a gyűjtőpontja a "Szadovaja 302/b épület 50-es lakása" (csak a "Gyanús jelenségek egy moszkvai lakásban" c. hetedik fejezetben érkezünk el ide). Ebből a bérleményből "két esztendeje [É] rendre nyomtalanul eltűntek a lakók [É], aajtáját hivatalos pecsét zárta". A jelenlegi lakosoknak, Sztjopa Lihogyevnek és Berlioznak a bűne-bűnhődése szolgál példázatul (párhuzamos jellemekkel és sorsokkal kísérve) a regény első felében, Berlioz halála pedig a különös cselekménysor kiindulópontja. A valóságos vagy képzelet cselekvések mindvégig két síkon, nevezetesen a jelenben (Moszkvában) és ezzel párhuzamosan az ókorban (Jerusalaiban, a keresztény mítosz parafrázisaként) játszódnak. E két konkrét szintér felett húzódik, azokat egyszersmind összeköti a metafizikai szféra, amelynek legfőbb részei: a vallás és a művészet síkja.

A regény szereplői vagy a lelkeket elsivárosító rendszer szolgálai, illetve áldozatai, akiknek nincs kapcsolatuk a metafizikai szinttel, vagy megvan bennük a szellemi-lelki rugalmasság, s csupán az a kérdés, hogy hogyan reagálnak a "hihetetlen dolgokra",

a képtelenség látszó jelenségekre. Aszerint méretnek meg tehát, hogy meglátják-e a magasabb értékeket, és ha igen, hogyan cselekszenek.

Az alakok nagy többsége a diktatúra engedelmes kiszolgálója. Több-kevesebb tudatossággal haszonelvű életet élnek, alkalmazkodnak (Mogarics, Berlioz). A legszélsőségesebb, legprimitívebb alak Marcus, a Patkányölő, bár Jesua az ő érzéketlenségének, brutalitásának lelki motivációját is meglátja.

Jelentékenyebbek azok a szereplők, akik meglátták a magasszintű eszméket, akik részesei vagy tanúi lehettek a csodának (az ókorban Jesua tanításának, a jelenben a Woland-csoport tetteinek, a művészet igazságának). Kajafás az "óhit" főpapja, ő Jesua fellépését ideológiai fellazításnak, ezen keresztül a népe (még inkább a saját hatalma) elleni támadásnak tekinti, ezért szorgalmazza Jesua kivégeztetését. Pilátus hasonlóképp politikai megfontolásokból (Tiberius hú alattvalójaként), de belső dilemmával küzdve tagadja meg a meglátott igazságot. Gyávaságáért meg kell fizetnie. Júdás és Mogarics feljelentők, az értékek árulói. Meigel báró és Afranius az eszméket pusztító politikai hatalom kiszolgálói. Lévi Máté árulást követett el, de keservesen megbánta, megtisztul, hűséges tanítvánnyá lesz.

Az íróknak három típusa jelenik meg: az irodalmár (Berlioz), aki vakon szolgálja a rendszert; a "költőcske" Ivan Hontalan, aki meglátja az örök értékeket és szolgálatukba lép; végül a Mester, a művész, aki megírja igaz alkotását.

Az első rész főszereplője Ivan Hontalan, a költő. Megvan benne a változás, az igazzá válás képessége. A szerkesztő által kevéssel korábban "rendelt" "vallásellenes költemény" írásakor szelleme (művészi tehetsége) már tiltakozni kezd. Költőnk Berlioz halála után meghasonlik, belső válságba kerül (belátja, hogy rosszak a versei, "nem írok többet" - fogadkozik), majd a másként gondolkodóknak kijáró büntetésen keresztül eljut az igaz és örök értékek meglátásáig, sőt éppen Jerusalaiban kel benne életre ("látomások, képek sora vonult el előtte. Furcsa, bonyolult, nem létező várost látott,

márványépületekkel, finom oszlopcsarnokokkalÉ"). A Mester pedig búcsúzásakor megígérteti vele, hogy "megírja a folytatást" - alakjuk a befejezésben tehát még szorosabban fonódik egybe.

A Mester pályája ott kezdődik, ahol Ivan Hontalané elakad. Kivételes lehetsége adódván "nekiült regényt írni Ponczius Pilátusról". Története légies, lírai, romantikus,

mintha az eszményi művészsors megvalósulása volna. ő az egyik betétregény főhőse, az egész mű címszereplője. Többször olvashatjuk, hogy a Mester remekművének utolsó szavai: "Ponczius Pilátus lovag, Judea ötödik helytartója". Bulgakovnak

A Mester és Margarita c. regénye pontosan így ér véget, eszerint a "Mester" (és vele együtt tán Ivan is) Bulgakov alteregója. A Mester ellenfele ugyanaz a korrupt és korlátolt rendszer, amellyel Hontalan meghasonlik. A kultúrpolitika órá (regénye miatt) hisztérikusan támad: a rendszer legnagyobb ellenfele a művész, legnagyobb veszélye pedig az igaz műalkotás. Sajtókritikák, feljelentés, elfogatás és az "idegklinika" lesznek a Mester kálváriájának állomásai. Veresége (Ivanhoz hasonlóan) depressziós állapotba juttatja, de őt Margarita, a szerelme nem hagyja elveszni.

A Mester és Margarita egymásnak rendeltettek, "egymás vágyaiban születtek meg". "Az asszony azt mondta, azért indult el aznap a sárga virágcsokorral a karjában, hogy én végre rátaláljak" - emlékszik vissza a Mester -, "mi már réges régen szerettük egymást, amikor még nem is ismertük." összetartozásukat nevük alliterációja poétikusan is jelzi.

Margarita egyrészt valóságos földi asszony (amikor meghal, szívroham végez egy asszonnyal moszkvai lakásában), másrészt eszményi nőalak (falelumi bor mérgezi meg, de azonnal örök életet nyer), a Mester műzsája, méltó társa és támasza, kiegészítője. Sorsa egy és azonos a Mester művészetével: "Váltig állította, hogy ebben a regényben az ő élete van megírva". A második részben, amikor szerelmese már emberi képességei határáig eljutva a klinika lakójaként szenved, átveszi szerepét, és kiharcolja számára a megdicsőülést. Ennek a jogát próbatétellel szerzi meg: a Sátán bálján mindenkit egyformán szeretettel tud fogadni, eltitkolva saját gondjait és fájdalmait. Az egész regény alapértéke a humánus, a szeretet, és Margarita ennek a felebaráti kötelességnek eleget tud tenni.

A megoldás, a művész megszabadítása a fantasztikum szintjén következik be.

("Itt kuksol az elmeklinikán, aztán arról papol, hogy nincsen ördög. Furcsa, mondhatom!" - korholja a Mester Ivant, mintegy önmagához is szólva.) Nem élet az, ahol

a zseni kórházi ingben, gatyában rostokol, vagy pinceodúban kuksol. "Amikor az ember úgy ki van fosztva mindenéből, [É] akkor mi sem természetesebb: az alvilági erőkhöz fordul segítségért." Woland, a Sátán - mennyei utasításra - elhossa a szabadulás lehetőségét. Bár a fásult Mester visszavonulna a magánélet (a szerelmi boldogság) menedékébe, végül mégiscsak belátja, hogy vállálnia kell "az álmot", és kimondja: "Soha többé nem leszek kishitű". A Mester sapkájára hímzett "M" betű és Woland cigarettatárcáján a "W" monogram hasonlósága jelentheti azt is: ők ketten egyszerre ellentétei és párhuzamai egymásnak. A Mester Jézus földi mártírsorsát éli újra a humánus és az abszolút igazság szolgálatában. A Sátán (a vallás tanítása szerint) jóllehet Jézus ellentéte és ellenfele, de egymás kiegészítőinek is tekinthetők, a regény végső szakaszában a szerepük ösz-

szemosódik. (Az abszolút rossz és az abszolút jó az abszolútumban azonosak.) Woland tehát korántsem csupán a gonoszság szellemeként látogat a földre ("hogyan festene a föld, ha eltűnne róla az árnyék?"), sőt Moszkvában, a sátáni gonoszság birodalmában egyoldalúan az igazságteremtő énje szerepel. A valóság olyannyira fonák, hogy az ördög uralma csak jó lehet.

A szerkezet mozaikszerűen épül fel. Ez egyrészt azzal jár, hogy az expozíció részei csak a mű derekán állnak össze, másrészt a bonyodalmak megoldódása már az első fejezetekben elkezdődik. A zömében szatirikus első rész után Margarita uralja a második részt, mely apoteózissal zárul. A főszereplők a 32. fejezetben kilépnek térből és időből, "céljuk felé" vezető útjukon "eltűnt minden család", és az öröklétbe jutnak. Ponczius Pilátust is a halhatatlanság birodalmában látjuk viszont, de mivel őt a bűne (gyávasága) juttatta ide, ez az "érdemtelen hírnév" mindörökké szóló szenvedést okoz számára. Megtisztulása mégis lehetséges, de kizárólag a művész közbenjárására, aki "maga formálta alakja"-hoz így szólhat: "Szabad vagy!"

A művészet hatalmas erő: az alkotó általa felülemelkedhet a zsarnokságon, büntetethet és igazságot szolgáltat, leleplezhet, kinevethet vagy megdicsőíthet. értelmezheti a valóságot, kitágíthatja határait, beemelheti művébe az álmot, a képzeltet, a fantáziát és a hit teremtményeit. A vallásos hit magába foglalja a humánus értékeit és parancsait, a művészet új életre keltheti és diadalra juttathatja őket. A művészi igazság kifejezéséhez és érvényesítéséhez az alkotó tetszése szerint lépheti át a köznapi élet törvényeit. Amit a művész valóságként mutat be, az a befogadó számára is valóság. A művészet az emberi szabadság legteljesebb megnyilvánulása.

A teljességet a műfaj összetettsége is szolgálja: az emberiség-költemény, a kettős és a polifonikus regény, az eszmeregény és a parabola műfaja áll Bulgakov alkotása mögött. Az íróelődök közt Menipposzt, Goethét, Gogolt és Dosztojevszkijt kell megemlíteni. Cím szerint szerepelteti az író a Don Quijótét, a Revizort, a Holt lelkeket és legfőképpen a Faustot, amelyet a szerző közvetlen mintájának tekint. Goethe művét idézi a mottó, Margarita neve, a végtelenre törő főhős, valamint a Sátán alakja, a boszorkányszombat, a Margarita báli ékszerén látható fekete uszkar stb. Feltűnő a zenei utalások nagy száma ebben a regényben (a zseniális pszichiáter Sztravinszkijnek hívják, a boszorkányszombat zenekarának karmestere Johann Strauss, de ide sorolható Berlioz és Fagót neve is stb.), ezek a mű sokrétűségét és rejtélyességét növelik.

A szerkezetet összekapcsoló elemek az ismétlődő motívumok is: a hőség és a zivatar, a fejfájás és az álmatlanság, a nap és a hold, a pénz (Lévi Máté eldobja, a moszkvaiak egymást tapossák érte), az időmeghatározás formulája ("a tavaszi Niszan É-dik napján"), és legfőképpen a sokszor előre jelzett, a szálakat összekötő és végül valóban megjelenő kifejezés: "Ponczius Pilátus lovag, Judea ötödik helytartója."

NÉMETH LÁSZLÓ
ISZONY
(1942-1947)

Minden műfaj tud valamit, amit a többi nem: létét épp ez igazolja. A regény emberi lelkeket tud teremteni. [É] hosszadalmasságának épp az a nagy eredménye, hogy a lélek minden redőjét ki tudja bontani. Amit lélektani regénynek szokás nevezni - lélektani tételek irodalmi illusztrálása - csak csökevény, torzulás. A világirodalom legnagyobb regényei - Anna Karenina, Bűn és bűnhődés, a Bovaryné, a Chartreuse de Parme - mind lélektani, helyesebben lélekteremtő regények. A regény realizmusa is ebből következik. [É] A szabadság éppen abban van, hogy az író nem halássza, hanem teremti az emberi lelkeket. Hozzájuk adhatja magát s mindazt, amit a társadalom mélyéből és a csillagok magasából hozzájuk szít É - csak emberek maradjanak.
(NÉMETH LÁSZLÓ: REGÉNYÍRÁS KÖZBEN)

"Az Iszonyt Móricz Zsigmond parancsára kezdtem el; azzal fenyegetett, hogy beszünteti a Kelet Népet. A derekán meghalt. Ez volt az egyetlen munkám, melynek befejezésére műértő barátok bíztattak. öt évig vártam vele. A családomnak kellett eladnia, megszorultságukban, a hátam mögött." Németh László több kötetnyi anyagban vall életéről; sok műhelytanulmányban, naplóban, jegyzetben foglalkozik írói módszereivel, alkotásai születésével és problematikájával: gondolataira, elemzéseire támaszkodhatunk művei értelmezésekor.

Kárász Nelli tudatregénye "egy mozdulatból bomlott ki [É] Két házastárs ült egymás mellett [É] s az egyik kényelmesen, elégedetten babrált a másikon, a nemesebbiken. Ebből a pillanatnyi iszonyból, az elképzeléséből nőtt ki az Iszony. Az, hogy hősnőm körül az egész világ egy hangulatát idézzem föl, ahogy a görögség Artemisz körül, már csak írás közben jutott nem az eszembe, az érzékeimbe. Hogy Artemisz szét is tépett valakit, akkor rémlett föl, amikor a magam Akteonját már szétéptettem [É] s még így is azt éreztem, hogy kicsit több dereng át a görög meséből, mint ami kellene. [É] Az ember regénye meséjét tudja, de mítoszát írás közben kell kapnia - tudomást azonban még akkor sem szabad vennie róla." A sokdimenziós műben egybeolvadnak a különféle rétegek, a társadalmi, a lélektani és a mitológiai sík; a pszichológiai analízis összeshőződik a korrajzzal, a miliőábrázolás éppoly hiteles, mint az emberi benső - az író intellektusa a problémák természetében, sokrétűségében is megmutatkozik.

Az író alapvető célkitűzése egy tudat kialakítása: "amit én egy regényben elő próbálok állítani, az az olvasóval megélt tudat, amelyben éppúgy ott van mindenek

a helye, mint az ő tudatában. Ezért van a főhősnek nálam nagyobb jelentősége, mint más regényíróknál, ezért kelti több regényem is, távolodóban, egyetlen alak, egy szobor benyomását. Mert mi más az igazi szobor is, ha nem egy tudat vonalakra, anatómiáira lefordítva". Ahhoz, hogy az író megvizsgálhassa, "milyen tudat felel meg a mai Dianának", a regényformát "kell választania" - így születik meg az Iszony. Egyetlen nőalakra irányultan e műve is "monódia" - az író rendkívüli érzékenységgel, orvosi precizitással elemzi a sajátos női érzésvilágot és lélekállapotot.

A - kompozíciós értelemben - "monumentálisra nőtt novellára" is emlékeztető lélekteremtő regény "burkolt tragédia". Egyrészt, mert az író felfogása szerint az ember a tragédia léthelyzetében van "zsákutcában, körülfogottan, és vívódnia kell", másrészt e művének tudatos formaépítő törekvése is a tragédia-műfajhoz való közelítés: megvan a katarzissal záruló három felvonás. (A három fejezet: Az esküvőig; A házasság története; A történet vége)

Az Iszony fegyvelmezett formájú, zárt szerkezetű alkotás: a huszárpusztai magány csendjéből Nelli a cenci erdők csendjébe, a "megnyert nyugalom", a megtalált részvét gyógyító állapotába tér vissza. ("A magányos kószalások a kutyákkal, s ez a csendes egymás melletti munka: ez volt az én titkom; amit az életben kerestem, amiben boldog voltam.")

Kárász Nelli és Takaró Sanyi házasságtörténete a mű lélekelemző, biológiai-pszichológiai síkja. Sanyi rosszul választ - kapcsolatuk nem az idők folyamán romlott meg: ismeretségük (első pusztai találkozásuktól kezdve) eleve diszharmonikus, feszültséggel teli; végig meghatározza Nelli szembenállása, ellenkezése. ("[É] én is meg tudtam volna szeretni őt, csak ne akart volna az uram lenni. Az emberek viszonyát nem az szabja meg, hogy mit érnek, hanem hogy mit akarnak egymás életében. [É] Ha ő nem belém, hanem Terusba vagy másvalakibe szeret bele: később elviselhetetlennek érzett tulajdonságai [É] megbocsáthatónak, sőt kedvesnek tündek volna fel. Ha mint bizalmasának, nekem gyónja meg azokat az érzéseket, amelyeket egy más pusztán lakó Nellike iránt érez, tán én is azt gondolom: nem

is járt olyan rosszul az a Nelli ezzel a Sanyival. Őgy azonban, hogy Sanyi énrám emelt igényt, nekem kellett a testemet-lelkemet egy életre összekevernem vele: még a jó óráinkban is ott éreztem valami sötétet, szívszorítótÉ") A Takaró-fiúk (nevezetessé vált) krumplispalacsintás újköszöntő látogatása után összesen kétszer találkoznak személyesen (közben Sanyi csak a leveleit küldözgeti óvárról), de Nelli ellenérzései erősödnek, mert szülei és barátnője, Terus, "alattomosan segédkeznek" a fiúnak összeboronálásukban. Amikor már egyértelműen tiltakozna, édesapja halála döntési helyzetbe kényszeríti: "kétféle rémület közt" választva - "mi lesz belőlem Sanyi nélkül [É] mi lesz belőlem vele" - már nem tudja irányítani az eseményeket; "betört lóként" veszi tudomásul házasságuk "hallgatag megállapodását". ("Az ágaskodás állapotából átjutottam a megadáséba. [É] édesapa halála, édesanya gyámoltalansága, Sanyi ostroma nem érv volt, amit be lehet látni, hanem erő, ami megroppantott.") Az esküvő (és a teljes kiszolgáltatottságát tudatosító pesti nászút) után minden esemény konfliktusait szaporítja: egymást követik a viták, az összecsapások - védekezik, majd vadul támad is -; keresi az álmegoldásokat, a pótcselekvést, húzza az időt: gondoskodó anya lesz hirtelen, beleveti magát a munkába, a vendégeskedésbe - "Itt éltem egy ember kenyerén, s a barátait csak azért szíveltem, mert az ellenségeivé sikerült tennem" -, majd Cencre menekül; végül, Sanyi eladósodása után, néhány kosztossal (a "kifőzdével-panzióval") foglalatoskodik. De "a rossz házasság - gyalázatos is tesz": az egyre erősebb testi-lelki undort csak az irtózat, a düh, a gyűlölet "árnyalja", sőt, utolsó cseppként, a szégyen is: "Ennek a lánynak dolga volt Sándorral. [É] Valamiben mindketten egyenlők voltunk: ugyanaz a férfi használt bennünket"; "...egyszerűen undor? Hogy ugyanaz a test, amely az én magányom fölhasítja, a bensőmet bepiszkítja, nemcsak a maga piszkát hozza, de a szukáét is. Őgy is, úgy is az emberszenny, a világpiszok, ami belém csap, elönt". ("Amit akkor mondtam, hogy aki nem szeret, nem is lehet féltékeny: nem egészen igaz [É] ó, a féreg, még ezen is osztoznom kell [É] ha már hozzá vagyok kötve, hallgatnom kellett éjjel a szuszogását, tudnom kellett az utait is. A szégyenemet, a poklomat nyomoztam benne. Végigvilágítottam arctól arcig a múltat: ki lehetett az első. Az a lány, akit kidobtam? Vagy már előbbre: Zsófi is?") Megszűnik minden más érzésfajtája az elhatalmasodó irtózáson kívül - de csak a beteg Sanyi gyengesége teszi lehetővé a végkifejletet. ("A borzalom megduplázta az erőmet. Az arcába nyomtam a párnát, s a lábammal is rúgtam őt magamtól. [É] Egyszerre csak azt éreztem, hogy a párna túlsó felén nincs ellenállásÉ Sanyi nem játszott. [É] Félig nyílt szemmel, mozdulatlanul feküdt az ágyában.") Az egész folyamat, minden elemével, az eleve meglevő iszony erősödése, elhatalmasodása, komplexussá növekedése; de az iszonyfolyamat maga is viszonyfoglalom - kizárólag Nelli és Sanyi kapcsolatának terméke.

Kárász Nelli büszke, öntörvényű, "magának való", önmagába zárt egyéniség.

A pusztá, a magány, a csend a lételeme - "én beszélni is úgy szeretek a legjobban, hogy megyek és hallgatok" -; megőrizné tisztaságát, értékeit: végzete, hogy pont ő kellett Sanyinak. (Ugyanez fordítva is igaz: "Szegény Sanyinak az volt a szerencsétlensége, hogy egy ilyen lélekbe akadt bele. Amit ő az ő jó szeme nagy leletének tartott, az a szilveszteri bál jegyezte el a halállal.") Idegenkedése (férjére hasonlító) gyerekétől és a magára kényszerített falusi társasági élet csak tovább deformálja bezártságában. ("Az ilyen embert nem szabadna arra kényszeríteni, amitől riadozik.") Csak az adott relációban idegen; bizonyos távolságon túl békésen megfér az emberekkel; nem eleve képtelen a kapcsolatteremtésre: fel is merül benne a választás lehetősége (először Ernő, a tolnai "kis újdonsült tanító" személyében, majd sógorán, Imrén gondolkodva). A békés egymásmellettiességben, a ("kurrogás" helyett) általa vágyott "páros magányban" képes lehetne a házasságra. (Beismeri azt is, hogy ami házasságában számára iszonyatos, az másnál "nyeremény" is lehetÉ)

Tiltakozik szegénységük takargatása és mindenféle alakoskodás, konvenció, ráerőszakolás ellen; leginkább azért támad, hogy leplezze tehetetlen kiszolgáltatottságát. Mivel Sanyi nem képes elfogadni az ő normáit, értékrendjét, kitörései egyre közönségesebbek lesznek ("nem tudtam megállni", "engem vitt a fűriám"; "főlsleges és szégyenletes dolgokat mondok", "pontosan tudtam, hogy gonosz és ostoba vagyok").

Cselekvési szabadságában korlátozzák a társadalom és családja helyzetének adott viszonyai (szegénységük, pusztaságuk és egyáltalán: női mivolta), és saját biológiai, pszichikai adottságai. ("Az én büntetésem - természetem idegensége - előbb kezdődött, mint a bűnöm, s tart, ameddig élek.") A falu szemében bűne: mássága - alkata, "dámvadsága", magányvágya. ("Az emberekben van egy mérték, nem is mérték, inkább valami langy, sok testből összefűlt meleg, amelyik azt mondja: mi, emberek, ilyenek vagyunk. én nem voltam ilyen. Annak a riadalomnak volt igaza, Fehérváron, a fényképész előtt: de hisz akkor én nem vagyok normális. [É] Az apám magányos sítái, a Szeréna néni aggszűz lelke: két oldalról is gyűlt bennem a csönd, a holdfény, a riadalom. A testem alkalmas volt mindarra, amire más asszonyé. Sőt, ha hihetek Sanyi összehasonlításának, vonzóbb voltam a legtöbbnél. A lelkem nem tudott elegyedni a világgal.")

Nelli viszolygásában fontos szerepet kap antropológiai eltérésük is: saját szoborszerűségével szemben részletezve leírja a "húsember" Sanyi tömzsi, szőrös hátú kezét, pamatos hátát, diónyi, barna lében forgó szemét - ugyanakkor, Terus szerint, Sanyi

"a legcsinosabb fiú a faluban, gyönyörű, barna szeme van [É] a rektorné [É] is azt mondta, hogy nem lehet a nézését elállni" -; ehhez társul "brácsázása", "búgó hangja", "kacsmargása", és egész jelleme: kérkedő, kitarukozó szájhős-volta, izléstelensége. ("É hiú, kényelmes, cigány, igazságkerülő, inkább jobb, mint rosszabb a többinél. Szinte nem is volt Sanyi, úgy folyt össze egy csomó Bodolai Ferkóból, tisztai kintinból, diákkonviktusból. A büszkesége is az volt, hogy az emberek a postán, az apja sírjánál, duhaj csárdásában magukra ismertek.") összeférhetlenségük tehát teljes:

alkati, lelki, intellektuális és szexuális. (Viszont Sanyi értékeli Nelliben a másságot, meglátja értékeit; azért választja, mert "áhitatot ébreszt" benne, megpróbál megváltozni miatta)

A középponti hős énrégény formájú vallomása, önelemző monológja: retrospekció (nyitó mondata: "Még emlékszem a délelőtre, melyen a Takaró fiúk újévet köszönteni kijöttek hozzánk"). Németh László kihasználja az első személy hatáslehetőségeit: Nelli egyszerre átélő és önmagát távolból figyelő-megítelő énjének kettősségét. Visszapillantása életének bő négy évnyi szakaszára maga a történetmondás, s közben analizálja is saját lelkét; "szubjektív igazságának objektív előadójaként" képes arra, hogy tárgyilagosan, önkontrollal élje újra az eseményeket: "Az én emlékeim, ahogy sötétben fölgomolyognak: pontosak. A megszépítő távolság nem az időben van. és nem is a térben. Az én távolságom ez az emberi dolgoktól". Az időtávlatban, a tudatos visz-

szanézésben a múlt képeit Nelli szelektálja ugyan, egyes képeket kiemel; de mindez fegyelmezetten, kronologikus rendbe zártan történik, bár előfordulnak előre- és hátrautalások ("Később is sokszor voltam így vele"). A hősnő értékkel, kommentál - az író csak ábrázol (de néhány kijelentés Nellinek nem, csak Németh Lászlónak tulajdonítható).

Az epilógusban Nelli megmagyarázza, értelmezi a vele történeteket, és kifejti életfilozófiáját. úgy nyeri vissza szabadságát, hogy - Jókúti doktor eltávolítása után - ("született ápolóként") az emberekért való szolgálatot vállalja (édesanyjáért, Teréz néniért; Zsuzsikáért, az "egy darab rá bízott, szegény emberiségért"; a kórházi betegekért).

Magányában részvételi, irgalmas és elnéző - ebből az alkathoz már illő életformából tekinti át házassága történetét -; mindez igazolja, hogy csak akkor válik szörnyeteggé, ha nem élhet saját elképzelései, mércéi szerint. ("Az ember ne azt nézze, hogy az emberek mit tartanak normálisnak, hanem hogy ő maga hogy maradhat meg önmagának.")

Házasságkötésével elvesztett szabadságát - "én szabadon akarok lélegezni, vagy elpusztulok" - Sanyi halála után visszanyeri. ("én magam viszont, ahogy távolodunk, egyre biztosabban tudom, hogy Sanyi gyilkosa én vagyok. Az voltam kívánságomban az egész betegsége alatt"; utal Raszkolnyikov gyilkosságára, és megfogalmazza nemcsak a két tett, hanem a két alkat közti különbséget is: "Kizárt, hogy én egy öregasszonyt a pénzéért agyonűssek. De ha már agyonütöttem volna, akkor az a természetemből következne, és nem bánnám meg.")

Nelli visszaszerzi magányát, Diana legyőzi Akteont: ez Németh László "optimista, de tragikumra hajló" gondolkodása. Az író szerint a befejezés - az elidegenedés tragikumát feloldó életfilozófia - a kiút megtalálása. ("Elismerem, hogy regényeimből inkább a tragikum hallatszik, mint az optimizmus", de a tragikum nem pesszimizmus. "Mert a tragikum nem azt mondja: 'úgyis elbukom', hanem azt mondja: 'ha el is kell buknom'. A tragikus ember hisz végül a világban is, amely idedobta és harcra kényszerítette.")

Nelli és Sanyi jelleme túlmutat egyedi önmagán, sorsképek; két, minden tekintetben eltérő embertípus modelljei. A két típus örök szembenállása a növényi és a ragadozó természet, a tartózkodás és a mohóság, az intellektus és túlzott ösztönélet, a határozott jellem és az önmagának is hazudozó, pózoló, társasági üresség, az egyéniség és átlagember - Németh László értelmezésében: a minőség és a minőség-nélküliség - harca. ("A nemi élettől csak vadabbá váló szüzességről s ezen át a világgal elegyedni nem tudó tisztaságról aligha készült hasonló írás", N. L.)

"Amikor az Iszonyhoz hozzákezdtem, eszem ágában sem volt, hogy Diana és Akteon történetét írjam meg" (N. L.), de a regény megfeleltethető a konkrét mítosznak; az egyedi és a mítosztörténetet összefonják a metaforikus utalások.

"Minden jó regényből kiolvasható egy társadalomkép, de bajos társadalmi tételeket regényben illusztrálni" (N. L.).

Viszont a hiteles jellemtörténethez az írónak "akaratlanul is meg kell szőnie a társadalmat. A társadalomnak ez az önkéntelen szötte, éppen mert pillanatnyi ítéletekből, szinte reflexekből alakul, sokkal hitelesebb, a szociológus számára is sokkal értékesebb, mintha előre tudom s erőszakolom [É] Ahol szinte belebódultam egy lélek, egy sors követésébe, sokkal jobb szociológus voltam, mint ahol tudatosan szociologizáltam" (N.L.). Az Iszonyban a külvilág is Nelli tudatából rajzolt, de ez a társadalomkép pontos. A regény célja nem a társadalom kritikája, leleplezése - nem a témája, hanem háttere az ábrázolt világ. Reális a két háború közti vidéki társadalom, a lecsúszott dzsentrik és a gazdag parasztok 1920-as évekbeli helyzetének megjelenítése - "Nem tökéletesem el, hogy realista leszek; annak kell bizonyulnom abban a mondatról mondatra folyó választásban, ami a mű"; "a valóság-érzék nem program, hanem képesség" (Regényírás közben) -; a gazdasági válság hatásai tükröződnek - a kb. 4-5 évnnyi időtartamot felölelő emlékezésben - a dunántúli Huszárpusztán, Fáncon és Cencen. (A csak kereskedelmi tanfolyamot végzett Nelli pl. nem talál magának munkát.)

Nelli és Sanyi összekերүлése társadalmilag is nehezen egyeztethető: adott egyrészt az elszegényedett nemesi család, a Kárász-Otrubai família (bár a grófi jószágigazgatásból a pusztai bérletbe csúsztak, de ízlésükben, szokásaikban még őriznek valamit

- édesapjának "benne volt a csontjában, hogy minden őse a magáén volt úr"), másrészt a gazdag, urizáló parasztcsalád, Takaróék, akiknél "mindenütt zsírosat, tömöttet fogott a szem" - az ő (főiskolát végzett) fiuk már valóban kiemelkedhet (a másik fiú, az építésszé lett Imre Pestre nősz, vissza sem tér a faluba). A Kárász-büszkeség (Nelli és apja szótlan zártsága) látszólag alkati tulajdonság, magyarázatát azonban a pusztai, mint életforma és társadalmi helyzet adja.

(édesapja az egyetlen ember, akit Nelli elfogad és szeret - mindenki mással szemben felmerülnek legalább ellenérzései) Sanyi szülei Nelli végül felfedezi a rokonvonás-lehetőségeket is, de anyósával csak annak halálos ágyánál békül ki. A többiek leginkább a főhősök kontrasztjai vagy analógiái: a Sanyival együtt "kutyálgató" hajdani katonatársban, Bodolaiban férje "tanítómesterét" látja Nelli (akinek Sanyi "csak rossz utánzata"); a körülötte sündörgő fáncsi férfitársadalom jellegzetes, hiteles figurája a dohányszagú Slenkai doktor; a sváb állatorvos, Dányi; Molnár, az ángyádi takarékné, valamint Kardos főjegyző és az "adóügys" Lajoska. (Jókúti, a bizonytalan előéletű

nőgyógyász, aki vállalja Nelliért a börtön kockázatát is, csak egy újabb lehetőség lenne, hogy valaki megint "rávasalja magát".) A házasságra vágyó nők is (Terus, Piri tanítókisasszony), a feleségek is kiszolgáltatottak; Marcsa (Dányiné) feltékeny és kétszínű, a (rokonszenvesebb) "finom, koraősz" Katinka (Slenkainé) tanácsokat is oszt: "Sanyi egyszerű, naiv ember; néha egy kicsit szőszátyár; de még mindig derekabb, mint a mi férjeink közül akármelyik. Meg kell becsülnöd őt. Ne azt nézd: mit okoz; azt nézd, hogy mitől kímél meg. Te nem ismered az asszonyok megaláztatását." Minden részlet célratörően komponált, egyetlen mozzanat sem hagyható ki: még a másodlagosnak tűnő események is fontossá válnak a műben (l. Bodolaiék és Imréék látogatása), és a tárgyak - fréz szalonbútor, sárga cipő - is funkcionális szerepűek. Az ünnepekhez és a mezőgazdasági munkákhoz kapcsolódnak a legfontosabb események (újév, virágvasárnap, húsvét, pünköszt, karácsonyok, Sándor-nap; az esküvőt "még a nyári munkák előtt" kell megtartani stb.). Ismétlődő motívumként kulcsfontosságúak a halálesetek Nelli életében: édesapjára kényszeríti a házasságba; Sanyi apjának halála után költöznek be a faluba - "A falu, az az ő eleme. Meglátszott a sírnál, ahogy együtt bögtek és rázkódtak. Az egész egy zsíros, hazug kocsonya. S én lemenjek közéjük? Innen, a váramból, a Takaróné portájára, a Sanyi világába" -; Béla bácsi halála az Otrubai lányok összeköltözését eredményezi, Szeréna nénié meg azt, hogy Nelli postáskisasszony sem lehet; anyósa haldoklásának hírére hajlandó visszatérni Cencről - végül Sanyi halála hozza számára a szabadulást.

Az elbeszélés ritmusa az elszabaduló érzelmek, indulatok egyre gyorsuló ütemét követi.

Németh László képekben gondolkodik. (Maga is ír műveinek filmszerűségéről: "Ha volnának a régi kínai dráma mintájára húsz-harminc órán át tartó filmek is, regényeim ahhoz kész forgatókönyvet szolgáltatnának.") A trópusokkal tömörít: különösen gyakran metaforikus kifejezésmóddal - "édesanya ijedt jérceként fordult meg ennek a hangnak ragadozó árnyéka alatt"; "Sanyi csak a sötétből jött meg, jól elrendezett karácsonnyal a szemében", "a dobozból kicsapó fagy nem csalt meg", "Sanyit én olyan gépezetnek tartottam, melynek minden íze énrám van fölhúzva" - és mellékmondatok szintagmákba sűrítésével (sunnyító ösztön, kezemre sirt csók, krémesbaba-feleség), de a hatásos, kifejező képek tökéletesen beleolvadnak az élőbeszédbe. ("A realista író nem az, akinek nincs más célja, csak a valóság ábrázolása, hanem aki tudja

a valóságot is - s egy magasabb belső valóság érdekében az emberekhez szóló nyelv gyanánt használja. S minél elvontabb, távolibb a közölnivalója, annál görcsösebben vigyáz e nyelv hitelességére és szabatoságára", Az író és modelljei.)

"Regényeimben semmit sem ábrázoltam akkora gyöngédséggel, mint ezeket a kemény, kötelesség, sors, indulat rabságába esett nőket, amikor az ő, páncélba zárt, de voltaképpen érinthetetlen nőiességükbe is beszívároga a remény - Kurátor Zsófia a sofőrön, Kárász Nellibe a sógorán át - hogy talán neki is tartogat még valamit (ő, nem azt a bizonyos szerelmet, de annak valami derengését, pótlékát) az élet, s megmeredt lényük fellazul, asszonyivá enged" (A Nagy család története) - Kárász Nelli a kórházi munkában "enged fel"; abban a "sűrített életben" - "az élet nagyobb fele: a tehetetlenség, a kiszolgáltatottság, a kín: az van benne összesűrítve" - már nemcsak magával, de másokkal is törődve új képességeinek kibontakozását fedezi fel, és tapasztalja, hogy "aki az életből kiért, annak hatalma van az életben. A megnyert nyugalom volt, ami gyógyított".

CAMUS

A pestis

(1947)

[É]az embereknek, akik [É] húszévesek voltak, amikor a hitleri uralom berendezkedettÉ ma egy atomháború által fenyegetett világban kell fölnevelniük gyermekeiket. [É] Azt gondolom, senki sem várhatja el tőlük, hogy optimisták legyenekÉ Biztosan minden generáció azt gondolja magáról, hogy a világ újjáteremtésére hivatott. De az én generációm tudja, hogy nem fogja újjáteremteni ezt a világot. Feladata talán még ennél is nagyobb: meg kell akadályoznia, hogy a világ széthulljon.

[É] Mindezek után ki várhatna el az írótól kész megoldásokat, szép erkölcsi tanokat? Az igazság titokzatos, megfoghatatlan, meghódíthatatlan. A szabadság veszélyes, és ugyanolyan nehéz, mint amilyen mámorító élni vele. E két cél felé kell haladnunk, kínok közepette, de határozottan.

(RÉSZLETEK CAMUS STOCKHOLMI,

A NOBEL-DÍJKIOSZTÓ üNNEPSÉG UTÁNI BESZÉDÉBŐL, 1957. DEC. 10.)

A negyvenes években a történelmi események Camus figyelmét a közösségi problémák felé fordították. A pestis keletkezésének élményi háttére az embereket elválasztó, a száműzetés érzését keltő háború és megszállás; ill. a közös harc és a szolidaritás érzésének átélése az ellenállásban. Camus személyes tapasztalata, hogy a már elidegenedett, 20. századi ember sem élhet idegenként, közönyösen a másik ember mellett csapások idején.

A "Defoe-követő" Camus számára természetes, hogy "valamilyen bebörtönzést másfajta bebörtönzéssel" ábrázoljon, a háborút a pestissel. (A regény alcíme: "avagy a Kaland"; eredetileg tervezett címe pedig a Foglyok volt.) Az író először konkrét történelmi eseményhez kötötte művét - "A pestis, amely szándékom szerint több szinten értelmezendő nyilvánvalóan az európai ellenállási mozgalomról is szól a náciizmus ellen. Ennek bizonyítéka, hogy anélkül, hogy név szerint is szerepelne, mindenki ráismert az ellenségre, Európa összes országában" -, de aztán "kizárta a történelmet", "ahistorizált": "A pestissel azt a légkört szeretném érzékeltetni, amely mindannyiunkra nehezedett, s a veszélynek és száműzetésnek atmoszféráját, melyben mindannyian éltünk. Ugyanakkor ezt az érzést az egész létre kívánom vonatkoztatni."

1939-től 43-ig gyűjtötte az anyagot az író - irodalmi példaképeit és az orvosi szakirodalmat (a pestis tüneteinek leírásait) tanulmányozta -, és hét éven keresztül dolgozott regényén, melyben visszatérnek "állandó témái": a börtön, a száműzetés, ill. a küzdés és az ellenállás. Camus feleletet keres a Közöny és a Sziszüphosz mítosza által felvetett problémákra - milyen viselkedési lehetőségei maradnak az embernek az abszurd világban -, ugyanakkor etikai szempontból a (megelőző műveinél regényszerűbb) Pestissel az író maga is előrelépést lát saját gondolkodásában: az ember és a világ viszonyát teljesen uraló abszurdum felismerésétől (Sziszüphosz, Közöny, Caligula) eljut az abszurd elleni tiltakozásig. ("A Közöny az ember meztlenségét írja le az abszurdal szemben. A pestis az egyéni szempontok alapvető azonosságát ugyanazzal az abszurdal szemben. Ez egyfajta fejlődés, mely a többi műben még jobban megnyilvánul majd. De A pestis ezenkívül azt is megmutatja, hogy az abszurd semmire sem tanít meg bennünket", Camus.)

Az egységes, zárt szerkezetű alkotás szűken vett tárgya egy fiktív, de reálisan megjelenített oráni pestisjárvány, tehát egy egyetlen városban dúló epidémia részletes orvosi-klinikai leírása (és erkölcsi, társadalmi hatásainak vizsgálata) egy képzelt eset ürügyén. Az általánosító mozzanatok a tér- és időviszonyok meghatározásában nyitották, többjelentésűvé teszik a művet: a színtelen, semleges, "múlt nélküli", kétszázézer lakosú algériai városban a kialakított szokásrendben unatkozó (viszont gazdagságra vágyó) lakók számára a járvány teszi nyilvánvalóvá (bűnös) gyanútlanágukat: akár veszélybe is kerülhetnek egy "zárt város" csapdájában. A napok, hónapok pontosan követhetők a csaknem egy évig tartó eseménysorban (áprilistól februárig), de az év meghatározatlan marad (194É); az emberek, "emlékezet és remény híján", a jelenben "ütnek tanyát"; "valójában jelenné vált számukra minden". ("A pestis mindenkit megfosztott a szerelem [É] képességétől. A szerelem ugyanis egy csepp jövőt kíván, de a mi számunkra már csak a pillanat volt.") A gondosan felépített öt fejezet a járvány periódusait, fokozatait követi. Az alaptónust a karkai indítás határozza meg: a hétköznapi környezet mindennapos szürkeségében szokatlan, megmagyarázhatatlan jelek tűnnek fel. A patkányok megjelenésének "fura esete" elszaporodásuk után "kicsit aggasztóvá" teszi a helyzetet, a lakosok kezdenek "nyugtalanodni", aztán "már százával ömlesztik a patkányhullákat", s az emberek is titokzatos betegséget kapnak, hasonló tünetekkel (daganatok, tályog, láz, helyi gyulladások, nyirokcsomó-duzzadás, gennyesedés, szörnyű szag stb.). Az (először még elszórt) esetek halálos kimenetelűek - az első halott éppen Michel, Rieux házimestere április végén -, aztán ijesztő gyorsan "sokszorozódnak". Az emberek reagálása a kitörő pánikra kezdetben a feledés-keresés (a vallásban vagy a testi örömeiben), a hivatalos szervek pedig a járvány tényeinek leplezése (tehetetlenül tanácskoznak-vitáznak az orvosok, félnek kimondani a felismert kórt, habozik a prefektus, félremagyaráz-elitkol a városi és a megyei hivatal, a sajtó pedig, "mely folyton fecsegett, most már egy szót sem írt semmiről"). Fertőtlenítést rendelnek el "kis fehér plakátokon", kisegítő kórházak létesülnek, s - mivel menthetetlenül pusztulnak a beteg emberek tömegei, mert a "bolhák tízezreit terjesztették el a patkányok" - végül megérkezik a hivatalos sürgöny: "Pestisállapotot kihirdetni. Várost lezárni." A lakosok, "akik a csapást valószínűtlen dolognak tartották, amelytől ők mentesek", kénytelenek végigélni a bizonytalan ideig tartó rettegés, elszakadás, száműzetés "börtön-érzését"; "krónikussá válik a rosszkedv", a megzavart életmódban összeomlik a "bátorság, az akarat, a türelem." Sokakban kitör a menekülési vágy, és (többnyire hiábavaló) mesterkedéssel, szervezkedéssel próbálják elhagyni a vesztegzárat. A tavasz és a nyár folyamán számolatlanul ismétlődnek a halálesetek (kísérteties az "éjszaka, utas nélküli, különös villamosmenetek" látványa, mely a halottakat szállítja a "végállomásra"); a tomboló vész minden családot és városrészt elér. Az általános képtelenségben "közös, mély" a szenvedés - és a "jövőtlen, konok várakozásban" a pestis egyhangúsága (tovább nem fokozható) monoton kétségbeesést eredményez.

A crescendo a rövid, harmadik fejezet után a negyedikben ér a csúcshoz - a tetőpontra viszont nem a rémségek halmozásával jut el az író, hanem egy megrázó egyéni eset kiemelésével és középpontba állításával: az Óthon-fiú halálának leírásával -, aztán decrescendo következnek: a vész "maga fűj takarodót önmagának", és mozgásának ritmusát követve fordított sorrendben halad a mű visszafelé. (Egy ember meggyógyul, élő patkányok tűnnek elő - a kezdetet és a véget a patkányok sorsa jelzi -, aztán a macskák és kutyák is.) A pestis váratlanul vonul vissza, helyreáll a régi "rend", az emberek megint biztonságban érzik magukat, de nem tanultak: úgy élnek, mintha nem jöhetne többé újabb csapás. A járvány hullámvázának részletező követése lehetőséget ad a különféle emberi magatartásformák (és változásaik) vizsgálatára. A készületlenül ért emberek általános reakciója (még az orvosoké is) az, hogy a félelemtől néven sem nevezik, nem akarják fel- és elismerni a pestist, ill. járvány-voltát. Aztán a kétségbevonhatatlan jelek (szimptómák, bacilus-vizsgálat és ijesztő számadatok) hatására kihirdetett ostromállapotban a megszokás és a száműzetés válik kollektív élménnyé, és az egyébként elzárkózó, magányos emberek áttérnek a többes szám első személy használatára. A kiszolgáltatottságban az együttérzésnek sokféle változata mutatkozik meg, mert bár tudják, hogy illúzióik sem lehetnek, csak a véletlenben reménykedhetnek, felismerik a tisztességes harc, az összetartás, a közösségvállalás

lehetőségét. A szolidaritás-érzés, hangsúlyozottan nem egy, már a vesztegzár előtt is létezett közösségen belül alakul ki - hiszen Tarrou is, Rambert is idegen -, és csak a veszély idején létezik; "a székszis teljesen nem tűnik el. A Közönyben, amely Camus leginkább egzisztencialista ihletésű írása, a negáció uralkodik. A pestisben, ezzel szemben, az emberiséggel szolidaritást vállaló magatartás lehetőségét bizonyítja. Ott az ösztönélet volt az alapvető és az irracionalitás; itt nagyobb jelentősége van a gondolkodásnak és az értelemnek" (Köpeczi). ("A pestis kétségkívül az egyéni lázadástól a közösségi harc felismeréséig vezető utat jelenti. Ha van fejlődés a Közönytől A pestisig, az a szolidaritás, a közösség irányában keresendő", Camus.)

A városban maradt lakosok (és az ott rekedt utazók) kénytelenek szembenézni a csapással; az író a határhelyzetre való reakciókat vizsgálja: hogyan viselkedik hívó és hitetlen, látogató és helybéli, orvos és hivatalnok, szerelmes és magányos. "A pestis sújtotta város valamennyi lakója egy-egy Meursault volt kezdetben" (R. de Luppé), de többségük mozgósítható és segítőkész lett.

A "krónikás" nem akar főszereplőket kiemelni - és véleménye nem azonosítható kizárólagosan egyetlen szereplőével sem -, csak egy-egy olyan lehetséges magatartás (absztrahált, jelképesnek is szánt) képviselőjét mutatja be, aki - bármilyen egyéni indítékból - felveszi a harcot, a küzdelmet vállalja.

A cselekvő és szenvedő szemtanú, hivatásának megszállottja, Rieux doktor felismer, szembeszeget, mozgósít, nem adja meg magát. Elutasít mindenféle igazságtalanságot, nem ítélkezik, hanem segít, még a menekülni próbálókat is megérti (l. Rambert). Két dolgot gyűlöl: a betegséget és a halált; tudja, hogy küzdelme "véget nem érő vereség". ("Csívtelen" - mondta neki valaki egy alkalommal. Dehogyan, egy szíve neki is van. De az arra szolgál, hogy napi húsz órán át kibírja, hogy embereket lát meghalni, akik életre teremtettek. Arra szolgál, hogy mindennap újakezdje.") A mű egyik fő szövege, "témája: az orvostudomány és a vallás harca; a viszonylagosság és az abszolútum képviselőinek konfliktusa. A viszonylagos győzedelmeskedik, pontosabban: ez nem veszít" (Camus).

Paneloux, a "nagy becsben álló", "művelt és harcos jezsuita" nem tarthatja abszurdnak a létet, hisz a gondviselésben, de elismeri értelemfölöttiségét. Első beszéde szónoki műremin ("több benne a metafora, mint az egész műben együttvéve"): a bűntudat felébresztésével először a vallás javára akarja felhasználni a járványt. Részt vesz az egészségügyi alakulat munkájában, és hite, egész erkölcsrendje megrendül a kisfiú halála láttán; második prédikációjában a megjelenő félelmetes isten már megérthetetlen az ember számára, a - végül belenyugvást, "felebaráti szeretetet" hirdető - atya eljut "az eretnység határára". Bizonytalan tünetekkel járó (szótlan) halálakor - nem tudni, pestises volt-e, vagy a hitével együtt omlott össze ő maga is - "kétes esetnek" minősítik: ez nyilvánvalóan megváltozott világlátásához is vonatkoztatható már.

A szentté válni (ateistán) akaró, sztoikus Tarrou ugyanúgy kötelességteljesítés közben hal meg, az utolsók között, mint az atya, mert a már óvatlan ápolók is "sebezhetővé váltak a pestis számára", és mert Camus szerint minden "eszmé" - legyen az bár vallás(osság) vagy forradalmiság -, minden absztrakció: bűn. Tarrou, aki halálos ítéletet hozó apja miatt hagyja el a szülői házat, lázadó forradalmárrá lesz egészen addig, amíg egy kivégzést nem lát - épp Magyarországon -, és rádöbben, hogy ő csak a gyilkolás egy másik formáját választotta: "pestises volt, amíg azt hitte, hogy a pestis ellen küzd"; "fertőzése a múltja". (Camus értékrendje szerint a "halálos ítélet": az abszurdum csúcsa.) A jóhiszeműen tévedő, kiábrándult "ártatlan gyilkos" Tarrou ezért "száműzetésbe vonul" - a történelmet majd a többiek fogják csinálni" -, és "a lehető legkevesebbet akar ártani"; nem ítélkezik, mert az ítélet szükségképpen elítélés is. "Valaha a pestis végleges megsemmisítésére vágyott" - de felfedezi, hogy "kizárólag az a miénk, ami nem tartós", minden győzelem ideiglenes. Mivel "a reményt sohasem ismerte", nem is bízhat végső győzelemben, de az áldozatok mellé áll, a cselekvést választja: megszervezi az önkéntes alakulatokat. Ez a békességre vágyó humanista kerül legközelebb Rieux-höz; kiegészítik egymást; barátságukban - a tengerben megmártózva - egy pillanatnyi szabadságot is teremtenek maguknak.

A másik idegen, az újságíró Rambert fejlődése is Tarrouéhoz hasonló: marad a városban, vállalja a közös sorsot. Először szökni próbál, szervezkedik, mindent megmozgat, hogy visszatérhessen feleségéhez Párizsba, aztán beáll az alakulatba - mélyen megdöbben, amikor Rieux feleségéről hall -, s amikor menekülhetne, már "köze van a városhoz" - és tovább segít. (Az ő döntését is múltja indokolja: a spanyol polgárháborúban küzdött a "legyőzöttek oldalán".) Az orvosokkal szimbolikusan ellentétes pályájú - mert "ítélkező" - bíró, Othon, az először ellenszenves "bölcshagoly" is "lelepleződik": stílusa, magatartása félrevezető, de kiderül, mennyire szereti kisfiát; kötelességérzete is, egyéni gyász is az önkéntesek közé viszi.

A háttérből rajzolódik ki Rieux anyjának egyszerű, együttérző, "földönjáró" alakja (aki, mindenféle absztrakció ellentétéként: elpusztíthatatlan), és a szérumkészítő öreg Castel doktor rokonszenves, segítő figurája - akivel, kivételes esetként, megtörtént, hogy az "emberi érzések erősebbnek bizonyultak" a halálfélelemnél: idős felesége rádöbben, hogy "nem tudnak egymás nélkül élni", és visszatért hozzá Oranba.

A "jegyzetírók" kiemelik azokat a különc (abszurd) jellemeket, akiknek valamilyen gépies tevékenység, mániákus erő a túléléshez: Tarrou kedvence az öregember, aki meghatározott időben kimegy erkélyére, hogy leköpdösse a macskákat; Rieux látogatja az asztmás rőfös "életművészt", aki ágyban fekszik és borsószemeket rakosgat egyik edényből a másikba (ironikus értékelése a mű végén megegyezik az orvoséval: "Már hallom is, amint: 'Halottaink!' - aztán mennek lakomázni"); és a doktor egyre nagyobb figyelmet szentel Grand-nak, a megcsalt-elhagyott kishivatalnoknak, aki egy "irodalmi mű" kezdő mondatát csiszolatja rögeszmésen, fáradhatatlanul.

A szolidaritás különféle formáit képviselőkkel szemben Camus elítéli a harácsolókat, a veszélyből hasznot húzókat, az önzőket. Ilyen a szöktetéssel foglalkozók csoportja (Gonzales, Garcia, Raoul, Marcel, Louis), és (egyetlen kiemelt szereplőként) az egyre elszigetelődőbb, bizonytalan előéletű Cottard, aki valamilyen büntetéstől, leleplezéstől rettegvé - nem ismert, hogy mit követett el - sokféle magatartással kísérletezik (a mű végén menekül, majd megőrül). Mindig azokkal érez együtt, akik, hozzá hasonlóan, félelemben élnek: "a fiatal hivatlanokkal, egy arab gyilkosával" (akinek perében a Közöny története fedezhető fel), s azzal az emberrel, akinek letartóztatását elrendelték, mielőtt tudott volna róla (akiben viszont "A per Joseph K.-ját kell látnunk", Mészáros V.).

A veszteségek pótolhatatlanok (Tarrou, Paneloux, Othon és a kisfia elpusztul; Rieux egyéni tragédiáját fokozza, hogy közben a szanatóriumban, magára hagyottan, meghal a felesége), és mindemellett az abszurd fölötti győzelem csak ideiglenes lehet; hiába akarnak az emberek felejtetni, Rieux tudja, hogy "ez az öröm mindig veszélyben van [É] a pestis bacilusa sohasem pusztul el, sem el nem tűnik."

Szenvtelenül, árnyaltan, fegyvelmezett, tiszta nyelven törekszik az író a hitelességre - a járvány terjedésének részletező adatsorai szinte puszta tények, számok, orvosi leletek, hatósági intézkedések - érzélgés -, száanalom- és pátosmentes hangnemben, hideg, de megrázó, apró vonásokból összeálló leírásokban. A tetőpontra, a kisfiú haláltusájakor szinte minden szereplő együtt van, hogy láthassák az új szérum hatékonyságát - ami nem segít; ("ilyen hosszasan sohasem néztek szembe egy ártatlan haldoklásával"); Paneloux megrendül, Rieux egyetlen pillanatra elveszti önuralmát, az öreg Castel "görcsösen mosolyog", még a többi beteg is "elhallgat" - aprólékosan kidolgozott gesztussor az egész jelenet: Tarrou "súlyos kezével" letörli a verejtéket, Rieux "összeszorítja a fogát", a pap letérdel. "Az érzelmek, a képek megtízszerezik a filozófiát" (Camus) - az etikus elvontság és az epikus részletesség váltakozik ebben a "szimbolikus realizmusban".

A mű vázát Rieux krónikája adja; saját anyagát Tarrou jegyzeteivel (naplójával) és vallomásával egészíti ki. Camus objektív tónust teremt a két (szereplői elbeszélői) szál egyesítésével, de egyes szám harmadik személyben, mert a téma miatt szerinte csak ez alkalmazható - "A mesélő nem tudta elkerülni, hogy saját magát is bemutassa, de [É] harmadik személyben beszél önmagáról" -; és amint a szereplők áttérnek a "mi"-re, ő is a közösségi nézőpontot választja (a második résztől). A mű végén a fiktív narrátor elárulja, hogy ő Rieux; ezért ekkor az író kénytelen bevezetni egy újabb elbeszélőt.

A regény az író szerint "krónika", az elemzők modern misztériumnak, tankölteménynek is nevezik, kiemelik példázatosságát. Camus képzeletét megragadták a középkori pestis-misztériumok; a mű felidézi a haláltánc-műfajt is, tudatosan vállalt elődje pedig Defoe: A londoni pestise. Az író Thuküdidész (A peloponnészoszi háború története) tárgyilagosságát, hitelességét tartja szem előtt; Rieux, hosszas pestistörténeti betét-fejtegetésében felidézi az athéni járványt is. Camus valószínűleg ismerte Puskin 1830-as, Lakoma a pestis idején c. munkáját; hosszasan tanulmányozta Melville regénytechnikáját, és felélesztette Kafka szuggesztivitását (A mű eleve A perhez hasonló helyzetet ábrázol: Oran polgárai számára a pestis jelenti a kiszolgáltatottságot egy ismeretlen hatalom önkényének, és mind az elnyomó hatalom, mind az általa kiváltott reakciók magukon viselik az abszurd bélyegét; a szenvedés is, a remény is értelmetlen.) Felidéződik a kolera pusztította Velence (Halál Velencében), és Thomas Mann másik művének (A varázshegy) betegei is hasonlíthatók az oraniakhoz. A mű végén Camus ugyanúgy levonja a tanulságot, a "morált", mint a fabulákban szokás (vö. La Fontaine: A pestis az állatok között).

A pestis azonosul a fasizmussal is, amennyiben a német megszállást jelképezi - a fasizmust a járványok képével mások is összekötötték (vö. Capek: "fehér kór") -, de ezen túl az egész, abszurdumokkal körülvett emberi sorsot, és az ember tudatában is pusztító vészt is szimbolizálja; "a műnek társadalmi és metafizikai jelentése van" (Camus). A pestis minden csapás, ami az emberiséget sújthatja, a titokzatos, ellenséges erők szimbóluma. Az író a csapás (a rossz, a szenvedés) örök jelenlétét hirdeti, a mindig újrakezdődő harc pusztán átmeneti eredményeit - magunkban hordozzuk a legyőzhetetlen, kipusztíthatatlan pestist. De szerinte éppen és csak a csapások idején fedezhető fel, "hogy az emberek inkább jók, mint rosszak" (3. rész), és "az emberben több a csodálnivaló, mint a megvetnivaló" (5. rész).

"Mint Szisziphosz, mint Prométheusz, mint Faust, mint Madách ádámja, Rieux doktor és társai is az ember örökké ismétlődő, sosem biztos, se veszélytelen s mégsem hiábavaló harcát vívják a földi lét, a rossz, [É] az értelmetlenség, a halál ellen. Tudják, hogy győzelmük ideiglenes; de a mások nyomora vagy a saját szenvedésük, az értelem vagy a szeretet (Camus-nél: "gyengédség"), veszendő embertársaik irányában a kötelesség, a más példája, netán a kétségbeesése arra tanítja mindnyájukat, hogy a baj sose hal ki egészen" (Gyergyai), de azért van enyhítő-vigasztaló tanulság: "most már tudták, hogy ha van valami, amit mindig kívánni és néha elnyerni lehet, az nem más, mint az emberi szeretet."

A mű fordítója Győry János.

BECKETT
Godot-ra várva
(1953)

Nem állok semelyik oldalon. A gondolatok formái érdekelnek. Van egy csodálatos mondat ágostonnál: „Ne esetek kétségbe nagyon, az egyik lator üdvözült; ne örvendeztetek nagyon: a másik lator elkárhozott.” Csodálatos a formája ennek a mondatnak.

Olyan művészetről álmodom, mely nem lázad saját fenséges jelentéktelensége ellen.

(SAMUEL BECKETT)

Az abszurd irányzat egyik vezéregyéniségének, Beckettnek első színpadi sikere, a Godot-ra várva a drámatörténet egyik legtalányosabb alkotása, ma már az antitrágédia klasszikusa, "az új irodalomnak mintegy paradigmája" (A. Hauser), "egy komplex költői képmás" (Esslin). A szerzőt hiába faggatták arról, hogy kit vagy mit ért Godot-n, sosem válaszolt rá egyértelműen, viszont az értelmezések egész sorát vetette el. A felszínen észlelhető, társadalmon, történelmi időn kívüli banalitások mögött az ember és a világ kapcsolatának végső feltárása történik, az író szembesít az emberi lét alapkérdéseivel, értelmetlenségével. ("Többre becslöm annak kifejezését, hogy nincs mit kifejezni, nincs mivel és nincs miből kifejezni, hogy nem létezik a kifejezés ereje, a kifejezés vágya, csak a kifejezés kötelessége", Beckett.)

A művet először franciául írta meg - "a tanult nyelv nagyobb művészi fegyelemre készítet" -, majd angolul (En attendant Godot, ill. Waiting for Godot). A mű "tartalma a várakozás, formája a várakozás közben elvégzett cselekvések sora" (Bécsy) - így ez az alapszituáció is, és egyben a cselekmény maga is; olyan helyzet, amire nem következik semmi, "végjáték". Alaptémája, vezérmotívuma a visszatérő kijelentés: "Godot-ra várunk."

A Godot "négy alkat és egy szituáció végzetének drámája" (Réz P.); vegetálás a lét periferiáján. Az abszurd drámák dramaturgiájának megfelelően nem ábrázol életfolyamatokat, nemcsak cselekmény, de (hagyományos értelmű) jellem és kommunikáció sincsen: két csavargó vár egy bizonyos Godot-ra egy országúti fa alatt; érkezik egy páros, majd egy fiú Godot üzenetével. A második részben majdnem ugyanez ugyanígy megismétlődik; eszegetnek, beszélgetnek, két vándor érkezik, végül egy fiatal fiú közli Godot üzenetét: holnap biztos eljön.

Reális részletekből irreálissá áll össze a mű egésze: minden elem, mozzanat egyszerre konkrét, kézzelfogható, ugyanakkor rejtélyes, bizonytalan. Ez érvényes az idő és a tér kategóriáira is. Az elvont időtlenségben megszűnt a linearitás, az időhármasság; az ábrázolt világ eseménytelen monotóniája jelen idejű. Vladimirék kiemelnek múltbeli mozzanatok ötven éves ismeretségükből, de ez nem határozza meg jelenüket. Az alapritmust megszakítja egy-egy emléktöredék: Vladimir kihálászta Estragont a Szajnából; nyomasztó emlékeik vannak millió halotról; utálnak egy "istentelen" iskolára, emlegetik az Eiffel-tornyot és egy dél-franciaországi szüretet "egy bizonyos Bonellynél" - de Didi felidézéseire Gogo rendszerint nem emlékszik. Csak az éjjelek és nappalok váltakozása érzékelhető; az alkony, a félhomály. ("Egy pillanat, s már éjszaka van. A háttérben felkél a hold"; "Vladimir: Mindig az éjszaka beköszöntött előtt jövőnk. / Estragon: De az éjszaka nem köszönt be.") Az is látszat csupán, hogy egyetlen éjszaka telt el a két felvonás között. (Éjjelente elválnak egymástól; Estragont ilyenkor megverik ismeretlen emberek.)

Az ismétlődések ritmusa - a napszakok váltakozásában, a természet megújulásában, a visszatérő helyzetekben (várakozás; érkezés-távozás; üzenet-várakozás) és a szövegekben - ciklikus időszemléletet tükröz; lényeges változások, fordulatok nem tagolják a történeteket. Pusztán az időt kell tölteniük - Vladimir: "azon igyekszünk, hogy megtöltsük cselekvésekkel" -; ha megállnak, akkor tudják igazán, hogy csak várakoznak. Az időről hallani sem akaró Pozzo dühödten értelmezi az időkategóriát Vladimirnek: "Mikor! Mikor! Hát nem elég önnek, hogy valamelyik nap történt, olyan napon, mint a többi, egy nap megnémult, egy nap megvakultam, egy nap megsüketülünk, egy nap megszületünk, egy nap meghalunk, ugyanazon a napon, ugyanabban a percben, ez nem elég önnek? (Nyugodtabban) Az asszonyok a sír fölött szülnék, lovaglóülésben, a nap egy percig csillog, aztán ismét az éjszaka következik." Estragon menekülne az időtlen, dimenziótlan közegeből, de képtelen - mivel "elindulni, az nehéz", és azt "el kell határozni" -; így (kívül a naptári, az átélt időn) a pillanatok azonosulnak az örökkévalósággal.

A helyszín (a színpadkép) is az elidegenült világ azonosíthatatlan tája. Egyszerre funkcionális és jelképes: egyben a létezés elvont tere is (a misztériumok világszínpadához hasonlóan). Sehonnan sehová sem vezető országút mellett, egy fennsíkon, a senki (vagy Pozzo?) földjén, hatórányi járásra emberektől, közel valamilyen szakadékhoz, nádashoz várakoznak. Nem tudják, hol vannak: ott-e, ahol tegnap, és egyáltalán jó helyen várnak-e? ("Estragon: Mondtam már, hogy tegnap este nem voltunk itt. Álmodta az egészet. / Vladimir: és szerinted hol voltunk tegnap este? / Nem tudom. Máshol. ürességben itt nincs hiány.; Vladimir: Nem ismerős a környék? / E: Mi legyen ismerős? Ebben a sivárságban töltöttem az egész kurva életet. Ki figyel ilyenkor az árnyalatokra?") Máshol (valahol) élnek azért emberek (meg is verik Estragont), néha "valakik járnak" a közelükben; a kisfiú kecskepásztor, a testvére juhnyáját őriz. Az út-toposz eleve jelzi "köztes" állapotukat: kívül, távol téblábolnak az emberi világtól. A fa is sokjelentésű, szimbolikus toposz - a kiszáradt "váz" a második felvonásra feléled (a franciában még "kilombosodik", az angolban "négy vagy öt levél" jelenik meg rajta).

A tárgyi világ is a figurák teljes kifosztottságát, reménytelenségét jelzi: az utolsó répát, retket eszik, Estragon öve lesz a kötél az akasztáshoz; kellékek eszközök a bohóctréfákhoz: a cipő szorít, a kalap nagy; ugyanígy Pozzo és Lucky is hurcolja magával tárgyait (bőrönd, kosár stb.).

A két felvonást tökéletesen végiggondolt szimmetria tartja össze ("Egy felvonás kevés lett volna, három pedig sok", Beckett). Az első felvonásban olyan kijelentések hangzanak el, melyek egy korábbi, meg nem írt felvonásra utalnak (pl. Gogóék azt állítják Pozzóké távozásakor, hogy "nagyon megváltoztak"; amikor a kisfiú elmegy, kijelentik, hogy "minden előről kezdődik"), a második felvonás ugyanúgy tükörképe az elsőnek, mint az első egy meg nem írtak. Nincs előrehaladás; kiszámíthatatlan, hogy mi fog történni a következő pillanatban, minden egyformán fontos, ill. egyformán jelentéktelen. értékrend híján játék az öngyilkossággal, kiemelt jelentőségű viszont a várakozás. (Az arányeltolás a hagyományos cselekmény paródiája is egyben.)

"A mű cirkulárisan szerkesztett", a helyzetek majdnem ugyanolyan sorrendben térnek vissza, de a második rész süllyed, lefelé halad - ugyanúgy zárul, mint az első, de végleg bizonyossá válik a reménytelenség. ("Vladimir: Mindennek egyre kevesebb a jelentősége / Estragon: Még mindig nem elégé kevés.") A körforgásban a fiú feltűnése először fenntartja a várakozást, másodszor viszont már az ő előkerülése is a szituáció értelmetlen voltát erősíti. (Vladimir kutyáról szóló dala azt példázza, hogy bármikor újra lehet kezdeni, még a hiábavalóságokat is.)

"Ugyanazoknak az archetipikus helyzeteknek, hagyománytípusoknak, szereplőknek a végtelen ismételtetése maga a visszavonás: más-más aspektusból újra lejátszva, Čmegegyszer utoljáraČ felidézve mindig ugyanaz az üres eredmény jön ki" (Balassa P.).

Gogo és Didi számára nincs menekülés; este távozhathának, de nem mennek. Felvonás közben állandó a mozgás, a felvonásvégeket azonban a nyugalom, a maradás állapota határozza meg. Az író felcseréli a mű záróformuláját Estragon és Vladimir között, hangsúlyozza a kölcsönösséget. Magányra vágynak, de azt sem tudják elviselni ("Vladimir: Még egy pillanat, minden eloszlik, s mi ismét egyedül leszünk a magány végtelenségében.") - így együtt, elválaszthatatlanul magányosak. ("A művészi tendencia nem a tágulás, hanem a szűkülés. és a művészet a magány apoteózisa", mondja Beckett.)

A bizonytalan világban átutazók az emberek; a mű figurái is várakozók és utazók. Nemcsak az idő eltöltésén, hanem lényük, bensőjük ürességének kitöltésén is fáradoznak. ("Milyen gyorsan múlik az idő, ha az ember jól szórakozik!" - "Várakozunk. Unatkozunk. Nem, ne tiltakozz, állatian unatkozunk, nincs vita.") állandóan tesznek-vesznek, járkálnak, tornáznak; cselekedeteik "eleinte ésszerűnek hatnak, aztán szokássá válnak" - és minden tevékenységük egyenértékű kényszer-cselekvéssel, tettpótlékkal. ("Folytassuk" - biztatják magukat; - többször elhangzik, hogy "nem bírom folytatni" -, de mindig folytatják.)

Próbálják összpontosítani figyelmüket - Vladimir: "Nem a gondolkodás a legrosszabb" -; erőlködnek, hogy emberek legyenek; tudatosítják, hogy az emberiséget is képviselik. ("Ha utánagondolok, tulajdonképpen nincs is szükség ránk, mások éppúgy megtennék, amit mi, ha nem jobban. [É] De ebben a pillanatban ezen a helyen az emberiség mi vagyunkÉ Legalább egyszer legyünk méltó képviselői ennek a fajzatnak, ha már szerencsétlen sorsunk közéjük vetett."). Változatlan eredetű neveik szintén az "emberiséget" idézik, beszélő névként is: Estragon neve francia (de benne az angol „go”-t vélik felfedezni), Vladimiré nyilván szláv (de a francia „dire”-t is rejti); a Pozzo olasz, a Lucky angol eredetű.

Csak a szerzői utasításokban szerepel a Vladimir-Estragon elnevezés; egymást Didinek és Gogónak hívják; a fiú Didit Albert úrnak, Gogo magát találomra Catullusnak; a bizonytalan Estragon számára akár Pozzo is lehet Godot (mindkét felvonásban annak hiszi), a fiú és a bátyja is felcserélhető - a mű az emberi személyek identitását és valóságosságát is megkérdőjelezi. A névjátékok állandóan visszatérnek: Estragon hol ábel, hol Kain néven szólítja Pozzót - akiben így "az egész emberiség benne van" -; helyettesíthetők a nevek, személyek, kapcsolatok. ("én is kerülhettem volna az ő helyébe" - mondja Pozzo Luckyról.)

Nincs hős, nincs központi konfliktus - a figurák alapvető elvi magatartásformák (a misztériumokhoz, moralitásokhoz hasonlóan). Sajátos, elválaszthatatlan párokat alkotnak, nem lehetnek meg egymás nélkül, de egymásrautaltságuk ellentmondásos. Szigorúan szerkesztett komplementer alakok, párhuzamos és ellentétes vonásokkal. (Kapcsolataik az egyén elszigeteltségének, magányának feltárását szolgálják.) Bár az ismétlődő öngyilkosság-próba mindig kudarcba fullad (visszariadnak; nincs kötél; elszakad); változásaik a pusztulás, a fizikai-szellemi leépülés felé mutatnak: az embert már csak a biológiai életvágy mozgatja. Széthullanak az értékek, a kultúra megsemmisül, a létnek csak illúzióját teremti meg. (Estragon: "Látod, Didi, mindig akad valami, ami elhítteti velünk, hogy élünk.")

A társadalmon kívüli, becsvágy nélküli Vladimir és Estragon képviseli az egymás mellé rendeltséget; "egyetlen személyiség két része" (Esslin) a tudatos (Vladimir) és

a tudattalan (Estragon) alak. Ha jelen vannak "utazók", akkor azokra figyelnek; ha nincsenek jelen mások, akkor magukra. (Vladimir: "Mi lenne, ha bűnbánatot tartanánk?") Vladimir az eszményekért még lelkesedő, reménykedő idealista, "az absztrakciókra hajlamos, a gondolkodó, nemcsak ösztöneire, hanem eszére is hallgató ember" (Réz P.); gyakran idézi műveltsége maradványait. Benne még maradt némi felelősség-érzet is.

Estragon "a földhözragadt, csak a reáliákra tekintő, szűklátókörű átlagember". Anyagias, kételkedő materialista (állítólag költő volt!), szinte csak vegetatív kérdések foglalkoztatják. (Már a hozzájuk kapcsolódó kellékek (a kalap és a cipő) jelzik intellektuális különbségüket, és ezt erősíti Beckett gyors síkváltásokkal is; pl. Didi elmélkedik a latrokról, a Bibliáról, a szentföld térképére való emlékeztéstől Gogo meg szomszjas leszÉ)

Az általuk képviselt tengelyre merőleges a másik kétpólusú tengely, Pozzo és Lucky kettőse, az alá-fölérendelt hatalmi viszony (és a szadista-mazochista típusok) megjelenítése. Pozzo pórázon vezeti a kiszolgáltatott Luckyt, akinek a nyakán látszik a kötélvágta seb, de 'boldog'. A második felvonásban, már megnémultán, ő rángatja kötélen maga után a megvakult Pozzót. Szatirikus rajzuk a testi-szellemi degeneráció bemutatása; a racionalista, naturalista "haladás-mitoszok paródiája" (Mihályi G.).

Műveltek voltak mindnyájan (l. a kariatidák, a Biblia emlegetése; latinizmusok, Hérakleitosz-torzítás), de felejtének - emlékezetkihagyásuk a szövegformálásban is érvényesül, és a beszédmódjuk is töredékes személyiségük jelzése. Nem figyelnek, monologikusan filozofálgatnak; sablonok, közhelyek - "mindenkinek megvan a maga kis keresztye", "a bőrünkbe nem bújhatunk ki" stb. -, hiányos mondatok hangzanak el, a beszéd is csak pótcselekvés, szerepe az ür kitöltése, a csend beálltának megakadályozása. Nem tudják kifejezni magukat, keresik a szavakat; komikusan ismétlődnek az udvariassági formulák, a veszekedés-kibékülés sémái. ("Csak nem fogunk udvariaskodni?", "Hordj le!", "Most pedig béküljünk ki!") A kiüresedés végső fokára jutottak: a teljes értelmetlenséget ironikusan tükrözi Lucky monológja is, Pozzóé is, aki fennkölt, "lírai hangú" szövege alatt csattogtatja ostorát és a választékos tirádát trágáruul fejezi be. Kétséges a megértés lehetősége, elidegenült a beszéd is. ("A szöveg tiltakozás a nyelv, mint adekvát kifejezőeszköz ellen" (Hauser A.); és a nyelv elleni támadás a logika elleni támadás is: lemondás az oksági összefüggésekről / a XX. századi filozófia is eljut ilyen következtetésekre: "Az oksági kapcsolatba vetett hit a tévhit", Wittgenstein/.) Ugyanakkor Beckett az "állandó paralelizmusokkal, visszatérő szavak láncolatával, egymással azonos és mégsem azonos, egymással egybecsengő és mégis disszonáns mondatok hosszú sorával [É] darabjainak nyelvi-költői varázsát is megteremti" (Hankiss E.).

"A pesszimizmus itt költői képekké komposztálódott; az ember alatti ember a maga tiszta költészetében a mítosz színeibe öltözött, a szokás banalitásai a költészet ritmusát veszik fel, a szokásszer viselkedés képtelenségeit a varieté tréfáinak gépszer jellege itatja át, s így kiváltják a bergsoni nevetést" (F. Kermode). A figurák az abszurd, groteszk helyzet bohóc-bábjai, hagyományos zanni-típusok; Pozzo "knokknak" (azaz az állandóan ütött bohócfigurának) nevezi Luckyt. Pozzo és Lucky magánszámokat ad elő, Lucky tudálékos-zagyva értekezését és a hálótáncot, a hiú Pozzo szereplését a többiek közönségként minősítik is. Ismétlődnek a gagek, a clown-játékok (a kalap-nadrág-; bőrrönd-kosár-játékok; az ütlegelés).

"A világ iszonyatos zűrzavarában egyetlen tény világos: várjuk, hogy megérkezzék Godot" - létük egyetlen értelme (abszurd rítusként) a mitikussá növesztett várakozás - egyetlen pillanatra sem hagyják abba. Egy valamikori megbeszélés alapján várakoznak Godot-ra - Estragon persze nem is emlékszik -, aki nélkül értelmetlen a világ; viszont ha eljön, "akkor megmenekültek". Megélhetést remélnek - "Meglehet, hogy ma este nála alszunk, teli hassal a száraz meleg szalmán" -, vagy megváltást (jogaikat vesztett kérvényezők? Godot munkaadó? - "kérelemmel járultunk elé"); "elbaltáztuk jogainkat". Godot is azonosíthatatlan: a központi hiány, aki nem jön. (Egyes találgatások szerint "Godot" az angol 'god' francia kicsinyítő képzővel; de a beszélt ír nyelvben maga a 'Godo' hangalak istent jelent.) Ha Godot tehát isten-allegória, akkor az alakok megváltásra várnak - és az isten nem nyilatkozik meg. (A hírhozók biblikus jelentést sejtetnek, küldönc-próféták, /szimbolikusan/ foglalkozásuk is ezt a magyarázatot erősíti; Beckett Szent ágostonra utal, Vladimir a latrok sorsán, az evangélium ellentmondásosságán töpreng - miért csak Máté tudja? -, ki nem mondottan pedig: ők maguk a latrok.) Tágabb értelmezésben Godot többértelmű alak, akire azért várnak, mert munkát adhat, értelmet, célt az életüknek - de bárki, bármi, amire az ember várhat; az ember(iség) beteljesületlen vágyainak szimbóluma. "Godot kétségkívül nem a várakozás vagy a semmi pusztá neve csupán. Azzal az üres transzcendenciával azonosíthatjuk, melyet az európai szellem vallomástevői: Hölderlintől Nietzsche-ig és Dosztojevszkijig át Beckettig fölismertek, és különféle szavakkal megnevezni próbáltak: Fehl Gottes (isten-hiány) - mondta Hölderlin; isten halott - szólott Nietzsche-Zarathustra." (Balotaú)

Hankiss Elemér szerint a darab azt példázza, hogy az ellentétes pólusok közötti vibrálásra bontás meddig, milyen végletekig mehet el egy műben. Elemzésében kimutatja, hogy Beckett "teljes következetességgel és tudatossággal bontja ellentétpárokat a valóság és az emberi tudat szinte minden alapvető kategóriáját. A szó szoros értelmében váltunk itt ide-oda az ellentétes pólusok között: 1. a mozgás és a mozdulatlanlás között ("Estragon: Menjünk? / Vladimir: Menjünk. (Nem mozdulnak.); 2. a tér

és az idő meghatározottsága és meg nem határozottsága között ("Vladimir: Hol? / Estragon: (nem mutatja meg) Valahol arra; Estragon: és melyik szombatot mondta? és szombat van-e ma?"); 3. a személyek és tárgyak azonossága és nem-azonossága között ("Vladimir: Szóval itt vagy? / Estragon: Azt hiszed?"); 4. a jelentés és a jelentés hiánya között ("Estragon: és nekünk? / Vladimir: Tessék? / Kérdem, hogy nekünk? / Nem értem. / Nekünk mi a szerepünk az egészben? / A szerepünk?"); 5. a frivol és a lényeges között ("Estragon: Te mindig az utolsó pillanatig vársz (azzal, hogy begombolja a nadrágját) / Vladimir: (tűnődve) Az utolsó pillanatÉ(a halálra gondol)"); 6. az emberi kapcsolat és a kapcsolat hiánya között ("Estragon: TMlelj meg (Vladimir megmerevedik.) Hagyd, hogy megöleljelek! (Vladimir elérzékenyül. TMsszeölelkeznek. Estragon hátrahőköl) Fokhagyma-szagod vanÉ). Az állandó síkváltásnak ezt a tudatosan alkalmazott technikáját, [É] a valóság alapvető viszonyait, az idő, tér, jelentés, azonosság, érték kategóriáinak felbontását egyre kevésbé érezni öncélú formabontásnak, s egyre inkább: forma-teremtésnek, mert az ellentétek állandó vibrálásából lassanként egy új formaélmény bontakozik ki."

Beckett bohócfiguráinak abszurditása emlékeztet Shakespeare bolondjainak játékára - a mű legismertebb Shakespeare-parafrazisa a Lear király bolondját idézi ("Estragon: örülnek születünk mindannyian. Néhányan végig örültek

maradnak"; "Lear: Te bolondnak hívsz engem, fiú? / Bolond: Minden egyéb címed elajándékozta, ez veled született."). Jan Kott Shakespeare és Beckett között egy új Teatrum Mundi (Világsszínház) vonatkozásában lát analógiát. A darab érdekes párhuzam-lehetősége (forrása?) Balzac kevésbé ismert Mercadet c. drámája, melyben a szereplők az évekkel azelőtt eltűnt Godeau nevű hőst hiába várják vissza, hogy anyagi ügyeiket rendbe hozza. A Godot felidézi a csehovi technikát is: telik az idő, miközben a nézőnek az a benyomása, hogy minden megállt; sokan egyenesen a Három nővér parafrázisának vélik a művet: a soha be nem következő Moszkvába-költözéstől úgy várják Prozorovék a megváltást, mint Estragonék Godot-tól. (Egyébként Csehov tervezett egy olyan darabot, amely megdöbbenően emlékeztet a Godot-ra: "Az első három felvonás során a szereplők a hős életéről beszélgetnek, és izgatottan várják, hogy jöjjön. ám az utolsó felvonásban táviratot kapnak a haláláról", idézi Brustein). "Írásaiban a fölbomlást úgy követi nyomon Beckett, mintha szüntelenül a Jelenések könyvéhez készítené kommentárt, vagy a Prédikátor könyvének verseihez: minden hiábavalóság!" (Balotaű) általában a mű teljes reményvesztettségét hangsúlyozzák a Godot-ra várva értelmezői, mert "amit Beckett bemutat, az ijesztő". Ugyanakkor "egyben komikus is. Nincs kiút, mutat rá, és ez persze bosszantó, mert tényleg nincs kiút. A mi szakadatlan optimizmus iránti vágyunk a lehető legrosszabb mentségünk. Ha a pesszimizmus miatt elutasítjuk Beckettet, valódi Beckett-figurák leszünk magunk is egy Beckett-színpadon" (P. Brook). Természetesen a szerző állásfoglalása, mint mindig, talányos: "Nem hiszem, hogy művem pesszimista. Nem állíthatom, hogy szereplőim kétségbeesése optimizmust sugallna. De azt igen, hogy embereim mégis makacsul követik útjukat. A darabjaim kulcsszava a talán" (Beckett). A művet Kolozsvári Grandpierre Emil fordította.

GOLDING

A legyek ura
(1954)

Ahogy a realiztikus eszközökkel megformált szigettörténetet olvassuk, melyben minden a helyén van a szó robinsoni értelmében is - a szemüveggel való tüzgújástól a hajítógép megszerkesztéséig -, egyre erősebben érezzük, hogy az eseményeknek van egy mélyebb, jelképi szférája, mely arra figyelmeztet, hogy a modern polgári társadalom embertelen káoszából és küzdelmeiből az ember lesüllyedhet a ténylegesen vademberi állapotba.
(KRISTÓ NAGY ISTVÁN)

Az ún. szigetregegyek sorát a világirodalomban Defoe Robinson Crusoe c. műve nyitotta meg. Gyerekhősök a XIX. század közepétől jelentkeznek világsikerű alkotásokban. A nevelési célzatú, romantikus kalandregényekben a felnőttektől elszakadt fiatalok fényes diadalt aratnak a civilizálatlan világon, az ősi, vad környezetben, a természeti erőknél. Lelkesítő példázatok ezek az alkotások a gyerekek helytállásáról, az emberi képességekről és lehetőségekről, a civilizáció kiterjedéséről és újjászüléséről (Ballantyne: Korallsziget, 1857; Stevenson: A kincses sziget, 1883; Jules Verne művei stb.).

A gyermekszereplős szigetregegyek témaköre többnyire azonos: milyen magatartás és kapcsolatrendszer alakul ki a gyermekcsoportban, milyen közösségek jönnek létre, milyen törvényekkel? Milyen eszközöket, de inkább tudást, tapasztalatot, beidézéseket hoznak magukkal, melyekre támaszkodnak, melyeken lépnek túl? Milyen természeti-társadalmi jelenségekkel találják szembe magukat, hogyan sikerül rajtuk úrrá lenni? Milyen tudatformák vezérlik magatartásukat?

A századforduló körül, majd az első világháború megrázó élménye után új kérdéscsoport fogalmazódik meg az előzőek mellett: megmenthetik-e a válságba jutott modern kultúrát a legifjabb generációk, megvan-e a kicsikben a jövő záloga, avagy eleve az emberben rejlenek a barbár erők?

A legyek ura gyerekcsoportja (6-12 esztendősi fiúk) is egy lakatlan szigetre kerül (amely "valami korallsziget a tengeren" - a fordítás Göncz Árpád munkája). Néhány jelzésből megtudhatjuk, hogy körülöttük, a hátrahagyott felnőttvilágban a második világháború tombol. Az a repülőter, ahonnan az ő gépük felszállt, kevésbé utóbb atomtámadás vagy más katasztrófa áldozata lett. A cselekmény során egy halott ejtőernyősre bukkannak a kisfiúk - rémítő látványa a gyermeki hiedelemvilág alakulásában is szerepet játszik. A mű végén, a legvégső pillanatban érkező megmentő felnőtt egyenruhában, revolverrel magasodik a földön fekvő Ralph fölé. Kérdése ("Remélem, senkit sem öltetek meg") sok élettapasztalatot sűrít. A háttérben egy matróz "a csónak tatján géppisztolyt tartott". Milyen világot építhettek fel ezek a fiúk?

Az új környezetben a gyerekek eleinte magától értetődő természetességgel, neveltetésük nyomaként, a demokratikus rend alapjait igénylik és kezdik alakítani, beidézésekkel és - a legértettebbek részéről - némi tudatossággal. Külön kasztot alkot a kórus, ők vasfegyelmet hoznak magukkal (még a rekkenő hőségben sem vetik le köpenyüket). A

formálódó, öntevékeny közösségnek Ralph lesz a vezéralakja, a legidősebbek egyike, természetes vezető, jó kiállású, fizikailag is kiemelkedik, határozott és céltudatos egyéniség, kezdettől felelősséget érez és vállal az egész csoportért. Röfi gyakorlatiassága és szellemi érettsége az első időszakban aranyat ér, kövérsége azonban hamarosan a közös gúny céltáblájává teszi.

A demokratikus renddel szemben, ellenpólusként agresszív ösztönök lépnek fel, amelyekhez a talajt a hatalomvágy teremti; Jack Merridew korábban kórusvezető volt, és most alig viseli el a hegemonia elvesztését. TMsztönei hamar jelentkeznek: "vérpezsdítő, őrzítő" izgalom keríti hatalmába, "a hús ígérete". Először még ő maga is megdöbbenve fedezi fel magában "a különös, ellenállhatatlan indulatot, mely arra készítette, hogy üzőbe vegyen valamit, és megölje." A brutalitás első kitérőit még megfékezi, félretereli az erkölcsi önkontroll: "elképzелhetetlenül szörnyű dolog lett volna lesújtani a késsel [É], "a vér látványa" még egyelőre visszariaszt, az előkerülő kést a fiú ekkor még "belevágta egy fatörzsbe".

A harmadik meghatározó tényező a szorongás. A kicsikben - az otthon elvesztése miatt, a kiszolgáltatottság érzete következtében - "megnevezhetetlen ijedelmek" lépnek fel, eluralkodik a félelem, elsősorban éjszaka, alvás közben tör rájuk, álmukban "beszélnek és sikítoznak." Azt az erőt, amit az elhagyott otthonban mindig maguk fölött tudtak, most az alig néhány évvel idősebb nagyfiúk képtelenek pótolni. Nincs a biztonságot adó felettes tényező, amely a belső indulatokat, hangulatokat és érzelmeket kordában tartsa.

A születő demokrácia gyengesége, a növekvő agresszivitás és hatalomvágy, valamint a szorongás együttes következményeként anarchia üti fel a fejét, amelynek két szélső változata a céltalanság és a gátlások levetkőzése. A kicsik naphosszat a homokban játszanak, Roger és Maurice pedig átlépnek egy rendkívül jelentős határt: szétműlják a homokvárat, Roger dobálni kezdi a kis Henryt. Az író, akinek elbeszélői alapmagatartása az egész műben a tárgyilagosság, most megszakítja az objektív közlésmódot, és értékelő, értelmező mondatokkal figyelmeztet: "A guggoló gyerek köré a szülők, az iskola, a rendőrök s a törvény erős védelmező kört vontak. Roger karját egy civilizáció fegyelmezte, amely mit sem tudott róla, s maga is már romokban hevert." A gát átszakadt, és csak idő kérdése, hogy mikor uralkodik el a nyílt erőszak. Az elvadulási folyamat később is Roger magatartásában jelentkezik a legélesebben; Jack alvezérévé züllik, és ő indítja útjára a végzetes szikladarabot, amely aztán halálra zúzza Rófit. Az apróságok megmagyarázhatatlan rettegése konkrét célpontot keres magának, és a kis Phil úgy látja: "valami mozog a fák között, valami óriási". A fantáziája kígyónak láttatja a fákon élő kúszónövényeket (vagy talán az ejtőernyőt?). A mű kulcsmondata: "van itt valami szörny". A kiszolgáltatottság állapota, a szorongás érzete és a belülről is felszabaduló, kívülről is fenyegető agresszivitás ölt testet ebben a kollektív képzetben. A csoport tudatában egy valóságfölötti lény alakja körvonalazódik - bár a fiúk alig beszélnek róla -, amelyben vallás, animizmus, mágia és totemizmus elemei jelentkeznek.

A konfliktus (a demokratikus rend, valamint a vele szemben jelentkező erőszak, a hatalomvágy és a rendet belülről is megbontó félelmek ellentéte) háttérben szellemi-ideológiai motívumok is felbukkannak. A demokráciát belülről gyengítő erőnek bizonyul a nacionalizmus: "Elvégre is nem vagyunk vadak. Angolok vagyunk, az angol meg mindenben az első, tehát vigyáznunk kell arra, hogy csak helyes és jó dolgokat csináljunk" - hangzik el, nem véletlenül Jack szájából. A felelősség tudat is visszajára fordul, ha önhittséggel, nemzeti göggel párosul. Röfi ezzel szemben a ráció, a gyakorlatiasság és a humánus szószólója. Gyerekes stílusban megjegyzi: "az élet ma tudományos". Testalkata és sorsa különccé, koraéretté tette, most is gyorsan átlátja, hogy nem játszhat vezérszerepet, de tanácsadóként Ralph jobbkeze marad. Kedves lenézéssel szól társairól: "mint a gyerekek". Olykor kevés szóval is a legmélyebbre mutat: "nincs mitől félni, [É] hacsak az emberektől nem." "Mi jobb: kifestett, ostoba vadakat játszani, vagy értelmesnek lenni, mint Ralph?" Azonnal fellépő idegenkedése Jacktól idővel beigazolódik, baljós előérzetté és rettegéssé súlyosbodik. A humánus képviselőjének nincs fegyvere a gátlástalanná váló erőszakkal szemben. Szemüvegétől megfosztva már a biztos haláltudatban él, brutális meggyilkolása a mű folyamatosan növekvő feszültségének tetőpontját jelenti.

A humánus és a demokrácia mártírjává válik Simon is. Kórustag, de külön utakon jár, érzékeny és fogékony a természeti szépségek iránt. Képzelete gazdag, "gyertyabimbókat" lát, "illatuk kifröccsent az éjszakába." Metaforikus szemléletmódja az egész regény stílusának kulcsa, azonos az íróéval (erről később még szólunk). Simont lenyűgözi a természet gazdagsága, a mélyen átélt élmény önkívületi állapotba juttatja. Ő is alapvető tanulságokat fogalmaz meg: "lehet, hogy azért mégis él, itt egy állat [É], talán bennünk van".

A konfliktus a felelősségérzet, az értelem és az emberiség, valamint az ösztönvilág, a vágyak nyers kiélése között fokozatosan éleződik. A gyerekek a törvényes rend kiépítése és a hazatérés lehetőségének állandó fenntartása irányába indulnak el (Jack akkor még egyedül marad anarchisztikus törekvéseivel), de aztán átbillen a mérleg nyelve az állat és az ember leigázása, a természet pusztítása, a hatalmaskodás oldalára. Ekkor már Ralph van egyedül - közvetlen és halálos fenyegetésben. A küzdelmet az billenti a vadászok oldalára, hogy a létfenntartáshoz elengedhetetlenül fontos az étel, a "hús". Az éhség parancsa ellenállhatatlan erőket szabadít fel. A csoport gyorsan kialakított munkamegosztása néhány napon belül felborul, az állatok elejtésének kényszere hozza magával a brutalitást. A civilizáció és a demokrácia szintjéről ezért indul el kivédhetetlenül egy elvadulási folyamat, amely a józan ész és a felelősségérzetet egyszerűen elsöpri. A cselekménysor így voltaképpen nem más, mint egyfajta visszafejlődési folyamat, a kultúra leépülése, a modern civilizációból a történelem előtti idők irányába.

A regény tárgyi világában többletjelentéssel bíró elemek egész sorával találkozunk. Maga a "sziget": a civilizálatlan természetet jelenti, a végtelen gazdagságot, ugyanakkor a próbatétel színhelyét és a bezártságot is. A "kagyló": az élő,

ősidőktől létező természet jelképe, a bezártságnak is szimbóluma, de a szépsége és a tökéletessége is, csodálatos hangja mintha varázserővel bírna; mindezekén túl a gyerekek a közösségi élet eszközzé és szimbólumává választják. Az "állat" egyrészt célpont, maga az elejtendő vad, de ugyanakkor a félelem tárgyiasulása is, sőt fokozatosan totemisztikus képzetek kapcsolódnak hozzá. A "kunyhó" bensőséges létformát jelez - szemben a másik oldal "kő"-várával (az őskor megidézőjével). Hasonlóképpen gazdag többletjelentésekben a "szemüveg" motívuma, amely elsősorban a könyvkultúrára utal, rajta keresztül a kulturális hagyományok egészére, de pl. Röfi szemüvege segítségével jutnak a gyerekek az életfenntartáshoz elengedhetetlen "tűz"-höz is; ez is alapmotívum. Már az első órákban tűzvész okoz gondatlanság - egy apróság eltűnik -, és ez előre vetíti a tragikus végkifejletet. A tetőpontra az indulatok elhatalmasodásának külső párhuzamaként az egész sziget lángba borul. A "füst" eleinte a hazatérési szándék, a felelősségtudás jele - aztán a sziget teljes pusztulásáé. A "szemüveg" ellentéte a vadak oldalán a "kifestett arc" (ijeszt, de főként a saját ijedtséget takarja, a személytelenségben a gyarlóságok is lepleződnek), valamint a "bicska", a "kés" és végül a kihegyezett bot, a "lándzsa". A "tenger" közrefog és óv, elválaszt a külvilágtól és magába fogadja az áldozatokat (Simont és Rőfit, valamint az ejtőernyőst). A "törvény" kulcsszó (Ralph: "Nincs egyebünk, csak a törvényeink!" - Jack: "Fütyülök a törvényekre! Erősek vagyunk! vadászok vagyunk"). A szinonimák is jelentéstöbbletet hordoznak: Ralph "vezér" lesz a gyerekek élén, Jack "főnök". A képsor nem csupán költőiséget kölcsönöz a műnek, hanem ez teremti meg a kapcsolatot ember és természet között, és így az egész regény belső, metaforikus vázát alkotja. A tárgyi elemek egy-egy szereplő jellemét is tükrözik és kifejezik. (Ilyen kölcsönös összefüggésben áll Ralph a kagylóval és az őrtűzzel, Jack a késsel és a kihegyezett bottal, Röfi a szemüveggel és a "malac"-cal, Simon a "pillangó"-val stb. - H.S. Babb megállapítása.) Az elvadulás fokozatait a vadászének változatai is szemléltetik. Ez a szertartássorozat a mágikus látásmód eluralkodását, a racionalitás fokozatos eltűnését, a hordaszellem felülkerekedését is mutatja. Az első versváltozat elhangzásakor, amikor Robert játssza az állat szerepét, a vadászélmény elmondása mágikus rítussá fejlődik, de a vészjósló pillanatoknak véget vet a mégiscsak felülemelkedő józanság. Később, Simon bekerítésekor a mágikus pszichózis már elbódítja az egyéni tudatot, csak a hordatudat és az agresszív ösztönök működnek, a "vadászok" közül senki nem veszi észre, hogy egy társukat mérsárolják le. Golding itt a csoport nézőpontjából szól: "Az állat a kör közepén térdeltÉ" A mágikus tudat mindent magába gyűjt és legyőz: a félelmet, a kísérteties időjárás rendkívüli élményét, a sötétséget, a tánc és ének extázisát stb. Pedig Simon kulcsfontosságú felismeréssel rohan le a társai közé a hegyről. A folyamat azonban ekkor már megfordíthatatlan. "Egy iszonyatos, személytelen hatalom" veszi át az uralmat a szigeten. A szereplők motivációja aprólékos, a viselkedések és magatartások rugóit mindegyikük esetében megismerhetjük. A negatív jellemek kevésbé összetettek, a másik oldalon viszont egyértelműen pozitív hőst nem találunk. Az értékeket legtovább megtartó, hősiesen harcoló fiú Ralph sem hiba nélküli jellem. Ő is gúnyolja (elárulja) Rőfit, öbenne is jelentkezik az agresszív ösztönök. Több alapvető felismerést másoktól vesz át, elsősorban Rőfitől és Simontól. Ők ketten a legérzékenyebbek, a legfogékonyabbak, de mindketten kevésbé életképes szereplők - betegek (Röfi asztmás, Simon epilepsziás). Sem a lelkiismeretes, előretökintő, határozott kiállás, sem a humánus magatartás, sem a lelki gazdagság, sem a pozitív tényezők egymást segítő összefogása nem képes megállítani a civilizáció válságát. A legyek ura érezhetően magán viseli az alig egy évtizeddel korábban véget ért világháború okozta döbbenetet. A megmenekülés ebben a regényben csak "deus ex machina" jellegű megoldással lehetséges, a mű végső kicsengése pesszimiztikus, felkavaró, keserű.

Golding könyve "nagy művészi fegyelemmel rendezett, világos felépítésű" alkotás (Trócsányi Miklós). áttetsző cselekménye, művilága mögött allegorikus-szimbolikus utalások, keresztény és mitológiai vonatkozások sora húzódik. A címadó "legyek ura" kifejezés a héber "Belzebub" név fordítása, az ördög bibliai nevéé. Az emberiség története a rossz szellem hatalomra jutásával fenyeget, győzhet az elátkozottság, a bűn, a testvérgyilkosság. William Golding (1911-1993) Nobel-díjas angol író többi regényében is az ösztönvilág és az intellektus konfliktusát tárja fel, egyén és közösség kapcsolatrendszerét elemzi, különleges szituációba került hősök viszonyításai kapcsán.

OTTLIK GÉZA

Iskola a határon (1959)

Az ő nyomán 'tudjuk', hogy az utcán járva-elve még mindig a boldogság finom, titkos kis láza bujtogat, hogy száz meg száz lehetőség közt szabadon választhatunk; talán a szabadság sem helyénvaló kifejezés itt, mert többről van szó: kötetlenségről, tehermentességről, az érzékelés szabadságáról, hogy birtokba vehessük a világot, ehhez nem elég annyi, hogy ne tartsanak számon, és ne tartsanak semmilyen módon rabságban, hanem még a lelkünk legtitkosabb szerkezetét is meg kell őrizni hozzá sértetlenülÉ
(ESTERHÁZY PÉTER)

"Az Iskola a határon-nak egy első változatát megírtam 1948-49-ben, mégis visszavettem, már majdnem a nyomdából. Túl vázlatos volt, nem jó. Amellett nem láttam volna sok értelmét elkezdni egy hosszabb publikációs tervet egy ilyen első kötettel, amit nem tudok folytatni. Tíz év múlva aztán kénytelen voltam összesűriteni egy regénybe, amit egyébként talán négy-öt kötetben írtam volna meg." (Beszélgetés; Próza) Az írónak - így az Iskola a határon előtt megjelent - novellásköteteiben már olvashatók a mű kulcsjelenetei. A színhely- és motívum-analógiák posztumusz regényéig, a Budáig (1993) mutatják: Ottlik arra törekedett, hogy teljes életműve kerek egésszé váljon: "A modern regényíró [É] behatol a lírikusok tartományába. Egy nagy költő életműve összefüggő egész - önéletrajzi jellegű: végül is azt mondja el, mi az, amit fontosnak tartott életében, létezésében." (Hosszú beszélgetés; Próza).

A mű kétségkívül önéletrajzi vonatkozású; de míg a köztudat szerint az író alteregója Both, Medvéé pedig az "eszményeihez öntudatlanul hű" TMrley István, Ottlik ennek ellentmond a Prózában: "semmi hasonlóság nincs köztük. Semmi, egy-két megtévesztő külső körülményen kívül. TMrley szintén leszerelt, s a háború végén bujkált, mint Medve. Viszont Both Benedeknek adtam kölcsön TMrley tulajdonságaiból: a Medve Gáborénál nagyobb realitásérzékéből, a környezetbe való jobb beilleszkedő képességéből, szóval István józanabb, bölcsőbb lényéből egy adagot."

Az "összesűrítés" következményeként többértelmű, többféleképpen magyarázható, sokikú regény született. Műfaji változatát minősítették (önéletrajzi emlékidéző) kamasz- vagy fejlődésregénynek, példázatszerű nevelési regénynek; Tandori D. véleménye szerint "kevésbé életrecept, mint inkább érzékenység-iskola ez a líraiságában is markáns prózának megmaradó, ám semmiképpen sem nevelődési regény."

Az összetett elbeszélői helyzetet Medve fiktív kézirat formájú önelemző visszatekintése, és az elsődleges narrátor, Both ehhez fűzött kiegészítése, pontosítása eredményezi; polemizálása volt diáktársával ("Valami célja volt ezzel a ferdítéssel"). Kezdetben váltakozva, szinte párbeszédszerűen "vitáznak" - Medve pontos "idézése" viszont mindössze négy fejezet -, aztán Bébé nemcsak átveszi a narrációt, de Medve belső világát is analizálja. Így a külső-belső nézőpontok is folyamatosan váltakoznak, s ők maguk is több nézőpontból látnak ("tízezer lelkük" van). "A kétféle nézőpont nem kiegészíti, hanem hitelteleníti egymást", Ottlik "szembeállítja az elbeszélőket" (Szegedy-Maszák M.), mert egyetlen, még tudatosan hitelességre törekvő múltidézés, sőt: történetmesélés sem lehet maradéktalanul pontos. Medve egyes szám harmadik személyben (magát M.-nek nevezve), kívülről - és ezzel az eltávolító módszerrel eleve általánosítva - fogalmaz. (Egyetlen, szó szerint idézett első személyű vallomása az 1942-ből származó összegzés az utolsó fejezetben.) Az ő szövege hangsúlyozottan "szépirói"; (halála után kézbesített) alkotása megformált és lezárt. Bébé ugyan első személyben ír, világosabban, egyértelműbben fogalmaz, nyitottan, a múltat a jelenből értelmezve - "Ezt sem felejtettem el a mai napig" -, de ő maga is átéli a pontos kifejezés lehetetlenségét. ("Jóformán minden szavam hamis és pontatlan lesz, alighogy kimondom"; "Minél jobban ritkulnak a szavak, annál jobban sűrűsödik az igazság, s a végső lényeg a hallgatás táján van, csak abba fér bele.") és lehetetlen különbségeket tenni, súlyozni is: "Nem tudom biztonsággal kiválasztani, hogy melyik a döntően szükséges részlet, és melyik az elhagyható."

A történetmondás technikai nehézsége, az események megismertetésének gondja maga is a mű egyik alaprétege, a kommunikáció problematikussága pedig kulcsmotívum - "néma gyereknek anyja sem értiÉ" - és egyben kiindulási pont. Mivel a volt cögerek foszlányokból, már egy-egy mordulásból (jelentésrétegek sorát megkülönböztetve) értik egymást, közös múltjuk felidézésével a mű azt is vizsgálja: hogyan jutottak el a mögöttes érzelmi tartalmak szavak nélküli megértéséig, a hazugság meggyűlöléséig, egész létüket meghatározó életfelfogásuk kialakulásáig - bár mindezt nehéz "megmagyarázni egy idegennek. A dolgok fontosságát s egyben a fontosság lényegtelenységét. Sok mindent, amit megtanultunk valaha együtt. A világ hülye valószínűtlenségét". ("Mégiscsak egy erkölcsi magaslatféle volt az a végső menedék, ahová visszaszorított bennünket a neveltetésünk. [É] Akivel ezt meg akarnám értetni, annak végig kellene élnie velünk együtt tízéves korunktól fogva az egész katonaiskolai életünket.")

Nemcsak a nézőpontok és a megközelítési módok váltakoznak, az időszerkezet is bonyolult. Az apropó Szeredy és Both - látszólag a mű keretének induló - találkozása 1957-ben, innen következik egy rövid visszapillantás az 1944-es kémtörténet kezdetére, hogy aztán az elbeszélő visszanyúljon minden későbbi történés kiindulási pontjára: mert minden akkor, ott és "úgy kezdődött, ahogy Medve kézírata": 1923. szeptember 3-án, a határszéli kisvárosban - mint az utalásokból kiderül: Kőszegen - a hét újonc katonaiskolába kerülésének napján. A „keret” nem tér vissza a befejezésre (csak a víz-motívum): a történet az alreális éveiket lezáró mohácsi hajóúton fejeződik be a csillagos ég alatt, utolsó cigarettájuk közös elszívásával.

Ottlik a retrospekcióban sem követi az időrendet. ("Történhetett jóval előbb is. [É] ámbár lehet, hogy ez nem aznap volt. Talán hetekkel később. Vagy egy másik évben"; "Mint meghódított birodalmat, nyeglén járom szélteben-hosszában a letelt időt"). Az életet nem folyamatában ábrázolja, az emlékezés (és az értelmező elemzés) mechanizmusa, körkörösége működik, váltakoznak és egymásra rakódnak a síkok. Az átélt, önállósuló belső tartam nemcsak az időrendet, de az elbeszélés ritmusát, tempóját is meghatározza. A mű tematikus szerkezetében az idő maga is témává válik: "Nem tudom kifogástalan időrendbe szedni az eseményeket [É] mindez s még sok más is, amit majd el kell mondanom, egyszerre volt érvényes, egy időben [É] mégis, ha nem az időrend egymásutánjában mondom el a történeteket, az elbeszélés menete, amely amúgy is hajlamos önkényes értelmezések felé terelődni, kikerülhetetlenül hamis hangsúlyok, egyoldalú szempontok, esetleges, torz, részleges nézőszögek belekeverésével rendezi el az anyagot; mert valamilyen [É] rend mindig ráerőszakolja magát a rendezetlen dolgokra; s talán éppen a lényegét sikkasztja el: a rendezetlen dolgok még ismeretlen, valódiabb rendjét."

Az iskolában megélt idő maga is az átélt tartam: "[É] a természetes időérzékünk eléggé felmondta a szolgálatot. Vakon tántorogtunk a halmazállapotát veszített időben, s hol úgy éreztük, hogy egy helyben állunk, hol pedig mérhetetlen messzeségben láttuk magunk mögött a nemrég múlt eseményeketÉ Tulajdonképpen csak kétféle napunk volt, Schulze-nap és Bognár-nap. A létezésnek ezt a tovább már alig leegyszerűsíthető ütemét néha megzökkengette a vasárnapi és ünnepi szolgálatnak a hétköznaptól független beosztása"; "csak rakódnak bennünk a napok, az órák, a percek: nincs más cselekménye az életünknek."

A teljes részletességgel visszaidéződő első három nap, ill. a kiemelten fontos első három (kiképzési) hónap elbeszélése mellett - "amíg múlt velünk, olyan nehezen múlt, hogy szinte önkínzás volt számon tartani a napokat" - a következő évekből csak néhány mozzanat elevenedik fel. Az életükre döntő hatású "katonaiskolai három év" együtt pedig "egyáltalán nem telt el, hanem van; minden pillanata áll egy helyben, kivétítve a mindenség ernyőjére." ("Hogy a mohácsi hajóúton miért éreztem azt a szívem mélyén, hogy mégis minden csodálatosan jól van, ami van: ehhez nem elég, ami történt [É] hanem kell hozzá az előttevaló gyerekkorból tíz naptári esztendőnek a körülbelül negyvenezer felnőttkori év tartalmával felérő anyaga", Buda.)

Bonyolítja a szerkezetet és a lassúság képzetét erősíti Ottlik jellemző módszere: ugyanazokat a mozzanatokat, többször visszatérve többféleképpen jeleníti meg, gyakran külső és belső nézőpontból is. Először röviden említi, majd az erről felidéződötteket beszéli el, aztán (szó szerinti ismétléssel vagy variáltan, új elemekkel bővítve) ismét nekikezd a mozzanatnak, kiegészíti, részletesebben kifejti, majd az ezekről eszébe jutottakkal folytatva halad tovább. Az előre- és hátrautalások rendszerében olyan események köré szerveződik a mű, melyek egyrészt meghatározók akkori helyzetük kiismerésében, életük alakulásában, másrészt támpontot adhatnak későbbi tetteik, magatartásformáik megértéséhez. (Bébe említi, hogy Medve egyszer meg merte húzni a vészféket - maga az "elkövető", belső nézőpontból, 9 fejezettel később részletezi a jelenetet; Formes cipőjének leparancsolási esete harmadszorra kerekedik ki - ez első találkozásuk Merényivel, és később az is megvilágosodik, miért fontos egyáltalán új bakancs szerzése; apró "műhibaként" először Marcell főhadnagy ejti ki TMttevényi nevét, amiről Jaks Kálmán 1944-es szerepe és még akkor is tartó némasága (majd ezer más) idéződik fel, s csak 3 fejezettel később fejtegeti a körülményeket, okokat és következményeket: a panasztételt és a kiközösítés eseménysorát.)

Jellegzetes a visszatérő motívumok, a gyakran szimbólumértékű képek használata. Ilyen a csillag-toposz és a "híres, már-már eposzi, egyben kegyelmi hőésés", valamint, ennek "ellenpárjai, [É] melyek persze egymást feltételezve alkotnak kozmoszt: a köd, az eső, a szél meg a sár, [É] ezek mindig az időrend megbomlásával társulnak"; "innen, a legmélyebb bugyrokából ČszokottČ aztán Ottlik a nagy epikusokhoz méltó ívet bejárni a csillagos égigÉ" (Balassa P.)

A mű külső, első rétege a katonaiskolai gépezet működésének bemutatása. Az eszményített gyerekkorból, a rendezettnak elfogadott külvilágból ("a kényeztető és elfogult anyai szeretet után") egy pillanat alatt egy idegen, zárt, kibírhatatlanak tűnő világba, durva környezetbe kerülnek a "nebulók", a félelem atmoszférájába. ("Akkor reggel még tudtam a világ rendjét, és értettem az egész életet; csak estefelé kezdtem először nem érteni" - "Ezzel kezdődött életünk igazi zűrzavara [É] most aztán olyan sűrű köd szállt le - igaza van Medvének -, hogy ettől fogva minden összezavarodott; s napokba, hetekbe telt, amíg annyira tájékozódni tudtam, hogy megtaláljam a saját orromat. De ez már nem az én orrom volt. én sem voltam már önmagam.") A felettesek megfélemlítő, feltétlen engedelmisséget követelő viselkedésmódja - Bognár "néha-néha neki is ment valamelyikünknekÉ" - csak része a mechanizmusnak: ezt igazolják a levélfelbontások, a jól bejáratott kihallgatási módszerek, a jelentések előtti főpróbák. A működtetők összetartoznak - a kiképzőktől a tanárokon keresztül a parancsnokig -, és őrzik az iskola tekintélyét, hírnevét. A fegyelemszilárdító tiszthelyettesek - akik "olyan hangon s olyan hangsúllyal beszélnek, mintha a világ hülyéi lennének, kétbalkezes, ügyefogyott, bamba tökfilkók" - az egész társaságot büntetik, így aztán az esetleges árulkodót, feljelentőt, panaszra jelentkezőt mindenféle ürüggyel leckéztetik (pokrócozzák, kilógatják) maguk a gyerekek is. ("Nem álltam egyébből, mint szakadatlan szűkülésből és görcsös figyelemből, hogy megértsem, mivé kell válnom, mit kívánnak tőlem.")

A látszólagos eseménytelenség (napi- és hetirend, csukló, zárt rendben menetelés, gyakorlat, betegség) teljesen kitölti mindennapjaikat, s a tetejében állandóan figyelni kell minden rezzenésre, mert bármi veszélyforrás lehet. (A tanórák nyújtják leginkább a nyugalom pillanatait - "Civil iskolás koromban igazán nem hittem volna, hogy ilyen derűs, szinte boldog hangulata lehet a tanóráknak" -, bár a figyelmetlenség ekkor is okozhat bajt (l. a Medve zsíros tanszerládájára tenyerelő Ernst alezredes esetét).

—jak a társak: Medve szemének barnasága bizalommal tölti el Bébét, hálótermi tömpe orrú szomszédja jóindulatú gyerekek látszik (ő a "csöndes, béketűrő" Szeredy). Figyeli a többieket, később neveket társít a jelzőkhöz - a sűrű szemöldökű fiú lesz Formes, a szeplős, puha: Orbán Elemér; a baltafejű: Homola -, így alakulnak ki az epitheton ornansok.

Az itt használatos nyelv szintén ismeretlen (és civilek számára lefordíthatatlan), mert "más neve volt a legközönségesebb tárgyakra is"; később az elsajátított új szókincs, "a nemi élet és az emésztés köréből vett fél tucatnyi trágárság mindegyike rugalmasan tudta pótolni a legkülönbözőbb igéket, főneveketÉ". Sajátságos, "önálló érvényű, mással nem helyettesíthető kifejezésmód", kommunikáció is működik: vigyorgás, lökés, ülepen rúgás - rengeteg érzelmi árnyalattal.

A kialakuló "háborgó, parttalan szürkeségben" mindig minden kezdődik előlről,

s csak a vakációk "világítótornyai" fénylenek: "A szabadság nem nagy kezdőbetűvel írott fennkölt eszme volt nekünk, hanem a szó valódi értelme, a választási lehetőségek nagy bősége s a rabság, tilalmak, kényszerek nagymérvű ritkulása."

Az eseménysor fő vonulata a felszínen a vezető klikk - a rettegett Schulze "kegyencei" - hatalmának és bukásának bemutatása. ("Engem is megverték, Szeredyt is. Egytől egyig beletörtünk az engedelmességbe".) Pedig "egyenrangúak voltak mindnyájan, az újoncokat is beleértve. Semmiféle írott vagy élőszóval kimondott törvény, szabályzat nem adott semmiféle hatalmat Merényi vagy a Varjú kezébe". (Egyébként - legyenek bár dzsentrí, katonatiszti csemeték vagy árvák - a származás, anyagi helyzet nem számít közöttük, a pénztelen Jaks "legfeljebb" eladja "hat napi uzsonnakenyerét", amikor Schulze búcsúajándékára gyűjtenek; Czakóéknál (ahol az apa tábornok, az anya grófnő) állapítja meg Bébé, hogy "az ilyesminek semmiféle jelentősége nem volt. Colalto is gróf volt, Borsa Lőrinc pedig báró, de még annyira sem vette tudomásul senki, hogy emiatt különösebben gúnyolták volna őket.") A magukat alulértékelőkkel szemben - Medve pl. kezdetben "a világon a leggyávábbnak és legnyomorultabbnak", Both "újszerűen gyávának" minősíti magát - ők hihetetlenül magabiztosak: "szentül hitt önmagában, ez volt a Varjú titka". (Békén hagyják Czakót, aki "bátor gyerekek született" és az állandóan sírva fakadó Tóthot, "aki mellel még pimaszabb önbizalommal hitt saját nagyszerűségében, mint Merényiék".)

A többiek nem tudnak összetartani, nem állnak ki a másik mellett, inkább struccpolitikával eltemetkeznek. Kényszerből, félelemből ezen a szinten is elárulják a barátjukat (l. Jaks és TMttevényi, Halász Petár és Bébé esete) - kialakul a látszatmorál, a mások előtti (barát- és önmegtagadó) viselkedésmód; az árulót "saját bajtársai vetik ki" (TMttevényt önfertőzőnek minősítik). A csomagokat fosztó, rabló maffia mindenki más kezdeményezését, tevékenységét megakadályozza (rádiózás, gyűjtések, írás), az alakuló kapcsolatokat nem tűrik, "összeesküvést szimatolnak" mindenütt. A félelmüket kimutatók, az őket lekenyerezni próbálók kiszolgáltatják magukat, s a bántalmazottaknak is célszerű megtanulni nevetni saját magukon, együtt a többiekkel.

A lassú változások alig vehetők észre: a Merényiék "talpnyaló külső körén" is kívülrekedtek lassacskán megerősödnek. Amikor ugyanis a többszörös alárendeltség és kiszolgáltatottság már kezd megszokottá válni, védekezési taktikákhoz folyamodnak, észrevesznek apróbb örömeket (közös éneklés, első hó), és az adott lehetőségek között kiépítik saját világukat (kockás füzet, Mikulás-műsor; a focizásból kirekesztettek atlétizálni kezdenek és eredményességük aztán újabb lehetőségeket is biztosít); egyre fontosabbá válik a belső élet, óvatos társkeresés indul, közelebb kerülnek egymáshoz.

Mindez az élmény, tapasztalat és megfigyelés egy életre meghatározó valamenynyik számára: "Talán azt is megszoktuk, hogy a vereséget izgalmasabb, sűrűbb anyagból való dolognak tartjuk a győzelemnél - mindenesetre igazabb tulajdonunknak"; "A sok nehéz tudás ólma már régen jól megülepedett a szívünk vagy inkább valahol a gyomrunk alján, miként az erős, tengerre épült hajók tökesúlya, s a világnak ez a keserű ismerete, ha le is lassítja nagyon a vitorláinkat, de szilárdságot ad"; "Erős és szilárd tartalom ez az emberben [É] a külsőbb rétegek, mint ez a mai civil életünk, már könnyű és csak játék".

A külső események belső következményeinek bemutatása a regény legfontosabb rétege. Ottlik nemcsak a módszereket, hanem azok hatását is vizsgálja: hogyan változik jellemük, hogyan alakulnak a kapcsolatok a felszínen és rejtetten, milyen taktikák, reakciók variálódnak. Ahogy megismerik önmagukat, társaikat és "a világ szerkezetét"; nemcsak rombolják, de építik is személyiségüket, leküzdi félelemérzésüket ("É] azóta soha nem érzek pánikot sűrű ködökben, általános zűrzavarban, világfelfordulások idején, bombázott, sötét városokban és vesztes háborúkban, hanem csak zsebre vágom a kezem, és nyugodtan ácsorgok egy helyben").

Az ellenállás és az alkalmazkodás lehetséges variációit mutatják a magatartásformáik a nyílt lázadás változataitól (TMttevényi, Medve), a teljes értetlenségtől (a "bundás" Apagy) a tökéletes azonosulással próbálkozik (Czakó, Tóth, Drágh). Mindhárom - egyébként művész-hajlamú - főhős az álmok világába menekül (Medve a Trieszti TMbölről és a lovasról, Bébé Júlia-nagynéniről, Szeredy Barikáról álmodozik, de már a külvilág, az otthon realitása is álomná válik a drillel szembesítve). Hármuk alakulása áll az előtérben: alkatilag Szeredy a tudomásul vevő, Both az alkalmazkodó, a mindenkinél sokkal érzékenyebb Medve a szembeszegülő - "valamennyien éreztük a kiszolgáltatottság gyalázatát, de Medve valósággal merevgörcsöt kapott ettől az egésztől, és utána teljesen megnémult".

Bébé "megfigyelni és megismerni" akarja az "itteni szokásokat", hizeleg, udvarol; felfelé ívelő pályáján egészen közel kerül a negatív morális pólushoz, de "mindenből hiányzott a régi keserűség éles, tiszta íze. [É] Eloszlott a köd, és nyomban romlani kezdett a látásom". Aztán az így már-már elvesző erkölcsi érzékét nyeri visz-sza, főleg Medve példájának hatására. A Bébével közös titkokat őrző, béketűrő Szeredy aktivizálódik, majd szembeszáll: teljesen szokatlan módon kiáll Bébé mellett.

S míg az évek folyamán az ő passzivitásuk megszűnik, a minden képmutatástól irtózó (így eleve életképtelennek tűnő) "érthetetlen, dölyfös, csökönyös, ideges, lassú", komplexusossá váló, lázadó Medve önvizsgálatokat tart (erre különösen alkalmas a háromszori fogda). TMttevényi ügyéről arra a felismerésre jut, hogy bár annak kétségtelenül "igaza volt, de miként a matt-fenyegetés ellen sem lehet úgy védekezni, hogy felborítjuk a sakktáblát, az igazság nehézségűit sem lehet bevonszolni olyan törekeny szerkezetekbe, mint az emberi társadalmak." Saját szökése után, a szimbolikus senki földjéről visszatérve már tudja, hogy átlépett egy "határt" (a gyerekkorét), ahonnan nem fordulhat vissza - és nem megy haza az édesanyjával, "már késő". Próbálkozik az alkalmazkodással, ügyetlenül is (l. Edelényi

százados, Tóth), még néha "elveszti a fejét" (kihívja Merényit párbajra), de egyre megfontoltabb, józanabb. "Olyan világban szeretett volna élni, ahol mindenki érti még a néma gyereket is. Magyarázkodás nélkül. [É] A világ nem ért másból, mint a hangos, elnagyolt, durva jelekből. A látszatokból. [É] de "fájdalmasan érezte, hogy nem tud többé tudomást nem venni erről a világról, melyben a szavak, tettek tökéletlen látszata uralkodikÉ" Bébével a kórházban arra is rádöbbennek, hogy "mennyre szeretik egymást"; végül szinte mindenkit "a tehetetlen összetartozásnak időtlen időkre szóló köteléke bogozott össze"

- Medve és Bébé majdnem egyformán fogalmaz (II. 11.; III. 25.) - "valami, ami kitermelődött, tejsav vagy gyanta, a sebekből, izomlázból, fájdalomból, törekvésekből, és lehetővé tette, hogy éljünk; valami, ami talán kevesebb a barátságánál, és több a

szerelemnél." Erkölcsi érzékük megőrzésével kialakul és erősödik biztonságérzetük (l. medvesapó); felismerik, hogy a "kiszolgáltatottságot a belső függetlenséggel ellensúlyozhatják."

Ottlik "mindent rendkívülívé tud tenni" (Tandori); előadásmódjára jellemző az aprólékos hitelesség, a pontosság, a szemléletesség; valamint a felnagyítás, a pátosz és a szépítgetés teljes hiánya. "Nemcsak az előadás fölényes biztonsága meg a látszólag laza, kötetlen modor mögött a szigorúan tudatos művészi fegyelem és takarékoság fogja meg az olvasót, hanem bizonyos művészi-emberi erkölcs is" (Rónay György).

"Aligha lehet tagadni, hogy Ottlik regényében az erkölcsi érzék a keresztény hagyomány jegyében válik közösségformáló erővé. Bébé zaklatott önvizsgálata éppúgy a Bibliára utal, mint Medve Gábor végső töprengésének ez a mondata: 'A kenyér nem elégÇ' (Sz.-M. M.). Medve kéziratának talányos jelígeje (Non est volentis, neque currentis, sed miserentis Dei; 'Nem azé, akinek arra akarja vagy, sem azé, aki fut, hanem a könyörülő Istené', Szt. Pál, Róm. 9:15-16) - ez egyben az 1. és a 3. fejezet címe is - kulcs a mű jelentésének meghatározásához: a kegyelmi állapotra, a sorsszerűségre, az eleve elrendeltségre utal. "A példázat valóban ellenszenvesnek tünteti föl a törekvő önzést és a türelmetlen sietést, míg a könyörületes megbocsátást egyértelműen értéké emeli, de egyszersmind olyan eszményként fogalmazza meg, amelynek érvényesülési köre a regény szereplői fölött helyezkedik el. É A községi védők példája ugyan közös nevezőt teremt Medve és Both között, a regény végső fejezetei azonban arról tudósítanak, hogy magatartásuk ismét távolodott egymástól. A kettős nézőpont, mely a történet előrehaladtával közeledni látszott egymáshoz, az utolsó lapokon ismét különválik. Bébé esetében a keresztény távlat lehetősége ahhoz a meggyőződéshez vezet, hogy 'mégis minden csodálatosan jól van, ahogy van', Medve viszont sokkal kevésbé szemlélődő, beletörődő életeszményt fogalmaz meg: 'a világhoz nem alkalmazkodni kell, hanem csinálni, nem újrarendezgetni azt, ami már megvan benne, hanem hozzáadni mindig'. Elfogadni vagy cselekedni, tudomásul venni vagy föllázadni: e két magatartás a könyv végén újból felel egymással, noha kétségkívül átlényegülten, magasabb szinten, az erkölcsi érzéknek kétféle lehetséges megnyilvánulásaként" (Sz.-M. M.). Esterházy Péter szerint: "Ottlik valamiféle méltóságot ajánl vagy kínál nekünk. Mert lehet, hogy az élet olyan, hogy alkukat kell kötni benne, de ezeket az alkukat is méltósággal kell kötni. és ha nem lehet méltósággal alkut kötni, akkor nem szabad alkut kötni! Azt mondja, hogy van, amit lehet, és van, amit nem lehet."

SEMPRUN

A nagy utazás (1963)

Húszéves vagyok, még megengedhetem magamnak a fényűzést, hogy kiválasszam az életemből azt, amit vállalok, s azt, amit elhajítok. Húszéves vagyok, rengeteg mindent kitörölhetek az életemből. Tizenöt év múlva, amikor megírom ennek az utazásnak a történetét, nem tehetem már ezt. [É] A dolgoknak nemcsak a mi életünkben lesz súlyuk, súlyuk lesz önmagukban is. [É] De aminek legnagyobb súlya van életemben, az néhány ember, akit ismertél. A könyvek, a zene, az megint egészen más. Bármivel gazdagítanak is, csupán eszközök, hogy eljuss az emberekhez.

(RÉSZLET A MŰBŐL)

A spanyol származású, franciául alkotó, baloldali szellemiségű forradalmár-politikus író alapműve, első (és azóta túl nem szárnyalt) sikerregénye, A nagy utazás, antifasiszta önéletrajzi történet. A szerzőt (maquisard-ként) 1943-ban fogta el a Gestapo, így került a compiagne-i gyűjtőtáborba, majd a buchenwaldi koncentrációs táborba - műveinek állandó témája lett a háború, az ellenállás, a deportálás, a lágervilág.

A nagy utazást már 1945-ben írni kezdi, de tizenhat évet vár a megjelentetéssel. "Mindenképpen be kell fejeznem majd a könyvem, mert be kell fejezni, pedig tudom már, hogy fabatkát sem ér. Most még nem tudom elmondani ennek az utazásnak a történetét, várnom kell még, előbb el kell fejeztem az utazást, akkor talán el tudom majd mondani."

Bár az író nem akar emléksímetelgető "hajdani frontharcossá" válni - "már látom, hogyan alakulnak a fiúk régi frontharcosokká. [É] én nem akarok [É] Nem vagyok régi frontharcos. én majdani frontharcos vagyok" -, de annyira megdöbben a csak jelennek-élés - "mert túlságosan könnyű semmit sem tudni", "vagy úgy tenni, mintha semmit sem tudna az ember" -, hogy végül mégis megírt könyvének ajánlásában a háború óta felnőtt új nemzedékhez fordul.

A történet alapján a mű keletkezésének kiváltó oka, indíttatása Gérard találkozása Asconában Sigriddel, a csak az adott pillanatnak élő német lánnyal, "aki semmit sem akar vállalni a múlt súlyából", "nem tudja, hogy a két kezdőbetű, a K. és a Z. hazájának koncentrációs táborait jelenti" - holott maga is "lehetne akár Haas doktor lánya is".

A regény a megírás pillanatából visszatekintő emlékezésfolyam: a többrétegűségnek, a folyamatok bonyolultságának érzékeltetésére Semprun - a szabad asszociációkon alapuló, motivikus szerkezetben - egyrészt tér- és idősíkváltásokból építkező technikát, másrészt a záró, (rövid) második fejezetben, éles fordulatként, nézőpontváltást alkalmaz.

A cselekmény négy fő idősíkon bontakozik ki. A középpont, az előtér, a compiagne-i gyűjtőből Buchenwaldba induló, jelenként átél, négy napig tartó vonatút utolsó huszonnégy órájának története a leendő holttestekkel zsúfolt marhavagonban (adott a "végállomás", "az alagút vége": a megérkezés). Ebben a keretben a főhős korábbi élete is felidéződik: felvillan néhány jelenetben a hágai gyerekkor, a spanyol polgárháború, Gérard-Manuel menekülése Franciaországba, (filozófiai) tanulmányai - ez a második idősik igazolja, hogy a mindenkori jelen a múlt szükségszerű következménye; feledni nem, megérteni viszont csak a múlt helyes értékelésével lehet.

A harmadik szint az utazáshoz képest későbbi események előrevetítése a (váratlanul, kivételesen) egészségesen átvészelt két év után: a tábor kívülről, a francia misszió lányainak látogatása, megütközés bujkáló SS-ekkel, a hazatelepítési központ Eisenachban, pihenés az asconai tó partján. Erről (az utazáshoz képest) relatív jövő-szintről is előre- és hátramozgások történnek, csakúgy, mint a többi síkról ("két évvel később, Asconában, eszembe jutottÉ"; "még nem tudom, hogy meg fog halni", "befejezem majd a könyvem", "egyelőre nem mondom el", "te magad is halott leszel" stb.).

A negyedik szint, vagyis a megírás ideje pedig a főcselekmény jelenéhez képest jövőbeli, harmadik idősíkot is emlékként írhatja le - a múlt így mindig beépül a relatív jelenbe -; minden egységes múltként jelenhet meg a főcselekmény perspektivikus képeiben (út és visszaút, előzmények, felszabadulás, későbbi tapasztalatok), többszörös áttételekkel, szimultán technikával. Az állandó tér- és idősíkváltáshoz az indokot, a magyarázatot a lehető legszűkebb mozgástér (a százhusz emberrel zsúfolt, lezárt vagon) keretében szabadon működő tudatmozgás, ill. a lidéres elcsigázottságban, teljes kimerültségben szubjektívizálódom, mérhetetlen idő adja ("hány nap telt el?", "századok múltak el azótaÉ"); a beszűkült teret ellenpontoszza az időbeli tágitás, ezt pedig motiválja a helyzet, a fizikai és lelkiállapot. A gyorsuló ritmus, az egyre gyakoribb síkváltások is fokozzák a feszültséget.

A cím metaforikus: a konkrét utazáson kívül a kétszer tizenhat éves távlatban időutazás is: lélekben visszatérés a vonatútra, ill. annak keretéből a gyermek- és ifjúkorba.

A második fejezetben, a megérkezéskor, már a semuri fiú halála után harmadik személybe vált át az egyes szám első személyű előadásmód: Gérard társa pusztulásával elvesztette az összetartozás-érzést, fizikai szenvedése ugyanakkor már az öntudatlanságig fokozódott. ("A bajtársak halálával meghalunk mi is, és éppen ezzel tagadjuk, ezzel semmisítjük meg, bajtársunk halálát életünk értelmévé alakítjuk"; "Vége, vége az utazásnak, itt kell hagyni semuri bajtársamat. Azahogy ő hagyott el - egészen egyedül maradtam. Lefektetem holttestét a vagon padlójára, mintha önnön elmúlt életemet helyezném oda, minden emléket, ami a hajdani világhoz kapcsol. Mindaz, amit a véget nem érő nappalokon és éjszakákon elmondtam neki, az Hortieux-fivérek története, az auxerre-i börtönélet, Michel meg Hans, a fiú, akit az othe-i erdőben fogtak el - mindaz, ami az életem volt, elenyészik, minthogy ő már nincs itt. A semuri fiú meghalt, s én egészen egyedül maradtam.")

Nemcsak az időkezelés idézi Proustot: a műben több közvetlen reminiscencia is szerepel: Gérard hol a Swann cselekményét próbálja rekonstruálni a vagonban ("absztrakciós gyakorlatként"), hol azonosítja magát Marcellel; a kertajtó-csengő hangja ugyanúgy gyerekkori emlékeket idéz fel benne is; a híres madeleine-sütemény motívumra (és Proust képzettársításos előhívó módszerére) utal, persze ellenkező előjellel, a fekete kenyérszeletekkel, Asconában ("anyám [É] süteményt hozatott, amelynek kicsi, dundi formája mintha csak egy rovátkás kagylóhéjba lenne kisütve. S mindjárt, szinte gépiesen, fáradtan az egyhangú naptól s egy szomorú holnap távlatától, ajkamhoz emeltem egy kanál teát, amelybe előtte beáztattam egy darabka süteményt. De abban a pillanatban, amikor [É] odaért az inyemhez, megremegtemÉ" /Proust: Az eltűnt idő nyomában I., Swann/; "Catherine asztalhoz hívta a társaságot. Oroszos vacsorát adott [É] gépiesen beleharaptam a fekete kenyérbe, s akkor a kissé savanyú, fekete kenyér íze, s az, ahogy lassan rágtam a ragacos, fekete kenyeret, nyers erővel hívta életre a csodálatos perceket, amikorÉ", /Gérard/). Akárcsak Proustnál, Semprunnál is fontosak (és sokféle szerepűek) az álmok (Gérard vagonbeli zuhanás-rémálma közös a semuri fiúéval; Nijhoff hágai könyvkereskedése gyerekkori emléket idéz).

A "réteges idődimenziós" technika jól jellemzett típusok, jellemvariációk megrajzolását és folyamatos értékelését teszi lehetővé, és (a filozófiai megalapozottsághoz

is szükséges) példasort ad. Egyszerű lenne "visszaállítani" a kronológiát, de nem ez

a mű rendezőelve: a motivikus szerkezet, a látszólag csapongó gondolattársítások ismétlődő visszatérése, a párhuzamok és ellentétek rendszere, az állandó összehasonlítás lehetősége teszi érzékletessé a központi gondolatnak, a szabadságfogalomnak sokoldalú megvilágítását - "A mi történelmileg közös lényegünk, mindannyiunké, akiket 1943 folyamán letartóztattak, a szabadság" -, valamint az identitás és a hovatartozás, a választás, a determináltság, az önmegvalósítás lehetőségeinek problematikáját.

Az önkéntelenül felötlő emlékeket a helyzetek, reakciók, magatartások hasonlósága, vagy éppen ellentétessége hívja elő. A trieri elvadított kódobáló "kis náci" például egyrészt barátját, Hansot juttatja a főhős eszébe, másrészt annak a két fiatal francia partizánnak a (fiúéval épp ellentétes) magatartását, akik képtelenek kivégezni a sebesült SS-t, mert

"nem azért harcoltak önként, tizenhét évesen, hogy kivégezzenek egy sebesültet". (és Gérard örül annak, "hogy a két fiatal partizán elkövette ezt az ostobaságot", mert ők "lány és tiszta szívvel kerülnek ki a háborúból".) Semprun "selejtez", "rendet csinál a világ dolgaiban"; önvizsgálattal kutatja, mi segítette az embertelenségek átvészelésében. Szelektálva emlékező homo moralis: élethelyzeteket, jellemeket, tetteket emel ki, és sorsok sokaságának felidézése után tisztázza a valódi értékeket.

A kiélezett szituációkban megmutatkozó magatartásformáik alapján csoportosítja és értékeli az embereket, mert "a táborban állattá lesz az ember, képes ellopni társa kenyérét, képes a sír felé taszítani a társát. De egyben legyőzhetetlen lényé is lesz

az ember a táborban, aki képes utolsó csikkjét, utolsó kenyérdarabját is megosztani, utolsó lélegzetét is, hogy segítsen bajtársán. Vagyis nem a táborban lesz legyőzhetetlen állattá az ember. Amikor odakerül, már akkor is az. Társadalmi természetében

már jelen van a lehetőség, öröktől fogva jelen. A tábor csupán végleges helyzeteket teremtÉ"

értékrendjének legalján a magukból, embervoltukból kivetkőzöttek, a kegyetlenség és az ostobaság képviselői, az ösztönösen vagy gépiesen cselekvők vannak - ilyen a ,los, los'-t üvöltöző, brutális, kegyetlenkedő SS-ek, a "letartóztatók" csoportja (köztük néhány kiemelt figurával, mint az "aranyfogas" Haas doktor, a Gestapo tartományi főnöke), és mindenféle más ,boche'-ok -, valamint az árulók, a gátlástalan önzők: Vacheron, aki ,köp' a fogságban; Ramaillet, aki csomagjai tartalmát éjjel, lopva eszi, hogy ne kelljen megosztania cellatársaival. Valójában ők az igazi foglyok, a "bebörtönzöttek" - menthetetlenek valamennyien.

A szabadságfogalom egyre pontosabb tisztázásához kulcsfigura a német börtönőr: alakjával kézzelfoghatóvá válik az idebent-odakint relativitása; "a rács két oldalán" állók, a "letartóztatók és letartóztatottak" szabadsága, választási és döntési lehetősége. ("Azért vagyok letartóztatva, mert szabad ember vagyok, mert szükségét éreztem, hogy éljek a szabadsággal, mert vállaltam ezt a szükségességet", Gérard.)

Nem lehetnek szabadok a passzív "elviselők", az értetlenül szenvedők sem. A vagonban elsőként elpusztuló öregember tanácstalan kérdése - "Hát értik ezt?" - mottóként ismétlődik; felidézi pl. a láger fertőtlenítőjében társalgó belga szenátor és miniszter teljes értetlenségét is; a múltat sem értőknek (szükségszerűen) felfoghatatlan a jelen borzalma. Sokfélék a tudatosan, szabadon döntők, a választók, a sorsvállalók is. (Jellegzetes megjelenítésük a compigné-i menet csoportképe: "és Gérard az ismeretlen férfitől kölcsönzött tekintetével megfigyelte, hogy a menetoszlop túlnyomó többsége fiatalokból áll, s hogy ezek a fiatalok, mint vastag cipőjükből, bőrzekéjükből vagy rövid, bélelt bundájukból, tüske szaggatta nadrágjukból megállapítható, maquisard-ok. Nem akármilyen szürke emberek, akiket egy városi razzia során véletlenül elfogtak, hanem harcos ellenállók. A menetoszlop tehát az erő benyomását keltette, mint nyitott könyvből, úgy lehetett kiolvasni belőle az emberi sorsok tömör és bonyolult igazságát, emberekét, akik szabadon vállalták az egyenlőtlen harcot [É] nem egy széthulló, megvert hadsereg, hanem győztesek serege menetelt az úton [É] s már az sem számított, hogy legtöbbjük győzelmes menetelése valószínűleg olyan sors felé vezet, mely nem lehet más, mint a halálÉ".)

A bajtársak változatos jellemek, a helyes döntés is sokféle, hiszen "a józan ész az a dolog, ami a legjobban oszlik meg az emberek között". Gérard mindig talál társat, "neki mindig segítenek": Hanszal és Michellel kötött barátsága után - a német zsidót, a francia ellenállót és a vörös spanyol fiút a történelmi események választják szét - Manuel-Gérard a börtönben az othe-i erdei sráccal kerül össze, a vagonban a semuri fiú van mellette, mert "Émindig akad valaki, aki a vállán tartja mindennek a súlyát, amikor már minden tarthatatlan, mindig akad egy hang, mely feltör a névtelen hangok tömegéből, s megmondja, hogy mit kell csinálni, utat mutatÉ".

Elpusztulnak a legjobb társak is (Hans, Iráne, a semuri fiú) - "elég nagy gyakorlatunk van a halálban" -; a kivégzések patetikus pillanatokat okoznak: René Hortieux-é ("aki a legteljesebben élt a lehetőséggel, hogy emelt fővel haljon meg"); a húszéves oroszé, akit "kötél általi halálra ítélték", és ilyen jelenet a kutyákkal szétépetett lengyel zsidó gyerekek brutális elpusztításának drámai, tragikusan felemelő esete.

A főhős "reméli", hogy meghaltak annak a - saját gyerekei halálhírével mentegetőző - nőnek a fiai, aki a krematóriumot látta-nézhetette a háború alatt ("gemütlich"-nek nevezett) szobájából; de azt kívánja, hogy a német börtönőr, aki, kiszolgáltatott szerepét felfogva, reménytelen helyzetében elindul a frontra, ússza meg a háborút. Mert "nincs egyenlő súlya a holttesteknek".

Gérard sorsa fő vonásokban egyezik Semprunével (életútjának állomásai: Spanyolország, Hága, Párizs, ellenállás, táborok). Helyesen ítélő, cselekvő, intellektuális forradalmár; fejlett etikai érzéssel rendelkező harcos humanista, aki "mást se tesz, mint ért, megért és megértet." A "németek ellen a németekért is harcolva" végül legyőzhetetlen lesz, még fizikailag is. Spanyol forradalmárként Franciaországban is idegen, ő már itt is táborokba kerül; kiszolgáltatottnak érezhetné magát, de önérzetes, kemény és hajthatatlan. Amikor visszatérése után nem kap a közigazgatási hivatalban hazatelepítési segítyt, mert "nemzeti alapon osztogatnak", levonja a következtetést: "Egy idegen országból egy másik idegen országba érkeztem. Azazhogy én vagyok idegen. Csaknem örülök neki, hogy egy csapásra visszaszereztem idegen voltomat, így meg tudom őrizni majd a kellő távolságot". Tudja, hogy az elviselhetetlenség csak bajtársiassággal élhető túl, ezért főleg az embereket hívja elő az emlékekkel. Egész életét meghatározzák a társak, a barátok (tragikus, hogy épp a vagonbeli utolsó napon értesül a Tabu-csoport pusztulásáról; a háború után nyomoznak is Michellel Hans Freiberg után). Szerinte a Vaugirard utcai zsidó nő maga is felelős kiúttalan, jövőtlen sorsáért, mert - miután megjárja a koncentrációs tábor is - úgy vélekedik, hogy "neki sohasem segített senki"; elutasító bezárkózásában ("befalazva

magányának börtönébe") nem veszi észre maga körül a lehetőségeket - nem is emlékszik az őt elkalauzoló Gérard-ra. ("De ha elfelejtette, akkor csakugyan nem is találkoztunk".) TMnhibáján kívül kerül viszont megdöbbenően reménytelen, abszurd helyzetbe az a fiú, aki, miután saját apja adta fel a Gestapónak, nem árulja el "felsőbb kapcsolatát" - ez utóbbiról aztán megtudja, hogy áruló.

A semuri fiú, a vagonbeli társ az alaptörténet legfontosabb szereplője. A "tehetős paraszток fia" a kötelező munkaszolgálat helyett maquisard lett, büszkén vallja "hazafinak" magát. Gyakorlatias ("fogpépet" hoz, az ablakhoz áll, nem eszi meg a "sós moslékot"), "egyszerű világképű", de "helyes véleménye van az élet fontos kérdéseiről". (Felismeri a Moselle völgyét, de neki Trier neve nem jelent semmit, így nem értheti Gérard iróniáját.) Utolsó mondata - "Ne hagyj el, pajtás!" - az életbe- és a másik emberbe kapaszkodás kifejeződése, így a megérkezés (átvitlen) a másik ember megtalálását is jelenti.

Semprun - akit kizárt a spanyol kommunista párt - politikai nézeteit az 1968-as események és a gulagok hírére megváltoztatta; későbbi műveivel "túllép" ezen a "modern realista" regényen - de megoldásai, szerkezete, stílusa, a megjelenített élethelyzetek és magatartásformák továbbra is népszerű olvasmánnyá teszik A nagy utazást.

A művet Réz Pál fordította.

MROZ'EK

Tangó

(1964)

A kelet-európai szerzők az abszurdban a valóságot mutatják fel, nyugati társaik a valóságban az abszurditást.
(P. MÜLLER PÉTER)

Sławomir Mroźek (sz.: 1930) műveinek központi témaköre korunk személyiségválsága, az elidegenedés és önazonosság-vesztés. Groteszk vagy abszurd helyzeteket, modelleket állít színpadra, amelyekben azonban a realitás is jelen van. A szereplők logikáját, a művészek teóriáit a köznapi élet törvényeivel szembeállítja, a hatalom, a kegyetlenség, a morál és a nemiség összefüggéseire mutat rá. Alakjai szerepválsággal küzdenek, ki akarnak bújni a formulák és sztereotípiák korlátai közül, egyéniségük megtalálására és érvényesítésére törekcszenek. Hősies gesztusaik, nagyratörő próbálkozásaik rendre komikus felsülésekbe torkollnak, de a végkifejlet Mroźek csaknem minden művében komor. A Tangó című dráma alapkonfliktusa a kulturális hagyomány és modernség szembenállása. Az író az értékrendszer félreállításának következményeit boncolgatja szatirikus jelenetsorokon át, és végül az értelmiség félreszorulására, térvésztesére, a hagyományos kultúra életképtelenségére esik éles reflektorfény.

A dráma alaphelyzetében - abszurd vonásként - maga a drámaiság hiányzik; megakadt ugyanis a nemzedéki konfliktusok örökletes folyamata. A szülők - úgy vélik - annak idején végérvényesen szétzúzták a normarendszert, és nem hajlandók átállni a hagyományörző szerepkörre. Programjuk a teljes szabadosság ("azt csinálja mindenki, amihez kedve van"). Ennek következtében azonban a jelenkori ifjúság légüres térbe kerül. (ARTUR: "én már csak maguk ellen lázadhatok, a maguk zabolátlansága ellen." SLOMIL: "Kérlek, parancsolj, hát megtiltom én neked?") Az új nemzedéknek ilyenformán két lehetősége marad: "Vagy újabb konvenciókat kell teremteni, vagy helyreállítani a régiakat." Ez utóbbi út látszik előtte járhatónak, így tehát groteszk szereposztásként Artur lép fel a hagyomány harcosaként - a szülőkkel és nagyszülőkkel mint a korlátlan szabadság védelmezőivel szemben, és ezzel mégiscsak kibontakozik egy fonákjára fordult konfliktus.

A II-III. felvonásban tehát hősünk egyre elkeseredettebb kísérleteket tesz a szembenállások kiprovokálására, a különbségek élezésére, ezáltal saját szerepének megtalálására. Először is az etikai normát akarja érvényesíteni, ennek jegyében állásfoglalásra és tette sarkallni felszarvazott apját. Az eredmény: komikus csattanó. A fiatalember másik próbálkozása: a formákat szándékozik feleleveníteni, konkrétan: tradicionális külsőségek közepette feleségül venni - a saját unokahúgát. A hagyomány azonban (a "legénybúcsú") épp őt, a "vőlegényt" zökkenti ki a szerepéből; lerészegedik, nihilizmus keríti hatalmába - ami ellen lázadni próbált. —jabb éles váltással valamiféle fanatizmusba igyekszik belekapaszkodni, eszmék (a "halál" és a "hatalom") megszállottjaként zavarosan szónokol, és Edek brutális erejére támaszkodva diktatúrát jelent be. Ala közlése azonban ("én megcsaltalak Edekkel") teljesen összeroppantja, hiszen most már minden kicsúszott a kezei közül (az erkölcs, a forma és az eszme is; "rossz a világ"). Eszeveszett dühöngéssel a pribékjére rontana, de Edek két csapással agyonüti, és ő veszi át a teljhatalmat.

—j konfliktus jelenik meg tehát - megoldásként - a befejezésben, megsemmisítve és félretolva az alapellentétet, a hagyomány őrzésének vagy elutasításának a kérdését. Ez a kultúra nevetséges belügyévé süllyed, a műveltség egészével szemben viszont elsöprő erővel fellép a gátlástalan műveletlenség. Vele szemben a kultúra nem is vállalja az

ellenállást: Eleonora szerint "talán nem is lesz olyan rossz dolgunk", Slomil "semmi különöset" nem tud mondani, Eugeniusz bácsi pedig azonnal behódol az új hatalomnak is.

A Tangó a fentiek értelmében a kultúra tragikomédiája. Az emberi értelem fogódzó nélkül, tehetetlenül áll a XX. század valóságában, az összekuszálódott társadalmi állapotok és emberi viszonyok előtt, immár teljesen elvesztette értelmező és irányító szerepkörét, csupán sodródni tud az eseményekkel; némely szituációkban pedig csupán egyszerűen nevetséges. (Artur orvosegyetemre jár, Eleonora szerint ezzel "szégyent hoz a családra".) A mellékszereplők elvtelensége vagy hóbortos életfilozófiája, a főhős sikertelen nekiveselkedései és téblábolása egyaránt az értelem zsákutcáját jelzik, és együttesen vezetnek az önpusztításhoz, a katasztrófához. Artur elméletei gyorsan cserélődnek, hiszen csak eszközül szolgálnak öncélú lázongásához. Slomil a modern, avantgárd művész és esztéta karikatúrája. Az ő kijelentéseiben felsejlenek ugyan lényegre tapintó, reális meglátások, de egészüket mégiscsak a bornírt dilettantizmus, a valóságtól való elrugaszkodás uralja. Kísérletezgetése: az ő élethazugsága, szereplőtársai elnézően statisztálnak hozzá. Hangzatos elmélete ("baldognak lenni - a felszabadult ember joga és kötelessége") jegyében él és e jegyben szarvazza fel őt felesége, Eleonora. E házaspár "elvének" és magatartásának abszurditása akkor a legnyilvánvalóbb, amikor a gyermeküket a szemük láttára ütik agyon - és szinte észre sem veszik. Ala eleve távol áll az értelmiségi szemlélettől ("unom a filozófiát"), unokatestvére szerepzavaraire pedig joggal fakad ki: "tudományos disznó".

Különös és végső soron kulcsfontosságú a kapcsolata a kultúrával Edeknek. Eleinte tisztas távrolról nézi, egy kis áhítattal is (önfeledten bámulja az egyetemi tankönyv képeit; egy "haverja" noteszéből, aki "moziban dolgozik", "elvet" másolt ki). Ez a "bölcsség" azonban nem lépi túl a primitív konkrétumok szintjét ("én szeretlek, de te alszol"). Képtelen az elvont gondolkodásra - ebben rejlik életképességének titka. Még "büszke" is arra, hogy ő nem talál ki semmit: "én így is tudom, ami kell". A mesterkélt és életképtelen civilizációval szemben ő maga a természetesség, a "szükségyszerűség", Slomil fellengzős stílusban fogalmazva "az autentikus élet egészséges fuwallata". Tökéletes alkalmazkodó képességét, rugalmasságát már az első perctől folyamatosan bizonyítja, pl. Eugeniusz bácsinál szellemesebb rimet (ez a költészet karikatúrája?!) tud gyártani, hibátlanul alakít akár lakájt is, a többiek viszont minduntalan kizökkennek szerepükből. A végső fordulatban pedig azonnal cselekszik, pontos helyzetértékeléssel, célratörően. Jóllehet csupán önvédelemből, akarata ellenére, mások hibájából sodródik előre, de felismeri és kihasználja a lehetőséget, és betölti a hatalmi vákuumot.

A nyers erővel, a primitívséggel szemben az erkölcsi normarend is katasztrófális vereséget szenved ebben a műben. A szülők büszkéek arra, hogy felrúgták a magatartást szabályozó törvényeket (Slomil többször felhangzó kulcsszava: "Minek?"), nem látva előre, hogy mi az etikai nihilizmus és anarchia következménye. Artur morális-szociális igazságokról szónokol, majd - ebből a szerepéből is kiesve - ráveti magát unokahúgára. Edeknek természetesen semmiféle szégyenérzet nem feszélyezi: beleiszik bárki poharába, lefekteti a megkívánt nőt - akár feleséget, akár menyasszonyt. Mellette jövője csak az elvtelen köpönyegforgatónak (Eugeniusznak) van. A civilizált ember azonban nem élhet erkölcsi normák nélkül. Kulcsszerepüket azzal is megvilágítja a darab, hogy Artur a menyasszonya közlésétől veszíti el végleg maga alatt a talajt: a hűség-hűtlenség értékek megsemmisülése miatt szakad el hősünk végleg a valóságtól, és jut az elvont eszmék légtüres terébe. Ugyanaz a mozzanat siklatja ki, amelyet apjának Edeknek haragításában akart a második felvonásban felhasználni - a saját taktikája fordult a visszájára.

A Slomil-nemzedék ad absurdum vitt "forradalma" következtében az egész értékrend összeomlik, nincsenek viszonyítási pontok. Artur saját korlátlan szabadsága is példázza - groteszk módon - az értéktelenség következményeit: madárkalitkát rakhat a nagybácsi fejére, a ravatalra küldheti a nagymamát, bármit tilthat - teljes a káosz. "TM"magában semmi sem komoly. Minden közömbös, semleges. Ha mi magunk nem adunk jelleget a dolgoknak, belefutunk a semmilyenségbe." Az értékrend alapját azonban csak szilárd elvek, elérhető ideák, konkrét törekvések adhatnák meg, ezek azonban úgy tűnik, nincsenek.

A címadó motívum, a "tangó" jelentésváltozása fogja össze a történeteket. A szülők nemzedékének fiatalkorában ez a tánc az akkori hagyomány elleni lázadás jelképe volt (a szoros összefogódzkodás, a testi érintkezés megbotránkoztatta az idősebbeket: "Tudod, mekkora bátorság kellett ahhoz, hogy tangót táncoljon az ember?"). Egy emberöltő elteltével már a tangózás számít a fiatalok részéről megtagadni való hagyománynak. A mű utolsó mozzanataként azonban Edeknek támad kedve tangózni, alkalmasint Eugeniuszsal - a férfipáros tánca a kultúra ijesztő deformálódásával fenyeget.

Mindebből az is nyilvánvalónak látszik, hogy a Tangó szereplői nem jellemek, hanem egy-egy magatartás megtestesítői, mégpedig a kultúrához (műveltséghez, tudományhoz, művészethez, erkölshöz stb.) fűződő viszony egyes változatait képviselik. A személyiség szétesett, a legárnyaltabban ábrázolt hős, Artur indulatai, gondolatai és ösztönei is egyaránt csaponganak, egymás ellen fordulnak. Az emberi kapcsolatok is végletesen eltorzultak, kiüresedtek ebben a műben: Slomil és Eleonora együttélése a házasság zsákutcája, Ala pedig már abból a zilált "családi" háttérből bukkan elő a színpadon, amelyet a szülők anarchiája eredményezett. Az unokatestvéri házasság az emberi kapcsolatok teljes összekuszálódását példázza, és degenerált utódok születésével fenyeget.

A viszonyváltozatok, magatartástípusok értékeléséhez a szövegben található irodalmi utalások is támpontot szolgáltathatnak, Mrož'ek ugyanis a klasszikus tragédiák jónéhány ismert mozzanatát emeli be groteszk művilágába. A műkénéi mondanakört idézi fel - főképp Szophoklész tragédiáit - az apa korholása Artur szájából: "mellényzsebben csücsülő Agamemnón"; a Hamletet pl. Eugenia szavai Arturhoz "Mért nem vonulsz kolostorba?" A világirodalom

hagyományai szerint a házasságtörés bűne gyilkosságot, a bosszú kötelességét, további bűnöket, bűnhődéseket stb. vonna maga után, sorsváltások és tragédiák végeláthatatlan sorozatát; itt viszont a szerető, a férj és a feleség békés egyetértésben együtt kártyázik. Poloniusra emlékezve Eugeniusz bácsi magatartása is mélyebben elemezhető. Artur ilyenformán Oresztész vagy Hamlet elkorcsosult leszármazottja. Ala butuska naivitása is árnyaltabban jelenik meg, ha összevetjük Elektra szenvedélyes igazságszeretetével és etikus tartásával, Ophelia megragadó tisztaságával. Egy másik szövegrészlet, a házassági ajánlatra adott válasz ("tőlem lehet így is, úgy is") századunk egyik klasszikusával, Camus Közönyével (Mersault figurájával) teremt párhuzamot.

Artur görcsös igyekezettel össze-összehoz tragikus szituációkat, de maga a tragikum mindig kicsorbul. Mrož'ek műve a tragédia paródiája. A műfaj elavulásáról magáról a műben is szó esik. Artur "tragédiát akar", mert ez az egyetlen "nagyon erős forma", "a rendíthetetlen fogalmak világának legteljesebb kifejezése évszázadok óta" - de hova tűntek ezek a fogalmak az életből és az irodalomból? Slomil - ezúttal a szerző szócsöveként - kőbe véshető választ ad: "ma már csak bohózat lehetséges".

A dráma alapelemei vagy elcsökevényesedett formában vannak jelen, vagy teljesen hiányoznak - groteszk vagy abszurd minőséget eredményezve. Nincs nemes eszménytől vezérelt, tisztán látó és kivételes képességű hős, a végkifejletig ellenfél sem látszik a színpadon, és nincs kataritikus hatás.

Az általános értékválságot, valamint az irodalmi műfaj ezt is tükröző gyökeres átalakulását a műfaji sajátosságok átminősülése is tükrözi. A tér, a színpadkép az I-II. felvonásban "káosz", ezt a harmadikban ugyan rendezett polgári miliő váltja fel, de Artur sikere csak időleges és látszólagos. A szerkezet csaknem teljesen lineáris, a csúcspontok ellenére nincs kibontakozás, az eseménysort mindössze néhány motívum tagolja három felvonásra. Artur három ízben, az egységek végén veszti el a fejét és kezd dühöngeni - harmadszor már a vesztere. A cselekménysor önmagába visszatérő kört alkot, amelynek végén az alaphelyzet változatát látjuk viszont a befejezésben azzal a különbséggel, hogy most már nem Artur, hanem Edek kezében van a hatalom.

A "revolver" háromszor jut szerephez: látjuk, hogy mire használja Slomil, mire Artur (Eugeniusz segítségével), és végül mire Edek. Groteszk hatást kelt a "ravatal" motívuma: Eugenia a darab elején "büntetésből" kerül fel rá, a zárórészben magától mászik fel oda. A "ravatal" az "örökkévalóság", azaz az idő jelképe is a színpadon. Az idő azonban szétfolyik, nem ad viszonyítási pontot a szereplőknek. Már a színpadi utasítás is hangsúlyozza: nem tudhatjuk, hogy "költözés előtt vagy után vagyunk".

Az első felvonás dialógusa szerint sem Eleonora, sem Slomil nem tudja a házasságkötésük dátumát, csak a nyíltszíni szeretkezésük botrányára emlékeznek, de a színhelyre már nem, és a partnerre sem biztosan. Senkinek és semminek nincs tartása, nincs karaktere, minden össze van torlódva: a tíz éve halott nagypapa ravatala, a huszonöt éves Artur gyerekkocsija, a negyven éve nem lovagoló Eugeniusz lovaglónadrágja látható egymás mellett a színpadon, "a múlt rekvizitumai", "családi kultúránk fölhalmozódott rétegei". Slomil teóriája forradalmiságot, de cinikus felelőtlenséget is tartalmaz: "utat törtünk a jövőnek", de hogy az milyen lehet, "az már nem reám tartozik". É Az idő, a tér egyaránt jellegtelen, megfoghatatlan, a cselekvéssor célját veszti, Artur törekvéseinek nincs kibontakozása - minden értelmetlenné, abszurdá válik.

A beszéd és a tett is. A kommunikációt tekintve átmenetet látunk az egymás melletti elbeszélés (Csehov műveinek sajátossága) és a teljes közlésképtelenség (pl. Ionesco: A kopasz énekesnő c. darabjának alapjelensége) között. Jellemző történés a nagy horderejű bejelentések komikumba fojtódása. (ARTUR: "Itt nem lehet lélegzeni, jární, élni!" ELEONORA: "Milyen szépen iszol, Edus!") A drámai tett helyét pedig a kártyázás tölti be (mindegy, hogy póker vagy bridzs), jellegzetes pótcselekvés, az idő mulatására. Artur eredménytelenül hadakozik ellene, de helyette ő sem tud valóban pozitív célt kitűzni: Eugeniusz bácsit az emlékiratok összeállítására noszogatja. Saját magát tekintve pedig feladatvállalása végképp nincs összhangban a képességeivel és a lehetőségeivel. Mulatságos emberi gyarlóságai vannak, de abszolút (isteni) céllal kacérkodik: "újrateregetem magukat". Slomil szájából még torzabb a szintén groteszk bejelentés: "Adjátok ide az Istent, és én kísérletet csinállok belőle!" Az abszolútumnak ez a görcsös-nevetséges hajszolása juttatja el Arturt a tébolyig, Camus Caligulájára emlékeztetően. A kelet-európai dráma sajátossága, hogy az abszurd helyzetbe kerülő hős még megkísérli a cselekvést, annak értelmetlensége csak utólag válik nyilvánvalóvá (P. Müller Péter). Beckett-nél például már eleve tétlenség és céltalan vegetáció uralkodik.

"Az abszurd ember egyetlen dolgot tud: mindent fölemészteni, s így önmagát is elemészteni" - írja Camus.

Mrož'ek darabját Kerényi Grácia magyar nyelvű fordításában ismerhettük meg.

ÖRKÉNY ISTVÁN

Tóték

(1964)

Az az alapvető meggyőződés[É], hogy az embernek a cselekvés az utolsó és egyetlen reménye. Ez, ha átteszem groteszk közegbe, úgy fogalmazható, hogy cselekedni kell még akkor is, ha a cselekvés már értelmetlen, céltalan. (ÖRKÉNY ISTVÁN)

Gyuri atyus, a "püpos, félkegyelmű, hebegő" postás csupán mellékszereplő, de kulcsfigura. Nem csak azért, mert rokon- és ellenszenve függvényében manipulál a faluba érkező levelekkel, és ezáltal sorsokat alakít. Ő az egyetlen ebben a felfordult világban, aki ragaszkodik a szimmetriához, a rendhez, aki az igazi nagyságot tiszteli, és a maga torz módján ugyan, de tiltakozik a meghunyászkodás ellen. Amikor a világban uralkodó szabályok ellentmondanak a józan emberi észnek, akkor éppen az ún. abnormális viselkedés és észjárás volna követendő.

A Tóték c. kisregényben két szintér áll egymással szemben: Mátraszentanna hegyvidéki falucskája, valamint a front. Mondanánk, hogy a háború és a béke világa, de ez már nem felelne meg a mű valóságának, mert itt nincsenek egyértelmű minőségek, a jelenségek összefonódnak és kölcsönhatásba lépnek egymással. A falu fiktív helység, de konkrét térbe, Eger közelébe telepíti az író. Az idill és a köznapi valóság is keveredik a műben: a környék maga a tökéletes természeti szépség ("napfényes kert"; "kilátás a Bábonyra", "finom fenyőillat, [É] mely a bartalosi völgyre ráterül") - de a fenyőillatot már pótolni kell, az egri moziból kölcsönkért "vaporizátorral". A természet ősállapotában mesterkélt emberi csinálmányok, művi eljárások jelennek meg.

A falusi emberek életében hiába keressük a folklórt, a népi hagyományokat; a legékesebb és legtekintélyesebb dísztárgy itt már a "kinai mintás ágyterítő" - azt is kölcsön kell kérni. A lakosság összetétele is vegyes; vannak pl. Szabóék és Tóték, de van Kasztriner és Cipriani is - ez a falu nem a hagyományos (pl. mikszáthi) atmoszférát árasztja, hanem a XX. századi Magyarországot. Annak egy jellegzetes szelete, modellje. Van itt villa- és autótulajdonos is (idegen származású), van "rossz hírű nő" is, de a lakosság zöme "kisember" a maga egyszerű, tartalmatlan életével, a különleges eseményre felizzó érdeklődésével ("Szabóék kicipelték béna nagyapjukat az udvarra"). A jogvégezett ember, a "doktor úr" jobban fizető állással keresi a kenyerét, mégpedig "budítisztítással".

A megélhetés alapja itt nem a mezőgazdaság: Tót Lajos régebben vasutas volt, most tűzoltóparancsnok, egyéb napi teendői: favágás a plébánosnál, a tenispálya meszelése és a tulipánok öntözése Cipriani professzornál (élénken emlékeztetnek az évszázados robot-kötelezettségekre). Tótné hasonlóképpen: napi kismosást végez a professzoréknál, padlót kefél a plébánosnál stb. Ezek az emberek főként a még meglévő természeti értékekből élnek: pihenni vágyó, kispénzű fizetővendégeket fogadnak.

Az alapszituációból még két olyan tényezőt kell előre megvilágítanunk, amely a kisregény konfliktusában igen jelentős szerepet játszik. Az egyik az életforma, mégpedig a fárasztó napi munka utáni jellegzetes tétlenség. A másik: az életstratégia.

A falu társadalma nem a közérdek együttes szolgálatában, nem valódi közösségi életben szerveződik; az egyéni érdekek egymás mellett, egymástól függetlenül, olykor egymással szemben léteznek. Nagyon fontos annak indoklása, hogy az aggregátor gépésze miért ugorja át a képzelt árkot Gizi Gézáé kerítése előtt ("eszébe jutván a közeli nyugdíjaztatása, a fronton harcoló unokaöccse, valamint egy régi idézés, amelyben az államellenes felforgatás vádját emelték ellene"). A kisember élettapasztalata azt sugallja, hogy a sors hányattatásaival, csapásaival szemben csak a maga ügyeskedésére van utalva, azok csak az illetékesek lekenyerezésével, "szívességekkel" védhetők ki. Az önzetlen jóindulat mímelésével, egy bizonyos társadalmilag elfogadott és eljátszott udvariassággal. Például a szíves vendéglátás színlelésével.

Kérdés, hogy ez a magatartás végső soron mihez vezet.

Mihez vezet például a háborúval szemben? Mi történik, ha "a massa megbolydul"? Még ha a legföltettebb kincsről, az egyetlen fiúgyermek életéről van is szó, meddig játszhatók a felvett szerepek, meddig csorbulhat az emberi szuverenitás? Elpusztíthatja-e egy külső hatalom az embert? Elpusztíthatja-e önmagát az ember? Vajon mi a dolgok, a fogalmak - az "ember" - ellentéte? Mi a semmi? Van-e az embernek különleges szerepe a földön? Van-e határa az emberi szuverenitásnak, van-e korlátja a hatalomnak? E kérdések feltevésével egyszersmind a Tóték c. kisregény témavilágát is körüljártuk.

A másik szintér, a háttéralkotó front. Az ott dúló háború: világállapot, amely a hegyektől körbezárt Mátraszentannán is érezteti hatalmát: "a háború harmadik nyarán [É] a családok 60 %-ának volt olyan hozzátartozója, aki a fronton szolgált." Felbolydult az emberiség, rettenetes a világégés. Áldozatai Tomaji plébánosnál is megjelennek, "mintha meghöbörödtek volna az emberek". A legképtelenebb viselkedés is "kortünet". Cipriani, az "európai hírű ideggyógyász" is mintha elmebeteg lenne ("érdekes [É]. Magánál hasmenést okoz, ha szájába vesz egy zseblámpát?"). A mű szereplői közvetve vagy közvetlenül, valamilyen fokon a front áldozatai. (Bár nem kizárólagosan. TMrkény István nyilatkozata: a háborút "ebben a regényben írtam meg igazán. Persze nemcsak a háborút akartam benne megírni.") Áldozat mindenekelőtt Tót Gyula, az emberhez méltatlan körülmények elszívásával ("Istenem, megfürödhettek!"), majd értelmetlen "hősi" halálával (ide emelhetjük a "hálókocsikalauz" emlékkönyvi bejegyzését: "a nemzet élethalálharcát vívja a vörös bolsevik rémmel").

Áldozat Varró őrnagy is. A háborúban "megrongált idegállapota" miatt szorul szánalomra és gyámolításra; alacsony, beteg, üzőtt, törődött alak száll le a buszról. Ő a reális őrnagy, az ideális csak tévedésből szállt le Mátraszentannán - éles a kontraszt. Varró őrnagy életét felborította a partizánokkal folytatott egyenlőtlen küzdelem; hadviselésüknek az a lényege, hogy a legvalószínűtlenebb módon és helyen támadnak. Varró őrnagynak a valószínűtlen jelenségekhez kellett hozzáedződnie - személyisége eltorzult, idegei megroppantak, élete már-már maga az abszurditás. Ebből az állapotból kell kilépnie, ami meg is történik - kezdetben még szánjuk, átérezhetjük emberi szenvedéseit, későbbi gesztusai zömmel nevetségesek, végül már dermesztőek. De egy másik folyamat is elindul benne a Tótékkal való interakcióban.

A címszereplő: Tóték, a család. Bármelyikük tette és magatartása hármójuk együttműködésében formálódik. Szimbiozisan élnek. Ugyan Tót Lajos a cselekvő, mert ő a családfő, a férfi - ennyiben ez a család még őrzi a hagyományos modellt -, de mindig igazodik a feleség és a lánygyermek elvárásaihoz. Az a határtalan rajongás, ami Mariska és ágika szavaiból, tekintetéből árad, egyúttal gúzsba köt. Tót Lajosra különleges teher nehezedik: ő viseli a közös terhet, ő nem csupán a háború áldozata, hanem

a családé is. A nők inkább csak stilizált (néhány találó vonással megrajzolt) figurák, akárcsak Tomaji plébános, Cipriani professzor és a többiek.

A tűzoltóparancsnok édesapa és az őrnagy viszonyváltozásai, ütközései - és a mögöttes tudati folyamatok - alkotják a mű cselekményét. "Az ember nem annyi, amennyi, hanem annyi, amennyi tőle kitelik." Tót Lajos és Varró őrnagy magatartása és helyzete egymással ellentétes irányban változik. Ebben a kölcsönfolyamatban a szép szál, köztisztletnek örvendő Tót Lajos (maga a megtestesült rend, béke, harmónia) fokozatosan megalázkodik, lealacsonyodik, az őrnagy pedig erőre kap, sőt Tót fölé magasodik, teljhatalomhoz jut. Kezdetben az őrnagy volt szárnalmas figura, a tetőpontig Tót Lajos válik azzá. A folyamat, amelyben fokozatosan feladja egyéniségét: a szemére húzza a sisakját; férfiúi önértékét feladva beáll dobozolni; éjszaka nem alszik; visszafogja az ásitást és a nyújtózkodást; elemmlámpát vesz a szájába; rogyasztott térdrel jár. "Kisember" ő, nem hős. Szerény képességeihez mérten görcsösen igyekszik, de minden erőfeszítése ellenére zavarok, kisiklások, sőt összeomlással fenyegető ütközések keletkeznek.

A zavarok, az elhallások, a hallucinációk oka minden alkalommal valamely pszichikai törvény. A lelki furdalás átforgatja a szavakat (pl. a lelkiismeret bünteti Tótékát a budi búzánek elleplezése miatt, ezért hallják félre az őrnagy szavait). Egy másik pszichikai jelenség: Tót Lajos a nem kívánt eseményre, akár a saját tetteire sem emlékezik, tudata kizárja a kellemetlen emlékképet (Viktor Emmanuel olasz király fogadtatását letolt nadrággal). A legfontosabb törvény pedig: Tóték (és esetleg az őrnagy) minden igyekezete ellenére sem jöhet létre tartós és harmonikus viszony köztük, mert nincsenek azonos helyzetben, nincs érdekközösségük, nincs köztük valódi együttműködés. A dobozolás mindegyiküknek mást jelent. Az udvariaskodás csak a viselkedés csapdája lehet. A felszínes, olykor-olykor nagy nehezen kialakított összhangot bármilyen jelentéktelen ügy, bármilyen nevetséges véletlen megzavarhatja.

Az őrnagy sem képes kiküszöbölni a keletkező feszültségeket. Jóllehet magasabb társadalmi rétegből érkezett, nem sokkal lát többet a házigazdánál, nem sokkal műveltebb. Elméletei magukon viselik a háború megnyomorító hatását. Életének tartalmát, minőségét illusztrálják a fiókjából előhozott tárgyak: "egy Kodak fényképezőgép", "egy doboz főregirtó por", "a szolgálati pisztoly" és leginkább "egy bekeretezett fénykép [É], melyen ő volt látható [E] egy porosnak látszó műpálmának dőlve". Helyzetérzékelési képessége csekély, az udvariaskodással csak egyszer-ször kísérletezik, katonáember, aki nem szól kétszer. Hiányzik belőle a valódi érdeklődés az embertársak iránt. Nem tud mértéket tartani, a totális hatalom tébolya is megérinti ("Egyszer talán eljön az az idő, amikor rávehető lesz az egész emberiség a dobozolásra").

Az őrnagy és Tóték viselkedése kölcsönösen feltételezi egymást. Tóték szolgálalkúsága, eleve hibás életstratégiája és életformája szinte rákényszeríti az idegent, hogy hatalmaskodni kezdjen. Szinte felkínálják a lehetőséget az őrnagnak, hogy zsarnokuk legyen.

A tetőpont felé haladva, ahogy Tót Lajos tűrőképessége fogy, működni kezdenek normális emberi reakciói: menekülési ösztöne, álmosága. Először elszökik, majd rátalál a "budi"-ra, amely ezúttal (szintén groteszk módon) emberi szükségletet, nyugalomvágyat, sőt meghittséget is jelképez. A kezdőmotívum visszatérése szerkezeti lezáródást is jelez.

Végül egyetlen mentsvára marad Tótnak: a kiszabott idő; a sokasodó méltatlanságok csak egy bizonyos határnápig tartanak. Az időbe kapaszkodik, aminek ciklikus rendjét ugyan a vendég összezavarta, de előrehaladását nem. Az őrnagy visszatértét, a szenvedések meghosszabbodását hősünk végül már azért is képtelen elviselni, mert testi-lelki tartalékai végképp kimerültek.

A szerkezet első egysége, az expozíció gyorsan felfuttatja a várakozás feszültségét, amelyet hirtelen megtör a megdöbbenő sürgöny. Ettől a ponttól kezdve két szál fut egymás mellett a műben: a mátraszentannai eseménysorozat és a frontról érkező levelek, értesítések sora. —gy is fogalmazhatunk: az epizódokat dokumentumok ellenpontosítják. (A sorban negyediknek érkező küldemény újabb fordulat lehetőségével kecsegtet, újraéleszti a feszültséget, felcsillantva a reményt, hogy hátha mégsem halt meg Tót Gyula zászlós, de a legvégső, a kórházi leltár szertefosztatja azt.) A párhuzamos szerkesztésmód révén a kiélezett ellentétek (pl. "ittak az ő zászlós fia egészségére") értelmezésre, állásfoglalásra kényszerítik az olvasót; a fordulóponttól kezdődően már nem beleéléssel, hanem rálátással, külső szemlélőként olvassuk a történetet. TMrkény István célja: nézzünk szembe magatartásunk ellentmondásaival, életünk groteszk jelenségeivel, és mi is keressük az értelmes cselekvés módját.

A befejezésben, ha gyilkosság árán is, az őrnagy elleni fellázadással, úgy látszik, helyreáll a rend: "Négy egyforma darabba vágtamÉ" "Te mindig tudod, mit hogyan kell csinálni." Az olvasó azonban a döbbenet hatása alatt áll, és Tót Lajos továbbra sem alhat nyugodtan, most már a lelkiismerete miatt. A történet lezárása éppoly groteszk, mint maga a mű.

Az elbeszélő a hagyományos epika eszközével, az anticipációval élve többször is előre jelzi a végső groteszk fordulatot, a tragikus és mégis felemelő, feszültségoldó tettet. ("Ha az ember Tót Lajost egy éles késsel kettészelte volna"; "pengéje egy borjút kettévágott volna"; "Ennek nem lesz jó vége, Mariskám" stb.). Az eposzi hagyományok

maradványának tekinthető az "édes, jó Lajosom" - állandó jelzős szerkezet is. A visszatérő motívumok (pl. illat-szag-bűz) ugyancsak a szerkezet erősítését szolgálják.

Trkény István (1912-1979) ezt a művét először kisregényként, a korszak jellegzetes magyar epikai műfajában írta meg. A benne rejlő drámaiság a színpadi átdolgozásra is alkalmassá tette; az 1967-ben megszülető Tóték c. dráma a második világháború utáni magyar irodalom első jelentős nemzetközi sikerének bizonyult.

Bibliográfia

- Abádi Nagy Zoltán: Swift, a satirikus és a tervező. Akadémiai, 1973.
Almási Miklós: Mi lesz velünk, Anton Pavlovics? Magvető, 1985.
Almási Miklós: A drámafejlődés útjai. Akadémiai, 1969.
Aragon, Louis: Stendhal fénye. In: A költő és a valóság. Gondolat, 1970.
Babits Mihály: Az európai irodalom története. Szépirodalmi, 1979.
Bahtyin, Mihail: A szó esztétikája. Gondolat, 1976.
Bakcsi György: Dosztojevszkij világa. Európa, 1971.
Balassa Péter: Ottlik és a hó. In: észjárások és formák. Tankönyvkiadó, 1985.
Balota, Nicolae: Abszurd irodalom. Gondolat, 1979.
Barta János: A pálya végén. Szépirodalmi, 1987.
Barta János: Klasszikusok nyomában. Akadémiai, 1976.
Bécsy Tamás: A dráma lételméletéről. Akadémiai, 1984.
Bécsy Tamás: Mi a dráma? Akadémiai, 1987.
Bécsy Tamás: A dráma modellek és a mai dráma. Akadémiai, 1974.
Bergson, Henri: A nevetés. Gondolat, 1968.
Bolonyai Gábor: Jegyzetek az Antigonéhoz. In: Szophoklész: Antigoné. Ikon, 1994.
Bori Imre: Kosztolányi Dezső. Forum, —jvidék, 1986.
Brecht, Bertolt: Munkanapló 1938-1955. Európa, 1983.
Brustein, Robert: A lázadás színháza I-II. Európa, 1982.
Camus, Albert: Szisüphosz mítosza. Magvető, 1990.
Camus, Albert: Noteszlapok I. Bethlen, 1993.
Czine Mihály: Móricz Zsigmond. Gondolat, 1968.
Cs. Szabó László: Görögökről. Európa, 1986.
Csúry Károly: Die Makrostruktur der Erzählung. Kézirat, 1994.
Dosztojevszkij, Fjodor: A művészetéről. Kriterion, Bukarest, 1980.
Du Bos, Charles: A "Vörös és fekete" olvasása közben. In: Ima az Akropoliszon. A francia esszé klasszikusai. Vál.: Gyergyai Albert. Európa, 1977.
Eckermann, Johann Peter: Beszélgetések Goethével. Magyar Helikon, 1973.
Egri Péter: álom, látomás, valóság. Gondolat, 1969.
Egri Péter: Törésvonalak. Gondolat, 1983.
Fábi Anna: Mikszáth Kálmán. Szépirodalmi, 1983.
Fejér Ádám: Raszkolnyikov, a humanista eszme áldozata. Tankönyvkiadó, 1989.
Flaubert levelei. Vál.: GYERGYAI ALBERT. Gondolat, 1968.
Friedell, Egon: Az újkori kultúra története I-VI. Holnap, 1989-1993.
Gaillard, Pol: La peste. Profil d'une oeuvre. Hatier, 1972.
Géher István: Tükörképünk 37 darabban. Cserépfalvi - Szépirodalmi, 1991.
Genette, Gérard: Silences de Flaubert. In: Figures, éditions du Seuil, 1966.
Goldmann, Lucien: A rejtőzködő isten. Gondolat, 1977.
Gyergyai Albert: Kortársak. Szépirodalmi, 1965.
Hajnády Zoltán: Az orosz regény. Tankönyvkiadó, 1991.
Hankiss Elemér: Az irodalmi mű mint komplex modell. Magvető, 1985.
Hauser Arnold: A művészet és irodalom társadalomtörténete I-II. Gondolat, 1980.
Hauser Arnold: A művészet szociológiája. Gondolat, 1982.
Hegel: Esztétika. Gondolat, 1979.
Herczeg Gyula: Móricz Zsigmond stílusa. Tankönyvkiadó, 1986.
Horváth Károly: Madách Imre. 1984.
Keresztury Dezső: Mindvégig. Szépirodalmi, 1990.
Kermode, Frank: Beckett. In: Mi a modern? Európa, é.n.
Király Gyula: Dosztojevszkij és az orosz próza. Akadémiai, 1983.
Kiss Ferenc: Az érett Kosztolányi. Akadémiai, 1979.

Kocsis Rózsa: Minőségeszmény Németh László szépirodalmi műveiben. Magvető, 1982.

Kosztolányi Dezső: ércnél maradandóbb. Szépirodalmi, 1975.

Kott, Jan: Kortársunk Shakespeare. Gondolat, 1970.

Köpeczi Béla: Albert Camus. In: A francia irodalom a huszadik században. Gondolat, 1974.

Kundera, Milan: A regény művészete. Európa, 1992.

Lessing, G. E.: Hamburgi dramaturgia. Akadémiai, 1963.

Lupé, Robert de: Camus. éd. Universitaires, Paris, 1960.

Magyar Miklós: A francia regény tegnap és ma. Akadémiai, 1986.

Maupassant, Guy de: Gustave Flaubert. Kultúra, é.n.

Melese, Pierre: Beckett. Seghers, Paris, 1969.

Mész Lászlóné: Ibsen, Csehov, Beckett. Drámaértelmezések. Tankönyvkiadó, 1984.

Mészáros Vilma: Camus. Gondolat, 1973.

Mészáros Vilma: A mai francia regény. Gondolat, 1966.

Mészáros Vilma: Jorge Semprun. In: A francia irodalom a huszadik században. Gondolat, 1974.

Mihályi Gábor: Samuel Beckett. In: Az angol irodalom a huszadik században. Gondolat, 1970.

Németh G. Béla: A románcostól a tragikusig. In: Küllő és kerék. Magvető, 1981.

Németh G. Béla: életképforma és regény. In: Az élő Jókai. Népművelési Propaganda Iroda, 1981.

Németh G. Béla: Századutóról - századelőről. Magvető, 1985.

Németh G. Béla: Türelmetlen és késlekedő félszázad. Szépirodalmi, 1971.

Németh László: Móricz Zsigmond. 1943.

Németh László: Az én katedrám. Magvető, 1969.

Nouveaux Classiques. Larousse. Párizs, é.n.

Poszler György: A regény választójai. Tankönyvkiadó, 1980.

Pándi Pál: Bánk bán-kommentárok. Akadémiai, 1980.

Réz Pál: Voltaire világa. Európa, 1981.

Rónay György (szerk.): A klasszicizmus. Bp., 1978.

Sipos Lajos (szerk.): Irodalomtanítás I-II. Pazu Kiadó, 1994.

Sipos Lajos (szerk.): Műelemzés-műértés. Sport, 1990.

Sótér István: Nemzet és haladás. Akadémiai, 1965.

Steiner, George: TMrök Antigóné. Európa, 1990.

Sükösd Mihály: Franz Kafka. Gondolat, 1965.

Szabó Ede: Otthonunk a művekben. Szépirodalmi, 1974.

Szávai János: Nagy francia regények. Tankönyvkiadó, 1989.

Szegedy-Maszák Mihály: Példázat a belső függetlenségről. Ottlik Géza: Iskola a határon. In: Sipos Lajos, 1994.

Szegedy-Maszák Mihály: "A regény, amint írja önmagát". 1980.

Szilárd Léna: A karnevál-elmélet. Tankönyvkiadó, 1989.

Szondi, Peter: A modern dráma elmélete 1880-1950. Gondolat, 1979.

Szörényi László: Epika és líra Arany életművében. Mítosz és utópia Jókainál. In: "Multaddal valamit kezdeni". Magvető, 1989.

Tóth István: Arany János irodalmi hitvallása és a Buda halála. In: Arany János tanulmányok. Nagykőrös, 1982.

Thomka Beáta: Esszéterek, regényterek. Újvidék, 1988.

Török Endre: Lev Tolsztoj. Világtudat és levélforma. Akadémiai, 1979.

Török Endre: Orosz irodalom a XIX. században. Gondolat, 1970.

Trócsányi Miklós: William Golding regényeinek képi valósága. Akadémiai, 1977.

Vajda György Mihály: Modernség, dráma, Brecht. Kossuth, 1981.

Veres András: Jegyzetek az édes Annához. In: Kosztolányi: édes Anna. Ikon, 1992.

Wilson, Edmund: Flaubert és a politika. In: Az élet jelei. Európa, é.n.