

MC
148.154

SZÉNÁSI FERENC

A HUSZADIK SZÁZADI
OLASZ
IRODALOM

TÖRTÉNET, SZERZŐK, MŰVEK

NEMZETI TANKÖNYVKIADÓ

A HUSZADIK SZÁZADI OLASZ IRODALOM

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár

SZÉNÁSI FERENC

A HUSZADIK SZÁZADI OLASZ IRODALOM

TÖRTÉNET, SZERZŐK, MŰVEK

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár

NEMZETI TANKÖNYVKIADÓ, BUDAPEST

Felsőoktatási tankönyv

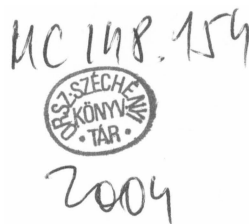
Lektorálta:

Sallay Géza
Szörényi László

A Kiadó köszönetét fejezi ki a fordítóknak, illetve örökösöknek
a közlési jog átengedéséért.

Minden jog fenntartva. A mű egészének vagy bármely részének mechanikus, illetve
elektronikus másolása, sokszorosítása, valamint információszolgáltató rendszerben
való tárolása és továbbítása a Kiadó előzetes írásbeli engedélyéhez kötött.

ISBN 963 19 5284 3



© Szénási Ferenc, 2004 (author and editor); Baranyi Ferenc, Barna Imre, Bede Anna, Bittei Lajos, Dankó Éva (Nagy Ida), Déry Tibor örököse, Eörsi István, Fűsi József örököse, Garai Gábor örököse, Jékely Zoltán örökösei, Kálnoky László örököse, Képes Géza örököse, Kolozsvári Grandpierre Emil örököse, Komját Aladár örökösei, Lator László, Lontay László örököse, Lőrinczi László örököse, Magyarósi Gizella, Maróti Lajos örököse, Nemes Nagy Ágnes örököse, Pánczél Éva, V., Romhányi Ágnes, Rónay György örököse, Rónay Mihály András örököse, Szénási Ferenc, Takács Zsuzsa, Telegdi Polgár István örököse, Végh György örököse, Weöres Sándor örököse, Zsámboki Zoltán örököse (Hungarian translations), Nemzeti Tankönyvkiadó Rt., Budapest, 2004.

Jelen munkámmal teljes áttekintést kívánok adni egy olyan tárgykörrel, amelyről eddig csak részleges összefoglalások jelentek meg magyarul: 1967-ben egy 19 szerző pályaképét felvázoló tanulmánygyűjtemény (*Az olasz irodalom a XX. században*), 1979-ben egy 60-as évekig eljutó összegzés (Szabó György: *Századunk olasz irodalmának kistükre*), 1993-ban pedig egy nagyobb egységbe illeszkedő, a század második felével már csak kitekintésszerűen foglalkozó könyvfejezet (Madarász Imre: *Az olasz irodalom története – A Novecento irodalmából*).

Most, amikor a század lezárult, és az irodalomtudományi módszerek is egyensúlyba jutottak – az elméleti és a szövegeközpontú vizsgálódás mellett a történeti szempontok is visszakapták jelentőségüket –, úgy tetszik, elérkezett az idő a teljes korszakot átfogó és módszerében is komplex összegzésre.

A komplexitás érdekében olyan szerkesztésmódot választottam, amely a párhuzamosság és az átjárhatóság elvén alapul. Könyvemben a történet, a szövegvizsgálat és az adattár nem épül be egyetlen, kizárólagos szövegbe, hanem szerkezeti egységeket alkot, s ezek gyakori utalásokkal vannak összekötve. Szándékom szerint a párhuzamosan vizsgált egységek így kölcsönösen kiegészítik és egyben magasabb szintre is emelik egymást. A TÖRTÉNET a fejlődésvonalat, az irányzatokat és a kiemelkedő pályaképeket vázolja fel, A SZERZŐK kislexikonszerű alapszöveget ad, A MŰVEK a legfontosabb alkotásokat mutatja be. A tanulmányozás bármely rész megfelelő pontján elkezdhető, s az utalások révén tetszés szerinti irányban és mértékben folytatható.

A mű természetéből következik, hogy a század valamennyi jelentős olasz szerzőjének szerepelnie kell benne. A megítélés és a kiválogatás – tekintettel a kiadvány egyedi voltára – nem lehetett szubjektív, szükségképpen az elfogadott kánont követi, egyéni megfontolásnak legföljebb az arányok kialakításánál adhattam némi teret.

A történeti részben az áramlatok és a korszakváltó művek időrendjét követtem. A szerzők tehát nem feltétlenül születési évszámuk szerint követik egymást, olyan nagyságok pedig, mint Pascoli és D'Annunzio, akik újat hozó műveikkel még a XIX. században tűntek föl, már csak előzményként kerülhettek be a kötetbe.

Az antológia rész az egyes áramlatok és szerzők legjellemzőbb írásait mutatja be, magyar fordításban, műfordító hagyományaink szerinti hűséggel. Ahol a fordítót nem jelöltem, ott a magyarra ültetést magam végeztem el. A magyar cím alatt zárójelben az eredeti olasz cím és a megjelenés évszáma is megtalálható, verseknél

a kötet cím is fel van tüntetve. Szögletes zárójelben a megírás dátumát közlöm, ha ennek jelentősége van. A szövegekhez ismertető-elemző kommentár csatlakozik.

A két fő rész között, a sötét lappal vizuálisan is kiemelt kisenciklopédia egységben azok a XX. századi olasz szerzők kaptak helyet, akik a könyv lapjain – zárójelben kívül is – meg vannak nevezve. A szócikkek életrajzi dátumokat, műfaji és irodalomtörténeti besorolást, valamint válogatott bibliográfiai adatokat tartalmaznak. A névsor egyben névmutatóul is szolgál, a szócikkek utáni számok a szerzőt megemlítő vagy a szerzővel foglalkozó könyvoldalakat jelzik. A dőlt szedésű számok a részletes tárgyalásra utalnak.

2004. január 31.

A szerző

OSZK
Országos Széchényi Könyvtár

I. A TÖRTÉNET

1. A XIX. század öröksége

A dekadentizmus és a szimbolizmus hatása

Az európai ember, aki a XVIII. századból a felvilágosodás nagy ígéreteivel lépett át a XIX. századba, s azt remélte, hogy hamarosan nem kiszolgáltatott lakója, hanem céltudatos birtokosa lehet a földgolyónak, a század végére tétovább és csüggedtebb lett, mint valaha.

Elbizonytalanodásában a történelmi-társadalmi folyamatok is jelentős szerepet játszottak – szabadságvágyát és nemzetalkotó törekvéseit nem tudta eszményei szerint megvalósítani –, válsága mégis elsősorban bölceleti és lélektani természetű volt. Mindenekelőtt csalódással kellett látnia, hogy a ráció mint tudomány nem képes betölteni létértelmező, világnézetet adó szerepét, s korlátait beismerve látványosan módszerré lép vissza (pozitivizmus). Ezzel, minthogy vallásos világképét a felvilágosodás már kimozdította helyéből, a tapasztaláson túli tartományt végképp elvesztette: a tudomány útján már nem hódíthatta meg, hitének mítoszaival pedig nem tölthette be többé. Tetejébe a korlátok közé szorult ismeretek (a „pozitív tények”) hasonlóan súlyos felismerésekkel terhelték. A század legnagyobb hatású tudományága, a biológia az életért folytatott szüntelen és kíméletlen harcban jelölte meg az élővilág fejlődéstörténetét, az erőn nyugvó világrend pedig arra vallott, hogy a „rossz” – mint agresszivitás – természetszerűen bennünk lakozik. E gondolat hamarosan általános élménnyé és ezáltal irodalmi toposzá is vált (Stevenson, Baudelaire, Wilde). S ezzel beteljesedett a csalódások okozta bizonytalanság: az ember nemcsak léte és történelme, hanem saját személyisége fölött is elveszítette uralmát. A filozófia definitívebb nyelven fogalmazva: a tárgyilagos, következetes, tudományos gondolkodás – „a felvilágosodás dialektikája” (Horkheimer–Adorno, 1990) – a század végére lebontotta a teljes világképet, s céljaival éppen ellentétben félelmet, elbizonytalanodást, tehetetlenség- és alkalmatlanságérzést, sőt világvégéhangulatot eredményezett.

Ilyen ismérvekkel jelentkezett az 1880-as években az a művészeti korszak, amely a XX. századi olasz irodalomra már közvetlenül és igen erősen hatott: a dekadentizmus. Az irodalomtörténetírás ma már korszakjelölő értelemben használja a terminust – így használja e könyv is –, elkülönítve attól az alapjában rosszálló jelentésű jelzőtől, amelyből szóalakja származik, s követve azt a mindinkább általánossá váló felfogást, amely a XIX. század utolsó két évtizedének művészetét és különösen irodalmát jelöli vele (egy másik elmélet a romantikával kapcsolja össze, a romantikától származott modernizmus egyik állomásának tekinti).

A dekadentizmus az ezeréves európai kultúra végét jövendőli, elveti a megismerés racionalista útjait, a tárgyi valóság mögött rejtőző másik, lényegesebbnek tekintett valósággal foglalkozik: a lét reménytelenül is tovább keresendő titkaival, valamint az emberi bensővel, az ösztönökkel, az alkotó énnel. Az embert általánosságban végletesen gyengének, *alkalmatlannak (inetto)* látja, vagy pedig ritka kivételként rendkívüli képességű, felsőbbrendű embernek, nietszschei Übermenschnek (*superuomo*). Különösen nagy jelentőséggel ruházta fel a művészetet. Hiszen ha a tudat pozitívista tárgyilagosságával lemondhatunk is a teljes megismerésről, a titokkeresés mindig földadhatatlan lelki igényünk marad, s ezt éppen a művészet elégítheti ki. Ott, ahol *megtudni* nem, csak *megsejteni, megérezni* lehet a dolgokat, a művész juthat legelőbbre. Például a költő, a maga kivételes érzékenységevel. Azzal az érzékenységgel, amelynek Bergson és Croce fogalomtárában már érlelődik a neve: intuíció. Giovanni Pascoli még példázatszerűen fogalmazza meg: a kisgyermek (*fanciullino*), úgy, ahogyan a görög drámákban a világtalan bölcsét vezette, eleve érzékenyebb látásával e későbbi, ködös korban a felnőtt költőt is vezetheti útján. Az új poétának a maga gyermekkori látóképességét kell mozgósítania, így válhat látomásra fogékonyra, így pillanthat be a titkok világába, vagy ahogy akkoriban nevezték, az Abszolútumba (*Assoluto*), az Ismeretlenbe (*Ignoto*).

Azokat az eszközöket pedig, amelyek alkalmasnak látszottak erre, a francia szimbolizmus kísérletezte ki. (Mivel a szimbolizmus kifejezés is kétféle jelentésben használatos, tisztáznunk kell, hogy e fogalmat csupán poétikai értelemben, egy költészeti mód, egy költői formanyelv megnevezésére használjuk; azt a korszakot, amelynek előkészítője, részese és túlélője is volt, az olasz irodalomtörténetírásban meghonosodott és az imént definiált dekadentizmus műszóval jelöljük.) Az intuitív látásmód költői formanyelvét a szimbolizmus a jelentéstan hagyományos elemein túllépve találta meg. Felfogása szerint a logikán túli világról csak logikán túli nyelv beszélhet. Olyan, amely nem megnevez, hanem érzékeltet, sugall, sejtet; amely távoli fogalmakat összekapcsolva önálló útra indítja a képzeletet, vagy a beszéd logikai rendjében üroket hagyva ezek betöltésére sarkall. Ilyen nyelvi elemek a szimbólum, az allegória, az analógia, a metafora, a szinesztézia, a távoli fogalmak felsorolásszerű összekapcsolása, az írás vizuális kifejezésformái (képvers), a zeneiség.

Ez a formanyelv a XX. századi olasz lírára döntő hatással volt. Baudelaire mérés asszociációi, oximoronjai, képzeteket elindító képei és műfaji újításai, Rimbaud ösztönökig hatoló analógiái, Verlaine szavak helyett zenét követelő ars poeticája, Mallarmé sejtető-sugalló alakzatai és kihagyástechnikája az egész XX. századi olasz költészetet erős nyomot hagytak, az új korszakot nyitó futurizmustól kezdve az orfikus utat választó Campanán át a forradalmian újító Ungarettiig, a tárgyakat analógiaként kezelő Montaléig, a sejtelmes firenzei hermetistáig, sőt egészen napjaink költészetéig.

A dekadentizmus korszakának két meghatározó olasz szerzője Giovanni Pascoli és Gabriele D'Annunzio volt. Pascoli a hangszimbolika alkalmazásával, a versmondatok logikai rendjének megtörésével és a hagyományos versformák szabályai-

nak lazításával szimbolista elvekhez közeli, jelentős újításokat vezetett be az olasz költészetbe, D'Annunzio pedig a kor művészeteszményét, esztétizmusát tudatosan a rendkívüli ember magatartásformájával társította, s a költő látnoki, váteszi szerepét öltötte magára. Mivel pályájuk jócskán átnyúlt a XX. századba, utódaikra kortársakként, közvetlenül és egyidejűen is hatottak. Pascoli a technikai újításokon túl elsősorban visszafogott tónusaival és zeneiségével, D'Annunzio pedig kétféleképpen is: követendő példaként költészetének hasonló jegyeivel, elutasítandó modellként pedig váteszi hangjával. Alig volt olyan XX. század eleji olasz költő, aki ne igyekezett volna nyílt szavakkal vagy burkolt utalásokkal elkülönülni D'Annunzio szónokias hangvételtől, látnokszerepű költészetétől; volt, aki még fohászzkodott is ezért egy verstorzó címében: *Könyörgés a kegyes Jézushoz, nehogy D'Annunzio-követővé tegyen...*

2. Dekadentizmust tetéző dekadencia és újító művészettagadás

Az alkonyati költők

A XX. századi olasz irodalom első jól körvonalazható jelensége a *poesia crepuscolare*, az „alkonyati költészet”. A kifejezést Giuseppe Antonio Borgese író és kritikus használta először, ezzel a címmel közölt kritikát 1910-ben Marino Moretti, Fausto Maria Martini és Carlo Chiaves rokon hangú köteteiről. Borgese a versek alaphangját jellemezte a napnyugta hasonlattal: „alkonyi hang, egy dicső, ám kihunyó költészet hangja”. Pontos megnevezést talált, metaforájával általánosan elfogadott szakszót alkotott. Pedig nem is a legalapvetőbb művekből vonta le következtetéseit. Az irodalomtörténet-írás az alkonyatiak legjellegzetesebb képviselőjének ma Sergio Corazzinót tartja (1887–1907), legjelentősebb költőjének pedig a csak részben ide sorolható Guido Gozzanót (1883–1916). Azonfölül jelentőségének megfelelően tartja számon itt is a pályája elején erős alkonyati jegyeket mutató Corrado Govonit (1884–1965) és Aldo Palazzeschi (1885–1974).

Az alkonyati költészet a század első évtizedében érezte erős jelenlétét; nem volt mozgalom, nem volt szervezett irányzat, olyan költők avatták sajátos jelenséggé, akik egy adott történelmi pillanatban élményeikre hasonló költői válaszokat adtak, és hasonló költői eszközökkel éltek.

Sokat merítettek ehhez a dekadentizmus hagyományából; legközelebbi mestereik azok a francia vagy francia nyelvű belga (flamand) költők voltak, akiket az olasz irodalomtörténet-írás az „intimizmus” költői áramlatába sorol: Jammes, Samain, Maeterlinck, Rodenbach, Guérin, Laforgue; de sokat tanultak Pascoli *Tamariszkuszok* (*Myricae*) című kötetének halk tónusaiból, valamint D'Annunzio *Paradicsomi*

ének (*Poema paradisiaco*) című költeményének csöndet, magányt kereső hangulatából is. D'Annunzio azonban, csakúgy, mint a félrevonulás vágyában szintén rokonukká váló idős Carducci, költészetének egészével sokkal inkább ellenpélda volt számukra.

Világképük is a dekadentizmuséhoz hasonló, de még annál is pesszimistább, mindenről lemondó. Közvetlenebbé, személyesebbé vált bennük az elmúlás érzése (Corazzininél, aki tüdőbeteg, a közeli halál biztos tudatában élt és alkotott – vö. III.1.1.2. –, ez egyenesen halálérzéssé, sőt halálvággyá fokozódott); a lét minden formáját elutasították, valamennyi eszményről, így a művészetről is lemondtak (Gozzano itt kivétel, ő csupán „szégyenkezik” miatta); bánatra, tétlenségre, magányra ítéltnek tartották magukat; idegenként éltek a világban, és a félrevonulás módjait keresték (vö. III.1.2.2.). Már-már tárgyiassá üresedett létformájukról Corazzini a hasonlatul választott tárgyak hangján így szól: „Csak dolgok vagyunk egy bizonyos dologban: a Semmi kíméletlenül tökéletes képében”.

A félrevonulást keresve verseik helyszínéül szívesen választották az elhagyott kerteket, csöndes parkokat, kolostorokat, templomokat, békésen szendergő vidéki tájakat; a mélabút gyakran idézi fel bennük a kintorna hangja és a réveteg emlékezés; Corazzini jellegzetes kellékei a temetői fejfák, a sírok, a lélekharang, a koszorúk, Gozzano az apró tárgyak közt érzi magát leginkább otthon, kivált ha a múltra emlékeztetik, s ő e múlttal azonosulva túlélőnek definiálhatja magát.

Költői magatartásuk legalapvetőbb közös vonása, hogy elutasítják a vátesz szerepet. Nemcsak a romantika jövőlátó, népet vezérlő költőalakja áll tőlük távol, nemcsak a dekadentizmus kivételesember-attitűdje, hanem a tudatformáló olasz értelmiségi akkortájt körvonalazódó figurája is. Az elutasításban olykor a paradoxonig is elmennek. Corazzini például, mintha csak váteszinek tételeznék az egész költészetet, ars poeticáját megfogalmazó versében (III.1.1.1.) saját költőletét is tagadja. Gozzano viszont énjét tagadja meg („És én nem akarok már én maradni”), mert Carducci-emlékeket idéző versrészletében ez az én – még ha éppenséggel a félrevonulásban is – egy vátesz költő énjét igyekszik követni.

E költői magatartás egyenes nyelvi következménye, hogy szakítanak a fennköl, emelkedett, patetikus stílussal. Ebben Govoni volt az úttörő. 1903-as első és második kötetében újítón egyszerű nyelven szólal meg, ahol pedig mégis megőrzi a klasszicista jegyeket, például a mitológiai neveknél, ott sajátosan ellenpontos, a magasabb gondolati és nyelvi regisztert köznapian közönséges regiszterrel ütközteti: „két mezítelen Galateaia fázik”, „a kecskelábú Pánt penész lepi”. Hamarosan követik őt a színre lépő társak is. Újításaik immár alapvetőek. Hangsúlyozottan köznyelvi szókészlettel és mondatszerkesztéssel állnak elő, kötött formák esetében is igekeznek a köznapi beszéd látszatát kelteni („Hová megy?” – Hová is? Nem tudom...Útra / kelek, hogy ne lépjek egy másik útra...”), kedvelik a próza felé mutató ismétléseket, szívesen élnek az elbeszélés és a leírás epikai eszközeivel, nem félnek a legáltalánosabb, legkevesebb személyes jelentést hordozó jelzőktől (*kedves, jó / dolce, buono*).

Szókészletük is jellegzetessé teszi őket; világgépüket gyakran közvetítik enyészetet kifejező jelzőkkel: *kopott, megfakult, málló, elhasznált, viseltes, rozsdás*; konkrét és átvitt értelmet egyaránt magukba sűrítő megjelölésekkel: *monoton, sivár, kietlen, halódó*; dekadentista örökségű halvány színekkel: *sápadt, „fehér*; érzelmi töltésű, hangulatfestő főnevekkel: *szomorúság, sírás, mélabú, sóvárgás, szív, lélek*; kicsiny dimenziót jelölő nyelvi elemekkel: *kis, szegény, szelíd, fiúcska, gerlice*.

Metrikai téren azonban gyakorlatuk nem egységes. Mi több, végletesen sokféle. A klasszikus versformák következetes alkalmazásától egészen a szabad vers forradalmi újításáig terjed. Leginkább mégis a hagyományos verselés többé-kevésbé oldott formáit használják. Az óvatosabb oldást lexikai, szintaktikai, beszédtechnikai elemekkel idézik elő, például úgy, ahogyan a fenti példában láttuk: köznyelvi dialógust beépítve, lélektani mondattörést, kihagyást érzékeltetve, ismétlést alkalmazva. Az erőteljesebb oldást a hagyományos verselés és a szabad vers különféle arányú elegyítésével érik el: vagy az alapjában hagyományos sorok közé kevernek szabálytalanokat, vagy az alapjában szabad versként érzékelt sorokban rejtenek el szabályos alakzatokat. Rímtechnikájukban is megjelenik az oldás, leginkább a fennkölt és a köznapi már említett ütköztetésével; a leghíresebb példa erre Gozzano *Nietzsche–camicie* (Nietzsche–ingek) ríme, de Govoni még komikusabbal is szolgál: *Robinson Crusuè–perché* (az angol név itt olasz népetimológiává változva, a „Giosuè” analógiájaként rímel a köznapi *miért-re*).

Az alkonyati költészet poétikáját legteljesebben Corazzini valósítja meg, azon a rendkívül rövid költői pályán, amely igen korai, 1903-as jelentkezésétől haláláig tart. Egyedivé őt a készülődő avantgárdra mutatott nyitottság teszi, a legmesszebb menően egyszerű nyelvezet és a szívesen alkalmazott szabadvers- sőt prózaversforma. Gozzano kezdettől fogva túllép e poétikán. Elsősorban ironikus hangvételével, amely különösen *A párbeszéddek (I colloqui – III.1.2.1.)* című kötetében ad erős ellensúlyt pesszimizmusának. S túllép rajta úgy is, hogy szándékosan el sem jut odáig: formagazdagságával és gyakori reminiscenciáival megmarad „utolsó klaszszikusnak” (Pancrazi), aki azonban úgy zárja le a hagyományt, hogy egyszermind tudatosan „likvidálja” is (Baldacci, 1970). Govoni nyugtalanabb és felszabadultabb hangjával válik ki az alkonyatiak közül; egy kötetének alcímében már Arlecchinónak nevezi magát, s a verseiben sorjázó színek, élőlények, tárgyak is az élet rekvizitumai, mi több, az avantgárd jellegű névszói analógiák előfutárai (vö. I.3., I.4.). Természetes fejleménynek tekinthető tehát, hogy Govoni pályája hamarosan a futuristák között folytatódik. És ott folytatódik Palazzeschié is, bár az ő eredetisége minden irányzaton túlmutat. Benne már alkonyati költőként is megvan a hajlam a játékosásra és a derűre; első kötetét macskája nevének adta ki (Cesare Blanc), alkonyati ars poeticáját clown-önarcképpel zárja (*Chi sono? – III.1.3.1.*), *Tájak és alakok (Paesi e figure)* című ciklusának páratlan hangulatú, rövidke verseiben pedig, noha felbukkannak bennük a temetői kellékek (*ciprusfák, kőfülke*), s megjelennek a halál jelképei (*baglyok, éjszaka, fekete köpenyes férfiak*), az elmúlást sugalló élőlé-

nyek *játszanak, nevetnek*, s nevüket olykor mulatságos nyelvi kombinatorika fűzi össze és foglalja verscímebbe: *Ara, Mara, Amara; Oro, Doro, Odoro, Dodoro*.

3. Radikális újítás, avagy az avantgárd modellje

A futurizmus

A dekadentizmussal sok folytonosságot mutató, és a jelentős eltéréseket sem következetesen alkalmazó *crepuscolarismo* után a gyökeresen újító *futurismo* következett. Jelenség után egy mozgalom. Művészeti téren jelentkező eszmerendszer, amely végleg maga mögött kívánta hagyni a múltat, tabula rasát kívánt teremteni a világban. Erre utal elnevezése is: a 'jövő' jelentésű *futuro* szóból származik.

A mozgalmat Filippo Tommaso Marinetti alapította és vezette, tagjai közé tartozott többek között Paolo Buzzi, Corrado Govoni, Aldo Palazzeschi, Luciano Folgore, Gian Pietro Lucini, valamint a képzőművész Boccioni, Balla, Carrà és az építész Sant'Elia. Marinetti fogalmazta meg a mozgalom indító kiáltványát is, mely előbb franciául, a Figaro 1909. február 20-i számában jelent meg (*Fondation et manifeste du futurisme*), s csak azután olaszul. A *futurizmus kiáltványa* 11 pontba sűrítve, harsány és patetikus hangon foglalja össze az irányzat eszmevilágát és alapelveit, melyek nemcsak az alakuló futurista költészet témáit vetítik előre, hanem poétikájának meghatározó elemeit is.

A kiáltvány az erőt és a technikai fejlődést helyezi a futurista világgép középpontjába. Az eszményített erő többféle modellként fogalmazódik meg benne; megjelenik a maga természetes, nyers formájában: „Az agresszív mozgást, [...] a pofont és az ökölcsapást kívánjuk magasztalni”; megjelenik tulajdonságokká szublimálva: „A bátorság, a merészség, a lázadás lesznek költészetünk lényegi elemei”; és megjelenik metaforikus változatokban is, mint *lázás álmatlanság, halálugrás, lelkesítő hév*. Mígnem aztán átvitt és konkrét értelemben is a hadviselés eszközzé válik: „Nincs másban szépség, csak a harcban”, „A háborút kívánjuk dicsőíteni, a világ egyetlen higiéniáját”.

A technika bálványozását a gépek ódái hangú sorolása jelzi. A gép is azért válik a mozgalom kultikus tárgyává, mert erőt rejt magában, s ezt az erőt az aktív lét színönimájává, mozgássá képes alakítani. Minél gyorsabb a mozgás, annál eszményibb: „a világ nagyszerűsége új szépséggel gazdagodott: a sebesség szépségével”. Így hát a futurizmus jelképe a versenyautó és a sofőr lesz (később a repülőgép és a pilóta): „Arról az emberről szóljon himnuszunk, aki a volánt tartja, melynek eszményi rúdja átfúrja a röppályáján is körben járó Földet”.

A kiáltvány ezenkívül külön pontot szentel még a dekadentista Titok (I.1.) meghódításának, egy félszakaszt a múltörző múzeumok, könyvtárak és akadémiák

lerombolásának, s a nőgyűlöletre is szán egy félmondatot (bővebb indoklásra nincs is szüksége, hiszen a nő pusztá létében is ellentétes a férfias erővel).

Az első kiáltványt a mozgalom kiteljesedése során több is követte még, s ezekben az alapelvek újakkal egészültek ki, új árnyalatokkal gazdagodtak. A *futurismo*, *futurista* fogalom pár ellentétéként megszületett a *passatismo*, *passatista* kettős társfogalom, amely a múlt bűnös képviselőjét, illetve képviselőjét jelölte. A képtelenen lerombolandó intézmények sorába bekerültek az egyetemek, sőt később a házak és a városok is, a rombolásban pedig szövetségessé vált a földrengés és a tűzvész. Egy allegorikus kiáltvány-elbeszélésben a futuristák a szentimentalizmus jelképét, a „meleg combú” holdat is megölik, s helyébe háromszáz elektromos holdat telepítenek. Megfogalmazódott továbbá a világhódító szándék, „a föld és az ég teljes meghódítása Isten ellenében”. E hódítás szükségképpen egy új világ megteremtését jelentette, a romboláshoz tehát az építés, „a világmindenség futurista újraképzése” társult. Az újraképzés tervében jelentős szerepet kapott az újból eszményített, forradalmasító művészet: a hatalmat a művész gyakorolja majd, és „műalkotás-élet” vár mindenkire.

Ez a felfokozott hittel, tudatos utópizmussal megfogalmazott program a századforduló vitalizmuselméletén alapul, azaz végső soron a dekadentizmus gyengeerős kettősségének tanain (I.1.). Háttérben tehát Stirner, Nietzsche, W. James és Bergson filozófiája, valamint D'Annunzio tetterős költői magatartása áll. Ám a szokásosnál is erősebben hangsúlyozódik benne a schopenhaueri alaptétel: a világ rendező elve az akarat.

A futurista eszmék formába öntő irodalom a költészetben találta meg legfőbb megjelenésmódját. A hagyományok lerombolása jegyében a szabad vers vált uralkodó formává. Ebben Whitman és Corazzini voltak a költő elődök, Lucini pedig a teoretikus. Az 1912-es irodalmi kiáltvány azután radikális poétikai fordulatot hozott. Megszületett a *parole in libertà*, a „szabadjára engedett szavak” elmélete, s ezt hamarosan a költői gyakorlat is követte. A futurizmus korszakait is e két versetechnikai eljárás alapján szokás megjelölni: a szabad vers időszakát 1909-től 1913-ig számíthatjuk, a *parole in libertà* korát pedig 1913-tól egészen 1944-ig, ám van, aki 1931-től még egy harmadik periódust is megkülönböztet, s ezt egy antológia címével *aeropoesia*- (légiköltészet-) korszaknak nevezi.

A *futurista irodalom technikai kiáltványa* (1912) a „vezetékek nélküli képzet” költészettanát fogalmazza meg. A cél az egymástól távol eső fogalmak és képzetek nyelvtani, logikai kapocs nélküli társítása, hosszabb-rövidebb nyelvi egységekben. Az alapelv tehát hasonlít a szimbolistikához, ám a fogalomtársítást a futuristák nemcsak a hasonlóságon alapuló összevonás vagy egymás mellé rendelés eszközével végzik, hanem a mondattani összekötő elemek elhagyásával is: nem építik ki a „vezeték”, hogy a különálló, szabályosan össze nem függő egységek sokkoló erővel indítsák meg az egyesíteni igyekvő gondolatot.

A konkrét nyelvi eszközöket a kiáltvány a következőkben jelöli meg:

– le kell rombolni a mondat szerkezetet;

- a főneveket felsorolásszerűen kell egymás mellé rakni;
- az igéket főnévi igenév formában kell használni, hogy minden főnévhez (alanyhoz) hozzákapcsolódhassanak, s kivonhassák magukat az írói-költői én értelmébe befolyása alól;
- meg kell szüntetni a melléknevet, mert az a dinamizmust megtörve megállásra, meditációra kényszerít;
- meg kell szüntetni a határozószót, mert összefűzi a szavakat, egybetartja a mondatot;
- nyelvi kapocs nélküli főnévpárokot kell alkotni, melyek hasonlatfunkciójuk révén adnak egymásnak többletjelentést: torpedónaszád-ember, öböl-nő, hullámverés-tömeg stb.;
- a gondolat sebesebbé tétele érdekében el kell hagyni a *mint*, *amilyen*, *ilyen/olyan*, *-hoz/-hez/-höz hasonló* utaló szavakat;
- meg kell szüntetni a központosítást, hogy „képtelen megállóival” ne törje meg az élő stílus folyamatosságát, s egyébként is, a központosítás a melléknév, a határozó és a kötőszó megszűnésével fölöslegessé vált;
- a szövegek „mozgásirányait” matematikai és partitúrajelekkel kell jelölni;
- az analógiák minél gazdagabb használatára kell törekedni (*analogismo*), távoli, eltérő, sőt ellenséges fogalmakat kell összekapcsolni, hogy feltárulhassanak a világ összefüggései;
- a lehető legnagyobb nyelvi rendtelenségre kell törekedni, mert „mindenféle rend végzetes módon az óvatos és körültekintő elme produktuma csupán”;
- ki kell iktatni az én-t, hogy a régi kultúrától megfertőzött, szubjektív ember helyett az objektív anyagi világ mutatkozhasson meg, méghozzá úgy, ahogyan a fizikában és a kémiában sohasem: az intuíció közvetítésével, a „költői megszállottság” (*ossessione lirica della materia*) eredményeként;
- be kell vezetni a költészetbe a zajt (a hangutánzás, az *onomatopea* jelenségével), valamint a súlyt és a szagot, azaz a tárgyak dinamizmusának, levegőbe emelkedő képességének és térben terjedő hajlamának jegyeit.

Ezt a radikálisan új poétikát, amely soha nem látott mértékben kezdte ki az egyetemes nyelvi intézményrendszert és alakította át a költői formanyelvet, leginkább Marinetti és Govoni alkalmazta következetesen. Ám az ő *parole in libertà* verseik is kis számban, inkább csak kordokumentumként kerülnek be ma már a költészeti antológiákba, egy végletes költői technika példáiként.

Maga Marinetti is inkább csak szervezőként, teoretikusként, kiáltványszerzőként került be az irodalomtörténetbe, mintsem íróként, költőként. Pedig szépirodalmi munkássága is gazdag; verseket, regényeket, színdarabokat és útinaplót is írt, pályája első felében franciául, később olaszul (III.2.2.1.).

A mérsékeltbb poétikát követő futurista költők közül az olasz irodalomtörténet esztétikai szempontok alapján is számon tartja Luciano Folgoret, Enrico Cavacchiolit, Paolo Buzzit, az ide is besorolható Govonit, a futurizmussal kapcsolatot kereső

Ardengo Sofficiti és mindenekelőtt a mozgalomban 1914-ig részt vevő Aldo Palazzeschit.

Palazzeschi a már említett játékos derűt (I.2.) futurista korszakában kihívó jókedvvé fokozza. Ennek jegyében választ címet ekkori ars poeticájának is: a *Hát engedjetelek szórakozni!* (*Lasciatemi divertire* – III.2.1.1.) Monteverdi klasszikus madrigáljának címét fordítja visszájára, azaz a „Hagyjatok meghalni”-ra replikázik. A vers azután illusztrálja is a könnyed vidámság költészettanát; a pusztá hangzásra épített halandzsaszöveg nem más, mint *dalocska* („mintha valaki / dalba fogna / anélkül, hogy szavakat tudna”), azaz a verlaine-i zenekövetelmény (I.1.) futurista megvalósítása: a hangzás a logikai elemet iktatja ki és határtalan jókedvvel párosul.

Ezt a poétikát Palazzeschi elméleti írásban, azaz kiáltványban is kifejtette. *A fájdalomellenesség* a futurizmusra jellemző tudatos utópizmus és végletességgel fogalmazza meg a nevetéseszmenyt: mivel a teremtés isteni aktusa csakis örömet és szórakozást feltételezhet, a világ lényegi eleme szükségképpen a vidámság; a jövő emberének tehát mindennemű fájdalom helyett nevetnie kell, nevetnie Hamlet vívódásain, a kórházi betegek láttán és a temetéseken is.

Elméletet példázó poéma is született ez idő tájt Palazzeschi tollából. *A gyűjtogató* hőse a futurista rombolás megtestesítője, aki szövetségesét, a tűzvészt híva segítségül volta képpen a jövő számára készíti elő a terepet. Új elem a példázatversben a vallásos párhuzam: a gyűjtogatót, a végre meglett, megéneklésre méltó hőst az eszménykereső költő megváltóvá magasztosítja fel.

Ezt a motívumot ismétli meg a *Perelà törvénykönyve* (*Il codice di Perelà*) című regény is. Palazzeschi ebben visszatálal jellegzetes és összetéveszthetetlen könnyedségéhez, futurista evangélium-változatát a mese valóság fölé emelő hangulata járja át. A három anyától született Perelà a tűz terméke ugyan, mert füstből van, de már nem gyűjtogató, hanem új törvénykönyvet ír, s amikor krisztusi sorsra jut, kriptaházából egy kéményen át az égbe száll.

Palazzeschi 1914-ben eltávolodott a futurizmustól. A mozgalom követői ekkortájt a valóságba is átültették háborúpárti tanaikat, és – mint velük együtt szinte mindenki a történelmi igazságot kereső Olaszországban – a hadbalépést sürgették. Palazzeschi azonban különbséget tett metafora és valóság között, s önmagát is jól ismerte. Jól tudta, hogy ő „olyan romboló, aki nem tudja használni a kezét” (Ferroni, 1991).

A futurizmus a második világháború kezdetéig elhúzódott, igazi, eleven korszaka azonban az 1910-es évek végéig tartott. S noha kevés maradandó művet hozott létre, példa értékűen képviseli a század irodalmát. Elsősorban az által, hogy kialakította az újító törekvések módszertanát – együtt gondolkodó művészek csoportja kiáltványokban teszi közzé és alkotásokkal példázza elveit –, s ezzel a történelmi avantgárd mozgalmak mindenkori modelljévé vált.

4. Mérsékeltabb újítás: az expresszionista irány és elágazásai

A *Voce*-kör, Dino Campana, Federigo Tozzi

4.1. A futuristák művészcsoportjával párhuzamosan, a századelő egyre-másra alakuló szellemi műhelyei között 1908 végén létrejött egy másik jelentős, újító programú társulás is, amely azonban nem mozgalommá, hanem folyóirattá szerveződött, és sorsfordító célok helyett csupán *sorsformáló* szándékot hirdetett. Tagjai, bár javarészt szintén művészek voltak, elsősorban „művelt olaszokként” definiálták magukat, „akik olykor messzebbre látnak a pillanatnyi körülményeknél”, s legfőbb teendőjüknek a nemzeti együttgondolkodás megindítását tartották. Kiadványuknak a többszörösen konnotatív *La Voce* (*A Hang*) nevet adták. A nyilvánvaló metonimikus jelentés szerint a lap szólás lehetőséget, „hangot” ad a jobbító törekvéseknek, az áttételesebb másik jelentés pedig a moralitás belső hangjára utal, konkrétan a lapalapító-főszerkesztő Prezzolini egyik művére (fejezetcímére), amelynek árnyalatai szerint e hang „ama költői vagy filozófiai sugallat, mely kellemetlen útítarsa mindazoknak, akik a sors akaratából a szabadság, az álom, a harc, a dicsőség, a bensőbe ásás és más hasonló, romantikus ördöngösségek eszméi miatt gyötrődnek.” (Prezzolini, 1974)

A belső és külső munkatársak többféle nézetet vallottak, a lap arculatát mégis a filozófiai idealizmusból következő elvek és magatartásformák határozták meg. Berkeley és Hume hatása, akiket éppen Prezzolini és a szerkesztőtárs Papini fordított olaszra, s legfőképpen Benedetto Croceé, aki ekkoriban már népszerűsége csúcsára ért Olaszországban. E filozófiák azt hirdették, hogy a világ a szellem függvénye, azaz nem pozitivistá fogalmak szerinti, bennünket uraló, mechanikus rendszer, ebből pedig a századelő idealistái számára az következett, hogy az emberi ének központi szerep jut, az embernek lehetősége nyílik a cselekvésre, ám ezzel együtt felelőssége is megnő. Innen tehát a fenti „gyötrődés”, a *Voce*-körösökre erősen jellemző moralizmus. És innen a sorsformálás szándéka és hite is; Stirner nyomán, aki a világot egyenesen az ember tulajdonának nevezte, Prezzolini „mágikus”, azaz sorsalakító erőket megidéző idealizmusról beszélt.

A *Vocét* mindezek alapján a szerkesztők olyan kulturális fórumnak szánták, amellyel a mindennapi életet és ezzel együtt a politikát is befolyásolhatják. Témáik közé rendre bevontak hát társadalmi problémákat is, így például az iskolarendszer megújításának igényét, a délolasz elmaradottság (*meridionalismo*) kérdését, a területegyesítési törekvéseket (*irredentismo*), és a szexualitás merészen új témakörét.

Irodalmi tevékenységüket is alapvetően meghatározta filozófiai-világnézeti tájékozódásuk. A morális töltésen kívül jellemző még műveikre az önéletrajzi indítatás („az én-ből kell kiindulni, nem a dolgokból”, fogalmazta meg alapelvüket Papini), valamint a töredékesség eszménye (*frammentismo*). Ez utóbbi is összefügg

az autobiografizmussal: mindkettőt a művészi hitelesség zálogának tartották. Hisz mi lehet hitelesebb saját bensőnkénél és az adott pillanatnál? – adták meg szónoki kérdésükkel a magyarázatot. Am a fragmentizmusnak megvannak a poétikai gyökerei is. Csakúgy, mint a szimbólum, a gondolat útját gyorsítja, sűrű kihagyásokkal a hiátusok betöltésére készíti. Szoros kapcsolatban áll tehát az intuícióval, s ezért különös ellentmondás alakult ki a követendő crocei elvek és a követett költői gyakorlat között. Croce biztos támpontot, az örök értékek felismerésének eszközét látta az intuícióban, a *Voce*-körösök viszont éppenséggel avantgárd költői eszközként használták: klasszikusan zárt egységeket bontottak fel azért, hogy ezáltal mozgásba hozzák az intuíciót. Ugyanígy modern irányba mutatott poétikájuk másik két jellegzetessége is, a prózavers használata és a szavak jelentésbővítése alaktani elváltatásokkal.

Töredékesség, prózavers, szavakra épített poétika: mindhárom az irodalmi expresszionizmus ismérve. S bár a *Voce*-kör költőinél a töredékesség olykor csak jelzésszerű, nem több, mint a szövegek lezáratlansága, s a prózavers is inkább lírai hangvételű, mintsem zaklatott, a szóelváltoztatások pedig jobbra alkalomszerűek, nincs versszerző erejük, mégis joggal beszélhetünk egy *Voce* képviselte expresszionizmusról, az irányzat németországinál szelídebb olasz változatáról. Ebben nemcsak az alkotók, hanem a módszerek is visszafogottabbak voltak. Képletesen szólva: az expresszionista „kiáltás” (amely Munch festménye alapján vált jelképpé) halkabban tört föl Itáliában.

A folyóirat 1916-ig élt (1914-től De Robertis irányításával), s bár szerzőinek névsora igen gazdag, meghatározó író-költő munkatársai Piero Jahier (1884–1966), Giovanni Boine (1887–1917) és Scipio Slataper (1888–1915) voltak. Később Clemente Rebora (1885–1957), Renato Serra (1884–1915) és Camillo Sbarbaro (1888–1967) is erősítette a lap szellemiségét, s többé-kevésbé rokonítható ezzel Giani Stuparich (1891–1961), Carlo Michelstaedter (1887–1910) és a pályakezdő Sibilla Aleramo (1876–1960) munkássága is. Az indulásnál jelen levő Papini 1913-ban, Sofficival együtt távozott, és megalapította a futurista szellemiségű *Lacerbát*.

Jahier az Olaszországban ritka kálvinista etikával képviselte a *Voce*-kör moralizmusát, a közösségvállalás és a népnevelés elhivatottságával igyekezett „közember” maradni. Alkotóként himnikus és zsolnár hangot kevert a modern szabad versbe és prózába, szívesen folyamodott tájszavakhoz és expresszionista szóképzésekhez (*clarineggia*: 'klarinézik', *interessoso*: 'érdeklődő', *gialluta*: 'sárgállt' mint melléknévi igenév).

A nyelvi újítások terén Giovanni Boine volt a legmerészebb; prózavers töredékei már-már aforisztikusan rövidek, s az alaktani szóképzések mellett (*mi stabarro*: 'leköpenyelek', *rannicchio*: 'lekupor', *sbarri*: 'eltorlaszok') futurista jellegű szókapcsolások is találhatók bennük (*cunicoli-bisce*: 'sikló-vájak', *appena-respiro*: 'alig-sóhaj').

Scipio Slataper alaptémája a trieszti létforma és az identitáskeresés volt. Legismertebb művében, *Az én Karsztvidékem (Il mio Carso)* című önéletrajzi reflexió-

regényben zaklatott és emelkedett prózanyelven, egymásra torlódó mondatokban írt nemzeti hovatarozásáról.

A tágabb értelemben vett voceánusok közül leginkább Rebora illethető expresszionista jelzővel. Moralizmusának indítéka érték- és hitkeresés volt, később reve-rendát is öltött. Az ő nyelvében dominálnak leginkább a valóságot ostromoló igék, alaktani változtatásai is többnyire igeiek: új prefixumokat (előképzőket) tett az igék elé, tárgy-as alakban tárgyatlanként, tárgyatlan formában pedig tárgyasként használta őket, s dinamikus felsorolásukkal is gyakran élt.

Sbarbaro, aki már-már *crepuscolare* módra (I.2.) idegennek érezte magát a világban („a világ egy nagy / pusztaság”), formanyelvét tekintve legfeljebb próza felé hajló, zeneietlen vesszoraival illett a *Voce*-körbe, érzékeny moralitása és auto-biografizmusa szervezesebben kötötte oda.

A tanulmányíró Serrát cikkei kapcsolják a *Vocé*hoz, legjelentősebb közülük a frontra indulásakor írt és erkölcsi hagyatékának tekinthető *Egy irodalmár lelki-ismeret-vizsgálata*. Serra ebben arról vall, hogy bár a háborút értelmetlennek tartja, az emberi szolidaritás és az együvé tartozás érzésével mégis önkéntesnek áll. Néhány hónappal az írás megjelenése után életét vesztette a harcokban.

4.2. Dino Campana (1885–1932), akit alkalmi jelentkezése a *Voce*-körhöz is kapcsolhat, talán Boinénél és Reboránál is egyértelműbb expresszionista jegyeket mutat, költészete mégsem az expresszionizmust juttatja elsőként eszünkbe. Mint minden egyéni hangú költő, ő is többféle hatást olvasztott művészetébe, de mind-egyiktől különbözik is. Az olasz irodalomtörténet máig sem tudta megnyugtatóan kijelölni helyét, sőt kritikusai még jelentőségét is végletesen ítélik meg. E könyv azzal, hogy bő teret szentel pályaképezének és műveinek, jelentőségéről természetes ítéletet alkot, irodalomtörténeti helyét pedig az expresszionizmus–orfizmus–hermetizmus hármasságában jelöli meg.

Életmódja miatt Campanát sokan hasonlították hányatott sorsú francia előde-éhez, s nevezték ezért kései vagy utolsó „elátkozott költőnek”. Annyi mindenesetre igaz, hogy bár nem tudatos lázadással, ő is a tagadás önpusztító különutait kereste; idegennek érezte magát a világban, s menekült volna belőle. Messzeföldi vándorlá-sai, nélkülözései, hajófüti, cirkuszkapusi és sok egyéb alkalmi munkája mind a kilépés paradox kísérlete. S hiba volna ezt csupán betegségére, a végül elmebajjára fokozódó neuraszténiára visszavezetni, sokkal inkább helyálló az a megközelítés, mely szerint a személyes betegség összetalálkozott benne a század betegségével, az elidegenedéssel. Ebből az élményvilágból erednek költészetének alapmotívumai: az utazás, a menekülés, a mitikussá növekvő keresés, álom és valóság kettőssége. Sajátos hangú költészet született ezekből, „a menekülés költészete, amely a beteljesüléshöz érve továtúnik” (Montale, 1976).

Ennek a látomásos, sejtelmes hangú lírának valóban a francia szimbolisták, Baudelaire, Rimbaud és Verlaine a mintái, de fölfedezhetők benne Poe, Pascoli, D’Annunzio, sőt egyes kutatások szerint a futuristák hatása is (Sallay, 1967).

Az út azonban az expresszionista hangütés közbeiktatásával vezetett ideig. Campana egyetlen kötetének címe, az *Orfikus énekek (Canti orfici)*, a látomásos poétikát jelzi, mégis jól elkülönül vagy éppenséggel elvegyül ebben az expresszionista hang is. Jelen van a lírai én zaklatottságában, s anyagi-nyelvi valósággá válik az egymásra torló mondatok, a felbontott mondat szerkezetek, a lexikai és szintaktikai ismétlések, valamint a prózaversek által. Campana maga is kimondja, hogy olykor „nem éneket, [hanem] kiáltást” keres. *Genova* című verse félreismerhetetlen példatára az expresszionista jegyeknek: „[...] száll a magasból a szél, kegyelem fehér köpenyét ölti magára, / mintha a fenn szüntelenül keringő / csillagok és felhők küldenék az esti égi magasból / s a sikátorból felszárnyal megint... / a sikátorból felszárnyal piroslik / fényzőrók piros szárnya hímezi / arabeszket rajzol a lány homályba... / a sikátorból felszárnyal magasba, / fehérlik, lebben és jajgatva száll! [...]” (Király E. ford. – lásd még III.3.1.).

Közvetett módon ehhez a hangütéshez kapcsolódik a kötet meghökkenő és sokféleképpen értelmezett ajánlása is: „II. Vilmosnak, a germánok császáranak ajánlja a szerző. Az utolsó germán tragédiája Olaszországban”. Campana egy későbbi levelében maga is értelmezi e sorokat, s magyarázatában szembeötlő a Voce-féle szellemiség: „azt akartam megmutatni, hogy a könyvben megőriztem a germánok (eszmei és nem valóságos) erkölcsi tisztaságát, amely pusztulásuk oka volt Itáliában”. A vocei moralitás azonban itt árulkodóan személyessé, a „pusztulás erkölcsévé” szűkül. Ahogyan egy következő mondat konkretizálja is: „Vagyis eszmei hazát kerestem, mivel a valóságban nem volt.”

Az *Orfikus énekek* cím mindkét eleme műfajmeghatározó jelentéssel bír. Az expresszionista nyugtalanságra hajló és prózaverseket is író Campana mégiscsak az *éneket (canto)* tekintette legfőbb eszményének, korabeli hiányát pedig egyenesen „nemzeti csapásnak” nevezte. Keze nyomán azonban az ének is modernizálódott, melodikus sorai olykor monoton, élőbeszédszerű sorokkal váltakoznak, lüktetését a Campanára legjellemzőbb stílusa, az ismétlés is segíti, mind a versmondatokban (retorikai ismétlés), mind pedig a metrikában (visszatérő ritmusok). Az *orfikus* jelző a sejtelmességnek jelöli meg pontos eredetét; Orpheuszra, a zenéjével csodákat művelő és a sötét alvilágba is leszálló mondahősre utal; az *Orfikus énekek* szerzője tehát a valóság mélyébe száll alá, s annak sötétjéről, az ösztönök mélyrétegeiről a költészet ősi, mágiikus erejével szól (vö. III.3.2.). Ebben a sajátos költészetben, melyet orfizmusnak szokás nevezni, már a későbbi hermetizmus alapelemei is felismerhetők (I.11.).

4.3. Campanához hasonlóan Federigo Tozzi (1883–1920) sem kapta még meg egyértelmű helyét és értékelését az olasz irodalomtörténetben. Írói hangját „tájjellegű expresszionizmusként” (*espressionismo provinciale*) szokás definiálni, de életművének 1970-es évektől tartó átértékelésében egyre inkább elmarad a szűkítő értelmű jelző, azzal a szándékkal, hogy az életmű félreérthetetlenül világirodalmi dimenzióba kerüljön.

Az autodidakta Tozzi nagyon sok hatást magába olvasztott, Vergától a naturalizmus pontosságát tanulta meg, Dosztojevszkijtől a lélektani, sőt patológiai elemzés technikáját, a középkori vallásos szerzőktől pedig a lélek mélyéből feltört szavak kifejező erejét. Kafkához, akivel sokszor kapcsolatba hozták, inkább csak alkotás-lélektani rokonság köti: a témáit alapvetően meghatározó apakomplexus.

Tozzi alaptémája az idegenségerzés. Hősei minden közegben esetlenül mozognak, sem a magánéletben, sem a társadalomban nem lelik helyüket. A dekadentizmus korából ismerős „alkalmatlanok”, akiket Svevo és Pirandello addigra többféle alakban megörökített már (I.7., I.8.), ám Tozzi az olasz irodalomban addig ismeretlen módon, nyersségükben, sutaságukban, otrombaságukban ábrázolja őket. Csaknem valamennyiüket negatívumok jellemzik: Pietro (*Csakott szemmel*), aki az erős apai egyéniség súlya alatt csak bukdácsol a világban, nem látja, hogy szerelmében, a tisztának hitt lány megítélésében mekkorát téved; Leopoldo (*Egy tisztviselő emlékei*), aki hite szerint kiemelkedik a többiek közül, nem azt teszi, amire hivatottnak érzi magát; Remigio (*A birtok*), aki váratlanul örökséghez jut, nem tudja, hogyan bánjon javaival és emberi környezetével. Esendőségük mögött mindannyiszor ott rejlik az uralkodó természetű apa árnya: Tozzi regényeit erősen átszövik az önéletrajzi elemek. Legmesszebbre ezektől Giulio figurájával távolodik el (*Három kereszt*), akit az expresszionista gondolatvilágra jellemzően krisztusi mártíralakká formál, s aki a közös családi bűnből (váltóhamisítás) tudatos áldozatvállalással halad az erkölcsi rend helyreállítása, a profán megváltás, az öngyilkosság felé (III.4.1.).

1911-től haláláig Tozzi verseket, tanulmányokat, színdarabokat, elbeszéléseket és regényeket írt, maradandót azonban ez utóbbiakkal alkotott. Halála után évtizedekig *A birtok (Il podere)* és *Három kereszt (Tre croci)* számított fő műveinek. Debenedetti ítélete nyomán azonban mindinkább a *Csakott szemmel (Con gli occhi chiusi)* került az életmű középpontjába. A változást leginkább az indokolhatja, hogy ebben a műben van együtt leggazdagabban a Tozzi-regényekre jellemző világ: a pusztító és önpusztító ösztönök, a természetes, ősi kegyetlenség, a nyers, provinciális valóság, a naiv és szükségképpen bukásra ítélt tisztaságvágy. Mindaz tehát, aminek alapján Tozzit „a kegyetlenség egyetlen XX. századi olasz írójának” lehet nevezni (Asor Rosa).

Tozzi prózanyelve sajátosan expresszionista nyelvezet, jellegzetesen toszkán vonásokkal. Tájszavai (*doventare, attraventare, scivevole, greppa, croccino* stb.) tudatos gyűjtés eredményei, nyelve mégsem válik általuk népivé, a dialektális ízek csupán a művek földrajzi helyét jelzik és expresszív erejét növelik, a maguk eszközével segítik elő, hogy egy-egy regényuniverzumban Siena és környéke az egyetemes emberi világ metaforájává válhasson. A szövegek alapvetően rövid szintaktikai egységekből állnak, gyors ritmusú félmondatok, töredékes dialógusok követik bennük egymást, a mondatszerkesztésben olyannyira a mellérendelés dominál, hogy van, aki ennek kapcsán „mellérendelő megszállottságról” beszél (Maxia, 1972). Ebben a dinamikus mondatszerkesztésben fontos szerepet kapnak a gondolat

újtát irányító, s a kortárs futuristák által éppen ezért kárhozottatott írásjelek is. Így épül fel az a formanyelv, amely a Tozzi-féle nyers, száraz, primitív korokat idéző stílust eredményezi.

5. Hagyományos formanyelven megszólaló modern érzékenység

Umberto Saba

Az 1910-es évek elején, az újtó törekvések általános légkörében Umberto Saba (1883–1957) hagyományos verselésű és mondatszerkesztésű, logikai nyelvi rendet tartó, egyszerű szavakból építkező költészettel jelentkezett. „Amit mások nem mernek: nyűtt-viseltes / szavakkal éltem. Elbűvölt a *fiore– / amore* rím, / s ami a legregibb nehéz a földön”, írja híres, visszatekintő verssoraiban, ám ez a poétikai tudatosság már pályája kezdetén is megvolt benne.

Költői eszménye kezdettől fogva az a fajta „becsületes költészet” volt, amelyet 1912-ben egy *Vocénak* szánt, de ott nem közölt cikkében írt körül (*Mit tehetnek még a költők? / Quello che resta da fare ai poeti*). A fogalom kívül esik az esztétikai kategóriákon, azonfölül önmagában is túlságosan tág, csak Saba leszűkítő, értelmező magyarázataiból derül ki, hogy voltaképpen őszinte, hiteles versbeszédet jelent, az alkotó én megélt élményeinek egyenes közlését, áttételek és a szereplíra beszüremlése nélkül. A lírikus e szerint „az igazságkeresők aggályos becsületességével” keresi a maga őszinte szavait, és ott, ahol a XX. század elején a legfőbb események zajlanak: az emberi benső mélyén. A lírai hang hitelessége a belső megismerés hitelességével egyenlő. A költészet sabei módszertana ezzel a pszichoanalízis módszertanához közelít.

Költői gyakorlatában Saba úgy valósította meg eszményét, hogy verseivel a tízes évek közepétől negyven esztendőn át egyetlen, nagy önéletrajzi művet írt. A kompozíció először 1921-ben állt össze kötetté, ám utána is folyamatosan változott, bővült, szűkült, átrendeződött; az önálló versepizódokból lankadatlanul épült az egybefüggő versregény. A *Daloskönyv (Il canzoniere)* ekképpen a belső történések regénye lett, benne a valóságos és a költői én azonosul; Saba a maga változásait figyeli. Szüntelen identitáskeresését olyannyira mélylélektani metaforákkal kíséri (a vers *mérőön*, a keresett igazság a *mélyben nyugszik*), hogy a rendszerező irodalomtörténész Gianfranco Contini „pszichoanalízis előtti pszichoanalitikusnak” nevezi őt.

Az identitáskeresés, mint Pirandello és Svevo kapcsán látni fogjuk, jellegzetes század eleji probléma és irodalmi toposz, Saba azonban a szokásosnál is személyesebben élte át. Gyermekkorra traumák sorozata volt: keresztény apa és zsidó anya

szerelméből született, apját, aki még az ő születése előtt megszökött a ráerőltetett házasságból, csak felnőttként ismerte meg, hároméves koráig dajkánál nevelkedett, anyja (és két nagynénje) ezután vette magához. Kamaszkorát is meghatározta a családi feszültség: kalandvágyó terveivel ösztönösen az apai mintát követte volna, apját azonban odahaza gonosztevőként emlegették neki. Egyre súlyosbodó neurózis lett mindezek következménye, s 1929-ben valóságosan is pszichoanalitikus kezelésre kényszerült. Névváltoztatása is minden bizonnyal az identitáskeresés egyik állomása volt. Költői álnevet keresve alighanem azért állapodott meg a Saba névnél, s azért vette föl ezt hivatalosan is, mert kettős választást jelképezhetett vele: egy etnikait – *saba* héber szó, kenyeret jelent – és egy érzelmit – Sabaznak hívták dajkáját, akit versében később „örömet adó anyának” nevezett. Gyermekkori traumáit tovább növelték a harmincas évekbeli faji törvények, amelyek odáig vezettek, hogy menekülnie, majd bujkálnia kellett. Mindamelllett életének kiegyensúlyozott, derűs oldala is volt: házasságával meleg családi otthonra lelt, antikváriuma nemcsak az anyagiakat teremtette meg számára, hanem baráti, irodalmi találkozóhellyé is vált, s lassanként a költői siker is utolérte, a háború után már ünneplésben volt része.

Saba a középiskola elvégzése után munkába állt, irodalmi műveltségét és költői formakultúráját önálló és szorgos olvasással szerezte meg. Jelentékeny hatást gyakorolt rá Petrarca, Foscolo, Manzoni, Carducci, Pascoli, D'Annunzio, az operalibretto-költészet, két legfőbb mestere azonban Leopardi és Heine volt. Trieszti születése miatt kissé távol került ugyan a forrongó olasz szélemi élettől (a város ekkor az Osztrák–Magyar Monarchiához tartozott), cserébe viszont közvetlenebbül megismerhette a németes kultúrát, elsősorban Nietzsche-t és Freudot.

Pályakezdését az 1911-es *Költevények (Poesie)* című kötettől szokás számítani, megjegyzendő azonban, hogy saját költségen már 1903-ban kiadott egy versfüzetet. 1912-ben a *Szememmel (Coi miei occhi)* című kötet következett, 1913-tól pedig már a *Daloskönyv* gondolata kezdett érlelődni benne.

A *Daloskönyv* mindenekelőtt Petrarcat juttatja az olvasók eszébe (az olasz olvasókéba különösen), az elsődleges névadó mégis Heine volt, az ő *Buch der Liederjät* is ezzel a petrarcai címmel fordították le olaszra. Saba 1921-re csaknem teljesen kiérlelte költészetének alaptémáit és eszköztárát. Már a *Daloskönyv* első kiadását is három legjellegzetesebb témája tölti ki: a mindennapok ünneppé avatott világa, a szerelem és a létfájdalom. A mindennapok világához Saba sajátos realizmussal közelít; költészete konkrét, tárgyak, helyszínek, történések sorakoznak benne, a lírai én pedig együttérzéssel, meleg emberi rokonszenvvel bele is olvad mikrovilágába (III.5.2., III.5.3.), éles ellentétben azzal az általánosabb költői magatartással, amely a kor válságjelenségeire – mint néhány esetben már láttuk is – félrevonulással, meneküléssel vagy a lehetetlen kapcsolatteremtés ábrázolásával válaszol. A szerelem tárgykörébe alapvetően a házastársi kapcsolat felemelő vagy nehéz pillanatai tartoznak, a feleség Lina (Carolina Wölfler) versregény-alakja (III.5.1.), de föl-föltűnnek másokhoz kötődő érzelmi vagy érzéki pillanatok is. Megjelennek

például a sabai üde és tiszta gyermekalakok – lányok is, fiúk is –, akikről a lírai én maga is tiszta, természetes erotikával beszél (III.5.5.). Ez az erotika azután a tárgyi valóságra is átsugárzik: a rituálisan kopaszra nyírt lánynak éppúgy „húsos arca” van, miképpen „zamatos húsa” a boltban magát kínáló gyümölcsnek. A létfájdalom is éterien tiszta, könnyed-szomorú hangon szól: állandóan fölsejlik mögötte a derű, ellentétpárjával együtt jelenik meg, s lesz belőle így „az élet fájdalommal telt szerelme” (III.5.6.).

A kort tekintve Saba formanyelvének az a legfőbb jellegzetessége, hogy a lírai én áttételek nélkül, közvetlenül szól, „nem sugall, hanem megnevez” (Debenedetti). Képzettársítások és távoli analógiák helyett Saba XIX. századi, sőt bibliai hangzású hasonlatokkal él, nem hagy képzettársítás-serkentő gondolatközöket, mindent kimond. Tervezett kötetcíme, a *Világosság* a fogalmak nyelvén is kifejezte volna a költői szándékot. Ez a közlésre épülő poétika egyenesen az epikus hangvételig fokozódik („Hazamenet gyakorta ejtem útba”, „Egy kecskéhez beszéltem” stb.). Az érzelmek is rendre a kijelentés kommunikatív hangján szólalnak meg („Számomra nincs a földön ennél kedvesebb / s bizalmasabb hely”, „Tehozzád tér meg elkeseredésem”). A köznapi beszédvers formához alapvetően köznapi, beszélt nyelv társul. Saba túlnyomórészt az alapszókincsből merít. Pontosságra törekszik, szóválasztásában a funkcionalitás a döntő szempont. A lehetséges szinonimák közül következetesen az egyszerűbbet, a gyakoribbat keresi. Annál inkább meglepő tehát, hogy soraiban – és most már az egész életműből idézünk – időről időre régies szóalakok bukkannak fel (*pinge, disio, lice, torrei*). Alapvetően köznyelvi mondat szerkesztésében ugyancsak gyakoriak a régies, XIX. századi, klasszicista megoldások: a mondatrészeket, szavakat felcserélő inverziók és hiperbatonok. A kettősségek a verselés technikájában a legszembeötlőbbek: a beszédvers nyelvi közvetlenségével klasszikus versformák állnak szemben, a klasszikus sorokat és strófákat viszont nemcsak prózaszerűen laza metrumok ellenpontozzák, hanem szabálytalan sorvégek is: szóisméltéses vagy disszonáns rímek (*lumi–lumi, tutte–tutti*), vagy asszonáncok (*tante–stanche–grande*).

A hagyomány intenzív jelenlétének okát, a hagyományos és a modern elemek példátlan keveredésének indítékait a Saba-kutatók szövegelemző és lélek-elemző módszerekkel párhuzamosan vizsgálták. A szövegvizsgálatok kimutatták, hogy az ellentétek a fogalmak síkján is megjelennek – régi↔új, öreg↔fiatal, felnőtt↔gyermek, asszony↔kislány –, a pszichoanalitikus kritika pedig életrajzi traumákkal hozta ezeket kapcsolatba: szülőanya↔dajkaanya, anya-mint-kötelesség-és-felelősség↔apa-mint-öröm-és-felelőtlenység. A két megközelítés egyesítésével az ellentétpárokat a versformákban is felfedezték: fájdalom → szonett és endecasillabo, könnyedség → canzonetta és rövid verssorok. E téziseket erősen hitelesíti, hogy a pszichoanalitikus kezelés nyomait viselő versciklusokban maga a lírai én is ellentétpárrá hasad: vagy felnőtt-, illetve gyermekkori hangján szól váltakozva (*A kis Berto*), vagy a genetikus örökség egymásnak feszülő tónusaiban vitázik önmagával (*Preludium és fűgák* – III.5.4.). A verseit kommentáló Saba félig

lélektani, félig poétikai magyarázatot ad konzervativizmusára; azt fejtegeti, hogy mindig volt a természetében valami, aminek „szilárdabbra, biztosabbra kellett támaszkodnia, arra, ami a távoli, a lehető legtávolabbi múltban már kiállta a próbát”, s e biztos hátországból indulhatott csak „önmaga meghódítására”. Az ő vallomáshoz áll közel az eddigi legpontosabb kritikusi megfogalmazás is: „Saba költészetének valóban alapvető alakzata a »régí« és az »új« rendszeres találkozása [...], másképpen szólva az, hogy a személyes élmény annak ismétléseként jelenik meg, amit a költő egyénileg a saját múltjában, archetípusként pedig az egyetemes emberi tapasztalatok során megélt” (Mengaldo, 1978).

A *Daloskönyv* újabb versciklusokkal („fejezetcímekkel”) bővített, későbbi kiadásaira 1945-ben, 1948-ban és 1957-ben került sor, Saba halála után pedig a végső, mai összeállítású kötetbe a költő szándékának megfelelően bekerült még három késői verscsoport is. A versregény kompozíciójába nem illő és más okból kihagyott költemények ma Saba *Összes verseinek* 1988-as kiadásában olvashatók.

Az 1921 utáni pályaszakaszban csak a *Szavak (Parole)* és az *Utolsó szerzemények (Ultime cose)* versciklusai hoztak számottevő költészeti újdonságot. Saba ezekben közelebb kerül a modernitáshoz; tagoltabbak, szaggatottabbak lesznek a versszövegei, nagyobb szerepet kapnak a szünetek, merész analógiák bukkannak föl a szórendi cserék és a hasonlatok között (*Megcsillan, mint jégcsap, a gyűlölet; Az átjáróban / tört vet a szorongás*). S mivel az életrajzi elemek is közvetettebb módon jelennek meg, a két kötet, s különösen a *Szavak* kapcsán többen is Saba hermetizmusáról beszélnek.

A lírai életművet, különösen a pálya második felében, figyelemre méltó prózai munkásság egészíti ki. A kiegészítés egy esetben szó szerint értendő: Saba a háború végén Giuseppe Carimandrei álnéven tanulmányokat kezdett közölni a saját költészetéről. A tréfa végül komolyra fordult, és megszületett egy irodalomtörténeti ritkaság, a *Daloskönyv története és krónikája (Storia e cronistoria del Canzoniere)*, amelyben Saba nemcsak versei háttéréről, keletkezéséről ad hiteles leírásokat, hanem végig harmadik személyben beszélve elemzi és értékeli is azokat. Különös vállalkozását sokféleképpen ítélték meg eddig – nevezték gyermeki hivalkodásnak, öntömjezésnek, hiteles kritikai munkának –, egyvalamiben azonban mindenki egyetért: páratlan filológiai segédeszköz a sabai életmű tanulmányozásához.

A szépíró Saba tollából befejezetlen vagy töredékes művek maradtak hátra. Az ifjúkori, trieszti élményekről az *Emlékek, elbeszélések (Ricordi–racconti)* szerves egységet nem alkotó, mégis eleven légkört teremtő kötete mesél; az agyemű és különmemű szerelmi beavatásnak az ugyancsak önéletrajzi ihletésű, trieszti tájnyelven írt, ám a versek éterien könnyed hangján szóló kisregény, a torzóban maradt *Ernesto* állít emléket; a reflexiókat, a röpké gondolatokat pedig a *Rövidutak (Scorciatoie)* című kötet gyűjti egybe, melyet Saba – Leopardira utalva – a maga *Kis erkölcsi írásainak* nevezett.

6. Költészeti forradalom és szintézis

Giuseppe Ungaretti

Az 1916-ban versfüzettel, 1919-ben verskötetettel jelentkező Giuseppe Ungarettit (1888–1970), mint az előző fejezetekből kiderült, megelőzték már újító törekvések a század elején, ám az olasz líra útját alapvetően meghatározó modern költészetet, azt, amely a versnyelvet gyökeresen megújította, de a hagyományba is képes volt beilleszkedni, Ungaretti teremtette meg.

Pedig fejlődésútja akár ellentmondásosnak is tartható. Életének első két évtizede könnyen jelenthetett volna örök gátat költői pályája előtt: emigráns család fiaként idegen nyelvi közegben élt, az egyiptomi Alexandriában született és francia nyelvű iskolába járt (éppen abba, amelyet egy évtizeddel korábban a nála is radikálisabb újító, Marinetti látogatott), s még egyetemi éveit is Itáliától távol, a párizsi Sorbonne-on töltötte. Ez utóbbi idegen nyelvi közeg azonban már a művészet otthonos légkörét is elhozta számára: Bergson előadásait hallgatta, személyes ismeretséget kötött Apollinaire-rel, Aragonnal, Bretonnal, Tzarával, szellemi ismeretséget a francia szimbolista kötőkkel, s itt találkozott néhány neves honfitársával, Marinettivel, Sofficival, Palazzeschivel is. Éppen Soffici lapja, a firenzei *Lacerba* tette közzé ezután első verseit.

A párizsi évek alatt Ungaretti igen sokféle indítást kapott. Guérin és Laforgue nyomán jutott közel az olasz alkonyati költészethez, amelynek szókészlete, prózanyelvi és kicsinyítő hajlama jól felismerhető korai versein; Apollinaire és Soffici vezette el a versrészek filmszerű villódzásának, kavargásának szimultaneista technikájához; Baudelaire és Mallarmé nyújtotta a példát a távoli, sőt ellentétes fogalmak képi összekapcsolására, Baudelaire és Rimbaud a prózaversre, Verlaine a zeneiségre, a futuristák a versmondatok lebontására, az expresszionisták a töredékesekre és az erőteljes igehasználatra.

A költészetet analógiákra, képekre, szimbolikus jelentéstartalmakra építő Ungaretti azután sikeresen összekapcsolta ezt az új, európai élményanyagot gyermekkorának afrikai élményvilágával. Az európai kultúrkör hagyományos jelképeiből (toposzai-ból) és az afrikai emlékekből sajátos, ám szervesen összefüggő szimbólumrendszert alkotott, amely egyedivé tette képi világát, mégis az egyetemes gondolkodás keretei között tartotta. Ebben a személyes jelképvilágban a *mélystétét* és *hideg* afrikai *éjszaka*, amelyet ráadásul ijeszítő hangélmény, az éjjeliőrök fel-felhangzó „uahed” *kiáltása* is kísér, az élet fenyegető ellenpárjának képzetét hordozza, egy időbeli negatív *végtelenség* érzetét kelti. A *hajnal*, a *reggel*, a *meleget* árasztó *fény* ezért mindannyiszor az életet hozza vissza. Az időbeli *végtelen* térbeli megfelelője a pozitív jelentéstartalmú (napfényes és meleg) *sivatag* és a *tenger*. Utóbbiak mintegy testvérközeget alkotnak: a tengeri kikötő – sivatagi jelenséggé – a távoli haza *délibábjával* azonos. A hazatérés által azután a tenger az odüsszeuszi életút, az

utazás színterévé válik. Vele szemben az örökkön mozgó *folyó* a múlttá, jelené és jövővé tagolódó történelmi *időt* jeleníti meg (III.6.2.). Abban a titokzatos, misztikus, metafizikus tartományban, amelyből Ungaretti költészete táplálkozott, ezek a jelkép-kulcsok a pályakezdés európai éveiben már előhívásra készen álltak.

A zeneiség sem csupán szimbolista hatás a fiatal költőnél. Sokkal ősbib és egzotikusabb forrása volt az afrikai hangzásvilág, s ezt az akusztikai emléket verseiben konkrét ritmusok is őrzik, mindenekelőtt a már későbbi, fergeteges tempójú *Beduin dalé* (*Canto beduino*), amelyben a jellegzetes hármas ütem olyan erős, hogy a rövid sorokban negyedikként hangsúlyos létige a dikció során el is veszíti hangsúlyát („*Questa terra è nuda / Questa donna è druda* stb.). A verlainé-i zenekövetelményt Ungaretti *Az öröm* (*L'Allegria*) című első kötetében és később is inkább hanghatásokkal, mintsem melódiával váltotta valóra: alliterációval, hangfestéssel, hangszimbolikával, rövidebb-hosszabb egységek tudatos és jól kidolgozott hangszereléssel. Az alliteráló hangzók nemcsak két-három szó erejéig torlódnak fel verseiben („A sok hatalmas, szétszört, szürke szikla” = „I molti, immani, sparsi, grigi sassi” stb.), hanem egy egész kompozíción is végigvonulhatnak; a *Virrasztás* (*Veglia*) című háborús vers rendre visszatérő *t* hangzói például a hosszabb első versszakban a fegyverropogás zenei megjelenítői, a rövidebb másodikban pedig a *kapaszzkodni* (*attaccare*) ige jelentésének hangzásbeli kifejezői („Ennyire / még sohasem / kapaszkodtam az életbe” = „Non sono mai stato / tanto / attaccato alla vita”). A hangutánzás és a hangulatfestés sem reked meg mindig egy-egy szónál („suhoghatnának olajfák” = „stormire agli ulivi”, „kabócák cirpelése” = „limio delle cicale”, „megmegbiccen” = „tentennare”, „elszunnyadt bánat” = „dolore assopito”), hanem szintén része lehet egy-egy kompozíciónak; alkothat például ellentétpárt („Többé nem bömböl, nem susog a tenger” = „Più non muggisce, non sussurra il mare”), vagy meghatározhat akár egy egész verset is (*Föld / Terra*). A hangszimbolika rendszerint gondosan kimunkált egységeken át érvényesül, esetenként egy-egy jellegzetes, jelentéshordozóvá váló magánhangzó végigvitelével („a korán / dallamát hallgatja” = „ascolta la cantilena / del corano”), máskor meg egymásnak felelgető, ellenkező hanghatású s ezért ellentétes hangulatú sorok pontos zenei megszerkesztésével („Szárnyak imbolygása párafüstben / elmetszi a tekintet csöndjét // A szélben a csókvágy / korállja leperreg // Elijeszt a hajnal” = „Dondolo di ali in fumo / mozza il silenzio degli occhi // Col vento si spippola il corallo / di una sete di baci // Allibisco all'alba”).

A legszembetűnőbb és egyben legjelentősebb újítást azonban a metrika terén valósította meg Ungaretti. *Az örömmel* azt a folyamatot zárta le, amelyet Pascoli kezdett meg, s azután D'Annunzio is folytatott: a klasszikus mértékek lebontását. Ő azonban radikális eszközökkel élt, ízekre tördelte a szabályos metrumú sorokat, és merőben új ritmusformát teremtett.

Eljárásának lényege abban áll, hogy a tizenegyes, kilences, hetes sorok *continuumai* helyett töredékesebb, kisebb egységeket hozott létre, sokszor egyszavas, sőt egyszótagú sorokat különített el egymástól. Verseinek ilyenforma írásképe

azonban nem csupán poétikai szándékot és nem is csak értelmi tagolást tükröz, sokkal inkább partitúráként kezelendő: a rövid egységek közötti fehér ürök szünetek, amelyek lezárnak vagy előkészítenek valamit. „Szó és csönd úgy viszonyulnak egymáshoz, mint felismerés és várakozás a felismerésre” (Mengaldo). E szüneteket tehát éppúgy „olvasni kell”, mint a távoli képzetek összekapcsoló-elválasztó gondolatközeit, az olvasásban pedig éppúgy „be kell őket tartani”, mint egy zenemű kottautasításait. Ráadásul későbbi kutatások (De Robertis, 1945) azt is kimutatták, hogy két vagy több tördelt sor egybeolvasásából igen gyakran szabályos sorfajták képződnek. Mindezekből világosan következik, hogy az Ungaretti-féle töredéksoros lírai művek legalább annyira „hangzó versek”, mint a klasszikus lüktetésű, melodikus költemények.

A tagolt íráskép a központosítást is helyettesíti. Az elkülönített sorok pontosabb képet adnak a metrikai elrendeződésről, mint a szabályhordozó vesszők és pontok. A futurista hagyomány funkcionális alkalmazásáról van tehát szó, sőt, a minta itt inkább az apollinaire-i gyakorlat lehet. A mondatfűzéshez nagy kezdőbetűk adnak útmutatót, s ez is az apollinaire-i mintára vall.

Az ekképpen tagolt versekben azután gondolat- és hangzáscentrumok jönnek létre, amelyek együtthatásában a hangzás még inkább kiemeli a gondolatot. A kiemelés ugyanakkor más eljárással is folyik. A gondolatot hasonlatok, metaforák, jelképek áttételei erősítik fel és teszik szuggesztívvé. Ungaretti költészete eredendően analógiás költészet. Az analógia sokféle változata fordul elő benne. Lehet távoli elemek egyszeri, szerkezeti összekapcsolása (*szellőmellvéd, vágyak ákombákoma* stb.), lehet analógialánc (*reszketeg szó – kifakadt levél – akaratlan lázadás*), lehet értelmezői mellékmondat (*a zártabb éj / gyászos teknőc / matat*), lehet állítmányi azonosító (*szívem / a legelgyötörtebb vidék*), lehet konvencionális hasonlat (*mint ez a kő / olyan a sírásom*), lehet végletes ellentéteket összekötő oximoron (*vízurna, frissesség-koporsó, hajótörések öröme*), lehet különböző érteket összekapcsoló szinesztézia (*szemek csöndje*), s mindezekben túl folyamatosan jelen van abban a főntebb már említett jelképvilágban is, amelynek kulcsszavai (*fény↔sötétség, meleg↔hideg, nappal↔éjszaka* és így tovább) pozitív és negatív képzetek kettősségére osztják a világot.

A párhuzamosan folyó metrikai, akusztikai és szemantikai eljárások – a páratlanul jelentős technikai eredményeken túl – egyúttal poétikai jelentőségű közös végeredményhez is vezetnek. Az a kicsinyre redukált versegység, amelyet a metrika elkülönít, a hangszimbolika és az analógia pedig érzelmi-fogalmi jelentéstöbblettel gazdagít, legnyilvánvalóbb megjelenési formájában a szó. Avagy megfordítva: mindaz, ami az Ungaretti-versben technikailag új, a szóért történik. Az összetéveszthetetlen, szuggesztív, sejtelmes és sejtető erejű szóért. A szó Ungaretti költészetének alapegysége, s egyben poétikájának sarkköve. A világ racionálisan megközelíthetetlen, titokzatos lényegéről Ungaretti szerint egyedül a költői szó képes hírt adni, másképpen szólva a *misztikum* (*mistero*) és *mérték* (*misura*) kettősségében egyedül a költői szó képes a mérték szerepét betölteni. Mágikus erejének meg-

felelően ez a szó mágikus természetű („egy lázas erjedés / tiszta csodája”), és metafizikus mélységekkel érintkezik („Ha csöndemben / olykor / egy szót találok / úgy mélyül életembe mint / egy szakadék”). Végző soron tehát Ungaretti felfogásában a költészet megismerő tevékenység, amelynek a ráción túlra kell hatolnia, s ezért leghatásosabb eszköze a ráción túlivá formálódó szó.

Az *öröm* meghatározó témája a háború (amelyben Ungaretti, mint annyi más költő- és író társa, önkéntesként harcolt), ám csakis úgy, mint az élet sajátos feltételrendszere, amelyben az ember szenved, emlékezik, rokon érzelmeket keres, ha pedig költő, a költészet mikéntjéről is gondolkodik. A háború tárgyi valósága csak nyomokban van jelen a kötetben, történései pedig még nyomokban sem. A versek végén gondosan feltüntetett dátumok naplóbejegyzéssel rokonítják a verseket, ám e háborús napló a szellemi történések pillanatait rögzíti. A költő-én még megölt katonatársa mellett is szerelmes leveleket ír, hogy metafizikus módon, a legerősebb életérzést előhívva szegüljön szembe a halállal (*Virrasztás*), s ha a mindennapos pusztulással mégis számot kíván vetni, egy ősi hasonlattal és személytelen igeformával teszi: „Az ember úgy van / mint ősszel / a fákon / a levelek” (*Katonák*).

A kötet hangsúlyos darabjai az ars poeticák. Az *elsüllyedt kikötő* (III.6.1.) már a hermetizmus felé mutat: a vers egy titokzatos szférában készen várakozik, a költőnek nem megalkotnia kell, hanem megtalálnia; az *Ajánlás* a létet a költészetel azonosítja, a költészetet pedig a mágikus természetű szóval; a *Hajótörések öröme* (III.6.3.) a vereség után mindig újrakezdő emberi-költői magatartást hirdeti.

Az *öröm* ezután folyamatosan javított, csiszolt versszövegekkel még többször is megjelent, egészen az 1942-es, véglegesnek tekinthető változatig. A végleges kötet-cím is csak 1931-ben alakult ki, az 1919-es első kiadás még a *Hajótörések öröme* címet viselte, azt, ami azután a főnti ars poetica címe lett. A javítások a tömörítés, az egyszerűsítés, a még nagyobb lírai koncentráció felé mutatnak. A szüntelen csiszolómunka Mallarmé és Valéry felfogását tükrözi, mely szerint a szöveg nem más, mint folyamatos és folyton változó megközelítése egy eszményi felső határnak.

Eközben pedig, a 20-as évek második felének és a 30-as évek elejének általános, hagyománykereső tendenciája idején Ungaretti már a klasszikus versformák újszerű visszaállításán dolgozott. A munka eredménye *Az idő érzete* (*Sentimento del Tempo*) című, 1933-ban megjelent kötet. A legfőbb újítás ebben is metrikai: Petrarca és Leopardi gondos tanulmányozása alapján megszületett a hagyományos olasz verselés modern hangzású, XX. századi változata. Ennek legfőbb összetevői az újból megszólaló ének (*canto*), azaz a melodikus hangzás, a váltakozó hosszúságú (de már csak néhol tördelten rövid) sorok, az endecasillabo dominanciája, a szórendi cserékkel megváltozó hangzásbeli vagy gondolatrítmus, a szimmetrikus és a párhuzamos hangzasegységek. A klasszikus versformák föllevenítését klasszikus emlékü nyelvi formák alkalmazása kíséri. Megjelenik az inverzió, a kötőszó-halmozás, a mondatkezdő ismétlés (anafora), megszaporodnak a jelzők, folyamatossá, sőt olykor barokkossá válik a mondat szerkezet, sűrűbben bukkannak fel a választékos rétegből merített szavak. A formaépítés azonban kétirányú, nemcsak

a klasszicitás felé tekint, a modernitás felé is utat keres. Az új énekritmusba alkalmanként ismét beépülnek az ifjúkori versekre jellemző expresszionista jegyek (*Júliusról*), s ami ennél is jellemzőbb, megjelennek az érlelődő hermetizmus formajegyei: a versek egyidejű, konkrét tere körvonalazatlanná, távolivá tágul, a jelen idő helyébe az időtlen leíró múlt (*imperfetto*) lép, felbukkan a mese, a legenda és a mítosz, az analógia változataiból pedig a metaforikus válik uralkodóvá. Nem véletlen, hogy a hermetizmus teoretikusa éppen ez idő tájt nevezte „a költészet hajléká”-nak Ungaretti verseit (Bo, 1939).

Az *idő érzete* új élményekből táplálkozik, s ezért új témákat hoz felszínre. A verseket vallásos hit járja át (a címbeli idő is a történelmivel szembeállított örök, transzcendens időt jelenti), felmerül és a hittel kapcsolódik egybe az anya emléke (*Anyám* – III.6.5.), visszatérő gondolatá válik a halál (*Himnusz a halálhoz*, *Kronosz halála*), megjelenik a testi szerelem (*Ének* – III.6.6.), s a szerelem és a halál össze is kapcsolódik (*Beduin dal* stb.).

Hosszú pályája második felében Ungaretti már ezen a hagyományt és újítást ötvöző formanyelven szólt. Régi és új köteteit 1942-től *Egy ember élete* főcímmel adta ki, minden bizonnyal a hermetista költészetfelfogásnak megfelelően (I.11.), ám feltétlenül ennek alakítójaként is, hiszen versei – mint már utaltunk rá – kezdetől fogva életrajzi pillanatképek vagy akár naplószerű lírai feljegyzések. Az egybefűző tudatos szándékáról pedig a verskezdő kötőszók vallanak (*És, Vagy, Vagy tán*).

A *fájdalom* (*Il dolore*) című kötettől számítható pályakasznak azonban a személynegatív gyász a meghatározó témája. Dél-amerikai vendégtanársága idején Ungaretti elvesztette nyolcesztendőös fiát, s a tragikus esemény emléke újra meg újra visszatér verseiben, hol konkrét, elbeszélő formában (*Megfulladok! – zokogtad*), hol utalás-szerűen (*Keserű akkord*, *Összetörtél* – III.6.7., *Dido panaszaiból*), hol még áttételesen, a fájdalom általános nyelvén.

Az olasz költők közül Ungaretti azon kevesek közé tartozik, akiknek fordítói életműve is számottevő. Olaszra ültette Shakespeare szonettjeit, Góngora, Blake, Pound, Sint-John Perse, Mallarmé és mások verseit, Homérosz és Lucretius műveinek egyes részleteit, Racine *Phaedráját*.

Az Ungaretti-költészet egész századra kiható jelentősége általánosan elismert tény, radikálisan újító és szintézissteremtő szakaszának kétféle megítélése azonban gyakori, s a hagyomány és az avantgárd ellentéteire vezethető vissza. Az értékítélet efféle kettőssége aligha tartható fenn olyan költő esetében, aki mindkét téren alapmodellt teremtett, a kritika közös alapja pedig éppen az lehet, hogy a két irányt Ungarettinek egyetlen pályaképből sikerült összebékítenie.

7. A verizmustól a groteszkgig

Luigi Pirandello

Ungaretti költészeti forradalmával csaknem párhuzamosan az olasz drámairodalomban is megjelent egy forradalmian új közlésmód. Luigi Pirandello (1867–1936), aki addigra már az elbeszélő prózában is jelentős újítást hozott, a 20-as években avantgárd jellegű, mégis hagyománnyá váló színházat teremtett.

A különösen egyedi hangú szerzőkre jellemzően Pirandello már a fejlődésében döntő szerepet játszó hatásokat is újraértelmező vagy éppenséggel polemikus módon építette be műveibe; így kezelte a pozitivisták determinizmusait, Bergson nevetés-elméletét, Binet személyiségváltozásról szóló korszakos tételét, Schopenhauer pesszimista létfilozófiáját, a francia naturalizmus és a vele rokon olasz verizmus irodalmi mintáit.

Ha világgépe a század elejére kialakult is már, a közvetítő motívumok megválasztásában – kiszámíthatatlanság, örület, látszat és valóság – feltétlenül hatottak rá életének ekkori megpróbáltatásai: egy létbizonytalanságot előidéző természeti csapás (családi tulajdonú kénbányájuk elpusztult), és még inkább felesége súlyos, elmezavarig fajuló betegsége.

A hatalmas pirandellói életmű – noha nem mereven értendő határok között – műfajok szerint is korszakokra osztható: a XIX. század utolsó évtizedében a líra volt benne a meghatározó, a regények egy kivétellel 1900 és 1915 között jelentek meg, a drámák ekkortól kezdték uralni az alkotói termést, a novellák kisebb-nagyobb intenzitással a pálya egészét végigkísérték.

A lírai köteteket az életmű kíséreltségének tekinthetjük, közülük a *Rajnai elégiákat (Elegie renane)* irodalomtörténeti érdekessége miatt említjük meg: ihletője Goethe *Római elégiák* című kötete volt, amelyből Pirandello fordításokat is készített.

Az annál nagyobb jelentőségű prózai életmű viszont már kezdettől fogva – a kezdeti verista hatás ellenére is – magán viseli a pirandellói eredetiség jegyeit. Az a sajátos poétika érvényesül benne, amely a gyakorlatban már igen korán kialakult, s a *humorizmus (L'umorismo)* címmel nemsokára elméleti módon is megfogalmazódott. A könyv terjedelmű tanulmány 1908-ban jelent meg, korai érvényesülését azonban mi sem jelzi jobban, mint a szerzői ajánlás, amely a négy évvel korábbi regényhősnek, „A megboldogult Mattia Pascal könyvtárosnak” szól.

Értekezése első, hosszabbik részében Pirandello a humor irodalomtörténeti útját vázolja fel, és sorra veszi a fogalom különféle értelmezéseit. A második részben azután megfogalmazza saját humorelméletét, s ezt poétikájának alapelvevé emeli. Teóriája szerint a humornak két szintje van. Az első szint a voltaképpen komikum; ez abból adódik, hogy valami igen élesen eltér attól, aminek természetes körülmények között lennie kellene, például egy idős nő rikítóan kifestve és fiatalnak öltöz-

ve jelenik meg. A nevetést ilyenkor az *ellentmondás észlelése (avvertimento del contrario)* hívja elő. A második szint továbbgondolás eredménye; aki a rikitóan kifejtett időt látja, elgondolja, hogy az asszonynak talán nincs is ebben öröme, netán azért teszi, mert így próbálja megtartani fiatalabb férjét, s a színes külső, alatt valójában szenved. A komikumhoz szervesen társuló reflexió ekképpen az *ellentmondás érzését (sentimento del contrario)* hívja életre, s ez a humorizmus lényege. A világot feszítően ellentmondásosnak látó humorisztikus író szüntelenül utána-gondol és elemez, a bonyolult valóság összetevőit keresi, olyasféle *lebontást (scomposizione)* végez, amelyet a korabeli kubista művészek. Szüntelen reflexiója „ott van a műalkotás fogantatásánál, születésénél, végigkíséri és elégedetten nyug-tázza annak fejlődési szakaszait, összerakja, elrendezi, egybeveti elemeit”, egyszó-val az alkotás fő szervező erejét képezi.

Ugyanakkor – teszi még hozzá a tanulmányíró Pirandello – a reflektív, tudatos alkotónak egy eredendő ellentmondással is szembe kell néznie: az élet, amelyet ábrázolni kíván, örökös mozgásban van, a forma viszont, amelyben a műalkotás felmutatja a világot, egyszeri és mozdulatlan; így hát maga a művészet is paradoxon, mivel a folyton mozgót mozdulatlanságában kell ábrázolnia.

A tanulmányban elősorolt ellentmondásokból formabontó gyakorlat következett. Ha minden gondolatunkat és érzésünket elengedhetetlenül követi ezek ellen-kezője is – vonta le a következtetést az alkotó Pirandello –, akkor az ellentmondá-sokat együtt, egy műfaji egységben kell felmutatni. Összevonta tehát a nevetés és a részvét két pólusát, s a tragikomikum avagy a groteszk műfajába sűrítette őket. Az élet–forma ellentétből hasonlóképpen formálta meg az önreflexiót, azaz pontosab-ban a metadráma kettős természetű műfaját, amelyben valóság és színház együtt jelenik meg a színpadon, s a néző éppenséggel azt látja, hogy a való élet nem képes az élet másává, azaz művé alakulni. Az ellentét azután nemcsak összevont műfa-jokban, hanem összevont képekben is formát öltött. Megszületett az álarc-(*maschera*-) motívum, vagyis az a sokféleképpen kibontott jelkép, amely szerint pillanatnyi formák rabjaként szükségképpen álcát viselünk. Ezzel rokon az 'ahány látszat, annyi igazság' sokféleképpen megfogalmazott gondolata is, amely egyben a századelő tudatválságára, az identitás széthullásának problémájára adott pirandel-lői válasz. A Pirandello-hűsők vagy tudatosan keresnek maguknak más emberi valót (Mattia Pascal), vagy tudatosan is és kényszerből is másnak mutatkoznak (*IV. Henrik*), vagy egyszerűen csak állandó emberi formát próbálnak öltetni (*Az ezerarcú ember*). Identitásuk nemcsak bizonytalan, hanem olykor tetszés szerint fel is cserélhető: „én az vagyok, akinek hisznek” mondja az *Így van (ha így tetszik)* talpig fátyolban színre lépő női főhőse, akinek kilétét – élő vagy halott voltát – objektív valóság híján a környező világ nem képes eldönteni.

A pályakezdő regényekben a humorizmus módszertana verista hagyományok ellentétéként érvényesült, a cselekmény verista alaphelyzettel indult, hogy azután humorisztikus, groteszk fordulatot vegyen. A *kiaszított (L'esclusa)*, amely még nyelvi megformálásában is örzi a verizmus és különösképpen Capuana hatását,

sokáig fut verista szálakon, s csak nagy sokára következik el benne a humorizmus groteszk pillanata: a hűtlenségre gyanakvó férfi hős, aki elűzte hazulról ártatlan feleségét, akkor fogadja vissza az asszonyt, amikor az már valóban másé lett. *A Várd ki a sorodat (Il turno)* verista motívuma – a szegénység miatt meghiúsuló házasság – már jóval korábban komikusan groteszk arculatot ölt: furfangos első és kényszerű második próbálkozása után a hősnőnek sikerül gazdag özvegyiségre jutnia, s immár hozzámehet egykori szerelméhez, a fiúra is „rákerült a sor”. De még az úttörően modern *Mattia Pascal két élete (Il fu Mattia Pascal)* is verista motívumból, a becstületmentő házasságból bontakozik ki.

Az 1904-es kiadású regény (III.7.1.), amely a pirandellói poétika legérettebb epikai megvalósulása, nemcsak merészen új, abszurdba hajló cselekménnyel, hanem technikai és formai téren is új eszközökkel ábrázolja az identitásválság problémáját. A személyiség korabeli felbomlásának, széttöredezésének megfelelően a főhős három alakban áll előttünk: a regény első részében megismert Mattia Pascal előbb Adriano Meisként új alakot ölt, majd pedig egy alaposan átalakult Mattia Pascallá változik vissza. A narrátor kezdettől fogva ez a „második” Pascal, s ezáltal az idősíkok nyomban felcserélődnek, a történet végi jelenből indulunk vissza a kezdethez, s az eseményeket a narrátor utólagos tudatán átszűrve, múlt és jelen között átjárva ismerjük meg. Ez a tudatszűrő egyébként is szubjektív; már nem a XIX. századi, kívülről szóló és mindenről tudomással bíró narrátor beszél, hanem az egy nézőpontból láttató, valóságosabb, ám esendőbb XX. századi. Mindamellet ez a szereplő-narrátor alkalmat ad az írói önreflexió közvetítésére is: vallomás értékű, hogy miért ír („nem olyan időket élünk, hogy az ember könyvírással foglalkozzék”, mégis: „az én esetem [...] annyira különös és rendkívüli, hogy most nekik s elmondom”), s hogy éppen akkor lát írászhoz, amikor átváltozási kísérlete végleg kudarcot vallott. Ezzel előrevetíti a későbbi, vitalista nézeteket tagadó írói hitvallást: „az életet vagy éli, vagy írja az ember”.

Mattia Pascal két alakváltása ugyanakkor az irodalmi korszakváltást is tükrözi. A verista konfliktusban Mattia még hagyományos hősként vergődik, a dekadentizmus jellegzetes *alkalmatlan*jaként, gyengeségből sodródik bele egy végzetes házasságba, a személyiségváltás kudarcra után azonban töprengő, XX. századi hőssé válik: az *életet az élet tudatával* cseréli fel. Figurájával az olasz regény a *Zeno tudatához* közeledik, vele kezd kiteljesedni a „Svevo–Pirandello vonal” (Barilli, 1972).

Az ábrázolt világgal szoros egységben a narrátor előadásmódja szaggatott, töredezett, gyakori megszakítások jellemzik, a történetmondó én sokszor „kiszól” az olvasóhoz, „kilép” a történetből, magyarázatokat ékel elbeszélésebe, ezek olykor tanulmány színezetet adnak a regénynek. A párbeszéddek és rövid narrátori kiegészítések sokszor a színpadtechnikát és a színiutasításokat idézik fel, ezt a technikát a Pirandello-szakirodalom Otto Ludwig és Borisz Eichenbaum nyomán „szcenikus elbeszélés”-ként (*narrare scenico*) emlegeti. A narrátor sűrű magatartásváltása – szereplő énjének felfüggesztése elbeszélő énjének tárgyszerű szövegbetéteivel –

a lélektani ingadozásnak is pontosan megfelel: Adriano Meis hol beépülne új világába, hol távol maradna tőle.

A *Mattia Pascal két élete* után Pirandello még két hagyományosabb és két humorisztikus regényt írt. A *Foglalkozása férj (Suo marito)* egy alkotó típusú nő alakját és magát az alkotás világát mutatja be, az *Öregék és fiatalok (I vecchi e i giovani)* a régi garibaldista eszmények és az új történelmi valóság illúzióromboló ellentéteit, a *Forog a film (Si gira, majd Quaderni di Serafino Gubbio operatore)* az ember elgépiesedését, az *ezerarcú ember pedig (Uno, nessuno e centomila)* az identitás teljes elvesztését.

Az életmű hatalmas novellaterméséről különféle tipológiákkal szokás áttekintést adni. Egyik lehetséges módszer a műfajok szerinti osztályozás, amellyel kis számú komikus novellát és lényegesen nagyobb számú humorisztikust lehet megkülönböztetni; kínálkozik azután a helyszínek szerinti felosztás, amely a szicíliai provinciális lét és a római polgárvilág novelláit különítheti el; s születtek részletesebb felosztások is, amelyek alapvető témák szerint (halál, véletlen, agresszivitás, ketőtség stb.), vagy visszatérő típusalakok szerint csoportosították a novellákat. Részelemzések nélkül a típusalakok rendszere adhatja a legtöbb információt, a rendszert pedig a következő típusok alkothatják: a hagyományok halálos áldozatai (*Csöndben / In silenzio*), a hagyományok élő foglyai (*Az utazás / Il viaggio*), a hagyományos erkölcs olykor gyilkosságra is kész követői és védelmezői (*Az igazság / La verità*), a társadalmon kívül rekedők (*Távol / Lontano*), a koporsócsereére is képes abszurd véletlen kiszolgáltatottjai (*A neves elhunyt / L'illustre estinto*), fátumszerűen sikeres vagy elesett emberi lények (*Az elfeledett álarc / La maschera dimenticata*), magányosok (*Beteglátogatás / Visitare gli infermi*), a saját létükben is bizonytalanok (*A talicska / La carriola*), pusztító erő birtokában levők (*A fuvallat / Il soffio*). Felgyülemelő anyagát maga Pirandello is megpróbálta rendszerré kiteljesíteni; *Novellák egy esztendőre (Novelle per un anno)* címmel számszerűségeen alapuló, totalitást sugalló gyűjteményt tervezett – 365 novellát kívánt 24 kötetben közre adni –, de tervével csak 14 kötetig jutott, később egy posztumusz kötet ezt a számot 15-re egészítette ki.

A regények és a novellák nyelvezetét általánosságban a köznyelv stílusjegyei jellemzik; az alapregiszter a középszintű beszélt nyelv, s ez azután hajlékonyan idomul a szereplők egyéniségéhez, a választékos fordulatoktól kezdve a szlengig és a szakmai zsargonig a legkülönbözőbb nyelvi elemek ötvöződnek benne. Különösen gazdag a dialógusok eszköztára; az élőbeszéd érzékeltetésére gyakoriak a félbemaradt mondatok, a megszakítások, a grammatikailag fölösleges ismétlések (redundanciák), a közbevetések, a magyarázatok, a felkiáltások, az aprózások, a henyé mondatszerkezetek. Ez a hajlékony, áramlatok szabályrendszeréhez nem kötődő, előzetes jelentést nem hordozó nyelvezet mindig az alkalmi jelentést képes közvetíteni, avagy egy későbbi szakszóval élve „a nyelv zéró foka felé mutat” (Beccaria, 1996).

A drámaírói korszak a 10-es évek közepétől számítható, és az alkotópálya végéig tart; a drámák hozták meg Pirandellónak a hazai és a nemzetközi sikert, 1934-ben a Nobel-díjjal járó elismerést is. Az írói hang és a témák ugyanazok, annál is inkább, mert a színpadi művek mindig valamely előző novellából vagy regényepizódból születtek. A hosszú korszak – itt sem merev szabályszerűséggel – három jól elkülöníthető szakaszra válik: az első években főképp groteszk komédiák születtek, az évtized végétől a groteszk mindinkább tragédiába hajlott, a 20-as évek végétől megjelentek a mesére, mítoszra, fantáziavilágra épülő színdarabok.

A pirandellói komédia alapmodellje az, hogy visszájára fordul benne a prózai előzményben még meghatározó tragikus vagy legalábbis keserű mozzanat. *Mattia Pascal* ellenpárja nem köt balga módon becsületmentő házasságot, hanem mindenkinek túljár az eszén, és immár sokadik zabigyerékét is magához véve nevetve továbbvándorol (*Liola*); a férj, aki hűtlennek mondott feleségét és annak csábítóját az ősi törvények szerint meg akarja ölni, most mégsem teszi, inkább bolondokházába küldené a leleplezött (*A csörgősipka / Il berretto a sonagli*); s a megesett szegény lánynak sem azért kell egy idősebb férjhez mennie, hogy becsületet mentse, hanem hogy ifjú szerelmesét tovább fizettesse az állammal az idős tanár életén át tartó szolgálatait (*Gondold meg, Giacomino! / Pensaci Giacomino!*). A verista konfliktusok egykori „legyőzöttei” most győztesek lesznek, a régi képtelenség helyébe most ellenkező előjelű képtelenség lép.

A groteszk színművek legjelentősebb és immár tragédiává mélyülő darabja az olasz és az európai színházat alapjaiban megújító *Hat szereplő szerzőt keres* (*Sei personaggi in cerca d'autore* – III.7.2.). A színmű alapvető újítását alkotáslélektani folyamatok hívták elő: tervezett regényét, amelynek cselekményét és szereplőit évekig képzeletében hordozta, Pirandello sehogy sem tudta megírni, megírta hát az ebben felismert humorisztikus alaphelyzetet: miért nem tud a valóság formába merevedni, avagy konkrétan, miért nem tudnak a szereplők szerepekké válni. Az elmélet mozgatta fikció helyett ezúttal maga az elmélet került színpadra, létrejött a metadráma műfaja. Az új műfaj formai kelléke azután a *színház a színházban* szituáció, vagyis az a technikai megoldás, hogy a közönséget nyitott színpad fogadja, amelyen előbb hagyományos színpadi próba kezdődik (az önreflexió jegyében a *Ki-ki a szerepét* című Pirandello-drámáé), majd pedig az élet színrevitelének szemünk előtt játszódó „próbája” zajlik le. A színpad képzeletbeli, egyezményes negyedik falának lebontása Pirandellónál spontán logika szerint történik, hatásában mégis rokon a kortárs Brecht tudatos elidegenítő effektusaival: az értelmet mozgósítja, az ibseni „gondolkodó színházat” fejleszti tovább az avantgárd határáig.

A darab időkezelése is rendkívül újszerű, a *Mattia Pascal* mintáját követi, ám annál jóval radikálisabb. Noha a színpadi próba – a cselekmény első síkja – a klasszikus hely-idő egységben zajlik, a próbára kerülő epizódok már nem időrendben, hanem éveket előre vagy visszaugorva, a szereplő-narrátorok zaklatott emlékezete és vitája szerint követik egymást: az idősíkok váltakoznak, a cselekmény linearitása felbomlik, az oksági viszonyok széttöredeznek.

Az alkotáslélektani konfliktust a darab úgy lényegíti át általános emberi konfliktussá, hogy a szereplőket élő alakokként ábrázolja, s az írói közlés kudarcát így az emberi közlés kudarcával azonosítja. A hat élő ember azért nem válhat színpadi szereppé, mert amit elmondanak, azt a színészek alakításában másként látják viszont: a *Hat szereplő szerzőt keres* a közlésképtelenség (*incomunicabilità*) drámája.

A színmű dialógusaiban sok az elméleti fejtegetés, a filozofikus jellegű vita, mindamelllett a Pirandello esetében sokszor emlegetett túlzott intellektualizmust (*cerebralismo* – szintén a kubizmus fogalomköréből átvett kifejezés) igen erősen ellenpontozza az epizódok érzelmet megmozgató, mély életanyaga. „Az ember sohasem okoskodik, vagy, ami ugyanaz, sohasem oktalankodik olyan szenvedélyesen, mint amikor szenved”, vallja Pirandello. Sőt, a *Hat szereplő* végén az elbeszéltragedia és a tragikus valóság egybe is olvad: a halálukat elmesélő szereplők valószínűsége is eljártsszák halálukat.

Az örület és az álarc motívuma kapcsolódik össze a másik jelentős tragédiában, a hagyományosabb drámatechnikát követő *IV. Henrikben* (*Enrico IV*). Henrik történelmi figurája maszk, az az ifjú arisztokrata, aki játékból magára öltötte, örökre benne reked: előbb belekényszeríti őt az örület; később, amikor kigyógyul, már nem is akarja levetni; végül pedig, amikor már szívesen levetné, nem tud szabadulni tőle. A morál diktálta képtelenségeket a komédia hősei még ellenkezőre tudták cserélni, ám a sors képtelenségei ellen már nincs orvosság; miképp a regények és a novellák tragikomikus hősei, akképp a színpadi tragédiák hősei is alulmaradnak velük szemben.

A szürrealista fantázia uralta befejező korszakban új motívumok is felbukkannak a színpadi életműben: a feltámadás és a csoda vallásos hitének kérdése (*Lázár / Lazaro*), a mesefolklor (*Az elcsereült gyermek meséje / La favola del figlio cambiato*), a társadalmi utópia (*Az új kolónia / La nuova colonia*). A korszak leg-sikeresebb darabja *A hegyek óriásai* (*I giganti della montagna*), amely Pirandello meghatározása szerint „művészetmítosz”, példázat a művészet erejéről és esendőségéről: a színésznő múzsa a színműírónak nem, a színműnek viszont nekiszenteli életét, és társulatot alakítva a világot járja vele, ám a primitív erők (a hegyek vadember óriásai) az ő produkcióját is tönkreteszik. A darab a fiatal művész társ Marta Abba ihlető közelségében készült, de már befejezetlen maradt, apja terveit és hátrahagyott jegyzeteit alapján Stefano Pirandello (írói nevén Stefano Landi) írta meg záró jeleneteit.

Akárcsak novelláinak, színműveinek is összefoglaló címet adott Pirandello, s a *Csupasz álarcok* (*Maschere nude*) metaforával nemcsak a 'minden arc egyben álarc is' gondolatot sűrítette képbe, hanem az álarcok mögé pillantás szüntelen írói törekvését, a *lebontás* humorisztikus szükségletét is kifejezte. Az epikai témák is minden bizonnyal azért térnek vissza a darabokban, mert a *lebontás* befejezhetetlen művelet, az elemzés – akárcsak Svevónál – Pirandellónál is szüntelen kényszer. „Ó, ha elfeledkezhetnénk létünk tudatáról”, sóhajt fel *Az ezerarcú ember* főhőse, árulkodóan svevói fordulattal élve.

Ez a lebontó, elemző, a világot képtelenségnek láttató groteszk színház immár irodalomtörténeti távlatból is korszakos jelentőségűnek bizonyult. Hatása egészen napjainkig kimutatható, belőle merített mindenekelőtt Ionesco, Beckett és az abszurd színház is.

8. A dekadentizmustól az analitikus regényig

Italo Svevo

Azt a jelentős lépést, amelyet a *Mattia Pascal két életével* Pirandello tett az olasz regény formai, szemléleti és tematikai megújításában (I.7., III.7.1.), Italo Svevo (1861–1928) teljesítette ki a világirodalom fő áramához kapcsolódó regényével, a *Zeno tudatával* (*La coscienza di Zeno*, 1923).

Svevo írói pályáját döntően meghatározta trieszti születése és etnikai háttere. Családjának osztrák-zsidó apai ága ugyan legalább két nemzedék óta olasznak vallotta már magát, és a Schmitz család otthon nem a Monarchia német államnyelvén, hanem a helyi olasz nyelvjárásban beszélt, Svevo mégis Aron Hector Schmitz néven került be az anyakönyvbe, a világirodalmat pedig – mivel apja németországi középiskolába küldte –, németül kezdte olvasni. Maga is identitást és nyelvet választott tehát azzal, hogy olasz író kívánt lenni, s ezt a választását foglalta jelképbe később írói nevével: Italo Svevo szó szerint „sváb olasz”-t jelent. A személyiség-probléma paradox módon még javára is válhatott pályáján, hiszen mint Pirandellónál láthattuk, az identitásválság a századelő jellegzetes tünete volt, személyes során keresztül tehát a kor sarkalatos kérdésében szerzett tapasztalatot; a nyelvi probléma azonban mindvégig alapvető akadály maradt számára, íróként sohasem érezhette az anyanyelv biztonságát (hibázott is olykor), s ami talán ennél is érzékenyebben érinthette, a közlés hitelességéért is meg kellett küzdenie: „Az orvos – mondja Zeno szavaival – nem tudja, mit jelent nekünk olaszul írni, hisz tájnyelvünkön is csak beszélni tudunk, írni nem. Vallomásunk, ha leírjuk, mindig hazug. Minden egyes toszkán szavunkkal hazudunk!”

A német kereskedelmi iskolákba kényszerített kamaszfiú titokban inkább Schillert, Goethét, Heinét, Körnert olvasott, s mindenekelőtt Schopenhauert, aki mintegy szellemi nevelőjévé vált, s akinek tisztelete még írói nevének megválasztásában is közrejátszott. Később Shakespeare, Turgenyev és a francia szerzők is sorra következtek, mi több, ők váltak igazi kedvencé: Flaubert, Balzac, Zola, Daudet, a Goncourt testvérek. Hazatérése után, már bankhivatalnokként is legszívesebben francia könyvekről írt kritikát kedvenc lapjába, az *Indipendente* című, radikálisan olasz érzelmű lapba. A hazai szerzők közül leginkább Vergát kedvelte, korai műveiben a Verga-hatás jól érzékelhető.

Svevo kezdetben drámaírással kísérletezett, azzal a műfajjal, amelyet „a formák formájának” tartott, olyan írásfajtatának, amelybe „az élet közvetlenül és pontosan átültethető”. A drámaírással később sem hagyott fel, s darabjait írói újrafelfedezése után ki is nyomtatták és színpadra is vitték, közülük az *Egy férj (Un marito)* vált ismertté. Szépiroként mégis elbeszélésekkel lépett a nyilvánosság elé (ekkor még Ettore Samigli álnéven), nem sokkal később pedig regényíráshoz kezdett.

Az életmű egésze felől tekintve az *Egy élet (Una vita)* a Svevo elbeszélői pályáját teljesen kitöltő témának, az ember életképtelenségének első regényváltozata. A tervezett, ám kiadói tanácsra megváltoztatott cím ezt pontosabban tükrözte volna: *Egy élehetetlen (Un inetto)*. Gozzano (III.1.2.1.), Tozzi (I.4.3., III.4.1.) és Pirandello (I.7., III.7.1.) művei is jól példázzák, mennyire eleven témája ez a dekadentizmus utókorának, hányféleképpen él tovább a XX. századi olasz irodalomban. A kor általánosnak ítélt emberi tulajdonságát Svevo elsöre olyan hőssel testesítette meg, aki a bölcs lemondás schopenhaueri tételét a teljes lemondás formájában váltja valóra. Alfonso Nitti alakjában olyan álmodozó ifjút állított az olvasó elé, aki irodalmi és szerelmi álmokat szövöget, ám vágyait eleve elérhetetlennek tartja, ha pedig mégis megvalósulnának (szerelme érzéki értelemben célhoz ér), a megvalósulást kiábrándítóan érzi, és végül a halálba menekül. Nitti afféle fordított Julien Sorel, akarategyengesége neurózis, amely a fajok és egyedek harcán alapuló XIX. századi életelmélet szerint kirekeszti őt az életből: „Le kell rombolnia ezt a szervezetet, amely nem ismer békét; élőként újból belerángatná őt a harcba, amelyre rendeltetett”.

A tág levegőjű regényben a valóság sokféle arca megjelenik: a kishivatalnokok világa, a városi szegénység, a vidéki konvencionálisizmus, a művészet, az ébredező női emancipáció és mindenekelőtt a felnötté érés lélektana, amely a művet elsősorban fejlődésregénnyé teszi. A társadalmi problémák és a lélektani motívumok gazdagsága miatt a Svevót bemutató Montale „bátor könyvnek” nevezte az *Egy életet*, s a visszafogott meghatározásban az esztétikai ítélet visszafogottsága is érződik; a regényt ma is csupán a nagy műhöz vezető út egyik állomásának tekinti a kritika.

A könyv végül magánkiadásban jelent meg (1893-as dátummal 1892 végén, immár Italo Svevo néven), s lényegében visszhangtalan maradt. Svevo tehát a sikertelenség tudatával foghatott neki második regényének, még az első megjelenési évében.

A vénülés évei (Senilità) az alkalmatlan típusalak újabb változatát, Alfonso Nitti felnőttkori alteregóját állítja középpontba. Emilio Brentani is Triesztben él, hivatalban dolgozik, írói képességeket érez magában, érzéki nő szerelmét keresi, de ő már harmincöt éves, egy regényt már a háta mögött tudhat, és szerelem helyett – az életrealitások példáját követve – inkább szerelmi kalandra vágyik. S ami elődjétől leginkább megkülönbözteti: sokkal inkább megfigyelő, mintsem álmodozó. Minden helyzetet alaposan végiggondol, megvizsgál, elemez. Vizsgálódásának legfőbb tárgya önmaga: „tanulmányozza alkalmatlanságát, hogy legyőzze”. Fejlődésregény helyett immár lélektani regényt olvasunk. A főszereplők külső és belső tulajdonsá-

gaikban egyaránt a betegség–egészség tengely két oldalán, szimmetrikusan helyezkednek el, Brentani és hűga a betegségét, Brentani művész barátja és néplány kedvese az egészséget képviseli. Ebben az ellentétrendszerben érvényesíti hatását a művészet és az aktív élet is: hősünk a művészettől gyógyírt kap, az aktív élettől (a szerelmi kalandtól) gyógyulást remél. Próbálkozása azonban kudarcot vall, mert nem szabadulhat valódi énjétől: a könnyű kalandban is azonnal tiszta szerelmet keres. Az ekképpen meg nem talált szerelmet azután elérhetetlen, jelképes távolba helyezi, s lemondását a korán öregedők lemondásának ítéli. Figurája – csakúgy, mint Alfonso Nittié – kétségkívül őriz valamit „a Habsburg-olasz elbeszélő irodalom szadomazochista hagyományaiból” (Pullini, 1986).

A regény narrátora még hagyományosan harmadik személyű, külső elbeszélő, ám a szabad függő beszéd technikájával már mindent a főhős szemével láttat, a főhős tudatán szűr át. Ez a figyelő szem és elemző tudat pedig főképp a belső történésekre összpontosít, a környezet háttérbe szorul. Néhány sor erejéig már a „regény a regényben” modern, XX. századi motívuma is felvillan: a főhős írni kezdi saját történetét, vagyis azt, amit mi, olvasók egyidejűleg olvasunk. Ezek az elemek már az érlelődő, új írói látásmódra és technikára vallanak; *A vénülés éveivel* Svevo újabb jelentős lépést tett a nagy mű felé.

A regény ötévi munka után jelent meg, előbb folytatásokban, folyóirat-közleményként, majd pedig ugyancsak magánkiadású kötetben. A fogadtatás az előzőnél is tartózkodóbb csend volt. Csak két évtizeddel később, már a *Zeno tudatának* sikere után figyelt fel rá a kritika, azóta többen a lélekelemző próza kiemelkedő alkotásának ítélték, főhősében pedig a vívódó modern ember korai megtestesítőjét látták. Voltak, akik egyenesen az életmű csúcására helyezték a regényt.

A kudarc hatására Svevo felhagyott irodalmi ambícióival, 1899-től hosszú ideig csak naplójegyzeteket, feljegyzéseket írt, hogy „minél jobban megismerje magát”. Ám a „napi irka-firkából” (*scribacchiar quotidiano*) csakhamar sajátos írástechnika lett, öntudatlan előkészület az önelemző Zeno megformálásához. Olyan munkamódszer, amelyet maga Svevo később ekképpen írt körül: „Saját lényünk mélyéből mindennap meg kell próbálnunk felszínre hozni egy olyasvalaminek a hangját, hangsúlyát, megkövült vagy élő maradványát, ami nem pusztá gondolat, ami akár érzés, akár nem, mindenesetre furcsaság, bánkódás, fájdalom, valami őszinte, ízke-re boncolt és mégis teljes dolog és semmi más”.

Az újrakezdéshez azonban két meghatározó találkozásra is szüksége volt még. Egy valóságosra és egy szellemire. A valóságos ismeretséget James Joyce-szal kötötte, aki 1904-től a trieszti Berlitz School angoltanára volt, s aki Svevónak és feleségének 1906-tól magánórákat adott. Barátságot kötöttek, Svevo megmutatta Joyce-nak a maga regényeit, s a dublini írótól (az „igenevek kalmárjától”) elismerő véleményt és biztatást kapott. A szellemi ismeretséget Sigmund Freud olvasása jelentette; sőt, Svevo nemcsak olvasta Freud írásait, hanem egyiküket (*Az álomfejtés* rövidített változatát) orvos unokaöccse segítségével le is fordította. Mindemellett a pszichoanalízishez ellentmondásos viszony fűzte. Mint gyógymódot (különö-

sen az után, hogy sógorát maga Freud sikertelenül kezelte) nem sokra tartotta, viszont kiváló írói segédeszközt látott benne. „Nagy ember ez a mi Freudunk – írta egy levelében –, de inkább a regényírók számára, mintsem a betegeknek.” A *Zeno tudatában* pedig nyilvánvalóan fel is használta, ám később ezt aényt is csak vonakodva, a teljes tagadás kiigazításával ismerte el: „... nekem a pszichoanalízishez semmi közöm. [...] Ami a *Zeno tudatát* illeti, sokáig azt hittem, hogy Freudnak köszönhető, de ebben is tévedtem. *Állj*: van a regényben két-három ötlet, amelyet egyenesen Freudtól cibáltam elő.” Ez az ellentmondásos viszony kellő tárgyilagossággal és kellő iróniával tükröződik a regényben (Zeno és az orvos ellenséges kapcsolatában), ám a gyógyászati analízisnél sokkalta lényegesebb a műben az írói analízis szerepe.

A lelki és szellemi erőgyűjtés után Svevo 1919-ben kezdte írni harmadik regényét, és négyévi munka után, 1923-ban adta közre. A *Zeno tudatával* (III.8.1.) megalkotta a tudatfolyam-regény olasz változatát, s ebben a műfajban Proust, Joyce és Musil világirodalmi rangú társa lett, a műfajváltozat megteremtése során pedig alapvetően új formai megoldásokat kísérletezett ki az olasz regényírás történetében.

Egyik lényeges újítása a narrátor szubjektívvé tétele. A hagyományos külső, mindentudó narrátor helyett nem csupán első személyű elbeszélőt alkalmaz, aki a valóságos élethelyzetnek megfelelően nem lehet ott minden eseménynél, és nem láthat bele valamennyi szereplő fejébe-lelkébe, hanem egy olyan *ént*, aki gyalró és elfoglalt is: az *Előszó* „első narrátora” arra figyelmezteti az olvasót, hogy sok-sok hazugságot fog találni a tényleges narrátor elbeszélésében. Elegendő hitele azonban ennek az előzetes bejelentésnek sem lehet, minthogy olyan orvostól származik, aki bosszúból adja közre betege terápiás feljegyzéseit. Akárcsak Pirandellónál, Svevónál sincs tehát egyetlen igazság: az elbeszélő művészet nemcsak a teljességbe vetett XIX. századi hitét veszítette el, az igazmondás lehetőségében sem bízik már.

A regény másik újítása az idő kezelése. Svevo az eseményeket nem időrendben beszéli el (és nem is a gondolatfolyam rendszertelenségével vagy az idősíkok játékaival, mint említett kortársai), hanem témák szerint csoportosítja, azaz fejezetenként visszaugrik az időben, ekképpen törve meg a történetmondás hagyományos linearitását.

Ez a vissza-visszatérő időkezelés egyúttal – s ez akár egy harmadik nagy újítással is felér – tökéletes, bár aligha tudatos szépirodalmi megjelenítése a személyiség széttöredezését valló korabeli elméleteknek: a fejezetekben más-más szempontból ábrázolt főhős voltaképpen különféle énjait mutatja fel; ahány fejezetet olvasunk, annyi Zenoval ismerkedünk meg.

Zeno Cosini alakjával Svevo folytatja az alkalmatlan típusalak életem át tartó vizsgálatát; legújabb főhőse a típus időskori inkarnációja, a Nitti–Brentani életút beteljesítője. Az ugyancsak trieszti és ugyancsak művészhajlamú Zeno azonban derűs és bölcs iróniával mesél vélt vagy valóságos kudarcairól, s felismeri azt is, hogy nem minden baj szolgál ártalmára. Bár örök vesztesnek érzi és vallja magát, betegnek, aki az akarathiány (*abulia*) betegségében szenved, a valóság nem igazolja

megítéléseit: a mércéül állított siker–kudarcs viszonyrendszerben ő inkább a siker oldalán áll (harmonikus házasságban él, eredményes üzletember, nyer a börzén). Az általa odasorolt, ellenpélda figurák viszont éppenséggel balsorsra jutnak (Guido öngyilkos lesz, Ada pedig rossz házassága után megölte magát). Az élet immár Svevo szerint is képtelenségeket produkál, ahogyan Pirandellónál, ám e képtelenségek között ő ironikus látásmóddal, mint a bajból örökösen kikecmergő Chaplin-figurát mozzgatja hőset.

Az irónia ellenére sem hiányzik azonban a regényből a tragikus dimenzió. Ha humorral ellenpontozva is, a végső tanulság mégiscsak Leopardi pesszimizmusával rokon: az ember a világ disszonáns eleme, a természet törvényei a boldogságra nem adnak jogot. A boldogtalanság tünete pedig nem más, mint az egyetemes betegség, amelytől a regény végi jóslat szerint csak az emberiség egyetemes öngyilkossága szabadíthatja meg a világot.

A regény nyelvezete főként szintaktikai megoldásaival teremti meg a könnyedség–komolyság dichotómia kifejező eszközeit: a tónusváltások legfőbb nyelvi közvetítői a váltakozó egyszerű és összetett, állító és kérdő vagy felkiáltó, kijelentő módú és feltételes módú mondatok. A stílusban és a mondatfűzésben olykor idegenszerűségek is érződnek: a trieszti nyelvjárás toszkanizálásából egy sajátos „eszperantó olasz”, afféle „lélekmélyi dialektus” lett (*dialetto intimo*: Debenedetti). A *vénülés éveinek* közvetetten elemző formanyelve itt közvetlen elemzéssé válik. Az analízis világértelmező funkciót kap, semmi sem történhet a főhőssel anélkül, hogy elemző tudatával ízekre ne szedné. A sokjelentésű, bonyolult világ metaforáját Svevo a betegségben, ábrázolásának módját az analízisben találta meg. Iróniája azonban a módszert sem kíméli: ha egy helyzeten nincs mit elemezni, hőse tanács-talanul sóhajt fel: „Olyan világos volt, hogy semmit sem értettem belőle”.

A *Zeno tudatának* fogadtatása kezdetben kísértetiesen hasonlított az előző két regényéhez. Csak Joyce külföldi közbenjárása és Montale 1925-ös hazai kritikája keltette fel iránta az érdeklődést, és hozta meg végül számára a sikert. Bizonyára ez a siker ösztönözte Svevót arra, hogy kései írásaival – miként az újabb kutatások kimutatták (Còntini, 1980) – úgy dolgozzon tovább Zeno figuráján, hogy voltaképp egy negyedik regény előmunkáitait végezze. Halála után életműve mégis újból feledésbe merült, csak az 1960-as években fedezték fel újra, és kapta meg méltó irodalomtörténeti helyét.

Azt, amit Svevo a tudatfolyam-regény XX. századi műfajához többletként adott, Robbe-Grillet fogalmazta meg legpontosabban: „Svevo végül is azt akarja tudunkra adni, hogy modern társadalmunkban már semmi sem *természetes*. [...] semmit sem tehetünk többé úgy, hogy el ne gondolkodnánk rajta, úgy, ahogyan lélegzetet veszünk. [...] a regényírás sem maradhat ártatlan.”

9. A hagyomány étosza

La Ronda, tájnyelvi irodalom, pályamódosítások

A világháború után Európa szellemi életében – a társadalmi-politikai vágyakkal egyezően – a „vissza a rendhez” jelszó vált fő szervező erővé. A felhívás éppen az eredendően „rendbontó” kubizmus köreiből indult útnak, jelezvén, hogy a századelő hangos avantgárd mozgalmái (expresszionizmus, futurizmus, dadaizmus) a 20-as évekre elcsitulak, forrongás és szellemi háborúság helyett a művészetben is a megnyugvás vágya erősödött fel. Ezt az általános hangulatot érezték meg és követték érzékenyen a római *La Ronda* folyóirat alapítói is, 1919-ben.

A főszerkesztő Cardarelli és nevesebb munkatársai – Cecchi, Bacchelli – egykor a *Voce* köréhez (I.4.) tartoztak, ám a *Voce*-féle sorsformáló becsvágy helyett immár a hagyomány tisztelete erősödött föl bennük, a jövőt sokkal inkább a múlt-hoz kötvé kívánták alakítani. Esményük immár a társadalmi-politikai folyamatoktól elkülönülő, autonóm irodalom lett, amelyben a stílus megóvjá az írókat a nem kívánt kompromisszumoktól. Az ifjúkori cselekvésvágyat az érett kor fontolva haladásával cserélték fel. Programadó írásaikban már-már kiáltványszerű, aforisztikus tömörséggel fogalmazták meg elveiket: „Óvatosan kell eljárni” (Cardarelli), „A mi újdonságunk az, hogy régiek vagyunk” (Cecchi), „Nem akarjuk megváltani a világot, [...] nem szólítunk föl senkit semmire” (Bacchelli). A türelmes programhoz türelmes szerkesztői gyakorlat társult (munkatársuk volt például az újító szellemű Carrà, De Chirico és Savinio is), a lap címe azonban kissé katonásan hangzott: az *’örjárat’ (ronda)* azt a *rendet* volt hivatva védelmezni, amelynek már jelszóba öntése is korhűen katonai metafora volt.

Az 1923-ig élő folyóirat közleményeit főképpen megújuló klasszicista vonások jellemezték: formai kidolgozottság, arányos és logikus szerkesztés, árnyalatgazdagság, gondosan megválasztott szókészlet, intellektualizmus. Mintául ehhez azok a nagy elődök szolgáltak, akik a nyelvi hagyomány megőrzésével közöltek modern gondolatokat, mindenekelőtt Leopardi és Manzoni. Az expresszionista versprózával a *Ronda* szerzői szakítottak ugyan, ám helyette újabb fragmentista műfajt tettek közkedvelté, az esszé, az irodalmi tárca és a publicisztika határán álló „elzevir”-t (*elzeviro*). Ez a napilapok kulturális rovatához méretezett kispróza szólhatott történésekről, eseményekről, személyes töprengésekről, lehetett könyvismertetés, kiállítás-beszámoló, útijegyzet; témájánál lényegesen fontosabbak voltak műfaji kívánalmai: az esszészerű személyesség és gondolatgazdagság, valamint a szöveg művészi megformálása. A széppróza terén ebben a műfajban teljesedtek ki leginkább a fent említett klasszicista vonások, ez a műfaj lett a kor új eszményének, a művészi prózának (*prosa d’arte*) elsődleges megjelenési formája is.

Az elsősorban költőként jelentős Vincenzo Cardarelli (1887–1959) a költészetben is hidat teremtett a hagyomány és a korszerűség között. Az alapvető Leopardi-hatás mellett Baudelaire, Rimbaud és Péguy iskolája is érződik versein. Indulása-

kor volt kísérletezőbb, a 10-es években még a szabad vers volt kedveltebb formája, később tért „vissza a rendhez”, az endecasillabo és a rövidebb szabályos sorok gyakori alkalmazásához. Bizonyos epikus jelleget („prózaiságot”) azonban mindig megőrzött: verseiben is gondolatsorokkal építkeznek, s a századforduló és a századelő különféle kihagyásos, utalásos, asszociatív technikái helyett gondolatait logikus rendben végig is viszi. Nyelvi eszközeiben is sok a logikai elem: kedveli az elvont főneveket („képtelen jelenvalóságok”, *Természet*: „Ritmus, szüziesség, tökély”), az értelmezői utánvetéseket („idő, fáradhatatlan cinkosom”, „szalmalángok, múlandó-röpke szépség”), a gazdagon árnyalt jelzői körülírást („sűrű, természetlen, mihaszna hímpor”). A gondolatsorok közé viszont szívesen ékel emotív felkiáltásokat („Ó velencei éjék!”, „Ó Liguria!”). Költői nyelvének erejére vall, hogy stílusát egyedi meghatározással, „Cardarelli-féle klasszicizmusként” szokták emlegetni. Leggyakoribb tematikus motívumai a vándorlét, a találkozás, az idő mint napszak, évszak vagy pillanat. Költői magatartására is az átmenetiség, a köztesség érzése jellemző: „Úgy élek, mint Mercutio / Capuletek és Montague-k között: / neveltség jelenség, / büntelen áldozat, / játékszere a sorsnak”; úgy érzi, hogy létében a hit és a szkepticismus feszítő végpontjai kapcsolódnak össze: „A munka a reményem. / Én olyan fajta cinikus vagyok, ki / ezt a másvilágot kapta hitének. / Olyan cinikus, ki hiszi, amit tesz”. (Lásd még: III.9.1.)

A „művészi próza” legkiválóbb képviselője Emilio Cecchi volt (1884–1966). Írásait választékos stílus, gondos megmunkáltság, finom elegancia jellemzi. Aszerint járt el íróként, ahogyan teoretikusként fogalmazott: „bizalommal nyúlni egy holt stílushoz számunkra nem jelent mást, mint új szépséget megvalósítani”. Esszéisztikus kisprózájában (elzevirjeiben) rendszerint egy-egy apró valóságreszletből indul ki, s e mögött a titkokat rejtő háttérrel, a kulturális összefüggéseket, a tanulságos felismeréseket keresi. Szépfírói munkássága mellett jelentékeny irodalomtörténeti tevékenységet is folytatott.

Riccardo Bacchelli (1891–1985) túllépett a *Ronda* fragmentizmusán; versek és tanulmányok mellett drámákat és regényeket publikált, s hatalmas életművének legismertebb darabja egy kötetenként is vastkos regénytrilógia, a *Malom a Pó vizén* (*Il mulino del Po*). Bacchelli ebben a történelmi regény romantikus, Manzoni-féle hagyományát eleveníti fel, egy molnárcsalád három nemzedékén át mutatja be a kisemberek és a tágabb világ történelmét a napóleoni háborúktól az első világháború végéig. Az anakronisztikus műfajjal alaposan meghökkentette kortársait, s a kritikai megítélés még ma is a teljes elhallgatás és a felmagasztalás között ingadozik. Történelmi érdeklődését jelzi másik ismertebb műve is, az egyöntetűbb elismeréssel fogadott dokumentumregény, *Pontelungo ördöge* (*Il diavolo al Pontelungo*), amely Bakunyinról és az 1873–74-es svájci és itáliai anarchista szervezkedésről szól.

A *Ronda* hagyománytisztelőtét részben az 1926-tól 1936-ig megjelenő *Solaria* is továbbvitte. A firenzei lap szellemiségéhez is hozzátartozott a fokozott stílusigény és a hagyományos prózatechnikák gyakorlata. Leginkább a *Rondától* érkezett

munkatársak képviselték ezt az irányt, de az első években csaknem valamennyi szerzőjük ehhez a formanyelvhez állt közel. A „költői légkör” (*aura poetica*) 1929-ben megfogalmazott új, hagyományközpontú eszménye is biztos fórumot talált a folyóiratban. A *Solaria* azonban a modernségre is nyitott volt. Ha teret adott is az *aura poeticának*, az ennek nevében kárhozatott „elemzőket” – csakúgy, mint a más módszerrel dolgozó modernistákat – éppoly szívesen befogadta: Svevónak két különszámot szentelt, s élénk figyelemmel kísérte Proustot, Joyce-ot és Kafkát is. A hagyomány és az avantgárd között állónak vallotta magát, mi több, címével Campanellára utalva még utópista várakozásokat is sugallt: *Solaria* azt jelenti, hogy 'a nap országa', avagy 'a nap városa'. Szellemi nyitottságával végül is az ország központi irodalmi fórumává vált, a kor hazai és külföldi íróinak legjavát szolgáltatta meg hasábjain.

A *Solaria* integrálón értékörző szemléletének különösen nagy jelentősége volt abban a korban, amelyben még az uralkodó ideológiát valló fórumok között is ádáz vita zajlott arról, hogy milyen irányt vegyen az olasz kultúra. Éppen 1926-ban indította meg harcát a *Selvaggio* című folyóirat azért, hogy győzelemre segítse a nemrégiben megfogalmazódott eszme, a *strapaese* ('a vidék mindenek fölött') bezárkózó programját. A *strapaese* az olasz kultúra „helyi és vidéki” jellegét kívánta óvni a „nemzetközi divatoktól”, s a modern törekvéseket legföljebb „a saját föld szűrőjén át” engedte volna érvényesülni. Az ellenkező irányzat is 1926-ban bontott zászlót: a *900* (I.12.) éppenséggel a nemzetközi nyitottságot kereste azzal, hogy eleinte franciául jelent meg, s ezáltal nemcsak a külföldi szerzőknek adott tágabb teret, hanem a hazaiakat is megismertette a külfölddel. A két mozgalom közül végül a *900*-as győzedelmeskedett, viselve immár az ellenféltől kapott, programszerű *stracittà* nevet is ('a város mindenek fölött').

A Cardarellié mellett néhány más, ugyancsak hagyományokhoz kötődő költői pálya is elindult ebben a korszakban. Diego Valeri (1887–1976) a melodikus, lassú és folyamatos lüktetésű költészet képviselőjeként a legtávolabb maradt a XX. század modernizmusától. Arturo Onofri (1885–1928) a neoklasszicizmustól elindulva járt be kísérletező utat, alkonyati (I.2.), orfikus (I.4.2.), versprózaí stílusjegyeket is költészetébe vegyített, a filozófiai költészet nyelvének kialakításával is kísérletezett, míg végül a költészetet „az Ige merő esztétikai érzélemkitörésének” tartva ismét a szigorú, zárt formáknál kötött ki.

A hagyománykövetés sajátos megnyilvánulási formája volt ekkoriban a tájnyelvi költészet. Mintha csak a nyelvi hagyomány legősibb, atavisztikus „rendjéhez” kívántak volna visszatérni legjobb művelői. Virgilio Giotti (1885–1957) trieszti nyelvjárásban verselt, noha a világgal és legszűkebb környezetével is csak köznyelven beszélt, minthogy „a költészet nyelvén üzletelni nem lehet”. Giacomo Noventa (1898–1960), „az eszmények lovagja”, egyenesen írásbeliség előttinek érezhette a maga venetói dialektusát, mert komoly irodalmi értékű, tájnyelvi verseit sohasem írta le, s csak felesége vette rá, hogy végül tollba mondja őket. Biagio Marin (1891–1985), aki kifejezetten művésztaggadó volt („A művészet nekem

fenét se számít”), egyfajta érintetlen, barbár eredetiséget keresett a trieszti tájnyelvben, s a költészetet mintegy vallásnak tekintette: „A múzsá Isten ajándéka, / az ember Isten dalnoka”.

A „vissza a renchez” mint belső követelmény pályamódosításokhoz is vezetett. Ungaretti, mint tudjuk (I.6.), ekkoriban formálta újjá az endecasillabót, és tért vissza – újító módon bár – a hagyományos verseléshez. A futurizmustól elszakadó Palazzeschi (I.3.) szintén a hagyomány felé fordult, realista, lélektani prózát kezdett írni, s 1934-ben adta ki legsikeresebb regényét, *A Materassi nővéreket (Sorelle Materassi)*. De ilyen pályamódosításnak tekinthetjük Papini *Krisztus története (Storia di Cristo)* című, 1921-ben megjelent művét is, melyben az egykori futurista szerző, hite szerint a felsőbbrendű ember megtestesítője, alázatosan hívő polgárrá szelődül. S végül ilyen váltásról van szó Borgesénél is: az éles szemű irodalomkritikus, aki emberként nyughatatlan, militáns eszménykereső volt, ifjúkorában pedig egyenesen D’Annunzio-hívő, most megírja a tehetetlen ember regényét (*Rubè* – magyarul *Úrvesztőben* címmel jelent meg). A sorsirányító nagy akarat mítosza a műfajváltó és a vallomások önkritika nyelvén is kezdett semmivé foszlani.

10. A tárgyias líra új szintézise

Eugenio Montale

A XX. század első negyedének egymással olykor zajosan ütköző jelenségei, az újítás, a klasszikus hagyomány és a helyi hagyomány természetes harmóniában forrtak egybe Eugenio Montale (1896–1981) világirodalmi rangú életművében, amelynek nyitányát az 1925-ös *Szépiacsontok (Ossi di seppia)* című kötet jelentette.

Az egyes irányok már Montale költői szemléletének kialakulásában is jól megkülönböztethetők; az újítás felé főként Baudelaire, Browning és a *Voce*-kör, a klasszikus hagyományok felé leginkább Dante, Petrarca és Leopardi, a helyi hagyományok felé pedig néhány kisebb jelentőségű ligúriai előd irányította Montale figyelmét. Olykor a mintát kínáló költői gyakorlatban is benne volt már az ellentét: D’Annunzio, Gozzano és Boine hatásában a hagyomány és a modernség különféle módon együtt jelentkezett. Irodalmi műveltségét és képzettségét az ifjú Montale könyvtárakban és irodalmi körökben szerezte, mert intézményes formában könyvelest tanult, iskolái végeztével pedig magánórákon klasszikus éneket.

Montale a mesterséghez elméleti módon is közelítő, tudatos költő volt. Bár a *Szépiacsontok* első versét (*Sápadtan eltűnődni délben*) már 1916-ban megírta, kritikusként előbb jelentkezett, mint költőként, s kritikusai tevékenységét – Svevo esetében láthatuk, milyen korszakos jelentőségűen (I.8.) – mindvégig folytatta. Követendő poétikát mégsem fogalmazott meg magának (mint tette például Saba vagy

Pirandello), költői elveiről és alkotói módszereiről csak visszatekintve, apránként adott saját interpretációt. Ilyen témájú cikkei, vallomásai, előszavai közül leginformatívabb a *Szándékok (Intenzioni)* című önműinterjú.

A visszaemlékezések és a versek egybehangzó tanúsága szerint Montale a pályakezdetkor arra a nyomasztó létérzésre kereste a megfelelő kifejezőmódot, amely nemcsak személyes élménye, hanem a kor emberének általános közérzete is volt, s mélyebben gyökerezett a történelem napi sodránál. („Költészetemnek – és azt hiszem, minden lehetséges költészetnek – az önmagában vett emberi lét a tárgya, nem pedig ez vagy az a történelmi esemény”). S mivel Gozzanóhoz és Pirandellohoz hasonlóan a művészetet különválasztotta az élettől, azaz a cselekvés lehetőségétől („igen hamar úgy gondoltam, és ma is úgy gondolom, hogy a művészet annak a létformája, aki nem él: kárpótlás, pótlék”), az eszményi tett-szó helyett csupán a kifejező szó megelégedésében bízhatott. Erről vall – igaz, inkább költői, metaforikus nyelven, mintsem kritikusi szabatossággal – a *Szándékok* sokat idézett részletében: „Azt akartam, hogy szavam odaillőbb legyen az általam ismert többi költő szavainál. Odaillőbb, de mihez? Úgy éreztem, hogy üvegbura alatt élek, mégis sejtettem, hogy közel vagyok valami lényegeshez. Egy vékony fátyol, egy fonál választott el ettől a végső valamitől. A tökéletes kifejezés e fátyol, e fonál szétszakítása lett volna: egy robbanás, amely véget vet a világ mint képzet csalóka hitének. Ám ez elérhetetlen volt. Odaillót kereső szándékom ezért zenei, ösztönös szándék maradt, nem pedig programszerű”. Ezt az ösztönös szándékból született költészetet azután, amely sohasem mondott le a rációról, ám a dolgok ráción túli mélységeibe hatolt, maga Montale metafizikus költészetnek nevezte el.

Az önműinterjúban az alkotói folyamatba is kapunk egy rövid bepillantást. „Én mindig az igazból indulok ki, semmit sem tudok kitalálni”, vallja meg fiktív riportalanyként a költő, s körülírja azt a technikát, amellyel a valóságostól eljut az általános elvont, költői igazig. Eszerint verseinek érlelődése során a gondolatokat és az érzelmeket elindító valóságélem lassanként háttérbe szorul, elenyészik, s végül csak az abból támadt képzetek maradnak meg („el kellett nyomnom a tárgyat, el kellett hallgatnom az indító alkalmat”). Hozzátehetjük azonban, hogy az így születő áttételes, utalásos, sokkal inkább jelentést sugalló, mintsem jelentést közlő versben az áttételeknek és a képeknek jól követhető logikájuk van, olyannyira, hogy rendszerint az elhallgatott valóságélem is visszakövetkeztethető. Annak a kritikus barátjának föltevéseit, aki efféle versmagyarázatokra vállalkozott, Montale csaknem mindig megerősítette (Greco, 1980).

A montalei poétika az áttételes, utalásos kifejezőmód ellenére csak részben érintkezik a hermetizmussal (I.11.), sajátos eszköze, a tárgyiasság különválasztja attól. Az irodalmi hagyományban sokféleképpen létező tárgyköltészetet Montale egyéni módon értelmezi és gyakorolja: a tárgyakat úgy választja meg, úgy sorolja fel, és úgy állítja összefüggésbe egymással, hogy pusztán megnevezésükkel, hasonlító nyelvi elemek nélkül is analógiát képezzenek, megfelelőjét adják egy közvetítésre váró hangulatnak, érzésnek. Ehhez a tárgy-szavak új és új jelentésmódosulása,

jelentésvölvülése, fogalmi vagy asszociációs „telítödése” (*saturazione*) szükséges, amit a szövegvörnyezet teremthet meg. Ez a felfogás lényegében az angol T. S. Eliot „tárgyi megfelelő” (*objective correlative / correlativo oggettivo*) elméletének felel meg, ám attól függetlenül, azzal párhuzamosan született.

A *Szépiacsontok* lírai lígúriai környezetben éló, valóságos, ám életrajz nélküli én. Költői magatartásának legfóbb jellemzői a váteszszerep elutasítása („Ne kérdd a búvigét, mely világok kulcsa” – I. III.10.1.), a nem vállalható létforma megtagadása („Mondani néked azt tudjuk csupán, / ami *nem* vagyunk, s amit *nem* kívánunk”), a bezártság-érzés és a kivezető út szüntelen keresése („Keress egy elszakadt szemet a láncon, / mely bennünket szorít, ugorj ki, fuss el!”). A menekülést sokszor az emlékezésben találja meg, egy általánosan megszólított, második személyű nőalak felidézésében, aki olykor mégiscsak megszemélyesül, s leginkább (fóként a második kötettől) a Clizia nevet kapja.

A közvetített életérzésnek és a költői magatartásnak megfelelően a kötet leggyakoribb motívumai a diszharmónia, a kietlen táj, a nyárdéli forráság, a távolság, az emlékezés; a motívumokat pedig efféle kulcsszavak határozzák meg: *érdes* (*scabro*), *csikorog* (*cigola*, *stride*), *szétmorzsol* (*sgretola*), *kiszikkadt* (*arido*), *kiégett* (*arsiccio*), *dél* (*meriggio*), *forgószél* (*turbine*), *örvény* (*gorgo*), *szorít* (*stringe*), *rés* (*varco*), *kimenekít* (*ti salva*) és így tovább.

A nyelvezet szándékosan és polemikusan egyszerűsége törekvó: a kötet első egységének élére helyezett nyelvi ars poetica, *A citromfák* (*I limoni*) nyílt szembenállást hirdet a „buzkusok, fagyalok, akantuszok” fennkölt növényvilágát megénekelő „korszerű költők”-kel, akikről a korabeli olvasónak azonnal D’Annunzio juthatott eszébe. A mindennaposabb, beszélt változathoz közelítő nyelvezet mégsem válik kizárólagossá, Montale is szívesen használ választékos, sőt emelkedett kifejezéseket, archaizmusokat, ám ezekkel vagy a lehető legárnyaltabb nyelvi pontosságot keresi, vagy éppenséggel ellentétet képez: „a fennköltet a prózaival ütköztetni” elidegenítő sífluselvét követi, melyet minden bizonnal az alkonyati költészetből (I.2.) emelt át saját eszköztárába. Ugyancsak a nyelvi pontosság szerepét töltik be, s (akárcsak a mintaadó Pascolinál) afféle terminus technicusoknak tekinthetők a fel-felbukkanó nyelvjárásai szavak is (*riano*, *cavane*, *arremba* stb.). A pontosság még egyértelműbben szakszerűvé válik abban a képalkotási technikában, amely az elvontat és a konkrétat szakszó–köznyelvi szó vagy szakszó–szakszó párosításban helyezi egymás mellé (*a perc prizmája*, *a lehetségesnek spórái*, *szulákok ellipszisei*).

A versformák túlnyomó részt hagyományosak, a sorfajták között a hetes és a tizenegyes: a settenario és az endecasillabo dominál. A verselés nagyobb szabatosága a versbeszéd nagyobb szabadságát ellensúlyozza: a metrum a hiányzó ének potolja. Ám a formai szigor sokszor csak jelzésszerű. Megezik, hogy a sorok csak látszatát keltik a szabályos alakzatoknak (ál-endecasillabók, ál-alexandrinusok is előfordulnak), és oldott metrumok vagy teljesen szabad formájú sorok is vegyülnek a szabályosak közé. Az oldottságot nem egyszer csupán a csökkentett vagy megnövelt szótagszám (*ipometria*, *ipermetria*) jelenti. Rendszeresen feltűnnek a rímek, s

nemcsak sorvégi, hanem belső rím formájában is; a stórfákban viszont nem mindig követik a kezdő képletet, s rájuk is kiterjed a hipermetria jelensége (*amicocanicola*). A formák szabályos–szabálytalan játéka asszonáncok jelentkezésében is megmutatkozik. Feltűnő a hanghatások sűrű alkalmazása, olykor egész sorok, sőt nagyobb egységek is zenei kompozícióként hangzanak (a *Cigola la carrucola del pozzo / Csikorog a kerekeskút csigája* kezdetű ciklusdarab *cs, c, sz* és *k* hangjai, sorvégi és belső rímei, valamint szójátékai az egész versnek zenei hangszerelést adnak). A hanghatások sajátos és sokszor visszatérő alkalmazásmódja az interasszonánc (*intrassonanza*), azaz a szótöredékek egybehangzása („*S'è rifatta la calma / nell'aria: tra gli scogli parlotta la maretta. / Sulla costa quietata, nei broli, qualche palma / a pena svetta*”).

Az *Alkalmak (Occasioni)* című második kötetben kiteljesedik a tárgyköltészet poétikája. A cím az ennek jegyében elhallgatott valóságelemre, a verset útnak indító *alkalomra* utal, a versekben pedig megszaporodnak a gondolat- és érzelemtöredékek tárgyak (a „tárgyi megfelelők”), s immár azt a kevés hasonlító nyelvi elemet is nélkülözik, amely a *Szépiacsontok* egy-egy darabjában olykor még megvolt (vö. *Az élet fájdalmát volt látni módom*, III.10.2.). Ezek a tárgyak sokszor az emlékezés motívumához társulnak (a felidézett nő használati tárgyai: *ajakceruza, pamacs, körömrészelő*), s így maguk is menedéket, afféle varázsszöveget jelentenek. A kivezető út keresésének motívuma általában véve is felerősödik, a *rés (varco)* mint a kivezető út metaforája általánossá válik. A *Motetták* (III.10.4.) révén Clizia reményt adó, „megmentő nő” szerepe is állandósul, hiánya ugyanakkor az elszigetelődés érzését közvetíti. Emlékalakja dantei, petrarcai dimenziót kap: a szellemalakká magasztosuló Beatrice és az ihletadó Laura vonásait viseli.

A *Szépiacsontokban* még jelen levő liguriai táj itt már emlékké távolodik, az első kötet térszemlélete helyébe inkább időszemlélet lép. Az emlékezésben a forró délidő helyett gyakoribb az esti sötétség felidézése; a nap a forróság negatív képzelet helyett itt inkább a fény pozitív képzetét hordozza: a „fényre ittasult” napraforgó (azaz a mitológia szerint napraforgóvá változó Clizia-Klütie nimfa) a boldogságvágy montalei metaforája lesz.

A *förgeteg és egyéb (La bufera e altro)* című kötet versei az 1940–1954 közötti időszakban születtek, s a háború és az azt követő hidegháború nyers valósága itt-ott konkrétan is beszüremkedett a közvetlen politikumtól addig tartózkodó montalei költészetbe. A *Dora Markus* több mint tíz év távlatából egy második résszel egészült ki, amelyben a faji törvényekre történik utalás, a *Kis testamentum (Piccolo testamento – III.10.6.)* „vörös vagy fekete papnövendék”-ei a század két diktatúrájának képi megjelenítői, A *hitleri tavasz (La primavera hitleriana)* pedig meg is nevezi és címébe is foglalja a politikai tartalmat. A nem vállalható megtagadása immár ellenállássá erősödik.

A „megmentő nő” motívuma is tovább gazdagodik; Clizia megmentőből már-már megváltó, krisztusi jelenség lesz („rajtad Jegyessed stigmái”), de ellenpárjaként

felbukkan a „romlást hozó nő” is, Róka (*Volpe*), s általa a nőalak jelképe megketőződik („kellem és iszony egyetlen zenében”).

A nyelvezetben a köznapi és a fennkölt ütköztetése még élesebbé válik, a képek összesűrűsödnek, tömörebbek és nehezebben fölfejtethetők lesznek, az elliptikus (kihagyásos) építkezés miatt az analógiák végpontjait nehezebb összekötni.

Az experimentalizmus időszakában (I.18., I.20.) Montale is merőben új, erősen kísérleti formanyelvvel jelentkezett. A hosszú hallgatás után, 1971-ben megjelent *Satura* című kötete olyan gyűjtemény, amelyet az antikvitásból merített cím jelöl: komoly és tréfás hangú, rövid verseké. Témái a személyes, özvegyi gyász, visszapillantás a költői útra, eszmei-filozófiai elmélkedés, keserű és ironikus számvetés a világgal. Eszközei sok esetben megegyeznek a neoavantgárd eszközeivel, megjelenik a versekben a prózanyelv, az irónia, a paródia, a mondókaszerű rigmus, a tréfás bölcelem, a nonszensz. Rokon eszközöket vonultatnak fel a következő években megjelenő *Napló* kötetek is (vö. III.10.8.), s a korábban írt *Xéniában* is ezek előhírnökei jelennek meg (III.10.7.). Montale azonban nem követi a kortárs modernisták nyelvelméletét, nem tartja a nyelvet szükségképpen ideológiákkal fertőzöttnek s ezért közlő funkcióra alkalmatlannak, így hát az egyező költői eszközöket sem a teljes tagadás, azaz a non-funkcionalitás érzékeltetésére használja, sokkal inkább technikai elemként kezeli, a fennkölt stílus újabb ellenpontoszásul építi be őket a logikus nyelvi közlésbe. A bukszusokkal és az akantuszokkal immár nem citromfák, hanem bűzös gombák állnak szemben: „A szó / közkins, és hiába rejtezik szótárba, / úgyis akad mindig egy hitszegő, / aki kivájja a földből a legbűzlőbb és legritkább gombákat”.

11. A „tisztá költészet” olasz iskolája

A hermetizmus

Az a költészeti irány, amelyet az olasz irodalomban hermetizmusként szokás meghatározni, elemeiben már a tízes évek közepétől megjelent az olasz lírában, kiteljesedő és önálló rendszerré azonban csak 1930 tájékán vált. Viszonylag hosszú fejlődéstörténete és korai, általánosabban is érvényesülő vonásai magyarázzák, hogy az irodalomtörténet-írás olykor még ma is ingadozik tágabb és szűkebb értelmezése között.

A tágabb értelmezés szerint minden olyan közlésforma a fogalomkörébe tartozik, amely erős áttételekkel él, s ekképpen a hermetikusok közé sorolható Ungaretti, Montale, sőt még Campana is. A szűkebb és ma mindinkább általánossá váló értelmezés szerint viszont a hermetizmus fogalma csak arra a közlésmódra vonatkozik, amely a harmincas években poétikai rendszerré és költői gyakorlattá vált.

Maga a „hermetizmus” (*ermetismo*) név kölcsönvett kifejezés. Az egyiptomi Thot isten görög ragadványnevéből, a Hermész Triszmegisztoz (‘háromszorosan nagy Hermész’) névből származik, s eredetileg bizonyos ókori írásokat illettek „hermetikus” jelzővel, mert misztikus és nehezen megfejthető tartalmuk miatt, az írás istenének tulajdonították őket. A 30-as évek olasz költészetének kritikásai – eleinte pejoratív felhanggal – az új költői nyelv hasonló jellegére utaltak, amikor kölcsönvették a fogalmat. A rosszálló jelzőből azután Francesco Flora *A hermetizmus* című, még mindig polemikus hangvételű, 1936-os tanulmánykötete nyomán lett lassacskán megnevezés. Az új név a hosszú ideig használt „tisztá költészet” (*poesia pura*) terminust váltotta fel, amely a francia *poésie pure* olasz megfelelője volt, s a fogalomzavarnak önmagában is forrása lehetett (és lehet ma is), hiszen a tisztá költészetet az idők folyamán a franciák is különféleképpen értelmezték; Baudelaire az autonóm, a bölceleti és a tudományos eszközöktől mentes költészetet nevezte így, a teoretikus Brémond azt, amely a vallási értelemben is vett „elmondhatatlan” kifejezésére törekedett, Valéry pedig azt, amely a zeneiségre épített.

Carlo Bo 1938-ban megjelent folyóiratcikke, az *Irodalom mint élet* jelentette azt a pillanatot, amikor az új közlésmód pontos eszmei és poétikai alapokon nyugvó, önálló identitást alakított ki, és ezzel a hermetizmus fogalma tisztázódhatott. Az írás (amely egyébként szintén francia előzményre, Du Bos *Élet és irodalom* című értekezésére vezethető vissza) a tanulmány, a széppróza és a kiáltvány műfaját egyesíti, s mindhárom értelemben a hermetizmus alapvető dokumentumának tekinthető.

Bo elméleti összegzése szerint az irodalom megismerő tevékenység, szüntelen keresés, „igazságvadászát” (*caccia alla verità*). Az irodalmár a kimeríthetetlen, transzcendens, isteni eredetű igazságot keresi („lelkünk kapcsolatba lépését egy másféle tudással”), amelynek egyetlen megfogalmazása nem lehetséges, bármilyen végleges, zárt logikai rendbe foglalása téves leegyszerűsítés („a világosság álrühába öltözött sötétség”), ami ráadásul káros is, mert elzárja az utat a további keresés elől. Ebből az alapelvből egyenesen következik egy másik is, az irodalom és az élet azonosítása, hiszen létünk titkainak fűrkészése általános emberi tevékenység, elválaszthatatlanul életünkhöz tartozik, az író és a költő tehát az írással a szó legsajátabb értelmében *él*. Ez a tétel egyszerre két meghatározó felfogásnak is ellentmondott; egyrészt – lásd Bo tanulmánycímét – visszájára fordította az ’élet mint irodalom’ dekadentista, D’Annunzio-féle „esztétizmusát”, másrészt elutasította az ’élet vagy irodalom’ gozzanói, pirandellói, svevói, montalei ellentétét. S végül – mintegy harmadik alapelvként – a keresés azt is jelenti, hogy a mű (kivált a vers) szintén keresés eredménye: nem „megalkotni” kell, hanem rátalálni, mert az igazság titokzatos szférájában, annak megnyilatkozásaként már készen áll (megteremti önmagát).

Annak az irodalomnak, amely egy empírián túli, titokzatos, végtelen és sokrétű igazságot próbált kifűrkészni és közvetíteni, fő eszköze nem lehetett más, mint az abszolútummal kapcsolatot tartó, sokértelmű, homályos jelentésű, szuggesztív erejű

költői szó. Ahhoz, hogy a szó ilyené válhasson, a hermetisták szemantikai, szintaktikai és akusztikai megoldásokhoz folyamodtak. Ilyenek voltak a szemantika terén a főnévi szimbólumok (*kiáltás, hang, sziget*), a névelőjüktől megfosztott és ekképp általánosított főnevek (*kedves barát ébreszt*), az ugyancsak absztraháló többes számok (*kiömlenek a hajnalok*), a homályos jelentésátvitelek (*kínzó kertek locsolta /tétova városok voltak az égen*), a bonyolult összetett képek (*csókos sörények vöröslő vizekben / a kancákat lassan-lassan fűrésztik*), az asszociációkat keltő, talányos vagy sokjelentésű szavak (*holdlakta, kapu-rés, toronyőr*); a mondat-terén a jelentéstördelő inverziók (*a keresés, melyet beléd foglaltam, / átváltozik ma harmóniából / korai halálvágyra*), az egyértelműséget megszüntető szórendi cserék (*Ki-ki magában áll a föld szívében* [a 2. sorból előre hozott szó], *átzúrja egy-egy napsugár* [grammatikailag tehát őt és nem szívéit]), a közlést elvonttá tevő nominális forma (*Vizek szelíd kábulata* [van jelen / érződik]), a szokatlan vagy egyenesen idegen jelzős kapcsolatok (*szűz kertek, puszta szempillák*), melyekben „a jelző megfosztja valóságtartalmától a főnevet” (Beccaria, 1996); az akusztika terén pedig a hangszimbolikára alapozott, különös gonddal kidolgozott hangzó struktúrák. A hermetista poétika szerint a szó csak akkor közvetítheti hitelesen a költő élményét, hogyha „hasonló (nem azonos és nem is egyféleképp megvalósuló) élményt képes az olvasóban kelteni”. A fogalmak nyelvén szólva: a hermetista költő nem megnevez, nem leír, és nem is ábrázol, hanem megidéz.

Az abszolútumot kutató hermetisták tudatosan távol maradtak a történelem és a politika napi valóságától. Emberi és költői magatartásukra egyaránt utal tehát *távollét/távolmaradás* (*assenza*) kulcsszavuk. A szó egy elvont jelentésrendszernek, a hermetista költészet motívumvilágának része, a *keresés* (*ricerca*) és a *várakozás* (*attesa*) kiegészítő fogalma. A megismerés útját járó hermetista költő a konkrétumoktól *eltávolodva* (elvonatkoztatva) a *hiányzó/távol levő* igazságot keresi, s annak felismerésére, a beigazolódás csodájára vár. A motívumok azonban – miképp a költői szó – maguk is többjelentésűek: a távollét lehet valakinek vagy valaminek a messzesége és hiánya is, a keresés is kaphat konkrétabb árnyalatokat, a várakozás pedig olykor a léthelyzetből kiszabadító pillanat várása.

A poétika gondolati és nyelvi elemeinek rendszerében jól azonosíthatók azok az egyezések, amelyek Ungarettit, Montalét és még Campanát is a hermetizmussal rokoníthatják (Ungarettinél ilyen a szó-költészet, a titokkeresés, a készen váró vers gondolata, Montalénál a távoli analógiák és a hangzó struktúrák, Campanánál pedig a sejtelmes homály és a keresés-attitűd), ám pontosan kimutathatók azok az eltérések is, amelyek mindhármukat kizárják a hermetizmus szűkebb értelmezéséből (Ungaretti és Montale nem keres elvonatkoztató nyelvi-logikai homályt, mindhárman nagyon is megőrzik a kommunikáció nyelvét, s javarészt más lexikai, szintaktikai, stilisztikai megoldásokkal élnek). Leghelyesebbnek látszik tehát Bo másik, későbbi tanulmányának terminusait használni, azaz egy korabeli hermetista „klímáról” vagy „atmoszféráról” beszélni, amelyen belül azután kialakult a valódi hermetista iskola.

Ennek az iskolának Firenze volt a központja, előbb a *Frontespizio*, majd pedig a *Campo di Marte* folyóirat és köre, de hasonló irányultságú volt a *Corrente* című milánói folyóirat is. Az iskola jeles képviselői közül a firenzei lapokhoz tartozott Mario Luzi (1914), Alfonso Gatto (1909–1976) és Piero Bigongiari (1904–1998), a milánóihoz Vittorio Sereni (1913–1983). Más szellemi műhelyeknél, de hasonló szellemiségben dolgozott Salvatore Quasimodo (1901–1968) és Leonardo Sinisgalli (1908–1981).

Quasimodo 1930-ban jelentkezett először kötettel, korai alakítója és alkalmazója volt a hermetista formanyelvnek. A világirodalmi hatásokat ehhez Mallarmé, Verlaine, Rilke, Jiménez, Valéry költészetéből merítette, hazai mesterei Pascoli, D'Annunzio és az alkonyati költők voltak. A fönt elsorolt stilisztikai ismérveknek csaknem mindegyikére bőségesen szolgáltat költői példákat. Hangját leginkább a közvetlenebbül megszólaló érzelem egyedíti (kulcsszava a *szív*), valamint a versek végén gyakori, aforisztikus lírai csattanó, nyelvezetét pedig az olykor d'annunziói emelkedettség, amelyet viszont esetenként expresszionista jellegű szaggatottság ellenpontosz. Verszenéjében is jelen van ez a kettősség: a jellegzetesebb dallamosság mellett feltűnik a töredezettség is. Alaptémái a szicíliai szülőföld, annak antik mítoszai, mitikus helyei és mitikussá átlényegített tájai, az ott töltött gyermekkor, a számkivetésnek érzett távollét. A lét fájdalma a száműzött hontalanságérezéseként jelentkezik benne, a száműzetés motívumát pedig az ártatlanság elvesztésével és az elidegenedéssel kapcsolja össze.

Quasimodo hermetista korszakának verseit a *Vizek és földek* (*Acque e terre*), az *Elmerült oboa* (*L'oboe sommerso* – címadó vers: III.11.1.2.) és az *Erató és Apollión* (*Erato e Apollion*) című kötetek tartalmazzák, valamint az első kötet emblematikus versét címul választó gyűjtemény, az *És mindjárt este lesz* (*Ed è subito sera* – címadó vers: III.11.1.1.). A világháború idején Quasimodo hangot váltott, második korszakának uralkodó témája a történelmi valóság lett, s költészetében a hermetizmus emlékei a neorealizmus új elemeivel vegyültek.

Gatto pályája két döntő mozzanatban megegyezik Quasimodóéval. *Sziget* (*Isola* – egy verse: III.11.2.1.) és *Falvak halottja* (*Morto ai paesi*) című kötetivel a hermetizmus nyelvezetének kialakításában ő is úttörő szerepet vállalt, s a háború után ő is a neorealizmus témáit vonta be költészetébe. Az iskolaalakító Gatto azonban sok egyedi, hermetizmustól eltérő vonást is megőrzött; tájköltészete – talán mert festett is – impresszionista jellegű, költői képei viszont igen gyakran szürrealisztikusak („szamarak cipelik a hegyre / az éj fehér tanyáját”, „a szél megáll az utcasarkon / falevelekkel játszadozni, / üres téren befalazni a templomot”), versformáiban erősen kötődik a klasszicista hagyományokhoz: szívesen alkalmazza a szonettformát, a rímet. Verstechnikai konvencionizmusát azonban a korszerű versnyelvhez igazítja: rímeivel – mintha csak analógiát képezne – váratlan szemantikai kapcsolatokat teremt (*cielo-gelo* = 'ég-fagy' *ammalia-Italia* = 'megbűvöl-Olaszország'), a szabályos sorokat pedig strófaváltáskor is szívesen lazítja enjambe-ment-okkal. Verseinek hangját *crepuscolare* emlékeket idéző (I.2.) mélabú járja át,

általános témái a „szegényes dolgok” iránti vonzódás, a gyermekkor emlékei, a természet, a táj.

Luzi csak pályájakezdő évtizedét töltötte a hermetizmus korszakában, mégis jelentős mértékben rajta hagyta kézjegyét a hermetista költészeten, és saját változása közben később is sokat megőrzött kezdeti formajegyeiből. Mallarmé, Rimbaud és Éluard meghatározó élményével és a katolicizmus eszmeiségével indult a pályán, s így teljes természetességgel csatlakozott a firenzei költőcsoporthoz. A firenzeiek közös stilmái közül nála az össze nem illő jelzős kapcsolatok (*nyersen futó lovak*), az elvont szférába átemelt főnevek (*fénylő nyakszirtek egyensúlya*) és a főként szinesztéziajellegű analógiák (*fehér emlék*) a gyakoriak, egyéni vonása viszont a fennkölt nyelv, melyet tudatosan alkalmazott, azt tartván róla, hogy „tisztán szellemi, jelentés nélküli tartalomra képes átemelni pillanatnyi jelentéseket”. A távollét motívuma Luzi költészetében különféle formákban jelentkezik, és marad fenn a hermetizmus után is. *A bárka (La barca)* című első kötetében (egy verse: III.11.3.1.) jellegzetesen hermetista költői magatartásként: „Barátaim, a bárkából belátni / a világot, s rendíthetetlenül / haladó igazságát”; 1940-ben aszketikus emberi-költői visszahúzódásként: „A művész igazi kívánsága olyan kívánság, amelyre nem vágyik”, s végül teljes úrként: *A pusztaság primőrjeinek embere* „eredet nélkül” és „vég nélkül” folytatja „útját az árnyékban”.

A háború után Luzi folyamatosan közeledett a fogalmibb közlésformákhoz, míg végül a „nemesen szépírói” nyelvtől eljutott „a tanulmányszerűen nemes” nyelvíg (Contini) az emelkedett líraiságtól az emelkedett versprózáig.

Sereni éppencsak érintkezett a hermetizmussal. Legközelebb a *Határ (Frontiera)* című első kötetével került hozzá, annak áttételes nyelvével, homályban hagyott jelképeivel. Jelképrendszerének fő elemei a nyugalmat sugalló *tó*, a nyugalmat megbolygató, balsejtelmű *vonatfütty* és *hajókiürt*, a sokjelentésű *átmenet*, a semmi-be kihajló *függőterasz* (vö. III.11.4.1.) és maga a *határ*, a pillanatnyi nyugalom és az azon túli fenyegetettség választóvonala. Sereni sajátabb költészete a világháború idején bontakozott ki, az *Algériai napló (Diario d'Algeria)* görögországi és afrikai katonaverseiben és a hadifogság valóságosabb „távollétében”. Valóban naplójellegű én-költészet ez, líraiság és narrativitás, sőt vers és próza találkozik benne. A szabadulás után is folytatódott a „versregény” (Mengaldo), s az *Emberi eszközökben (Strumenti umani)* végül sokféle hangú és tematikájú költészetté teljesedett ki.

A hermetizmus korszaka a világháború kitörésével lezárult. Formanyelvének jó néhány eleme azonban – miként a jelentős újítások esetében lenni szokott – általánossá vált, és immár mint hagyomány, beépült az olasz versnyelvbe. Ez a költészet – különösen ha tágabb körűen értelmezzük – a XX. századi olasz líra legsajátabb és legnagyobb eredményeket hozó áramlata volt. Jelentősége világirodalmi, hatása évtizedek múltán is érvényesült, még a posztmodern kor költészetében is felismerhető.

12. A fantáziailrodalom olasz útjai

Mágikus realizmus, metafizikus próza, szürrealizmus-változatok

A húszas-harmincas évek Európájában a szürrealizmus volt az az áramlat, amely a tudattalan felszabadításával leginkább megmozgatta, és valóságon túli világok felé indította a képzeletet. Az 1924-ben létre jött, Franciaországból kiinduló mozgalom azonban Olaszországban kevés visszhangra talált. Az Appennin-félszigeten nem alakult ki központja, és szó szerinti értelemben vett követői sem akadtak. Mindamellett gazdag olasz fantáziailrodalom született ekkortájt, s ennek változatai több esetben rokonságot is mutattak a szürrealizmussal: hasonló motívumokat alkalmaztak, vagy hasonló nyelvi eszközökkel éltek.

12.1. E gazdag fantáziailrodalom legsajátosabban olasz változatát Massimo Bontempelli (1878–1960) teremtette meg, s ő is nevezte el mágikus realizmusnak. 900 című folyóiratában, amelyet 1926-ban Curzio Malapartéval együtt alapított s kezdetben franciául jelentetett meg (lásd még I.9.), állandó rovatban magyarázta, érlelte, alakította az eleinte még „novecentismo”-ként emlegetett írásmód elméletét és módszertanát, s az első számban megfogalmazott, kiáltványyszerű definíciótól („Képzelet, fantázia, de semmiféle tündérmese, semmiféle ezeregyéjszaka. Mesék helyett sokkal inkább kalandra szomjazunk.”) az 1927-es 4. számban jutott el a névadásig. Fejtegetéseiben ott rejlettek a szürrealizmus gyakorlati célú felszabadító törekvései is: minél több dolgot kivonni a hétköznapi eseménytelenség, a beszűkítő hasznossági elv uralma alól, s a szürke valóságot elevenné, sokszínűvé változtatni át („A leghétköznapibb és legátlagosabb életet olyannak akarjuk látni, mint valami kalandos csodát”); de a lassanként poétikává rendszereződő cikkekben az is hamar kiderült, hogy ha a program hasonló is, az átalakítás elvi alapjai mások. Bontempelli a misztikumra épített, nem pedig a tudattalanra, következőképp nyelvi eszközei is távol álltak a szürrealizmus legfőbb jellemzőjétől, a szabad képzetársításon alapuló „automatikus írás”-tól.

Bontempelli a valóságnak és a képzeletnek egyformán fontos szerepet szánt poétikájában. Felfogása szerint az irodalomnak az irracionalista tanok, az általános identitásválság és a formabontások ellenében mindenekelőtt a Tér, Idő és Individuum szilárd valóságát kell visszaállítania, vagyis azt a világképet, amelyben az ember biztosan tájékozódhat, és amelyben biztosan ismeri önmagát („biztosan tudja, hogy ön maga és nem más”). A képzelet szerepe ezután következik: segítségével az ember „más dimenzióba helyezheti át” (elevenné, színessé, kalandossá teheti), s ezáltal uralhatja a visszaszerzett szilárd valóságot. A primitív korok sámlájaihoz hasonlóan a modern idők írójának is mágiához, mágikus eszközökhöz kell folyamodnia, hogy irányítása alá vonja a világot. Azaz a valóságos tér és idő mellé egy azzal szorosan érintkező és szabadon fölcserélhető képzeletbeli teret és időt kell

teremtene, amelyben csodák történnek. S hogy e csodák milyen természetűek legyenek, arra Bontempelli később a következő példát hozza: ha egy kisgyermeknek az a csoda, hogy egyszer csak járni kezd, a közönséges halandónak pedig az, hogy tavasszal virágba borulnak a fák, a mágus-írónak egyesítenie kell a kettőt, és a fákat járásra kell bírnia.

A mágikus realizmus újító és hagyományörző is egyszerre, ellentétes irodalmi hatásokat ötvöz, méghozzá úgy, hogy a mintaadó áramlatokat is ellentéteire bontja, és a kívánatos felerészt veszi át tőlük. Hagyományörzőként visszatér a dekadentizmus régi elbeszélő technikáihoz, ám elveti annak lélekelemzését, befelé fordulását s főként világképét: a vereségérzést, a menekülésvágyat, az életképtelenség-tudatot. Újítóként pedig átveszi a futurizmus magabiztos hitét és dinamizmusát, ám elutasítja annak formaromboló törekvéseit. Tizenkilencedik századi történetmondást hirdet tehát, huszadik századi, avantgárd újító szándékkal, de csak mérsékelten avantgárd eszközökkel. Saját formanyelvet is éppen azért nem dolgoz ki, hogy elkerülje a futurizmus és a kubizmus nyelvi formalizmusát. Elve az, hogy „a művet ne irányítsák törvények, minden fejezet, minden lap maga alakítsa ki saját törvényeit” (Manacorda, 1980).

Bontempelli életművében legjellemzőbb módon a kettősséget létrehozó tárgyak, jelenségek, fogalmak valósítják meg – jórészt még elméleti kidolgozása előtt – ezt a poétikát. A *Sakktábla a tükör előtt* (*La scacchiera davanti allo specchio* – III.12.1.1.) című kisregényben a megkettőző mágikus tárgy egy tükör, amelynek való világot őrző másik, képi világába egyszerűen átlép a gyermekhős, és szerez ezáltal a konkrét valóságról is új, megvilágosító tapasztalatokat. A *mozgalmas életben* (*La vita intensa*) maga a regény teremt nagyon is konkrét, nemcsak esztétikai értelemben vett másik valóságot: írja hazamenet valamennyi hősét lakásán találja, beleértve regénybeli, szereplő-önmagát is. A *Két anyának egy fia* (*Figlio di due madri*) a reinkarnáció jelenségével kettőzi meg a világot; a regény újraszületett gyermekhőse a jelenben is megtalálja múltját, előző életének tárgyi bizonyítékait, sőt előző anyját is. A csodák azonban az elmélethez híven sokkal hétköznapiabbak és banálisabbak is lehetnek: sorshúzásra bízott és mégis azzal ellentétes döntés, mulatságosan szabálytisztelő sofőr, soha meg nem tudott fontos hír és így tovább.

Regényei mellett Bontempelli számos novellát is írt, sőt, a korabeli fragmentizmust (I.9.) is kedvelte. A *mozgalmas élet* voltaképpen apró történetekből, anekdotikus eseményekből áll, melyeket tréfás szerkesztésmód fűz egybe: az egyes történetmorszák sorszámneves főcímük szerint „regények”, melyeket mintegy keret-történetként a „regények regénye” foglal össze. Játék és ironia jellemzi ezeket a töredékeket, s kikísérletezésükhöz olyan műfajok szolgáltak mintául, mint a némafilm, a tárcaregény, a képillusztáció, a dzsessz, a tánczene, a festészet és a természetformáló, természetté átalakuló építészet.

12.2. Dino Buzzati (1906–1972) ugyancsak a valóság másik dimenzióját kereszte, ám korántsem Bontempelli sorsalakító hitével, vagy épp a szürrealizmus tudatfelszabadító szándékával. Az ő történetei a másik dimenzióban is ritkán lépik át

a valóság határait (*Szárnyas feleség / La moglie con le ali*), sokkal inkább szimbolikus töltésükkel válnak valóság fölöttivé. „A művészetben akkor érvényesül a fantázia – vallotta Buzzati –, hogyha a lehető legvalóságosabb formában jelenik meg”. A valóságot jelképessé átlényegítő írói módszerére a kritikusai meghatározások közül a „szimbolikus metarealizmus” illik leginkább (Bertacchini, 1979).

Buzzati is „mágiát” alkalmaz, megeleveníti és a kaland feszültségével telíti a valóságot, ám az ő feszültsége csakhamar lidércessé válik: világnézeti rokona nem Bontempelli, hanem éppenséggel Kafka. Regényeinek és elbeszéléseinek leggyakoribb motívumai a beteljesületlen várakozás, a titokzatos eredetű félelem, a lét fojtogató egyhangúsága, a szorongás, a halál. *A tatárpuszta (Il deserto dei tartari – III.12.3.1.)* határőr tisztje a katonaeletnek értelmet adó ütközetre vár, de mire ez elkövetkezhetne, megöregszik és meghal. *A hegyek Barnabója (Barnabo delle montagne)* ifjú erdőőre arra vár, hogy szégyenétől, gyávaságától megszabadulhasson, de hiába jön el az alkalom, leshelyéről másodsorra sem mer őrtársa gyilkosaira löni. *A Hét emelet (Sette piani)* kórházában minden emelet a halál felé tartó út egy-egy állomása. S ha az elbeszélések sokaságában nem következik is be mindig a balvégzet, a várva várt esemény bizonyosan nem érkezik el.

Az életmű egységét váratlanul törte meg az 1963-as *Egy szerelem története (Un amore)*. Buzzati ebben új, tőle addig idegen hangon szólalt meg; regénye, amely egy korosodó művész és egy fiatal örömlány érzéki-szerelmi kapcsolatát írja le, mentes mindenféle fantasztyikumtól, s csak a hagyományos realizmus eszközeiként őrzi meg a jelképiséget is: a nő és a város sűríti magába a misztikum, a kaland, a rejtély és a legenda motívumait.

12.3. Tommaso Landolfi (1908–1979) példátlanul sok műfajelemből alakította ki a maga sajátos, sehová be nem sorolható fantáziaműfaját. Műveiben – alkalmanként és időszakonként más-más arányban – ötvöződik a horror, a misztikum, a kaland, az abszurd, az atavisztikusan démoni és a modernül szürrealis. Az összképet tovább gazdagítja, hogy írói-narrátori előadásmódja is folyton változik, az elbeszélő hol belül marad ezen a képzeletvilágon, hol pedig kívülről szemléli, hideg racionalitással vagy derűsen bölcs iróniával elemzi, s az ábrázolás és az elemzés eszköztára egyaránt változatos. Az allegória és a szimbólum mellett fölűnnek benne a különféle stilisztikai és nyelvi játékok: a stílusutánc, a már-már posztmodern (I.22.), rejtetten idéző technika, az archaizálás, a nyelvi regiszterek változtatása; az intellektualizmust pedig kiegészíti annak paródiája is: a képtelenségekhez vezető logika, a gondolat mulatságos tévútjai, a szofizma.

Ezt a sokszínű írói világot sokféle hatás formálta; elsősorban Poe és Hoffmann borzongatóan titokzatos romanticizmusa, Gogol szorongást tükröző látomásai, Dosztojevszkij miszticizmusa és mélylélektana, de ott van mögötte Freud és Kafka is, és fölfedezhetők vagy megsejthetők mindazok, akik az oroszul, németül, franciául olvasó, nagy műveltségű Landolfi szellemi útját végigkísérték.

Az életmű legjellemzőbb, legtöbbször visszatérő motívuma a baljós végzetet születése pillanatától magában hordozó, boldogság utáni vágy. A boldogság útjában mindig valamilyen végzetes tilalom áll, amit szürrealista jelkép, titokzatos rontás

jelez. A *holdkő* (*La pietra lunare*) című regényben az ifjú főhős megtarthatatlan kedvese „kecskelány”, formás lábszára ördög-szimbólumban, kecskepatában végződik. Az *Őszi történet* (*Racconto d'autunno*) ígéretes szerelmét egy megfogant anyai átok hiúsítja meg. A hősök azonban lassacskán kikelnek végzetük ellen, s hívő-hitetlen lázadásuk, Istennel folytatott perlekedésük az életmű újabb jellemző motívuma lesz (*A két vénleány / Le due zittelle*, a *Találomra / A caso* című kötet novellái). A két alapmotívum mellett végig ott van egy harmadik is: a különféle állatfigurákban megszemélyesített félelem és szorongás. Az 1952-től írt naplók hangváltást hoznak, Landolfi megfogalmazza bennük önmaga „elégtelenség-állapotát” (*stato d'insufficienza*), s az élet és az írás lehetetlenségét. Kivezető utat a *Képtelen történetek* (*Racconti impossibili*) novelláival talál: a tragikus nézőpontot humorosra változtatva a képtelen valósághoz hasonló, képtelen történeteket ír.

A sokszínű írói világot széles skálán mozgó nyelvi formák közvetítik. Az alapszöveg a XIX. századi, klasszikus hagyományokat idéző, gondosan kimunkált próza, amely a korabeli *prosa d'arte*-hoz (I.9.) áll közel. Ezt azután különféle stílusrétegek törnek meg vagy szövik át, az expresszionista jellegűtől a társalgási változatokig. Nyelvi eleganciája és változatossága Landolfit az olasz prózanyelv virtuózai közé emeli.

12.4. Alberto Savinio (eredeti nevén Andrea De Chirico, 1891–1952), aki zongoristaként és zeneszerzőként indult, a 20-as évektől pedig festett is, közvetlen kapcsolatban állt a francia szürrealistákkal, sőt, a metafizikus festészet teoretikusként (bátyjával, Giorgio De Chiricóval együtt) a mozgalom előfutára volt.

Írói életművében is korán megjelentek a szürrealista vonások, melyeket ő maga festészeti analógiával metafizikus vonásoknak, metafizikus írói eszközöknek nevezett. Ilyenek a fantasztikum, a csoda, a humor, a játék, az álom, az abszurditás, a váratlan képzettársítások. Írásmódja azonban korántsem avangárd módra lebontó. „Az én szürrealizmusom, ha ugyan szürrealizmusról lehet itt beszélni – írja egy helyütt –, nem éri be azzal, hogy ábrázolja a formátlant és felszínre hozza a tudatlant, formát is akar adni a formátlannak és tudatot a tudatlannak”. Az efféle racionális újraépítkezést sokszor elméleti kitérőkkel, tudományos magyarázatokkal, vagy éppen lábjegyzetekkel valósítja meg. A tanulmányjellegűt azonban könnyed, játékos csapongással, látszólagos felszínességgel ellensúlyozza, amit az olasz kritika „mediterrán műkedvelő hajlam”-ként definiál (*dilettantismo mediterraneo*).

Egyetemes kultúrája révén Savinio igen sok hatást beépített műveibe; elsősorban a görög mitológiát, Lukianosz szofista bölcséletét, Nietzsche szeretve vitatott tanait, Freud mélylélektanát és Apollinaire mindenre nyitottságát.

Leggyakoribb témái a tragikusnak ábrázolt gyermekkor, a személyes és a kollektív múlt keresése („hátrafelé haladni az időben”) és legfőképpen a halál, amely szerinte minden gondolat végpontja („Gondolkodni» csonka fogalom. [...] Amikor azt mondjuk, »gondolkodni«, úgy értjük, hogy a »halálra gondolni«). Az „Élet”-ház (*Casa „La vita”*) című, legsikeresebbnek tartott kötetében a címadó elbeszélés olyan házba vezeti el a narrátort, amelyben életének eseményei peregnek le újra;

a kötet kisregény terjedelmű, másik elbeszélése pedig, a *Münster úr (Il signor Münster – III.12.2.1.)* már éppenséggel a halálban játszódik: a főhős egyszer csak ráeszmél, hogy halott, teste apránként felbomlik, s ő abban a csodában részesült, hogy mindezt „végigélheti”.

Saviniót hosszú évtizedekre elfeledte az utókor, csak a század vége felé irányult rá újból a figyelem, s kezdődött meg újraértékelése.

12.5. Antonio Delfini (1907–1963) a valóságos és az elképzelt világot elegyítette a maga fantáziáműfajában: férfi hősei nem létező nőalakokhoz sietnek, az eseményekről kiderülhet, hogy nem történtek meg, mégis megismétlődhetnek, az emlékek egy „meg nem élt múltba” vezethetnek (Gàrboli, 1963). Az olasz irodalomban Delfini került legközelebb a szürrealisták írástechnikájához, *Battimonda fényoszórója (Il fanalino della Battimonda)* című elbeszéléséről párizsi, szürrealista tapasztalatai alapján óvatosan ezt írja: „véltetően automatikus elbeszélés”.

Cesare Zavattini (1902–1989), aki később a neorealista film világában vált híressé, a 30-as években és a 40-es évek elején ösztönöket megsejtető és humoros írásaival volt számottevő szereplője a kor fantáziailrodalmának (*A szegények boldok / I poveri sono matti, A jó Totò / Totò il buono*); Achille Campanile (1900–1977) a szürrealistákéhoz hasonló, felszabadító hatású és invenciózus humorával vette ki belőle a részét; s nem szabad megfeledkezni arról sem, hogy ekkortájt a novellista Palazzeschi (akinek már futurista füst-embere is szürrealista jelenség volt) és a pályája végén járó Pirandello is szürrealista vonásokat mutatott.

A kor különféle és igen sokszínű olasz fantázia-változatainak közös névbé foglalása – ha ugyan ez egyáltalán lehetséges – mindmáig nem történt meg. Talán végleg be is kell érünk egy olyasféle kötéssel, amelyet egy legutóbbi, ilyen tárgyú antológia kínál alcímében: *mágikus és szürreális elbeszélések (racconti magici e surreali)*.

Országos Széchényi Könyvtár

13. A realizmus új térhódítása

Moravia elemző prózája, a neorealizmus első korszaka, egyéni utak

13.1. Bontempelli *900* című folyóiratának (I.12.1.) egyik törekvése az volt, hogy a *Voce* fragmentizmusa (I.4.) és a *Ronda* kisprózakorszaka (I.9.) után az olasz irodalomban visszanyerje régi jelentőségét a regény műfaja. A *900*-ban igen fiatalon publikáló Alberto Moravia (1907–1990) az elsők között csatlakozott a programhoz; *A közönyösök (Gli indifferenti – III.13.1.)* című regényével 1929-ben, huszonekét évesen lépett a nyilvánosság elé, s műve korszakos jelentőségűnek bizonyult.

A sikert a személyes sors és a társadalmi valóság kivételes találkozása segítette elő. A hosszú ideig csonttuberkulózisban szenvedő, ágyhoz kötött gyermek Moravia olyan mikrovilágot látott maga körül, amely korának egész társadalmára jellemző volt, és kívülrékedt szemlélőként megtanulta azt kegyetlen, elemző tárgyilagossággal vizsgálni. Azaz fölfedezte az irodalom számára a társadalom morális betegségének témáját, és megtalálta e téma legmegfelelőbb ábrázolásmódját is: a kritikai szemlélettel elemző, realista prózát.

A *közönyösök* dekadentista motívumot alkalmazva lépett túl a dekadentizmuson. Főhőse a jól ismert, életre alkalmatlan típushős (vö. III.1.2.2., III.4.1., III.7.1., I.8.), ám az ő akaratgyengesége már az új kor egyetemes, morális tehetetlenségében nyilvánul meg; sikertelen lázadási kísérlete után őt is, csakúgy, mint egész környezetét, a közöny tartja az immorális lét fogságában, a pénz és az erotika kettős vonzásában. Moravia ezzel elsőként ismerte fel Európában a közöny mint létállapot kortünetét, amely a 30-as években majd a francia egzisztencialisták központi témája lesz; ennek egyik változatáról ír majd Sartre *Az undorban*, melyet az irodalmi egzisztencializmus nyitányaként tart számon az irodalomtörténet, s ennek egyik formáját fogalmazza meg később Camus is *A közönyben*, amely magyar címevel még egyértelműbbé teszi a kapcsolatot (eredeti címe *L'étranger*: 'Az idegen').

A *közönyösök* formai és nyelvi megoldásaiban is újat hozott. Mivel az ifjú Moravia a tragédiát tartotta a legtökéletesebb irodalmi műfajnak, regényírói programjában „regény formában írt tragédiát” tervezett. Ennek megfelelően rövid idő alatt, kevés helyszínen, kevés szereplőt mozgat a regényben. Őt hősét konfliktusok rendszerébe helyezi, s jelentős részben dialógusaikkal viszi előre a cselekményt. Narrátori szövege azonban lényegesen több, mint afféle kiegészítő „színi utasítás”, harmadik személyű külső elbeszélőként elemzésekkel kommentálja, és a szereplők bensőjébe látó, szabad függő beszéddel árnyalja a párbeszédeket. Azt az eljárást követi tehát, amelyet későbbi, kevésbé drámai szerkesztésű műveiben is megőriz majd: kiválasztja hőseit, megismeri, elemzi sorsukat, jellemüket, cselekedeteiket, s általuk, mintegy őket tanulmányozva jut el regénye konklúziójáig. Módszere abban tér el a Zola-féle kísérleti regény módszerétől, hogy hőseiről nem összegyűjti, hanem „deduktív íróként” (Pampaloni) kikövetkezteti, kielemez a helyzethez illő megnyilatkozásaikat. *Közönyös* hőseinek elemzéseiből pedig ezúttal arra a megállapításra jut, hogy az ő világukban lehetetlen a katarzis, s így a regény konklúziója is a megalkuvás, a közönybe süllyedés korántsem tragédiai megoldása lesz.

A regény nyelvezete éles ellentétben áll a kor *prosa d'arte* eszményével (I.9.), de még a köznyelvi stílus addig meghonosodott változatainál is merészebben köznap, a beszélt nyelv alkalmazásában a többszöri ismétlésekig és a közhelyszerű kifejezésesekig tolja ki a határt. Azt az elterjedt tézist azonban, amely szerint ez a nyelvezet hanyag és megmunkálatlan, az újabb stílusvizsgálatok már cáfolják (Strappini, 1995); kimutatják, hogy a szövegismétlések a szituációk ismétlődésének tudatos kísérői; hogy a keresetlennek ható közlésformát jól kiszámított stílusalakzatok szövik át (a szereplők magányát például rendre metaforikus megszemélyesít-

tések ellenpontozzák: a *semmi bömből, nyög, csikorog, könnyezik*, az *ablaknak fehér tekintete* van és így tovább); s hogy észrevétlen szinonimasorok olyan gondos nyelvi rendszert képeznek, mint például a *fény* és az *árnyék* ekképp megsokszorozott kettőssége, mely a színpadszerű jeleneteknek végig szimbolikus mellékjelentést ad.

Realista szemléletmódja és nyelvi eszközei miatt *A közönyösök*et többen is a neorealizmus nyitányának tartják, tematikája és elemző módszere azonban ennek határozottan ellentmond; az állítás a neorealizmus tágabb értelmezéséből következik (I.14.).

A sikeres (bár némi vihart kavaráó) bemutatkozás után Moravia elbeszéléseket és egy dosztojevskiji ihletésű, sikertelen nagyregényt publikált (*Elhibázott becsvágyak / Le ambizioni sbagliate*), s csak az 1943-ban megjelent *Agostino* című kisregénnyel jutott vissza nagy témájához, a fiatalok megalkuvó beilleszkedéséhez. Az integrálódás itt a freudi lélektan motívumai szerint megy végbe: egy kamaszfiú anyja flörtjének tanújaként, féltékeny lázadással érik bele az erotika zavaros, felnőtt világába, s szellemi érése a közöny kamaszkori formáját, az illúzióvesztő hasonulást követeli meg tőle.

Az életmű ettől fogva következetesen, a maga belső törvényei szerint épült tovább, mindvégig közös alapelvek mentén (egyes szakaszairól lásd még: I.15.3., I.21.1.). XIX. századi realista-naturalista mintákból formált poétikáját Moravia folyamatosan XX. századi, modern elméletekkel újította meg: a pszichoanalízis, a marxista szociológia, a tömegkommunikáció tanaival. Első regényének elemző módszerét azonban mindvégig követte, s folytonos diagnózist állított fel a világról, az olasz társadalomról, a kor emberéről. Látélet-regényeiben azután közönyt, konformizmust, életútságot, elidegendést, hiteltelenséget, alkalmi lázadást, pusztító ösztönöket és szerelem helyébe lépő erotikát mutatott föl. Az egyes embert – a tehetős polgárt és a kisembert egyaránt – mohónak, fősvénynek, hiúnak, csalónak, önpusztítónak ábrázolta. Rokonszenvet csak kevés hőse iránt ébresztett, pozitív vonásokkal kevés hőst ruházta fel. Az elemzést az idők során mind szigorúbb és racionálisabb módszerrel folytatta, s ennek során a kezdeti dráma-regénytől egészen a tanulmány-regény műfajáig jutott.

13.2. Moravia pályakezdő regényével egy időben, majd pedig a 30-as évtizedben több olyan írásmű is született, amelyet az irodalomtörténet sokkal inkább a neorealizmus áramlatába sorolhat. Olyannyira, hogy ha a II. világháború utáni neorealizmus (I.14.) fő ismérveiből indulunk ki – szegények iránti szociológiai elkötelezettség, dokumentatív jelleg, mindennapivá egyszerűsített nyelvezet –, akkor e művek alapján joggal beszélhetünk a neorealizmus első korszakáról, ahogyan az irányzat több kutatója is teszi (Ferretti, 1974; Manacorda, 1980). A korabeli kritikai nyelvből is kiérezhető már bizonyos megkülönböztetés: a „neorealizmus” (*neorealismo*) kifejezés mellett, amely akkoriban az avantgárd mozgalmak után újból visszatérő realista ábrázolásmódot jelentette, a szűkebb meghatározás felé közeledve használatos volt a „neoverizmus” (*neoverismo*) megnevezés is.

Corrado Alvaro (1895–1956) *Gente in Aspromonte (Aspromontei emberek)* című kisregénye 1930-ban jelent meg, egy délolasz falu pásztornépének sorsát ábrázolja, a helynek és lakóinak olyan „antropológiai egyedítésével” (Falcetto, 1992), azaz olyan tájegységre koncentrált jellemzésével, amely később a neorealizmus meghirdetett módszere lesz. Alvaro azonban az egyetemes jelentés felé is kitágítja művét: főhősének és a főhős családjának sorsával nemcsak azt mutatja meg, hogy a szegénység ezen a tájon végzet, kitorni belőle lehetetlen, hanem azt is, hogy a léha gazdagság pusztító és önpusztító ösztönöket táplál, így hát a gyújtogatásra gyújtogatással válaszoló, kétségbeesetten bosszúálló főhős mintegy a végítélet beteljesítője lesz. A kisregény realista alaphagya misztikummal telítődik; az ábrándokat mesei hasonlatok jelenítik meg, az erkölcsi ítéletet biblikus jelképek nyomatékosítják.

Ugyancsak a 20-as évek legvégén íródott, de csak 1934-ben jelent meg Carlo Bernari (1909–1992) *Három munkás (Tre operai)* című regénye. Az olasz irodalomban nagyon új témát, a munkások megélhetésért folytatott, 1910-es évekbeli küzdelmeit Bernari szerencsétlen sorsú fiatal hősközzel, kissé „alkonyati” hangvétellel (Asor Rosa, 1982) és avantgárd elemeket is tartalmazó prózával járja körül. Az ő „neorealista tájegysége” Nápoly, amely ezúttal a gyárak világának szürkéségében tárul elénk.

Ignazio Silone (1900–1978) csaknem Bernarival egy időben, svájci emigrációban írta *Fontamara* című regényét, s egy német nyelvű kiadás után 1934-ben, még mindig csak külföldön közölhette először olaszul. A cím ugyan nem létező helységnev, a regény helyszíne, a „bugrisok” földje mégis földrajzi pontossággal megjelölt délolasz vidék. Silone a szocialista realizmus korai képviselőjeként olyan paraszthős sorsán át mutatja be a fasiszta diktatúra természetét, aki öntudatra ébredve életét áldozza az ellenállás szerveződéséért. A regény nyelvezete is a neorealizmus később kanonizált egyszerű, röviden leíró és cselekményközlő nyelve.

A neorealizmus jellegzetes memoár tematikáját előlegezi meg, noha még regényfikciót stílizálva, Cesare Pavese *Il carcere (A börtön)* című, 1938/39-ben írt első regénye, amely azonban csak a háború után jelenhetett meg. Pavese, akinek klasszikus életművével egy későbbi fejezet részletesen is foglalkozik (1.15.), politikai száműzöttként töltött egy évet Calabriában, s ekkori emlékeit dolgozta fel önéletrajzi indíttatású művében. Látásmódjában már fölbukkannak későbbi, állandóvá váló motívumai: a szenvedélyeket hordozó „vad” vidék mint az intellektust megmozgató város ellentéte, az „én” és a „mások” végzetes különbözősége, a feloldhatatlan magány. A regény értelmiségi hőse részt vesz ugyan a helyi életben, de mindvégig idegenül érzi magát benne, és szabadulása után is börtönként hordozza magában emlékeit. A neorealizmushoz legközelebb álló Pavese-mű is az áramlat első korszakában született; a *Falvaid (Paesi tuoi)*, amely a neorealizmus háború utáni fő korszakának egyik igazodási pontja lesz, a fenti látásmód szerint vérfertőző testvérszerelémmel, bosszúálló gyújtogatással és féltékeny gyilkossággal ábrázolja a vidék ősi, vad szenvedélyeit.

Hasonlóképpen a háború előtt íródott, de csak 1941-ben jelent meg a neorealista korszak másik jelentős alakjának, Elio Vittorininek *Szicíliai beszélgetés (Conversazione in Sicilia – III.14.1.1.)* című regénye, amely az áramlat két törekvését modellértékűen követi, a harmadikon azonban jelentősen túllép. Intellektuális narrátora hangján együttérző és szociográfiai hitelességű képet ad egy tájegységről, ám közlésmódja – noha nyelvezete egyszerű – lírai-oratórikus magasságokba emelkedik.

Szorosan a neorealizmus előtörténetéhez tartozik az a tevékenység is, melyet a két jelentős szerző, Pavese és Vittorini irodalomszervezőként folytatott. Azzal, hogy a németországi újrealizmusra is termékenyítően ható észak-amerikai irodalmat fordították és népszerűsítették, kettős célt követtek. Egyrészt a kulturális szemhatárt tágitották, amely a 900 és a *Solaria* megszűntével mindinkább beszűkült, és amelyet a nemzeti dicsőségre alapozó diktatúra a saját természetéből fakadóan eleve szűkíteni próbált. Másrészt az amerikai irodalom témáin keresztül a hazai problémákról, a hazai szegények világáról szóltak. Amerikát egy gigantikus színházként fogták föl, ahol „a másokénál nagyobb őszinteséggel játsszák el mindenki drámáját” (Pavese). Munkájuk összefoglaló eredménye a Vittorini szerkesztette, *Americana* című prózai antológia, amely világirodalmi jelentőségű szerzők regényeit és elbeszéléseit tartalmazza. A dupla kötet 1941-es publikálása a neorealizmus történetének fontos állomása.

13.3. A neorealizmushoz nem kapcsolódó, korabeli realista szerzők közül Vitaliano Brancati (1907–1954), Guido Piovene (1907–1974) és a drámaíró Ugo Betti (1892–1953) alkotott figyelemre méltó életművet.

Brancati egy sajátos, szicíliai nézőpontból még egyszer fölelevenítette a dekadentista „alkalmatlan” hősöket. Az ő tehetetlen, gyenge akaratú regényalakjai fordított donjuanok, a verbális erotika jellegzetes szicíliai képviselői, akik csak szavakban hódítanak, valójában esendők, kiszolgáltatottak vagy éppen fizikailag is tehetetlenek. Legemlékezetesebb inkarnációjuk Giovanni Percolla, a *Szicíliai don Giovanni (Don Giovanni in Sicilia)* főhőse, akit Brancati szelíden szatirikus humorral ábrázol, útját a tunya szicíliai agglegény-léttől a gyámoltalan udvarláson át a tevékenyen önfeladó, északolasz házassági létformáig kísérve. Ez a szatíra ugyanakkor áthallásos is: arra a dagályos, fellengzős, hivalkodó retorikára is átvetődik, amely a kor politikai hangvételében a szicíliai nőhódítók nagyhangúságához volt hasonló.

Piovene is egyfajta létmetaforával dolgozott. Az erkölcsi jót keresve arra a végkövetkeztetésre jutott, hogy „minden erény a bűnből ered”, „jó végre csak rossz eszközökkel juthatunk, mert a természet csak szenvedélyeinket nyújtja eszközül”. Történetei ezért többnyire bűnügyi szálakon futnak, s ha a büntény éppenséggel nem történik meg, az csupán a jó pillanatnyi győzelmének s a rossz eseti bukásának köszönhető. Erős lélektani érdeklődés és vallásos világgép áll e felfogás mögött, ez a két motívum határozza meg Piovene e korszakra eső legismertebb művét, az 1941-ben publikált *Egy apácanövendék levelei (Lettere di una novizia)* című levélregényt is, amelyben az ifjú hős nő a rá váró zárdaléttől próbál menekülni, ám ön-

magától nem tud: a benne megbúvó, rosszra való hajlam szökés közben újabb bűnbe, egy második és immár eltussolhatatlan gyilkosságba sodorja.

Ehhez a tematikához és világgéphez állt közel Ugo Betti is (1892–1953), aki legjobb drámáiban a bűn lélektani-metafizikai természetét ábrázolta, és az erkölcsi-társadalmi igazságot kereste. Az életet „csodás, háborítatlan gyalázat”-ként definiálta (*meravigliosa tranquilla iniquità*), s írói célját abban látta, hogy szüntelenül e jelenség okait kutassa („mi végre az az óriási és képtelen különbség, amely létünket teremtett lelkünk vágyaitól elválasztja”). Alapvető módszere a tényfeltáró nyomozás volt, bírói hivatását az irodalomba is áttüntetve szívesen alkalmazta a bűnügyi vizsgálat motívumát. *Omlás az északi rakparton* (*Frana allo scalo nord*) című drámájában világgép és módszer különös módon egyesül: a cselekmény tárgyalóteremben végződik, a bíró azonban erkölcsi-metafizikai ítéletet hoz, szánalmat kér a bűnösök iránt, a valódi döntést pedig Isten kezébe adja. Bíróságon játszódik a Betti fő művének tartott *Vesztegetés a törvényszéken* is (*Corruzione a Palazzo Giustizia*); itt az igazságkeresés éppen a törvényesség legfőbb fórumára terjed ki. Az életmű legsikeresebb darabjának mégis egy háború utáni kamaradráma bizonyult (*Bűntény a kecskeszigeten / Delitto all'isola delle capre*), amelyben a bűn – három féltékeny nő férfigyilkossága – a kútba fojtás folklórszínezetű motívumával valósul meg.

14. Szociológiai elkötelezettség a mindennapok nyelvén

A neorealizmus

A neorealizmus a hagyományos szóhasználatban a II. világháború utáni olasz filmművészet és irodalom uralkodó áramlatát jelenti, fogalma azonban – csakúgy, mint a hermetizmusé (I.11.) – tágabb és szűkebb értelemben is használatos, ezért merőben ellentétes álláspontok alakultak ki arról, hogy mi tartozik körébe és mi nem, s hogy voltaképpen mikor is kezdődött.

A kifejezést a 20-as években kezdték először használni, sokszor még „új realizmus” (*nuovo realismo*) formában, a német *Neue Sachlichkeit* ('új tárgyiaság') mintájára. Ekkor még az avantgárd áramlatokkal szakító, újból hódító realista valóságábrázolást jelölték vele, s ebből következik az a tágabb irodalomtörténeti szemlélet, amely a neorealizmus kezdetét a húszas-harmincas évek fordulójára datálja, s olyan műveket is részeinek tekint, amelyek erősen eltérnek a háború utáni alapmintáktól (például *A közönyösök*et is, Moraviát jelölve meg ezáltal a neorealizmus elindítójaként). A filmművészetben született új formanyelv azután 1942-től, Visconti *Megszállottság* című filmjétől az irodalomban is új jelentést adott a terminusnak,

belefoglalta a mindennapivá leegyszerűsített kifejezésformát és a szociológiai elkötelezettséget is, és ezzel utat nyitott a szűkebb értelemben vett neorealizmusnak, avagy a neorealizmus második és egyben fő korszakának.

Az elkötelezettség az esetek, a kiszolgáltatottak, a szegények felé irányult, és kétféle forrásból táplálkozott, egyrészt a XIX. század végi verista hagyományokból (Visconti is Verga-témákkal indult), másrészt a kultúra újfajta szemléletéből. Az új szemléletmód legfőbb teoretikusa Elio Vittorini volt, aki már a háború előtt is az amerikai irodalom társadalomábrázoló módszerét kínálta (I.13.2.), a háború után pedig az általa alapított nagy hatású folyóirat, a *Politecnico* 1945-ös első számában az értelmiség történelmi szerepéről és felelősségéről szólva a „vigasznyújtó” kultúra helyett a „védelmet adó”, azaz tudatosságra, öntudatra, erőre ébresztő kultúra programját hirdette meg, majd pedig irodalomszervezőként is ezt az utat egyengette. A közvetlenül politizáló szemlélettől azonban az irodalom autonómiáját hangoztatva maga is védelmezte baloldali indíttatású programját; nevezetesen az a sajtóvita, amelyet pártfőtítkárával, Togliattival folytatott erről. Mindamelllett az áramlatba besűrűdtek ideologikus vonások, főképp a szovjetunióbeli szocialista realizmus pozitív hőszemlélye és a Sartre által meghirdetett „elkötelezett irodalom” erősödő politikuma, de nem voltak ideológiától mentesek Gramsci ekkoriban kiadott írásainak, a *Börtönfüzetek*nek „nemzeti-népi” (*nazionalpopolare*) irodalmat sürgető tézisei sem, csakúgy, mint Lukács György Olaszországban is mindinkább ismertté és népszerűvé váló esztétikája.

Az az etikai és/vagy politikai elkötelezettség tehát, amelynek nevében ekkortájt „az értelmiségi kapcsolatot keresett a társadalom egyéb rétegeivel” (Sallay, 1966/67), a társadalom függőleges tagozódásának alsó szintjéig hatolt le, a társadalmi valóság elfeledett vagy figyelmen kívül hagyott szegmenseit vizsgálta. Legjellemzőbb témái ezért a kisemberek korabeli sorsa, múltjuk megrendítő vagy reményt adó történelmi pillanatai, tudatosodásuk folyamata, s maga a hely és a mikrovilág, amelyben éltek. Mindebből bizonyos leíró, dokumentatív jelleg is következett: szociológiai természetű híradás Itália egy-egy vidékéről, egy-egy népcsoportjáról vagy társadalmi osztályáról. A dokumentáló szándék a közelmúlt legjelentősebb eseményének, a háborúnak és a nemzeti ellenállásnak ábrázolásában is érvényre jutott: mindenki sietett elbeszélni a maga és sorstársai történetét. A legnagyobb közös élmény, a nemzetet egységbe kovácsoló fegyveres ellenállás a neorealizmus alaptémájává vált, s lassanként a háború utáni Itália új eposzává magasztosult.

A neorealizmus mindenkire kívánt szólni, eszménye ezért a lehető legegyszerűbb nyelvezet volt. A rövid mondatok, a mellérendelő mondat szerkesztés, a kevés jelző, az alapszókinccs, egyszerűval a referenciális (a szigorúan valóságra vonatkozó), jelentésátvittelek nélküli írói nyelv. Ennek kitémetett eszköze volt a sok dialógus, a tájnyelvi szavak hitelesítő alkalmazása, valamint az a fajta „gondolkodásmód-beli dialektus”, amelyet a nagy előd, Verga alkalmazott. S bár ez a nyelvi eszmény korántsem valósult meg olyan egységesen, mint például az avantgárd mozgalmaké,

a neorealizmus összképében mégis fölsejlik egyfajta koralitás, egyfajta közös hang: „mintegy arc nélküli emberek hangja, amely nem egyéni drámákat, hanem közérdekű kérdéseket fogalmaz meg” (Dotti, 1991). Azaz – miként az eposzok általában – olyan eseményeket beszél el, amelyek egy nép identitástudatát képezik, amelyek „maguktól is szólni kívánnak” (Corti).

Mindezek alapján a neorealizmus fő kritériumait a szegények iránti szociológiai elkötelezettségben, a dokumentatív jellegben és a mindennapivá egyszerűsített nyelvezetben jelölhetjük meg. A három kritérium azonban nem feltétlenül találkozott az egyes művekben, sőt, egyikük-másikuk hangsúlyos jelenlétét a többivel olyannyira ellentétes módszerek kísérték, hogy a mű neorealista minősítése is kérdésessé vált. Különösen így volt ez a jelentős szerzők esetében, akik a szűkre szabott nyelvi kereteket gyakorta túllépték, vagy egyáltalán nem is követték. Nem túlzott tehát Vittorini, amikor azt állította, hogy „annyiféle neorealizmus van, ahány jelentős szerző”, és helyénvaló az irodalomtörténeti kézikönyvek óvatossága is, amennyiben egyöntetű neorealizmus helyett inkább háború utáni „neorealista korszakról” beszélnek.

Az irodalmi termés áttekintését visszapillantással kell kezdenünk: utalnunk kell az első korszak már említett műveire, Alvaro, Silone, Bernari, Vittorini és Pavese regényeire (I.13.). A korai szerzők közül a háború után Alvaro önéletrajzi ihletésű, délolaszországi emlékeket idéző regénnyel tért vissza az áramlat tematikájához (*A rövid kor / L'età breve*); Silone átdolgozta és szócserével a címében odahaza is kiadta 1937-ben írt regényét (*Bor és kenyér / Vino e pane*); Bernari; noha kevesebb sikert aratva, folytatta nápolyi történeteit; Vittorini elsőként jelentkezett partizánregénnyel (*Emberek és farkasok / Uomini e no*); Pavese viszont már csak távolról érintkezett a neorealizmussal, elmélyülten elemző és jelképekben bővelkedő prózájával jelentős mértékben túllépett rajta (I.15.1.).

A háború után megjelent neorealista művek korai és kiemelkedő darabja Carlo Levi (1902–1975) *Krisztus megállott Ebolinál (Cristo si è fermato a Eboli)* című memoárregénye volt. Ebben az értelmiségi még kényszerűségből keres kapcsolatot a kisemberekkel: az író-főhős 1935-től politikai száműzöttként egy évig Lucaniában él, ahol a helybeliek – erre utal a címadó közmondás – a keresztény civilizáción túlnak érzik magukat. Levi mély rokonszenvvel és megbecsüléssel ábrázolja az archaikus, babonákkal teli, nyomorúságos lucaniai délolasz világot, s egyfajta felszabadító, de értékmegőrző forradalomban, egy „autonóm paraszt közösségben” látja e világ jövőjét. A könyv jóval a történetek után, 1943/44-ben íródott, nyelvezete azonban még nem követi az új filmnyelv kínálatát mintát, sokkal inkább írói magatartásával és szociografikusan dokumentáló szándékával vált a neorealista irodalom emblematisz művévé.

Italo Calvino (1923–1985) éppen a neorealizmus jegyében kezdte sokszínű és később sokfelé ágazó pályáját. 1947-ben megjelent első regénye, *A pókfészkek ösvénye (Il sentiero dei nidi di ragno)* sajátos partizántörténet, amely egyszerre kétféle nézetre adott választ. Válasz volt azoknak, akik a háború utáni rossz közbiz-

tonságra hivatkozva a partizánokat jórészt bűnözőknek tartották, meg azoknak is, akik sematikus, dicsőítő irodalmi ábrázolásukat követelték. A regény kétes múltú partizánhősei a történelmi pillanattól egyedül helyes erkölcs szerinti cselekedésnek. A mű nyelvi szempontból is követi ugyan a neorealizmus kívánalmait – tájnyelvi fordulatokkal hitelesíti a dialógusokat, a szereplők mindennapi nyelvén közvetíti a belső monológokat –, ám korántsem ragad meg azoknál; gyermekhősének mese-szerű ábrándvilágát kicsinyítő képzőkkel, mesei terminusokkal és jelképekkel érzékelteti, lelki traumáit pedig pontosan felépített hasonlatsorokkal, a neorealizmus spontaneitásán messze túlmutató nyelvi megszerkesztettségével adja vissza.

Beppe Fenoglio (1922–1963) a neorealizmus jellemző témáit járta körül – a piemontei parasztok világát, a háború és az ellenállás eseményeit –, írói nyelve azonban rendkívül változatos, *Johnny*-ciklusában pedig a neorealizmus nyelvtől merőben eltérő. *A sanyarúság (La malora)* című kisregényében még a piemontei tájnyelvhez nyúlt vissza, annak mondatszerkesztésével igyekezett az irodalmi olasz nyelvet gazdagítani, ám a *Gyönyörű tavaszban (Primavera di bellezza)* és még inkább a *Johnny, a partizánban (Il partigiano Johnny)* már az angol nyelvet tekintette mintának, olyannyira, hogy a két regényt előbb angolul írta meg, és későbbi olasz változataikban is a közelgő neoavantgárd merészségével hagyott benn kisebb-nagyobb angol szövegrészeket. Nála azonban még korántsem a nyelvi „zéró fok” kereséséről van szó (I.18.), ő az angolt mintegy „mentális nyelvként” használta (Calvino), irodalmi hagyományát és kifejezőtöbbletét kívánta átvinni az anyanyelvi irodalmi kommunikációba. Utóbbi, posztumusz kiadású regényében fogalmazta meg legsajátabb neorealista alap gondolatát is: ha az árja mítosz barbársághoz vezetett, akkor a méltó embert a lealacsonyodott, bűnre hajló fajtából kell újratemetni.

Vasco Pratolini (1913–1991), aki ars poeticáját abban jelölte meg, hogy élni annyit jelent, mint szólni, sorstársairól, az olasz proletárokról szólt, műfaji értelemben is az ő krónikásuk lett, miként a *Szegény szerelmesek krónikái (Cronache di poveri amanti)* regénycím is jelzi. E művében, valamint *A városnegyed (Il quartiere)* és *A sanfredianói lányok (Le ragazze di San Frediano)* című regényeiben meleg együttérzéssel, lírikus hangvétellő prózával ábrázolja ezt az olasz irodalomban eladdig kevés figyelemmel kísért világot. Ám pillanatfelvételeit készítve már a krónikánál tágabb perspektívára, a történelemre készült. *Egy olasz történet (Una storia italiana)* címmel regénytrilógiát tervezett, amelyben a XIX. század végi munkásmegmozdulásoktól kívánta végigkísérni Olaszország történelmét, kötetenként más-más társadalmi réteget állítva a középpontba. A ciklus első darabja, a *Metello* már a neorealizmus kifáradása idején, 1955-ben jelent meg, s talán ennek is tulajdonítható, hogy viharos irodalmi vitát keltett. Volt, aki a neorealizmus túlhaladását ünnepelte benne, mások a társadalomábrázolás teljességét hiányolták belőle, vagy a pozitívhős-eszményt kérték számon rajta (a főhős Metello szívügyektől kevésbé befolyásolható harci szellemét). A ciklus már a neorealizmus korszakán túl folytatódott, s végül tetralógiává bővült.

A megjelenésük idején eszmeiségük miatt nagyra értékelt művek közül esztétikai értékei miatt is említést érdemel Francesco Jovine (1902–1950) *Elátkozott föld* (*Terre di Sacramento*) című regénye, amelynek főhősében a kapcsolatkereső értelmiségi és a megtalált किसान személye eggyé válik: a parasztból lett, kissé esetlen jogász fiú lassacskán népevezérré érve örökös földbérlethez akarja juttatni osztályosait, és a földért vívott harcban értük áldozza életét. A pozitívhős-eszmény emblematikus műve lett Renata Viganò (1900–1976) *Ágnes halála* (*L'Agnese va a morire*) című regénye, amelyben egy iskolázatlan, egyszerű parasztasszony ébred öntudatra, és hal meg partizánként.

A neorealizmus fő műfaja az irodalomban az elbeszélő próza volt, de témái és formajegyei a költészetben is megjelentek. Ilyenekkel élt a háború után a 30-as évek hermetizmusának két kulcsszereplője, Quasimodo (vö. III.14.2.1.) és Gatto is, valamint Franco Fortini (1917–1994), Elio Filippo Accrocca (1923–1996) és Rocco Scotellaro (1923–1953). A drámairodalomban a nápolyi kisemberek világát komédiává oldó Eduardo De Filippo (1900–1984) művészete érintkezett a neorealizmussal.

Az 1950-es évek közepétől a neorealizmus eszközei mindinkább kevésnek és alkalmatlannak bizonyultak a megváltozott valóság ábrázolására: a rohamosan polgárosodó szegény rétegek is egyre inkább személyes, egyéni és társadalomlélektani problémákkal szembesültek, olyanokkal, amelyeket az ismét újító filmjászság, elsősorban Antonioni és Fellini állított ekkor középpontba: az elidegenedéssel és a magányal. Az irodalomnak is követnie kellett a változásokat.

15. A realista alkotásmód a neorealizmus korában

Cesare Pavese életműve, P. Levi, Moravia és Calvino ekkori pályaszakasza

15.1. A neorealizmus korának legnevesebb szerzője, Cesare Pavese (1908–1950) mindössze egy-egy jellegzetes téma révén érintkezett a neorealizmussal – antifasizmus, ellenállási harcok, vidéki helyszínek –, poétikája távol állt a kor fő áramlatától. Már a neorealizmus mintaadó művének tekintett, 1941-ben megjelent *Falvaid* sem volt valódi minta: a vidék és a paraszti élet ábrázolását már ebben a műben is áthatotta az a rendszeres szimbolika, amely hamarosan Pavese műveinek legsajátabb jellemzőjévé vált, s realizmusát líraian mitikussá lényegítette át.

Pavese 1940-től tudatos alaposítással kezdte tanulmányozni a néprajzot, az antropológiát és a mélylélektant, s Frazer, Freud, Jung és Kerényi tudományos művei, valamint Vico filozófiája, a XIX. század végi irracionizmus tanai és Thomas Mann elmékedései nyomán olyan mítoszelméletet dolgozott ki, amelyet azután

egész írói életművében rendező elvként és módszerként használt. Ez a poétikává átalakított mítoszelmélet abból indult ki, hogy az emberi megismerő tevékenység mindig egy rejtett alapismeretre támaszkodik, melyet az egész emberiség az őskorban, az egyes ember pedig az ennek megfelelő gyermekkorban szerzett meg („sohasem először látjuk a dolgokat, mindig másodjára”). Mivel a primitív ember sokjelentésű jelképekben ragadta meg a valóság mozzanatait, e jelképek azóta is mindannyiszor újra konkretizálható tudásként, mítoszként élnek tovább bennünk. Vagyis a mítosz nem más, mint „egyszer és mindenkorra érvényes eset, amely újabb és újabb jelentésekkel telik meg”, elsődleges, ősi ismeret: „a vér emlékezete”. Hasonlóan jelképformáló, mítoszeremtő gondolkodású a gyermek is, ezért a kollektív mítosz mellett valamennyiünknek létezik egy magánmítosza is. A hiteles megismerés tehát a kollektív és a magánmítosz párhuzamos fölféjtésével történhet, a kívánatos módszer pedig – az író számára is – az elemző emlékezés. „A valamit is érő modern művészet nem más – vonta le a végkövetkeztetést Pavese –, mint visszatérés a gyermekkorba. Állandó mozgatója a felfedezés, amely legtisztább formájában csak a gyermekkor földözésével valósulhat meg.”

Az egyetemes és a magánmitológia alapján azután a pavesei életműben világosan kirajzolódik egy állandó jelképrendszer, amely a vidék és a város alapvető ellentétére épül. A vidék mítoszörző, de önmagában is kettős természetű: a termőföld síkvidéke az ősi vadásgot, a szenvedélyeket, a nyers erotikát, a dionüszoszi féktelenséget hordozza magában, a dombvidék pedig a gyermekkori emlékeket és a szelídebb érzékiséget. A városban már elvesznek a mítoszok, az ifjú felnőtté érik, s eközben tartalmatlan kapcsolatokra, végső soron pedig magányra lel. A visszatérés ősi toposza ebben a kettősségben sajátos jelentést kap: a hősök egy szükségképpen elveszített gyermekkori világba (vidékre) vágyódnak vissza, amelyből szükségképpen a felnőtt világba (a városba) kell újból elvágyódnuk. Az elsődleges jelképrendszert egy másodlagos is kiegészíti: a vidéki történések többnyire nyáron zajlanak, a szenvedélyekhez illő melegben és a termékeny vegetáció díszletei között; a városi események fő évada viszont a tél, amikor az ifjú hősök kevesebb belső indítatásból keresik érzéki kapcsolataikat, gyakran az utcákat róva, lehangoló esőben, a lámpák gyér fényénél.

Aszerint, hogy a jelképek mennyire válnak meghatározóvá az egyes művekben, maga Pavese is rendszerbe foglalta prózai életművét; a sor az alapvetően naturalista ábrázolásmódtól (*A társ*) a szimbolikus valóságábrázoláson át (*Ház a domboldalon*, *Az ördög kastélya*, *A hold és a máglyák*) a kizárólagos jelképnyelvig terjed (*Párbeszédék Leucóval*).

Elvlaszthatatlanok a jelképrendszertől a meghatározó témák is: felnőtté érés, szellemi és érzelmi önépítés, boldogtalan vagy üres társkapcsolatok, magány, a visszatérés–elvágyódás kettőssége, a töprengő értelmiségi helykeresése a cselekvő világban.

Pavese költőként indult; *Fáraszt a munka* (*Lavorare stanca*) című, 1936-os kiadású kötetében a 30-as évek elején írt verseit gyűjtötte egybe. Az ekkor uralkodó

hermetista irányzattól (I.11.) merőben eltérő költészettel jelentkezett, olyan epikus hangvételű versekkel, melyeknek az azóta is használatos „elbeszélés-vers” (*poesia-racconto*) műfajnevet adta. Az eseményeket leíró, párbeszédeket idéző, narrátori közbevetéseket alkalmazó kis poémáknak sajátos versformát is talált: Walt Whitman nyomán (akiről egyetemi diplomamunkáját írta) szabad versre emlékeztető alakzatot dolgozott ki, amely általában 13 szótagból állt, 4-5 hangsúlyt tartalmazott, ám teljességgel a prózanyelv képzetét keltette (vö. *Déltengerek*, III.15.1.). A költészettel később sem hagyott föl teljesen, későbbi versei az *Eljön a halál és szemeddel néz rám* (*Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*) című, posztumusz kötetében jelentek meg.

Az olasz irodalom klasszikusává azonban prózai életműve avatta. Első két regényét (I.13.2.) néhány elbeszélés, majd pedig a jelentős művek sora követte. Az 1946-os *Augusztusi vakáció* (*Feria d'agosto*) elbeszélés- és tanulmánygyűjtemény, amely a mítoszról folytatott intenzív tanulmányok szépírói és elméleti példatára. 1947-ben az a két prózai kötete jelent meg, amely a közvetlenség–mitizálás skála két végpontját képezi: *A társ* (*Il compagno*) és a *Párbeszédek Leucóval* (*Dialoghi con Leucò*).

*A társ*nak nemcsak általános jelentésvilága közvetlenebb a többi regényénél, a politikai elkötelezettség is közvetlenül megjelenik benne. A fasizmus idején játszódó események ifjú hőse eleinte a Pavese-figurák jellegzetes, tartalmatlan városi életét éli, s felnőtte éresében megkísérti az immoralitás is (elszereti nyomorékká lett barátja kedvesét), a körülötte zajló események során azonban lassan öntudatra ébred, és a kommunista ellenállás részesévé válik. A neorealizmus ideológiai vonulatába illő pozitív hős lesz, avagy a pavesei jelképrendszer nyelvén szólva: az irracionális létből a racionális létbe lép át.

A Párbeszédek Leucóval a közvetlenséget egyetemességgel cseréli fel: az általános emberi érzelmeket közvetítő és hajdan ugyancsak köznyelvként használt („népi ihletésű”) görög mitológia nyelvén szól. Ám ez a paradox módon kapcsolatkereső új formanyelv (a nyelvjárások „lefelé utat kereső” tendenciájával szemben a kultúra „fölfelé egységesítő” útját kereste) szükségképpen leszűkítette olvasóközönségét: az antik istenek és hősök párbeszédei sokkal inkább a hermetista költészet utalásos, sejtető, nehezen megfejtendő nyelvére emlékeztetnek. A rövidke dialógusok valójában lírai elmélkedések, gondolatok a sors által ránk rótt végzetről, vallomások a magányról, a fájdalomról, a halál érzéséről.

A Ház a domboldalon (*La casa in collina*) együtt jelent meg 1948-ban *A börtönnel*, s a közös kötet cím – *Mielőtt a kakas megszólal* (*Prima che il gallo canti*) – bibliai utalással jelzi, hogy új regényében Pavese a maga „szellemi áruclását” írta meg (Asor Rosa, 1982). A regény első személyű narrátora, aki minden másnál több azonosságot mutat a szerzővel, a dombvidékre menekül a háború elől, s tételődő önvizsgálattal fogalmazza meg magának, hogy vágyott és egyszersmind fájónak érzett magánya az új helyzetben már vétkes elszigetelődés, elválasztja őt cselekvő-ellenálló környezetétől, és ellentmond saját eszményeinek is. De hamarosan már

a domb sem töltheti be jelképfunkcióját, nem lehet a városi világgal szembeni menedék, mert immár a történelem is irracionálissá vált, az ősi vadság a háború képében elárasztja az egész világot. A regényzáró halálvízió is jelképesse emeli a történelmet, jók és rosszak, ellenségek és szövetségeseik helyett egyetemesen áldozattá váló emberek hálnak meg, s az élőkötől egyetemes önvádat követelnek: „minden elesett hasonlít arra, aki életben marad, és magyarázatot kér tőle”.

A felnőtté érés fejlődésregénnyé tágitott motívumát szintén egy összefoglaló kötet, *A szép nyár (La bella estate)* gyűjti egybe. A három történet külső és belső ideje is rövid, mindhárom a fejlődés beavatásmozzanatát ragadja meg. A címadó kisregény naivul tiszta, ártatlan lányhőse az érzelmek nélküli erotika vérbajjal is terhelt városi világába érik bele: „vezess te”, mondja a történet zárszavaként zuhlott barátnőjének. *Az ördög kastélya (Il diavolo sulle colline)* egyetemista narrátorának tapasztalatgyűjtése a szelídebb jelképet hordozó dombvidéken történik, ám a lélektani útvesztőkből felfakadó bűnök és szenvedélyek éppoly kísértőek: tudóbeteg, kábítószeres ismerősének önfeláldozó, ám szabadosan viselkedő feleségébe barátaihoz hasonlóan ő is beleszeret. A *Barátnőkben (Tra donne sole)* Pavese gazdagon ábrázolt, eleven nőalakjai közül a legtökéletesebbel találkozhatunk, az ugyancsak ifjú Rosettával, aki látszólag minden ok nélkül öngyilkos lesz. A rejtély megoldását alighanem a jól ismert Pavese-motívum jelenti: a felnőtté érés traumáját élő lány úgy marad társnői között magányos, hogy nem kapja meg sem a szükséges magányt, sem a magány szükségesség feloldását.

Az utolsó regény, *A hold és a máglyák (La luna e i falò – III.15.2.)* az életmű legtöbb alapmotívumát magában foglalja. Az amerikai emigráns főhős olaszországi szülőföldjére, gyermekkorának síkvidékére látogat vissza, s emlékein át sorsának teljesebb megismerését keresi. Földjének babonáin, történeteiben, mítoszaiban keresztül azonban a világról is teljesebb képet kap. A valóság és a mítosz két síkja a regényben egyszerre van jelen, a közvetlen jelentések jelképpé transzponálása folyamatos, s ezáltal a prózanyelv is folyamatosan lírával itatódik át. „Az eddigi legnagyobb tett” írta róla naplójába Pavese. S nem is múlhatta már felül, mert kevéssel megjelenése után az önkezü halált választotta.

Élet és életmű Pavese esetében eggyé vált, a kettő egymást felerősítve adta hírül a háború utáni ember tépelődő, tragikus magányát. A téma világhírű filmes feldolgozója, Antonioni hamarosan *A barátnők*ből készült forgatókönyv alapján kezdte hírül adni ugyanezt.

15.2. Primo Levi (1919–1987) abban az időben adta ki először lágerregényét, amikor a neorealizmus dokumentáló típusú művei különös becsben álltak. Okkal feltételezhetjük tehát, hogy éppen azért maradt sikertelen, mert *más volt*, lényegesen több, mint dokumentum. Az olasz irodalomkritika csak akkor fedezte föl értékeit, amikor a neorealizmus korszaka már lehangyatlott.

Az *Ember ez? (Se questo è un uomo – III.16.1.)* ma már a holokauszt-irodalom klasszikus művének számít, és éppen azon többlete miatt, amely a krónikajelleg fölé emeli. Levi, aki zsidó partizánként került egy Auschwitz melletti koncentrációs

táborba, az első személyű és valóságghű történetmondás ellenére élményeiből nem emlékiratot, hanem regényt írt. Elbeszélői jelenből visszatekintő és kívülről elemző narrátor-énjétől sikeresen elkülönítette múlt időben létező, az eseményeket belülről megszenvedő szereplő-énjét, s ezáltal mintegy realista típusalakot teremtett, és realista összképet adó szerzői magatartást vett fel. A történet sor gondolati rendbe foglalására, azaz a szerkesztésre is regénytechnikát talált: a lineárisan kezelt cselekményidőben a vízszintes időtengelyt függőlegesen át- meg átmetszve, tanulmányírói rendszerességgel követik egymást a lágerélet tematikus fejezetei. Az írói magatartás alapvetően intellektuális: Levi nem érzelmeket kelteni, nem elborzasztani akar, az események részleteiben és egészében is a folyamatok természetét, okát és magyarázatát keresi. Nyelvezete ehhez illően pontos, szikár, már-már tárgyilagosan szűkszavú. Mondatai a tények erejétől súlyosak.

A könyv 1956-os újabb kiadásának hazai és külföldi sikere után Levi *Fegyvernyugvás (La tregua)* címmel megírta a történesek folytatását is: a tábor túlélőinek haza vezető útját. A borzalmak leírásához hasonlóan az öröm leírásában is mértéket tart, a súlyos tárgyilagosság után fokozatosan tér át az érzelmi színezetű hangnemre, s ebben már a derű, sőt a felszabadult humor is helyet kap. A fegyelmezett szűkszavúságot is mindinkább gazdag mesemondás váltja fel, a váratlan és képtelen fordulatokkal teli hazautazás már-már pikareszk jelleget ölt a regényben.

A lágertéma később is vissza-visszatér Levi írói pályáján, novellákban, versekben, s végül egy esszéregényben is, amely az *Ember ez?* egyik fejezetének változtatlan című kibővítése (*Akik odavesztek és akik megmenekültek / I sommersi e i salvati*). A kémikusból végleg íróvá lett Levi azonban más történelmi és társadalmi témákkal is kiegészítette jelentős életművét (lásd I.21.1.).

15.3. A neorealizmus éveiben Alberto Moravia egy kötetnyi novella erejéig a szegények világa felé fordult (*Római történetek / Racconti romani*), ám változatlan írói magatartással és elemző módszerrel. Történeteinek helyszínével és szereplőivel a neorealizmus közegét idézte fel, együttérző elkötelezettség helyett azonban továbbra is a kíméletlen tárgyilagosság hangján szólt. Róma boltosai, pincérei, munkásai, alacsony sorú szélhámósai a maguk módján éppoly erkölcssteneknek bizonyulnak e novellákban, amilyenek *A közönyösök* polgár hősei voltak. Egy árnyalatnyival több írói együttérzés jut *A római lány (La romana)* első személyben beszélt, szegény és szerencsétlen sorsú hősnőjének, akinek prostitúcióhoz vezető és kivezető utat nem találó története még a háború előtt játszódik.

Moravia igazi közege azonban a polgárvilág maradt. A háború után már állandósult írói módszerrel folytatta e létforma elemzését: egy-egy megvizsgálandó problémát választott témául, s ezeket mintegy tanulmányírói logikával formálta művekké. Probléma-témáit fogalmi címekkel nevezte meg: *Az engedetlenség (La disubbidienza)*, *A hitvesi szerelem (L'amore coniugale)*, *A megvetés (Il disprezzo)*, *A megalkuvó (Il conformista)*. Az 50-es évtized végén, amikor a neorealizmus helyébe széles körben is a személyes, lélektani problémák irodalmi vizsgálata lépett, újrafogalmazta pályakezdő témáját, és *Az unalom (La noia)* című regényében a közönyt immár elidegenedésként mutatta be.

15.4. „Megváltozott a dolgok zenéje”: így jellemezte képletesen Calvino azt a társadalmi-lélektani változást, amelyben nem tudott már a neorealizmus társadalomformáló hitével írni. Az ábrázolás hitelesebb és tágabb lehetőségeit keresve két irányba indult tovább: a parabola nyelvén egyetemes számvetést készített (I.17.3.), a már novelláiban és első regényében is (I.14.) megmutatkozó hagyományos realizmussal pedig a háború előtti és utáni hazai valóságról adott kritikai szemléletű képet. Utóbbi műveinek uralkodó műfaja a „hosszú elbeszélés” (*racconto lungo*); ebben a formában írta le egy kamaszfiú nézőpontján át Olaszország háborúba lépésének éveit (*A háborúba lépés / L'entrata in guerra*), valamint felnőtt narrátorokkal a háború utáni társadalmi visszasságok belső természetét (*A rablóhangya / La formica argentina, A szmogfelhő / La nuvola di smog*). A realista ábrázolásmódú művek kései, utolsó darabjával viszont (*A szavazatszedő egy napja / La giornata d'uno scrutatore*) már folyton megújuló pályájának experimentalista korszakát készítette elő (I.20.1.).

15.5. A neorealizmus korában jelentkeztek érett kötetekkel azok a lírikusok is – Giorgio Caproni, Sandro Penna, Attilio Bertolucci –, akik azóta a klasszikusokéhoz közeli rangot szereztek maguknak, s akiket ugyancsak egy régebbi gyökerű, egyetemesebb formanyelv különböztet meg koruktól. Róluk, mivel jelentős műveiket pályájuk későbbi szakaszában alkották, az antinovecento-líra összefoglaló tárgyalásánál lesz szó (I.21.).

16. Kísérleti irodalom a neorealizmus korában

Carlo Emilio Gadda, Pier Paolo Pasolini

16.1. Carlo Emilio Gadda (1893–1973) az első világháború idején induló íróknak és költőknek volt nemzedéktársa, de csak 1926-ban, a *Solaria* hasábjain (I.9.) kezdett publikálni, első kötete 1931-ben jelent meg, fő művei pedig már a neorealizmus korszakában születtek, sőt könyv alakban már azon túl láttak napvilágot.

Gadda rendkívüli műveltséggel és elevenen ható irodalmi tájékozottsággal kezdte és járta végig írói pályáját, műveiben megannyi olvasmányélmény és remiszancia bukkann fel, igen sokféle hatás van jelen; a hazai szerzők közül Manzoni, Parini, Carlo Porta, Belli és a milánói „fésületlenek” (*scapigliati*) írásai hagytak benne erős nyomot, írásmódja azonban inkább Sterne-ével és Joyce-éval rokon, bölcséleti téren pedig Leibnitz és Bergson tanításait követte leginkább.

Tudományos alapossággal készült a szépírói mesterségre. (Tanulmányainak mindkét irányához illett az alaposság: előbb elektromérnöki diplomát szerzett, majd pedig filozófia szakot végzett, úgy, hogy disszertációját már nem védte meg.) Néhány vers és egy elbeszélés megírása után sietve az írói út kijelöléséhez és

a módszer kialakításához látott. A *Manzoni-apológiában* (*Apologia manzoniana*) a követendő írói magatartást és annak eszközeit kereste, *A szépirodalom és amit a technika adhat hozzá* (*Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche*) című írásban a nyelvi pontosság lehetőségeit vizsgálta, a *Milánói töprengésben* pedig (*Meditazione milanese*) a megismerés módját, személyes gnoszeológiáját dolgozta ki. De elméleti útkeresése a későbbiekben sem lankadt, ennek lényeges dokumentumai az *Irodalmi nyelv és használt nyelv* (*Lingua letteraria e lingua dell'uso*), *Pszichoanalízis és irodalom* (*Psicoanalisi e letteratura*), valamint a *Céлом felé tartok* (*Tendo al mio fine*) és a *Hogyan dolgozom?* (*Come lavoro*) című nyelvi-módszertani traktátusok.

Gadda nem egy adott, zárt egységnek tekintette a valóságot, hanem a megismerés által folyamatosan változó, átalakuló képződménynek, ezért úgy vélte, hogy annak, aki vizsgálja, tudatával „el kell változtatni” („...megismerni annyit jelent, mint *valamit bevinni a valóságba, azaz elváltoztatni a valóságot*”). S mivel az emberi-társadalmi valóságot hamis látszattal, képmutatással, bűnnel teli kusza szövevénynek (*groviglio*) látta, arra a következtetésre jutott, hogy az elváltoztató megismerés legalkalmasabb eszköze a nyelv, akár úgy, hogy fonákjáról színére fordítva megnevezi e valóságot („a csalást neve árulja el, miként a tolvajt a homlokára süttött bélyeg”), akár úgy, hogy fonákságait iróniával, paródiával, mimézissel leleplezi. E logika mentén azonosítható az olasz irodalomban egyedülálló gaddai nyelvezet két alappillére: a részletekig hatoló, megnevező pontosság és a korlátokat nem ismerő, mimetikus változatosság.

A pontosságot a fogalmi megfelelésen messze túlmutató, tudományosan szerteágazó és aprólékos, már-már tobzódóan bőséges nomenklatúra képviseli ebben a sajátos nyelvvezetben. A leírások szabatos műszók és szakkifejezések sokaságával mutatják be a tárgyakat, a helyszíneket, a helyzeteket. A terminusok a legkülönbébb tudományágakból kerülnek ki; jegyzetfüzeteinek tanúsága szerint Gadda módszeresen kijelölte maga számára a tanulmányozandó szakterületeket. Ám a helyszínrajzok és a helyzetleírások szakkifejezései korántsem csak megnevező funkciót töltenek be, maguk is szerteágazó analógiákká válnak (egy zsebóra látványa „egyiptomi vagy káldeai papi-asztrológiai kasztba, egy zárt, orfiko-pitagorikus közösségbe” sorolhatja be az óra viselőjét; az együttézés „fellágyítja tobozmirigyünket”, és így tovább). A latinizmusok és a különféle idegen nyelvi elemek a tudomány szavainak pontosító, hitelesítő szerepét töltik be, a kölcsönzőktől a félmondatokon át egészen a hosszabb szövegrészekig. A hiteles nyelvi jellemzés jegyében a szereplők sokszor saját nyelvjárásukban szólalnak meg; egy-egy műben ezáltal többféle nyelvjárás keveredhet. A vendégzavak azonban a narrációba is benyomulnak, és sokszor ellentétes stílusú nyelvi elemekkel ütköznek. A változatosságot tovább növelik az archaizmusok, a műveltségyszók, a keveredő stílusrétegek (az argótól a kifinomult irodalmiságig), az eredeti szóképzések, a hapaxok (egyéni lelemények), mondattani téren pedig a halmazott felsorolások, az ismétlések, a mondattördelések, a visszatérések, a közbeszúrások, a kitérők. Mindezek

eredményképpen végül a szövevényes világot hitelesen leképező nyelvi szövevény (*pastiche*) jön létre, amelyet az irodalomkritika hol gaddai barokknak, hol sajátos expresszionizmusnak nevez.

Ehhez a töbrétegtű, több komponensű, gazdag expresszivitású keveréknyelvezhez a nagyobb lélegzetű művekben darabokra töredező szerkezet járul; a gondolati kitérők nem állnak meg a mondatahároknál, a narráció nem cselekményszálakon, hanem asszociációk mozaikrendszerén halad, az alaptörténetet elkalandozó leírások, mellékes epizódok szabdalják szét, vagy akár egész epikai egységek törnek meg. A valóság Gadda szemében oly szerteágazó, hogy ábrázolása csak labirintus-szerű lehet, sőt, e labirintusból ki sem lehet jutni: a Gadda-regények befejezetlenek maradnak, pontosabban szólva cselekményük sohasem zárul le.

A sorozatos befejezetlenségnek a labirintusképzeten kívül lélektani magyarázata is van. Gadda, aki neuraszténiában szenvedett, önmagában és önmaga körül is egészséges rendet keresett. Nevezetes megismerésmódelje szerint azonban maga is inkább betegséget „vitt be” valóságképébe (innen az orvosi nyelvből vett metaforák: a megismerés mint „elváltoztatás”, az öndefiniáló „spasztikus nyelvhasználat” és egyebek), önmagából „kiírt” indulatainak és mohó ábrázolásvágyának nem szabott határt, így hát a vágyott rendet – a kerek, lezárt befejezést – sem objektív, sem szubjektív okból nem találhatta meg. Különösen így volt ez bűnügyi történeteiben, melyekben a bűntény kinyomozása a világ rendjének jelképes helyreállításával ért volna fel.

Az 1931-es kisprózaötet leghosszabb, címadó elbeszélése, *A filozófusok Madonnája* (*La Madonna dei filosofi*) már minden tekintetben jellegzetes Gadda-mű: bűnügyi történet széttördelt, antinarratív cselekményvezetéssel és a nyelvi kifejezésforma uralmával. A következő évek változatos tematikájú kisprózaí írásait – háború, tengeri utazás, városi élet – újabb kötetek gyűjtötték egységekbe, de jó néhány írás csak később, posztumusz kiadásokban jelent meg. Egy 1936-os esemény, Gadda anyjának halála indította útjukra azokat epizódokat (szerzői meghatározás szerint „traktusokat”), amelyek előbb a *Letteratura* című folyóiratban jelentek meg, regénnyé pedig 1963-ban, illetve újabb kiegészítésekkel 1970-ben szerveződtek.

A fájdalom tudata (*La cognizione del dolore* – III.17.1.) egy gyötrelmes anya-fiú kapcsolat köré épül, s ennek környező valóságaként mutatja be – egy képzeletbeli dél-amerikai országba transzponálva – Gadda életrajzi helyszíneinek világát. A főhős írói alterego, a történet pedig keserű önvallomás, irodalmi formába öntött lélektani helyzet- és önelemzés. Vád és önvád is egyszerre: az én beteges narcizmusával a külvilág bűnös és örült egoizmusát állítja szembe. Az eseményeket a főhős Gonzalo neurotikus nézőpontjából látjuk, a harmadik személyű narrátor hol függő beszéddel, hol szemléleti azonosulással közvetíti az ő világképét. Gonzalo szereti és gyűlöli anyját, de kimutatni csak ez utóbbi érzését képes; keserű kifakadásokkal, mogorva és durva gesztusokkal támadja környezetét; iróniával, szarkazmussal, gúnnyal ostorozza az egész világot. A történet jellegzetes, gaddai bűnügyi

szála a regény végén nyitva hagyja a feltételezést: a bűntény áldozatává lett anyának akár ő, Gonzalo is lehetett a gyilkosa. A cselekmény a bűnügyi szál ellenére másodlagos (az sem derül ki, hogy ki a tettes), a regény két fő témája a címben is jelzett megismerés és fájdalom. A megismerés a kórkép tudatosításán túl az ismeretszerzés minden területére kiterjed, a mű Gaddára jellemzően enciklopédikus. A fájdalom pedig a ráció ellenoldalát, az érzelmi szférát is beemeli a műbe. A nyelvezetben a fent leírt elemek teljes tárháza felvonul, a fikciónak megfelelően kiemelt szerepet kapnak a spanyol vendégzsövegek.

A *Letteraturában* később, kötetben viszont előbb, 1957-ben jelent meg Gadda másik jelentős regénye, *Az a Merulana utcai csúf kalamajka (Quer pasticciaccio brutto de via Merulana)*. A bűnügyi metafora ebben a legnyilvánvalóbb: a regény ugyancsak írói vonásokat őrző főhőse, Ingravallo rendőrfelügyelő két bűntény együttes nyomozásával voltaképpen a tágabb világ rejtélyeit nyomozza; minden szereplő, minden apró körülmény a világ egyetemes *szövevényei* felé vezet; a regény valódi cselekményét a filozófus-detektív gondolatai alkotják. Ingravallót a bölcséleti értelemben vett megismerés vágya űzi, az egyedit folyton az általánossal, a köznapit folyton a történelmivel kapcsolja össze: Gadda számára „írni annyit jelent, mint nyomozást indítani” (Ferrero). A rejtély ezúttal sem oldódik meg, a gyilkos nem kerül elő. A nyelvezet, a „gaddai barokk” itt alapvetően a soknyelvűségen alapul, már a regény címe is tájnyelvi, a narrátori szöveg és a dialógusok három fő nyelvjárásrétege a római, a nápolyi és a molisei.

Fő műveinek számító két regényén kívül az 50-es és a 60-as évtizedben Gadda több más prózakötetet is publikált még; ezek közül említést érdemel az *Erósz és Priaposz (Eros e Priapo)* című, regény terjedelmű esszé, amely éles szatíra a faszizmusról és koráról, annak a kiábrándulásnak a dokumentuma, amely a mozgalommal kezdetben rokonszenvező írókat a diktatúra mélységes megvetésére sarkallta.

1963-ban, *A fájdalom tudata* nemzetközi sikerének évében már az ekkor alakult neoavangárd 63-as csoport is (I.18.) kivette részét az általános ünneplésből: az előfutárnak kijáró tisztelettel tekintett Gaddára, a nyelv „zéró foka” felé tartó nagy elődöt látva benne.

16.2. Pier Paolo Pasolini (1922–1975) olyan experimentalista volt, aki hamarabb lépett a kísérleti irodalom útjára, mint annak radikális képviselői, a 63-as csoportbeliek, ezek radikalizmusát viszont olyannyira nem követte, hogy mozgalmuk kibontakozása idején éles vitába keveredett velük. A nyelv közlő funkcióját védte ellenükben, s a nyelvi kísérletezéshez is klasszikusokat tekintett mintának, elsősorban Pascolit és Rimbaud-t.

Ez a viszony akár jelképes is lehetne: Pasolini az ellentétes indíttatások és a különutak embere volt. Kötetcímmel *A katolikus egyház csalogányának* nevezte magát, de a kötet utolsó ciklusának a *Marx felfedezése* címet adta; elkötelezett Gramsci- és Lukács-hívő volt, de a szocialista realizmus pozitív-hős-eszményét perspektivizmussal (*prospettivismo*) vádolta; minden gondolatával a polgári értékrend ellen harcolt, de a 68-as diákmozgalmak idején a rendőröket („a nép fiait”)

védté a lázadó diákokkal („a papa kedvenceivel”) szemben. Művészi téren is erős kettősség élt benne, lírizáló hajlamát nyers valóságábrázolás ellentételezte, hermetista sejtelmességét a csibézsargonig kinyíló tárgyiaság ellenpontosította.

Sokirányú pályáján költőként indult, alig húszévesen adta ki *Casarsai versek* (*Poesie a Casarsa*) című első kötetét. A friuli tájnyelven írt versek gyökeresen új nyelvi szemléletet hoztak; nem a neorealizmus mintavétel szerű, tájHITELESÍTŐ, alsóbb rétegekből merítő nyelvzete szólat meg bennük, hanem egy „abszolút nyelv”: a fiatal költő számára a kulturális hagyományok nélküli friuli dialektus eredeti, érintetlen, ráragódott jelentésektől független nyelvi matéria volt, azaz olyasféleképp romlatlan, ahogyan a fogalmat 15-20 évvel később majd a neoavangárd értelmezi (I.18.). Más szóval a legmegfelelőbb eszköz a gyermekkori, idillikus östermészet és az ősi ösztönökből fakadó érzelmek – önszeretet, (homoszexuális) érzékiség, anya iránti vonzalom, ifjúi világöröm, halálérzés – ábrázolására. Ugyanakkor kísérleti anyag is: Pasolini valódi experimentalista játékként Rimbaud-t és Eliotot is friuli nyelvre fordította. A népdalszerűen könnyed, sokszor mégis hermetistán sejtelmes rövid kompozíciókban kétféle hang keveredik: a természetből merített vitalizmusé és a tudat mélyéből fakadó fájdalomé (III.18.1).

Pasolini ezután nemcsak költőként folyamodott a tájnyelvhez (1954-ben újabb friuli nyelvű kötetet adott ki), irodalomszervezőként és szerkesztőként is foglalkozott vele. Néhány társával friuli nyelvű folyóiratot, majd pedig „Friuli nyelvi akadémiát” alapított, kiadói megbízásból *XX. századi tájnyelvi költészet* címmel antológiát szerkesztett. S amikor költőként már az irodalmi olasz nyelvre tért át, prózaíróként – immár a megjelenítő hitelesség kedvéért – ismét a tájnyelvhez fordult.

Utcakölykök című regénye (*Ragazzi di vita*, 1955) már római tartózkodása idején született, római szegénynegyedekben játszódik, s ifjú lumpenproletár hősei beszélőként és elbeszélőként is római dialektusban szólalnak meg. A mű mindamellettt nem neorealista alkotás; főhős nélküli, váltakozó szereplőkkel zajló, pika-reszk jellegű eseménysorokból áll, a hagyományos regényszerkezet felbomlik benne, a regény a nem-regény felé tart. A nyomorúságban élő, kisebb-nagyobb büntetettek elkövető fiatal hősoket Pasolini lírai rokonszenvvel ábrázolja, a nyers valóság nyelvét pátosz járja át.

A négy évvel később megjelent *Egy indulatos élet* (*Una vita violenta*) ugyanabba a világba vezet, szereplői ugyanazok a nincstelen, ifjú kültelki zsványok, a szerkezet azonban immár regényszerűbb, a cselekmény egy szabályos főhős körül összpontosul. Mi több, Tommaso Puzillit a regény végén öntudatra is ébred: egy letört sztrájk látványára kommunista párttaggá lesz. A „perspektivizmus” által megkísérett Pasolini azonban nem enged hőseinek megváltó távlatot: Puzillit tüdőbaj viszi el, másokra lakóház omlik, s van, aki önmaga vet véget életének.

Pasolini a háború előtti, családi eredetű politikai lojalitást (apja Mussolini hadseregének tisztje volt) a háború után fordította át harcos, baloldali világnézeté; a friuli napszámok bétharcai láttán kezdte Marxot és Gramscit olvasni. Szépirodalmi műveiben ezután jelentek meg közvetlenül is az ideológiai motívumok,

vitacikkeit és tanulmányait ezután helyezte következetesen világnézeti alapokra. Így követhette *A katolikus egyház csalogányát* (*L'usignolo della Chiesa Cattolica*) a nyíltan ideologikus című, újabb olasz nyelvű verskötet, a *Gramsci hamvai* (*Le ceneri di Gramsci* – III.18.2.).

A költői életmű középpontjában álló kötet már nemcsak nyelvében tér el a pályakezdet friuli tájverseitől, alaphangjában és formaválasztásában is más. A terjedelmes, epikus alaphelyzetű poémák erkölcsi töprengéseket, eseményeket, helyzetrajzokat öntenek versbe, s együttesen mintegy „intellektuális versnaplóvá” (Guglielmino–Gosser) rendeződnek össze. A vidékről Rómába került lírai én szólal meg bennük, a lélektani azonosulás és az ideológiai elkötelezettség hangján, elbeszélői, társalgási vagy reflektív stílusban. Témáinak két alapmotívuma a regényekben is leírt római szegényvilág és a tudat–ösztön kettősségében élő, önmagával örökösen számot vető személyiség. A formaválasztás mintája Pascoli; a poéma műfaja, a versforma és a versnyelv is egyértelműen az ő hatását mutatja. A költemények legtöbbször a klasszikus tercinnak Pascoli-féle, oldottabb változatát eleveníti fel – laza prozodiával, enjambement-okkal és műveltségszókkal a prózanyelv felé halad –, sőt, maga is tovább oldja: kis nyelvi egységekből építkezve még töredezettebbé teszi, sorait, strófáit időnként torzóban hagyja, sorzárlatait szabálytalan rímképlettel, asszonáncokkal, alig-rímekkel, rímhiánnyal vegyíti.

A költői életmű ezután még három jelentős kötettel bővült; a *Korom vallása* (*La religione del mio tempo*) Pasolini világgképének másik nézőpontjából, a mélyen hívő ember szemszögéből ad képet a világról, s a fizikai nyomorúság mellé a vallástalanság lelki nyomorúságát és a szellemi hitványságot társítja; a *Róza formájú költészet* (*Poesia in forma di rosa*) a vers gyakorlati funkciójának hitét makacsul követve a pamflet felé tart, s annak a *Reménytelen életkedvnek* a hangján szól, amely az ifjúkori ideák elvesztése után maradt; az *Átlényegülni és szervezni* (*Trasumanar e organizzare*) dantei szóval és továbbra is a vitacikkek hangnemében keresi a súlyosnak ítélt történelmi léthelyzetből a kivezető utat.

A szépírói életművet számos színdarab is gazdagítja még, sőt az 1966-os esztendő akár drámaévről is tekinthetjük az alkotói pályán: ekkor nem kevesebb, mint hat Pasolini-dráma született, köztük a legnevezetesebb is, a *Fabuláció* (*Affabulazione*).

Pasolini a romantika felfogására emlékeztetően küldetésként értelmezte a kultúrát, s korának valóságához igazodva világnézeti csatározásként képiesítette, amelyben az értelmiséginek az első vonalban kell harcolnia („a testemet szeretném harcba vetni”). Ez az alapállás érződik tanulmányain is – áruklódó kötetcímeik: *Szenvedély és ideológia* (*Passione e ideologia*), *Eretnek empirizmus* (*Empirismo eretico*) –, ám igazán uralkodóvá publicisztikai írásaiban vált. *Officina* című saját folyóiratában és különféle más fórumokon alapkérdésekről éppúgy véleményt formált, mint a napi élet problémáiról: írt a nyelv fejlődéséről és művészi alkalmazásáról, az uniformizálódó magatartásformákról, a szexuális erkölcsökről, a hosszú hajról, a terrorizmusról, az abortuszról. Hangja a 60-as évektől kezdődően, a jóléti

társadalom kialakulása idején különösen polemikussá vált; úgy érezte, hogy ifjúkori eszményeit, a friuli őstermészet ártatlanságígéretét félresöpörte a történelem. Intellektuális jelenlétével olyasféle szellemi iránymutató volt, mint Vittorini (I.13.2., I.14.), azzal a különbséggel, hogy az ő irányát egyre kevesebben követték, s mindinkább egyszemélyes intézmény maradt.

Pasolini a sokoldalú tehetségek közé tartozott, a különféle irodalmi műfajokon kívül a képzőművészetben és a filmezésben is saját kifejezésformára lelt. Rajzai kevésbé ismertek, filmjei viszont világszerte híressé váltak. A képanyelv ugyanolyan eredeti matéria volt számára, mint a dialektus: a mimikát, miként a nyers valóságképet, az álom- vagy az emlékképet „már-már ember előtti vagy az emberrel határos, de mindenesetre nyelvtan előtti” nyelvként definiálta. Filmjeit később maga is rendszerbe foglalta, aszerint csoportosítva őket, hogy hol foglalnak helyet a természet–tudat skálán. Rendszerében az „élet-trilógia”-ba sorolt filmek az ősi ösztönvilág ábrázolásai (*Dekameron*, *Canterbury mesék*, *Ezeregyéjszaka*); a „mitikus-pszichoanalitikus ciklus” darabjai az ősi ösztönök felfejtésének útján haladnak (*Oidipusz király*, *Teoréma*, *Disznóól*, *Médea*); a „realisztikus-ideologikus” ciklus alkotásai pedig már a tudatos eszmék látásmódjával ábrázolják a valóságot (*Koldus*, *Mamma Roma*, *Máté evangéliuma*, *Gonosz és jó madárkák*).

17. A sokféleség kánonjának kora (I)

Lírai-elégikus, lélekábrázoló és allegorikus próza, népi komédia

Amikor a neorealizmus egységesítő-tipizáló szemlélete és egyszerűsége törekvő kifejezésformái mindinkább alkalmatlannak bizonyultak az individualizálódó kor ábrázolására, az ellentétes áramlatként jelentkező neoavantgárd (I.18.) csak a radikális megújulásnak szabott irányt, a hagyományosabb útkeresés nem vezetett hasonlóan markáns, uralkodó formához, s így az irodalmi kánon nemcsak a szokásos hagyomány–modernség kettősségre szakadt, hanem többfelé ágazott.

17.1. Az egyik új tendencia az a lírai hangvételű, lélektani mozgatóerőket kutató írásmód volt, amely önállóan vagy árnyalatként már a neorealizmus korszakában is megjelent. A neorealista elkötelezettséggel és tematikával dolgozó szerzők közül elsősorban Carlo Cassola (1917–1987) volt az, aki politikummal átszőtt és ellenállás kori történeteiben is a szereplők jellemrajzán át látta az eseményeket. Cassola addigra már kidolgozta és rendszeresen alkalmazta a *szublimináris* poétikát (*teoria del subliminare*), vagyis azt a módszert, amellyel a valóság hiteles ábrázolását apró mozzanatokban, „a gyakorlati tudat küszöbe alatt” (*sub limine*) kereste. Ennek jegyében *Fausto és Anna* (*Fausto e Anna*) című, 1952-ben megjelent regénye is

elsősorban szerelmi történet, a partizánharcok mintegy valóságközeggént, az ifjú férfi hős erkölcsi és érzelmi fejlődésének fontos állomásaiként vannak benne jelen, s ennek megfelelően történelmi egyértelműség helyett belső konfliktusokkal terhesek (a 'ne ölj' tilalmával, a parancsnoki felelősségérzettel és így tovább). Az ugyancsak történelmi-politikai események közt zajló *Bube szerelmese* pedig (*La ragazza di Bube*) a női és egyben emberi hűséget állítja középpontba (egy szerelmet már nem érző lány ifjúságát föláldozva is megvárja börtönbe zárt kedvesét), s ekként hajlik a jellegzetes cassolai elégia felé. Később, a neorealizmus korszakán túl Cassola már a történelmet is elhagyta regényeiből, s keserű világpépet kizárólag hétköznapi dimenzióban fogalmazta meg. Moralizmusáért és érzelmvilágot feltáró írásmódjáért a neovangárd követői ekkortájt meg is bélyegezték: a 60-as évek Lialájának, azaz érzelgős regényírójának nevezték.

E megítélésben osztoznia kellett vele a történelmet hasonlóan emberi sorsokon át bemutató Giorgio Bassaninak is (1916–2000), aki a ferrarai zsidóság életének lírai hangú krónikásként vált ismertté. Bassani a faji törvények időszakától a háború utáni plebejus szemléletig kíséri végig a történelemben hőseit, a kisváros jó módú zsidó polgárait, akik előbb származásuk miatt létükben vannak fenyegetve, később szociális helyzetük miatt érznek maguk körül társadalmi feszültségeket. A történelem azonban Bassaninál is csak valóságközeg, az elbeszélő művek hősei személyes, emberi fájdalmaikat élék – beteljesületlen szerelmet, magányt, sivár családi életet és így tovább –, s a kudarcok okai között a történelmi helyzet csupán a legfőbb ok, mellette ott a többi is. Az életmű legsikeresebb darabja a *Finzi-Continék kertje* (*Il giardino dei Finzi-Contini*), amely az első személyű narrátor szerelmi érzelmei által hozza szeretetteljes közelségbe a címben jelzett, sorstársaitól is távolságot tartó család tagjait, s fizikai elpusztításukkal szemben maradandó irodalmi emléket állít nekik.

Tomasi di Lampedusa (1896–1957) már halála után, *A párdúc* (*Il gattopardo*) című regényének posztumusz megjelenésével keltett hasonlóan éles vitát, s immár nem is annyira lírai hangvételével, mint inkább történelem-szemléletével. Az Itália egységesülése idején játszódó regény egy ősidőktől mozdulatlan, változásra képtelen Szicíliát mutat be (hasonlót ahhoz, amelyet Brancati írt le a *Szicíliai don Giovanniban* – I.13.3.), s a neorealista normáktól jócskán eltérően egy arisztokrata főhős sorsán át, az ő felvilágosultán szkeptikus és bölcsen ironikus látásmódjával. A hétköznapi életet egészséges derével, sőt érzékiséggel élő Fabrizio herceg nemcsak tisztán látja osztálya végromlását, hanem megadóan segédkezik is benne, mert Garibaldihoz csatlakozó, kedvenc unokaöccsével együtt vallja: „ahhoz, hogy minden a régiben maradhasson, változtatnunk kell”. Sokat mondó adalék, hogy Vittorini lektori elutasítása után éppen Bassani volt az, aki a könyvet 1958-ban kiadásához segítette.

17.2. Elsa Morante (1912–1985) a lírai hangot olykor egyenesen poézissá teljesítette ki regényeiben. Ugyanakkor a realista ábrázolásmódot erős pszichológizmussal és erős mesei átlényegítéssel vegyítette. Hőseit sorskiigazító fantáziával

ruházta fel, képzeletük által a valóságot az ábrándok, a mesék, a mítoszok világába helyezte át. Már a neorealizmus legintenzívebb időszakában is ekképp járt el. Az 1948-as kiadású *Hazugság és varázslat (Menzogna e sortilegio)* című családregényben, amelyet Cervantes és Ariosto mintájára egy műfaj utolsó darabjának⁷, a földkerekség legutolsó regényének” szánt, felnőtt hősök építenek föl maguknak hazug ábrándvilágot, s a képzelgést mint családi vonást nemzedékeken át őrzik és gyakorolják. Az 1957-es *Arturo szigetében (L'isola di Arturo)* a vágyálmok szövögetése már természetes életkori sajátosság: a félárva kamaszhős világljáró felfedezővé mitizálja titkos útjait járó, bűnöző homoszexuálisok közt élő apját. A belső narrátor (Arturo) hangjában igen erős az írói személyesség, a meseivé és poétikussá finomuló prózaszöveg lírai önvallomás: Arturo alakjába Morante a maga gyermekkori traumáit vetítette bele, miután ezek családtörténetét előző művében már – ugyancsak áttételesen – alaposan körüljárta. Más szóval az újabb regénnyel legsajátabb módszerére lelt rá: a képzelgés fájdalmas családi vonását fájón lírai fantáziairodalommá nemesítette.

A 60-as évek társadalmi-politikai ütközeteit követve Morante még egyszer visszatért a családregény becsvágyó tervéhez, mi több, hőseinek sorsán át az egész XX. századi történelmet kívánta regénybe foglalni. A nemcsak eszmei, hanem irodalmi értelemben is kihívó vállalkozás *A Történelem (La Storia)* című, sokszáz oldalas regényben öltött testet, s ez az 1974-ben kiadott mű jelentősen hozzájárult a hagyományos elbeszélésmód új itáliai térhódításához, a narráció visszatéréséhez is, ami azonban a század olasz irodalmának már újabb fejezete (I.21.).

A visszafogottabban lírai, kortárs nőíró Natalia Ginzburgot (1916–1991) a család témája, a történelem hétköznapi léptékű megközelítése és a lélektani ábrázolás központi szerepe Morantéval rokonítja, az ő hangját azonban inkább „gyöngéd, lehanggolt, kicsinyítő béketúrás” jellemzi (Pampaloni). Ginzburg korán kezdet publikálni, s *Valamennyi tegnapunk (Tutti i nostri ieri)* című regényével a neorealizmus történelmi elkötelezettségéhez is közel került, legjellegzetesebb művei azonban személyes hangvételű emlék-történetek; bennük egy első személyű női narrátor mesél környezete mikrovilágáról. A visszatérő téma legsikeresebb feldolgozása az 1963-as *Családi szótár (Lessico familiare)*, amely már a fikciót is nélkülözi: távolságtartóan ironikus személyes memoár.

17.3. Még a neorealizmus uralma idején, 1952-ben született meg annak az új fantázia-műfajnak első darabja, amely a közben klasszikusan realista módszerrel is dolgozó Italo Calvino nevéhez fűződik. 1957-ben és 58-ban azután a sajátos mű két hasonlóval egészült ki, és vált (1963-ban) *Eleink (I nostri antenati)* címmel trilógiává. A kritika jobb híján mesének, meseregénynek definiálta a műfajt, pontosabbnak látszik azonban a parabolaregény elnevezés (Szénási, 1994), mivel a mesei elem mindhárom műben egy alaphelyzetre korlátozódik, a történet pedig egyetemes érvényű példázat a valóságról. *A kettészelt örgróf (Il visconte dimezzato)* egy ágyúgolyótól szétépett, jó és rossz félelmeire szakadt örgróf alakjával a gondolkodásmódban, erkölcsökben, politikai viszonyokban végzetesen kettészakadt,

tudathasadásos világot képszerűsíti. A *famászó báró* (*Il barone rampante* – III. 19. l.), amelynek alaphelyzete nem is annyira csodásan, mint inkább képtelenül mesei – a főhős egész életét a fákon tölti – a vállalását következetesen végigvivő ember apoteózisa, s egyben a 'részét vállalni vagy kívül maradni' értelmiségi dilemma calvinói megválaszolása is: a korral való együttélés vállalható formája a távolságtartó társulás, a „földközeli integráció” (Cases, 1970). A *nemlétező lovag* (*Il cavaliere inesistente*), melynek főhőse egy üres páncél, a pusztá akarata és a pusztá logika által létező, s ezért minden eszményt formasággá torzító létmódot önti parabolatörténetbe, keserűen kritikus éllel. A három mű együtteséből már az új műfaj alapmodellje is világosan kitetszik: egy indítókép a valóságos eseményeket a fantasztikumba helyezi át, s a fantasztikum így a valóság képi mása, allegóriája lesz.

17.4. Dario Fo (1926) színházának népi jellege nem idegen a neorealizmustól, amelynek korában született, eszközei azonban jócskán meghaladják a neorealizmust. Fo egyedülálló jelenség; a *commedia dell'arte*, a *farce*, a kabaré és a groteszk színház hagyományaiából sajátos színjátszást teremtett. Ennek középpontjában a színész-író-rendező áll, azaz saját maga, aki a színpadon „a nép bohóca”-ként (*giullare del popolo*) kifigurázza a világot. Ez a bohóc alkalmi kontaktusban áll a közönséggel, sokat improvizál, sokat bíz a mimikára és a taglejtésre, sokat aktualizál. A 60-as évek közepétől ez az aktualizálás nyílt (baloldali) politizálássá vált, a darabok címeiben napi események, szlogenek, politikusnevek tűntek föl. Fo ekkor a nyelvjárások és a köznyelv funkcionális keverésével, valamint a nem létező és mégis érthető halandzsanyelv (*grammelot*) alkalmazásával némiképp a kísérleti irodalomhoz is közeledett. Ez idő tájt írta a fő művének számító *Bohó misztériumot* is (*Mistero buffo*), amely a középkori műfaj profán vígjáték változata, s a hazugságot, a képmutatást, a színlelt erkölcsöt leplezi le, a szokásos nagyon egyszerű népnyelven. A népi komédia megújításáért Fo 1997-ben Nobel-díjat kapott.

Országos Széchényi Könyvtár

18. A radikális újítás századközepi mozgalma

A neoavantgárd

Az az irány, amelyet a neorealizmus kimerülése után egy avantgárd indíttatású csoport szabott a felerősödő kísérleti irodalomnak, a teljes fordulat felé vezetett. A *Gruppo 63* néven hamarosan akcióközösségre is lépő írók kezdetől fogva a neorealizmussal szemben határozották meg mozgalmukat. Társadalmi elkötelezettség helyett nyelvre koncentrálnak irodalmat hirdettek, egyszerűség helyett bonyolult kifejezésformákat tartottak kívánatosnak, s a szélesebb körű kapcsolatkeresés helyett a legműveltebb intellektuelek rétegére szűkítették le az olvasótáborukat.

Az eleinte neo-experimentalista áramlatnak (*neoperimentalismo*), majd később neoavantgárdnak (*neoavanguardia*) nevezett mozgalom Adorno és Marcuse új társadalomfilozófiájára és az ugyancsak új nyelvfilozófiai tanokra alapozta elméletét, a francia Új Regény (*Nouveau Roman*) esztétikai nézeteit érezte legközelebbi rokonának, s a német Gruppe 47 társulás mintájára alakult meg. Tágabb értelemben előzményének tekinthető azonban valamennyi megelőző avantgárd mozgalom, az olasz irodalom kísérleti vonulata – Palazzeschi, Gadda, Pasolini –, az amerikai beat nemzedék, az angol dühös fiatalok eszmetársulása és az európai underground színház is.

Noha a neoavantgárd képviselői nem foglalták kiáltványba művészi elveiket és technikai eljárásaikat, elméleti írásaikból és vitacikkeikből világosan kibontakozik egy egységes, legfőljebb árnyalatokban eltérő poétika. Ennek elméleti alapvetése az a felfogás, hogy a világ nem foglalható semmiféle gondolati rendbe, a történelem jelentés nélküli tények halmaza, tehát bármiféle ideológia szükségképpen hamis jelentést olvas ki belőle. A neoavantgárdisták számára ebből az következett, hogy a valóságot „a maga érintetlenségében” kell megragadni, ez pedig csakis nyelvi eljárással, nyelvi eszközökkel lehetséges. Ámde a nyelv – folytatták a gondolatmenetet – maga is ideológiával van fertőzve, hisz nem semleges közvetítő eszköz, hanem különféle felvett, ráakódott és hozzátapadt jelentések hordozója, „ideológiailag jellemzett organizmus” (Sanguineti, 1965). Szűrőként működő médium, amelyet átítat a közvetített ideológia. Így hát „egyetlen szót, egyetlen nyelvi formát, egyetlen szintagmát sem lehet ténynek tekinteni” (Giuliani, 1961). Nyelvi eszközök híján pedig a valóság közölhetetlen, „a legjobb ábrázolásmód a hallgatás volna” (Guglielmi, 1964). Az egyetlen lehetséges út a közlés nem-közlés formájának kialakítása, egy olyan nyelvezet kikísérletezése, amely a csönd hitelességével ér fel. Végző soron erre a paradoxonra egyszerűsödött le a neoavantgárd poétika elméleti része.

A technikai-gyakorlati rész egyenesen következett az elméletiekből: ha a világ kusza szövevény, akkor az ábrázolás módjának is ilyennek kell lennie, azaz Adorno tanácsát követve „káoszt kell belevinni a rendbe”; ha pedig a nyelv hamis jelentéseket hordoz, akkor Barthes útmutatása nyomán a közlés zéró fokáig kell azt lebontani, hogy új jelentéstanal lehessen felruházni. A két elv a gyakorlatban is közös irányba hat: a kaotikus formanyelv a közléselemeket új viszonyokba rendezi, s ezáltal új jelentéseket hoz létre. Mindezek alapján a lebontó, elidegenítő és egyben új jelentéseket teremtő eljárásokat a neoavantgárd a következőkben jelölte meg: stílusutánzattal vagy stílusütköztetéssel létrehozott keveréknyelv (*pastiche*), a közlésképtelen nyelv paródiája, játékos többértelműség, szófacsarás (*distorsione*), a mondattani szabályok szándékos semmibe vétele (*asintattismo*), szójáték, véletlenszerű szókapcsolatok teremtése, banális szlogenek idézése, nonszensz alkalmazása, holt nyelvek föllevenítése, idegen szavak használata, többnyelvűség (*plurilinguismo*). Arról pedig, hogy ezek az eljárások mennyire radikálisan érvényesüljenek, kétféle nézet alakult ki az elméletalkotók között; volt, aki a fokozatosság

elvét vallotta (*linea riformistica*), volt, aki az azonnali teljes nyelvi káosz mellett tört lándzsát (*linea anarchica*).

Az új irányzat érlelődését irodalmi viták segítették elő – főképp Pasolini *Officina* című lapja és Vittorini *Menabòja* adott ezeknek teret –, a mozgalom indulása mégis a *Verri* című folyóirat 1956-os alapításához köthető. Ez a lap volt az alakuló neoavangárd elméleti és alkotói fóruma, itt fogalmazódott meg egyértelműen az analógián alapuló költészettel szembeni tárgyiasságú költészet új kívánalma is. Ugyancsak 1956-ban jelent meg a neoavangárd első alapvető műve, Edoardo Sanguineti *Laborintus* című poémája (III.20.1.1.). A következő jelentős állomás *Az újdonságok (I novissimi)* című antológia megjelenése volt, ebben öt jeles neoavangárd költő adta közre verseit, Alfredo Giuliani pedig (ötük közül az egyik) tanulmány- és dokumentumértékű bevezetőt is írt a gyűjteményhez. E bevezető nyomán vált általános terminussá az irányzat két alapfogalma, a tárgyiasságú költészet kívánalmából eredő *érvisszavonás (riduzione dell'io)* és a 'nem-közléssel közölni' paradoxonát feloldó *szizomorf szemlélet (schizomorfismo)*. Az érvisszavonás Giuliani szerint „az elidegenedés dialektikája”, az írói-költői személyiség azon törekvése, hogy önmaga szóljon ugyan, mégis önmaga lehető legteljesebb kiállításával. („Ez az utolsó történelmi esélyem arra, hogy személyesen szólhassak”). E cél nem érhető el pusztán tárgyiasítással, mert a tárgyak mögé búvó én a hangzással (*tono*) is elárulja magát, ezért a metrikának is újszerűnek kell lennie: szótagszám-viszonyok, hangsúlyok és akusztikai összhangzat helyett a hangzásban is rendezetlenségre kell törekedni, „az érvisszavonás sokkal inkább a nyelvi fantáziától, mintsem az eszmei döntéstől függ”. A szizomorf szemléletet Giuliani mint a valóságábrázolás egyetlen hiteles módját írja le; érvelése szerint a szükségképpen téves, álrealista ábrázolás helyett „az egyetemes skizofréniák kritikai mimézisére” van szükség, „tükrözésre és egyben kétségsbe vonásra”, ez pedig „elkülönülő” (szizomorf) formákkal, azaz a főt felsorolt eszközökkel érhető el.

A mozgalom intézményesülése a Gruppo 63 létrejöttével történt meg, Palermóban, 1963 őszén. A Csoport tagja volt a már említett Sanguineti és Giuliani, s a nevesebb alkotók közül még Umberto Eco, Giorgio Manganelli, Alberto Arbasino, Luigi Malerba, Nanni Balestrini és Antonio Porta is. Megalakulásától fogva 1967-ig a társulás évente egyszer felolvasó- és vitautást tartott, az irodalmi párbeszéd állandósítására pedig *Quindici*, *Malebolge* és *Grammatica* címmel új folyóiratokat is indított. 1969-ben tevékenységét beszüntette, ám 18 évvel később rövid időre újjáéledt: képviselői *Leccei tézisek* címmel új kiáltványt fogalmaztak meg, *A nyolcvanas évek irodalma (Letteratura degli anni ottanta)* címmel költészeti antológiát bocsátottak ki, sőt, újabb feloszlásuk megjövendölt dátumával, Gruppo 93 néven csoportjukat is újjászervezték. Működésük azonban ekkor már jóval kisebb befolyást gyakorolt az irodalmi folyamatokra.

A neoavangárd másfél évtizedes szépirodalmi terméséből a kritika Edoardo Sanguineti (1930) műveit sorolta be egyértelműen az irodalmi értékárba. Sanguineti valójában a fenti évszámoknál is korábban, még a neorealizmus teljében kialakította

új formanyelvét, minthogy az 1956-os kiadású *Laborintus* 27 verskompozícióját 1951 és 1954 között készítette el. Az elméletalkotásból is tevékenyen kivette részét, s bár a nyelv ideológiai fertőzöttségét a leghatásosabban ő fogalmazta meg, és zéró fokra fertőtlenítését híven gyakorolta is, írói-kritikusi világnézetében megőrzött bizonyos (baloldali) elkötelezettséget, s az ideológiát kiiktatni igyekvő áramlatban ideológiai irányvonalat képviselt. Műveinek két legfőbb komponense a történelem és a lélektan, s noha pastiche-nyelvét ő is sokféle elemből állítja elő, legsajátabb eljárása az, hogy történelmi és lélektani szövegrészeket – idézeteket, szakkifejezéseket, analízisszerű beszédfolyamokat – vegyít egymásba, s ezáltal parodisztikus, groteszkül racionális társadalom- és személyiségelemzést nyújt. Verskötetei közül mindmáig a korszaknyitó *Laborintus* látszik legfontosabbnak; ebben a nonfiguratív festészet és a dodekafon zene mintájára komponál töredékekből álló, szaggatott, szándéka szerint minden realiztikus vonástól mentes szöveget; az álom rendezetlenségével idéz meg olyan gondolatfoszlányokat, amelyek egyetemes válságot sugallnak, kivezető út nélküli, labirintusszerű létet sejtetnek, melyben jelentős szerepet kap az erotika. Hasonlóan onirikus-analitikus eljárást alkalmaz *Olasz capriccio (Capriccio italiano)* című regényében is, amely prózai művei közül bizonyult eddig legmaradandóbbnak; itt az álomképekhez valóságos epizódokat elegyít, s ezáltal kaotikus történés-mozaikokat formál, melyek egy válságba jutott házasság és a megoldódó válság összképét alakítják ki. Irodalomkritikusként nemcsak a neoavangárd elméletével és alkotásaival foglalkozott, az irodalomtörténet hagyományosabb területeire is szívesen átlépett: fontos tanulmányokat publikált Dantéről, monográfiát írt Moraviáról, a szecesszió koráról és Guido Gozzanóról, kritikai ismertetőkkel kísért antológiát szerkesztett a Novecento olasz költészetéből.

19. A sokféleség kánonjának kora (II) nyelvár

Gyár-tematika, pszichoanalízis-regény, társadalmi krimi, pszichometizmus

19.1. Az ötvenes-hatvanas évtizedforduló rohamos gazdasági fejlődése a kétkézi munka világában is lélektani változásokat hozott – az új munkakörülmények az ember eldologiasodásához vezettek, az új technikák történelmi eredetű alkalmatlanságokat fedtek fel, és így tovább –, s az efféle változások ábrázolására is új, a neorealizmusénál elemzőbb módszerekre volt szükség. A módszerek ki is forrtak, de mivel egymástól sokban különböztek, a gyárak világáról szóló műveket nem formajegyiek, hanem tematikájuk alapján rokoníthatjuk inkább; ilyen megfontolásból beszél az olasz irodalomtörténet-írás is jellegzetes, korabeli *gyár-irodalomról (letteratura industriale)*.

Ennek az irodalomnak korai képviselője és talán elindítója is volt Ottiero Ottieri (1924), aki 1957-ben fikciós regénnyel (*Szorító idők / Tempi stretti*), 1959-ben pedig naplóregénnyel (*Donnarumma rohamra indul / Donnarumma all'assalto*) adott hírt a gyárak világáról. Ottieri az Olivetti cég munkásfelvétellel megbízott tisztviselőjeként belülről ismerte e világot, s a neorealizmus hitén túllépve, illúziótlan tárgyilagossággal ábrázolta. Felmutatta benne az elidegenedés első tüneteit, a szűkre szabott normaidők ellen ugyan protestál, de már inkább beletörődő, eltompuló „munkás-lehangoltságot”, valamint azt a sokévszázados elmaradottságot, amelyet a modern iparnak az elmaradott délvídeken egy csapásra kellett volna megszüntetnie: Donnarumma és írástudatlan, képzetlen társai tömegesen kívül rekednek a szakmunkát igénylő gyáron, mert nyers erejük kevés a felvételhez, és kevés annak erőszakos kikényszerítéséhez is.

Az iparosodás és az irodalom viszonya hamarosan országos vitatémává vált – a Vittorini szerkesztette *Menabò* 1961-ben különszámot is szentelt neki –, s részben ennek, részben pedig Pasolini nagyra értékelő kritikájának tulajdonítható, hogy az addig költőként ismert Paolo Volponi (1924–1993) lényegesen nagyobb figyelmet keltve adhatta közre a maga gyárregényét, az 1962-ben megjelent *Emlékiratot (Memoriale)*. Volponi is Olivetti-tisztviselő volt, mi több, az elnök-igazgató barátjaként dolgozott a cégnél, munkájával támogatva azt a kissé utópisztikus tervet, melyet Adriano Olivetti egy emberségesebb gyári világ, *Egy valóságos közösség eszménye* érdekében dolgozott ki. Az író Volponi azonban mást és másként látott a helyszínen. Hőse az eleinte vallásos áhítattal csodált gyárban valóságos közösség helyett elidegenítő világot talál. Igaz, a történetét első személyben elbeszélő Albino Saluggia árulkodóan paranoid alkat, egyetlen közösségben sem találja meg helyét, s tüdőbajának diagnózisát is orvosi összeesküvésnek véli, Volponi azonban éppen e paranoiában látta a meg nem alkuvás zálogát. „Ha egészséges embert választok, az már eleve engedett volna valamit a gyárnak”, indokolta egy interjúban hősének karakterét. A neurózis tehát az *Emlékiratban* metafora, a lázadás metaforája, a harc kelléke abban a világban, amelyben a betegség kívülrekedést jelent. A regény végén Saluggia ennek jegyében fel is lázad, sztrájkra buzdítja a gyár szakácsait.

Ottieri esszé-megoldása, Volponi közvetett realizmusa és néhány más szerző más műfajú, rokon tematikájú írása után Goffredo Parise (1929–1986) satírával jelentkezett a témakörben. A *főnök (Il padrone)* című, 1965-ben megjelent regénye a teljes eldologiasodás karikatúraszerű ábrázolása. A regény gyártulajdonosának fennen hangoztatott erkölcsisége erősen emlékeztet Adriano Olivetti eszmények vezette világképére, ám e kis formátumú főnök szeszélyei és szelíd erőszakossága fonákjára fordít mindenfajta eszményt: „jósága” eredményeképpen az ifjú főhős lassacskán maradéktalan kiszolgálója, sőt teljes tulajdona lesz. A tulajdonná váló főhős viszont a normalitást fordítja visszájára: narrátorként szabatos, rövid mondataival és folyamatos, logikus helyzetelemzésével természetesnek és szükségszerűnek láttatja a groteszk önfeladást – minden vezetői kíváncsalmak enged, még

annak is, hogy egy idióta lányt vegyen feleségül –, s tárgyiasult gyári emberként a regény végén már születendő gyermekének is dologlétet kíván, olyat, amilyen a polcán sorakozó dobozkáké.

19.2. Nem kis részben a gyors változás okozta lélektani következményeknek, a lelki bajok iránt fogékony befogadói légkörnek tulajdonítható, hogy éppen az elidegenedés kora teremtette meg a valódi olasz pszichoanalízis-irodalmat, azt, amelyben már nemcsak a téma és a módszerek szüremlettek be a művekbe (mint Svevo, Savinio vagy Gadda esetében), hanem személyes köreseteket feltáró, valóságos analízist elbeszélő szépirói feldolgozások születtek.

Az analízisregények sorát Giuseppe Berto (1914–1978) indította el, *A sötét kór* (*Il male oscuro*) című, 1964-ben megjelent művével; könyvének címe azóta is a neurózis antonomáziaszerű olasz megnevezése. A mű első személyű író-narrátora régmúlt igeidőben, távolságtartó hangon beszél el betegsége történetét, tartózkodva az önvallomás emfaticumától, ám kíméletlenül őszintén. Történetet mond el, hosszú, bőségesen áradó mondatokban, melyeket alig tagol központozás. Az események időrendjében, de az asszociációk szabadságát is felhasználva ontja emlékeit, s így egyszerre kelti a valóságos analízishelyzet képzetét, illetve ír tudatfolyam-regényt. Történetében a bajt előidéző sok-sok személyes, családi trauma mellett egy társadalmi konfliktus is megbúvik: az egykori, léleknyomorító apai dominanciában a háború előtti olasz valóság értékvilága is jelen volt, s a felnőtt fiúnak – a háború utáni új nemzedéknek – attól is szabadulnia kellett. Berto az új műfaj mellett fikciós regényekben is foglalkozott a neurózis témájával, s egy idő után eljutott annak humoros feldolgozásáig is (*Ó, Serafina! / Oh Serafina!*).

A gyárak világát ábrázoló Ottieri is a 60-as évek derekán fordult a neurózis téma felé, s bár a lelki betegséget nem tekintette az ipari civilizáció szükségszerű velejárójának, e témakörben is az iparvilágból választotta hőseit. Két regény és egy nagy sikerű szociológiai tanulmány után azonban sokkal személyesebb formában kellett szembenéznie a kórral: maga is súlyosan megbetegedett, és pszichoanalízises gyógykezelésre kényszerült. *Koncentráló tábor* (*Campo di concentrazione*) című, 1972-ben megjelent könyve ennek az időszaknak a dokumentum-emléke. Bertóval ellentétben Ottieri egyidejűen, a neurózis legsúlyosabb állapotában beszél bajjáról, terápiás naplót ír („Úgy kapaszkodom az írásba, mint a mentőövbe”, „Azért írok, hogy megmeneküljek”), könyve e napló megszerkesztett irodalmi változatának tekinthető. Ennek megfelelően a szerzővel teljesen azonos, első személyű narrátor jelen időben és a fájdalom hangján beszél el az eseményeket: szenvedéseit és elemző töprengéseit.

A műfaj később is felbukkant még az olasz irodalomban, annak a Ferdinando Camonnak köszönhetően, akinek neurózisa ugyancsak egy hirtelen jött, nagy változásból eredt: a parasztlét és a nagyvárosi intellektuel-életmód időszakadéka idézte elő. Camon a 80-as években saját köresete után egy asszony kórtörténetét is megírta, s a két műnek együtt a neurózis régi-új helyszínére utaló *Család ciklus* címet adta.

19.3. A költőként induló és prózakötettel 1956-ban debütáló Leonardo Sciascia (1921–1989) *A regalpetrai plébániák* (*Le parrocchie di Regalpetra*) történeteiben látszólag még a neorealizmus tájdokumentum-kívánalmát teljesítette, ám a valósághoz kevert fikcióval már láthatóan túl is lépett azon, folytatódó életművével pedig hamarosan egyértelművé tette, hogy rendre visszatérő helyszíné a realizmus tipizáló eszközeivel kitágul: Szicíliaja dokumentatívan hiteles ugyan, mégis „a világ metaforájává” lényegül át (Ferroni, 1991).

Néhány történelemező esszé-elbeszélés után, a 60-as évek elején Sciascia rátalált legsikeresebb műfajára, a bűnügyi nyomozás szálain futó esszé-elbeszélésre avagy -kisregényre. Sajátos, komplex, többretegű műfajt hozott létre, amelyben a krimifelszín alatt a tényfeltáró publicisztika, a társadalmelemzés, a történelem és a bölcsélet képezi a mind mélyebb rétegeket. A művek szerkezete igen tömör; az történetekből az egymásra épülő mozzanatokon kívül minden egyéb kihull, ennek megfelelően a cselekményvezetés általában elliptikus; az elbeszélés ritmusa drámaszerűen gyors, az elbeszélő idő pillanatokká sűrűsödik össze. Mindehhez aprólékosan kidolgozott nyelvezet járul, melynek legfőbb sajátossága a latinosan szabatos, sok logikai ágra bomló, ám kivételes nyelvtani (alaktni) ökológiával szerkesztett körmondat.

A sajátos műfaj első és egyben legsikeresebb darabja az 1961-ben megjelent *Mint a bagoly nappal* (*Il giorno della civetta*). A bűnügyi nyomozásból kiinduló társadalmi oknyomozás ebben a könyvben hatol legmélyebbre: a krimifelszín bűnügyi szála a szicíliai maffián át egészen a római államirányításig vezet. A tipizálás itt a legtárgyszerűbb: a Szicíliára aggatott „képtelen” jelző az országossá ágazó bűntényben egész Itáliára érvényes lesz. A bűnnel átitatott közegben pedig magányosan harcol az északról jött, partizán múltú nyomozótiszt, aki a műben a jellegzetes sciasciai „tisza embert” is megtestesíti.

A regénytípus további változataiban megjelenik a bölcs, éleslátó, tiszta erkölcsű helyi értelmiségi sciasciai figurája, aki a maffia feltáratlanul maradó bűntényeinek történelmi-társadalmi okait is képes átlátni (*Mindenkinek a magáét / A ciascuno il suo, Egyszerű történet / Una storia semplice*); megjelenik az idegen környezetbe áthelyezett, áthallássá transzponált (az alcím szerint parodisztikus) parabolatörténet, amely a feszültségkeltés szélsőbaloldali véres taktikáját leplezi le (*Kiváló holttestek / Il contesto*); megjelenik a sokféle lehetséges megoldást kínáló krimi is (*Célok és eszközök / Todo modo*), amelyet lehet barokkos szerkesztésűnek is tekinteni, de lehet már az új kísérleti irodalom kombinatorikus eljárásaival is rokonítani (I.20.).

A jelen idejű oknyomozás közben Sciascia nem hagyott fel a történelmi oknyomozással sem, a társadalmi krimik mellett és azok után történelmi dokumentumregényeket és elemző-feltáró esettanulmányokat is írt; előbbieik közül elsősorban *Az egyiptomi tanács* (*Il consiglio d'Egitto*) említendő, amely a felvilágosodás kori Szicíliába vezet vissza, elmaradhatatlan bűnügyi szála pedig egy kódexhamisítás példáján a történelemhamisítás problémáját eleveníti fel; utóbbiak közül a *Majorana*

eltűnése (La scomparsa di Majorana) tűnik ki leginkább, azzal, hogy a század egyik nagy problémájához tér vissza: egy háború előtti olasz fizikus rejtélyes eltűnését – öngyilkosságot vagy elrejtőzést hipotetizálva benne – az atombomba megsejítésével, azaz a tudomány történelmi felelősségével hozza kapcsolatba.

A sciasciai életmű kulcsfogalma a ráció. A művek együtteséből egy rejtélyekkel, csalásokkal és bűnökkel teli, szövevényes világ képe bontakozik ki, amelyben egyedül az éles ész, a hibátlan logika képes elvezetni az embert a valóság igazához. A kriminalisztika ekképp szervesen társul az irodalomhoz: a bűnök valóságában a detektívlogika nem más, mint írói megismerő eszköz. S ha a gondolkodó Sciascia úgy látta is, hogy a ráció Szicíliában örök vesztes marad („Szicília története nem más, mint a ráció folytonos kudarcának története”), íróként szembeállíthatta e kudarcral a meg nem alkuvás erkölcsét: „Visszamegyek és betöröm a fejem”, mondja a *Mint a bagoly nappal* nyomozótisztje a regény végén.

19.4. A költészetben a neoavantgárd (I.18.) térhódítása idején a megelőző modern formák olyan változatai jelentek meg, amelyek egyszersmind a hermetizmus (I.11.) áramlatától is elszakadtak. Ezek közül az úgynevezett „lombard vonal” (*linea lombarda*) alkotásai bizonyultak számottevőnek. A gyűjtőnév nem takar egységes csoportot, inkább csak rokon hangú, Milánóhoz kötődő lírikusokat foglal magába (a nevesebbek Nelo Risi, Giovanni Raboni és a svájci olasz Giorgio Orelli). Irodalomtörténeti jelentőséget azonban inkább a hozzájuk közel álló, s munkája révén ugyancsak milánói kötődésűnek mondható Giovanni Giudici (1924) vívott ki magának.

Giudici egészen az alkonyati költészetig (I.2.) ment vissza a formakeresésben, sőt, a sabai antimodernitást is magáévá tette, ám eközben saját korának formanyelvéről sem mondott le. Munkatársa volt a kísérletező *Officina* folyóiratnak, és a hagyományos kifejező eszközöket is mindinkább korabeli újakkal ötvözte, ötvözi. Két fő témája a vallásos értelemben vett büntudat és a társadalmi felelősségérzet. Én-líra helyett azonban szívesen fejezi ki magát a szereplíra távolságtartásával („Jó volna, mégsem szeretnék tragikus költő lenni”). Különféle alakmásokba bújva, színpadi vagy éppen narratív technikával szól. A versnyelvet mintegy elidegenítő eszköznek tekinti („az igazság kegyes fátyla”, „álarc”), sőt, egy helyütt „idegen nyelvnek” definiálja. Magát a nyelvet viszont megismerő eszközként kezeli, hitelességében a korabeli neoavantgárd költőtársaktól eltérően továbbra is bízik. Éppen ezért emfatikum nélküli, közlő, és igen sokszor kollokvialis jellegű, a próza felé tartó költői nyelvet használ. Költői hangjában pedig jelentős árnyalat az ugyancsak elidegenítő irónia, mely olykor az olasz költészetben ritka komikumma erősödik fel.

20. Kísérleti irodalom a neoavantgárd mellett és után

Kombinatorika, nyelvújító nagyepika, avantgárd formanyelvű én-líra

A 60-as és a 70-es évtized újító szellemű olasz szerzői között is számosan voltak olyanok – köztük 63-as csoportbeliek (I.18.) is –, akik nem mondtak le az irodalom valóságértelmező, sőt teljességre törő szerepéről, s kísérleti módszerekkel ugyan, de a nyelvi közlés változatlan hitével dolgozva alkottak új műfajú valóság-ábrázoló műveket, vagy éppenséggel regényuniverzumokat.

20.1. A teljességkeresők egyik elmés újítása a korszellemhez illő s már a posztmodern (I.22.) felé mutató kombinatorika volt. Experimentalista író-matematikussokként elfogadták azt a bölseleti tételt, hogy a világ rendszerbe foglalhatatlanul kaotikus, ám segítségül hívták a számítógépes gondolkodást, s a végtelen számú kombináció jelzesszerű műveletével a lehetetlen *egy igazi* helyett *valamennyi lehetséges* rendszert felsorakoztatták. Az irodalmi megvalósítás formái természetesen többfélék voltak. Luigi Malerba (1927), a *Gruppo 63* alapító tagja neoavantgárd nyelvi eszközökkel élve olyan regényeket írt, amelyekben az események – homályos bűntények – a többhangú elbeszélés kombinatorikájá folytán újra meg újra módosulnak, sőt, talán meg sem történnek, a hősök pedig képlékennyé válnak, és talán nem is léteznek. A *kígyó (Il serpente)* hőse olyan „mitomán” (Guglielmi, 1972), aki hiteltelen módon beszéli el, hogy megölte kedvesét, a *Halálugrás (Salto mortale)* bűntényét pedig, ha megtörtént egyáltalán, egy folyton más személyben megtestesülő Giuseppe követte el, a regényben ugyanis mindenkit Giuseppének hívnak és mindenki gyanúsítható. Italo Calvino, aki *Kozmikomédia (Le cosmicomiche)* című elbeszélésfüzérével a 60-as évek elején a kísérleti irodalom mezsgyéjére lépett, a racionalizmus segédeszközeként alkalmazta a kombinatorikát. *Montecristo grófja (Il conte di Montecristo)* című Dumas-parafrázisában If börtönét a lét labirintusával azonosította, a szökést pedig a kivezető út föladataatlan keresésével. S hőse révén kombinatív módszert választott: a tökéletes börtön elméleti térképét vetette össze a valóságos helyszínrajzzal, hátha ez utóbbi mégiscsak hibát rejt. A *Láthatatlan városokban (Le città invisibili)* a kivezető út keresésének motívumát létmódkeresésként ismételte meg („keresni és fölismerni azt, aki és ami a poklon belül nem pokol, s megőrizni és teret adni neki”), s 11 várostípus bonyolult kombinatorikájával képletes világtérképet rajzolt, így jelképezve a teljes megismerést. Az *egymást keresztező sorsok kastélyában (Il castello dei destini incrociati)* már az irodalomról készített hasonló elvekkel enciklopédiát: a tarot kártya 72 lapját a szemiotika törvényei szerint sokjelentésű képregény-figuraként használva a világirodalom minden addigi és azután születő művét virtuális rendszerbe (keresztrejtvény-alakzatba) foglalta. S ezzel már csakugyan a posztmodern tájain kalandozott. Giorgio Manganelli (1922–1990), a neoavantgárd folyóiratok rendszeres munkatársa és részbeni szer-

kesztője, a *Vigtragoedia* (*Hilarotragoedia*) invenciózus nyelvezetű szerzője szintén a posztmodernhez került közelebb, amikor calvinói megsokszorozó módszerrel – csak éppen szarkasztikus humorral – maga is jelzésszerű világirodalmat írt. *Centuria. Száz kis nagyregény* (*Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*) című könyvében előbb a 100-as szám mágikus erejével kombinált mininovellákból teljességet, majd pedig a zárónovella bűntényfikciójában matematikai haladvány szerint sokszorozott meg, illetve iktatott ki a világból szerzőket és műveket.

20.2. Azok a nyelvi kísérletezők, akik a neoavantgárd ellenére, annak akár tevékeny részeseiként is megőrizték hitüket a tartalmi közlés lehetőségében, formai radikalizmusukkal hagyományos műfajokat alakítottak át, olyanokat is, amelyeket nemcsak a neoavantgárd, hanem a tradicionális szemlélet is régóta a múlt rekvizitumainak tartott már.

Stefano D'Arrigo (1919–1992) csaknem negyedszázados írói munkával terjedelmében is műfajkövető, modern prózaeposzt írt. *Alvilági szörny* (*Horcynus orca*) című eposzregénye hol lírai, hol parodisztikus Odüsszeia-parafrázis, amely azonban további két síkkal is kibővíül, és többszörös lét-allegória lesz. A mű első síkja a történelem (egy délolasz haditengerész az 1943-as fegyverletétel napján hazafelé indul), a második a mítosz (hazatérése homéroszi nevek és párhuzamok által jelképes életúttá válik), a harmadik pedig a Biblia (életúttá átlényegült utazását bibliai utalások teszik kereszténnyé, a Halál felé tartó úttá). A folytonos kettős, illetve hármas olvasat gazdag allegóriarendszert teremt, amelynek leggyakoribb tárgyi elemei a tenger és a halak – az életút színtere és az úton levők –, a címbeli, halálhozó mesefigura is tengeri lény. A mítosz ősi egyetemességét és a Joyce-féle feldolgozás modernségét mintául vevő mű radikálisan megújított nyelven szólal meg. Az újítás legformabontóbb eszközei lexikai és morfológiai természetűek: ismeretlen nyelvjárási szavak, tengerrel kapcsolatos szakszavak, nem létező főnév-, melléknév- és igeképzők, elváltoztatott szóalakok, szójátékok, alliterációk. A stíluskutató Contini „roppant türelemmel végzett nyelvtorzítás”-ként határozta meg D'Arrigo módszert.

A 63-as csoportbeli Alberto Arbasino (1930) az *Olasz testvérekben* (*Fratelli d'Italia*) az útirajz, a műveltségregény és a realista társadalomábrázolás hagyományos műfajeleit felhasználva teremtett újat. Az utazás motívumát Kerouac típusú vándorlássá módosította, és a jómódú európai fiatalok (a „jet-set” nemzedék) szociológiai közegébe helyezte át. Az útitárs főszereplők pedig a regényben nemcsak valóságosan, hanem kulturális értelemben is járják a világot, s a mű alapszövetét képező társalgásaik, melyek a napi banalitástól a kifinomult intellektualizmusig terjednek, az írói szándék szerint a korabeli valóság összképét adják. A fő terep ezúttal Olaszország, a társaság többségét olasz fiatalok, a nemzeti himnusz idéző cím iróniájával az „olasz testvérek” alkotják, s az összkép is elsősorban az olasz valóságot kívánja tükrözni. A teljesség igénye műfaji és terjedelmi értelemben is nagyepikai műhöz vezetett, sőt, a munkamódszer is XIX. századi teljességvágyra vall: Arbasino az 1963-as első kiadás után folytonosan tökéletesítette művét,

1976-ra jelentősen kibővítette és átdolgozta, s később ezt a standardnak számító változatot is kétszer módosította még. A klasszikus vonásokkal azonban élesen szemben áll a regény Gadda-hatást tükröző kísérleti nyelve. Ennek fő jellemzői a sűrűn használt rétegnyelvi elemek (argó, közhely, szakterminológia, műveltség-szók, idegen beszédfordulatok), a parodisztikusan ütköztetett ellentétes nyelvi regiszterek, a szövegbe emelt utalások és idézetek, a szabadon vegyített hanyag és elegáns nyelvi formák. S a mű végén a szerkezet is részben kísérleti, részben posztmodern (I.22.) formába csap át; az utolsó fejezet naplóféljegyzésekké töredezik, sőt, megjelenik benne a teljes mű színopszisa is: a regény önreflexióssá, azaz meta-regénnyé válik.

Vincenzo Consolo (1933) még D'Arrigónál is merészebbnek látszhatott, amikor *A párdúc* keltette heves vita után (I.17.1.) 1976-ban maga is risorgimentós történelmi regényt publikált. Hamar beigazolódott azonban, hogy *Az ismeretlen tengerész mosolya (Il sorriso dell'ignoto marinaio)* a szerző publicisztikájához illően afféle „ellenpárdúc”. Központi eseménye egy korai, vérbe fojtott szicíliai népi lázadás, valódi hősei a megtorlást elszenvedő kisemberek, s a Fabrizio herceg ellenpárjának tekinthető Mandralisca báró is az ő szószólójuk: egy levélmonológban az ő történelemalakító szerepükről beszél. Szavai áthallásosak, az a száz évvel későbbi, 1968-as gondolat sejlik föl bennük, hogy létezik egy „másik történelem” is, amely csak azért nincs megírva, mert kisember hősei nem értenek az írásmesterséghez. Consolo műfajváltozata – *A párduccal* ismét csak ellentétben – formabontóan új szerkezetű és erősen kísérleti nyelvű. Egybefüggő elbeszélés helyett elbeszéléstörödékekből, tudományos cikkekéből, történelmi dokumentumokból, memoárrészletekből, episztolából és falfeliratokból épül föl; jelenetekből, mozaikokból áll össze. Nyelve a szerzői szövegrészek esetében is éles eltérésekkel követi a váltoásokat. A stílus nemcsak a műfajok szerint, hanem a beszélők szociológiai helyzete és tudatállapota szerint is alapvetően változik. A lefelé haladó skálán az archaizmusokkal, inverziókkal, rejtett versalakzatokkal tűzdelt, fennkölt nyelvi rétegtől a nyelvjárási hiány-kommunikáción át a töredékmondatokból álló, megformálatlan alsó nyelvi szintig jutunk. Azaz a plurilinguizmus mellett tág teret kap a műben a nyelvi polifónia is.

20.3. A költő Andrea Zanzotto (1921) a neoavantgárd formanyelvi szabályait követve, de magatartásmintáját megszegve szolgáltatott példát a kísérleti irány különválására. Experimentalista korszakváltásakor maga is kétségbe vonta a nyelv jelentésbeli tisztaságát (hitelességét), s ezért neoavantgárd költői eszköztárral élt, ám eközben makacsul, vagy inkább kétségbeesetten kereste a logikai közlés lehetőségeit, az *énvisszavonás* parancsával szemben pedig tudatosan megőrizte énközpontú líraszemléletét.

Zanzotto a hermetistákéhoz közeli, egyéni hangú költészet után, az 1960-as években jutott el az experimentalizmusig. Pályája első szakaszában Ungaretti, Quasimodo, Gatto, Éluard, Rilke, a szürrealista költészet, valamint Leopardi és Hölderlin hatása nyomán alakította ki egyéni hangját. Alaptémája kezdetől fogva a

személyiség és az objektív valóság feszítő ellentéte volt: „átmeneti vendég”-nek (*ospite provvisorio*) érezte magát a világban. A két pólus közül kezdetben a külső valóságot látta stabilabbnak („maga az élet beszél önmagáról egy halló fülnek”), s ehhez igazította poétikáját is („a költészet mindenekelőtt a valóság dicséretének csillapíthatatlan vágya”). Az ekkor még kötetcím szerint is rejtőzködő ént (*A táj mögött / Dietro il paesaggio*) később mindinkább előtérbe állította, és éppenséggel *Első személy (Prima persona)* címmel írt szemléletváltó verset, az új szemlélet szerint pedig – a pszichoanalízis és mindenekelőtt Lacan tudatos megidézésével – a személyes és a kollektív tudattalant szólaltatta meg. Végül pedig a két pólus szerepét fölcserélte: a neoavantgárd eszmék következtében már a valóságot látta bizonytalanabbnak (*A világhoz* – III.21.1.1.), s helyette a mégoly ingatag ént tette kiinduló ponttá (III.21.1.2.).

Zanzotto formanyelvi váltása a *IX. eklogák (IX Ecloghe)* című kötettel kezdődött, és *A Szépség (La Beltà)* című, 1968-as kötetben teljesebben ki. A nyelv itt már nem csupán jelentéshordozó, hanem maga is jelentésteremtő eszköz, „a jelentőt immár nem tartja fogva a jelentés” (Agostini). Az új közléseket erősen avantgárd természetű formák hívják elő: alliterációk, hangutánzó és hangulatfestő szavak, archaikusan vagy gyermeknyelvi tagolatlan beszéd, szójátékok, kettős jelentések, idegen nyelvi elemek, neologizmusok, szakszók, lexikai ritkaságok, a szóalakok (prefixumok és suffixumok) önkényes elváltoztatása. Ezek közül a gyermeknyelvi elem sajátosan zanzottói lelemény; általában ősnyelvi, pregrammatikai funkcióval bír, ám olykor nem merül ki kezdetleges nyelvi fokon álló szóalakokban, hanem a környező szövegre is kihat, és lélektani regressziót is előhív (*Elégia gyermeknyelven / L’elegia in petèl*). A formanyelvvél éles ellentétben álló kötetcím, a nagybetűssé felmagasztalt klasszikus *Szépség* a költői magatartást fogalmazza meg: a lírai én a valóságos káoszt ábrázolja ugyan, de változatlanul a harmóniát keresi.

Későbbi köteteiben Zanzotto egy ideig még hasonló eszközökkel élt, aztán a tájnyelvi költészetre tért át, mivel a dialektusokban a nyelv „valamennyi többletét és képzeleten túli lehetőségét” vélte felfedezni. Témái azonban ekkor is a klasszikus értékek maradtak: történelem, pedagógia, folklór, művészet.

20.4. A kísérleti irodalom egyéb jelenségei közül Nanni Balestrini (1935) és Antonio Pizzuto (1893–1976) ekkori munkássága kíván még irodalomtörténeti figyelmet. Balestrini, aki a neoavantgárd lebontó nyelvwhitelésítését (I.18.) verseiben a nonszensz határáig tolta ki, *Mindent akarunk (Vogliamo tutto)* című, 1971-es regényében a lehető legegységesebb közlő nyelvet választotta kifejező eszközként: egy militáns munkás magnetofonszalagra mondott szövegét komponálta irodalmi művé, s hozta létre ezzel a kísérleti próza merőben új változatát. Eljárása szervesen összefüggött a korabeli „vadon termő irodalom” (*letteratura selvaggia*) felkarolásával, azaz egy feltételezett másik, *kisember-történelem* megszólaltatásával (erről lásd még I.20.2.: Consolo; I.21.2.: „őszinte elbeszélők”). Pizzuto viszont az egyre bonyolultabb nyelvi formák útját járta, s késői pályakezdése után, az 1962-es

Ravenna című regénytől számítva mindinkább Proust, Joyce és Gadda nyomdokain haladt. Az elbeszélést nem történetmondásként, hanem „elvonatkoztatásként” értelmezte, időnkivüliségre törekedett benne, s ezért nominális formákat, igeneves szerkezeteket használt, az elbeszélő múlt időt (*passato remoto*) kiiktatta, és mellérendelő mondatszerkesztéssel is időtlenséget, tagolatlan végtelenérzetet sugallt.

21. Az irodalmi restauráció jelensége és korszaka

Narratív próza, kései felfedezések, antinovecento-líra

A ‘restauráció’ terminust az olasz irodalmi közélet a 70-es évek elején kezdte használni, s a hagyományos formák visszatérését, valamint az irodalom némely kísérőjelenségét, például az olvasmányosságnak behódoló könyvkiadást és az irodalmi díjak ismételt felértékelődését jelölte vele. Az ekképp definiált hagyománykeresés nem kötődött irányzathoz vagy alkotói csoportosuláshoz, művészi értelemben spontán folyamatként zajlott. Programszerűséget inkább a könyvpiar fortélyai kölcsönöztek neki.

21.1. A folyamat felerősödésében jelentős része volt Elsa Moranténak (I.17.2.), aki 1974-ben a neoavangárd alapelvekkel (I.18.) éles ellentétben álló regényt publikált. Könyvének nagybetűvel is hangsúlyozott, kihívó címet adott: *A Történelem (La Storia)*, nyitó oldalára pedig egy ugyancsak kihívó Vallejo-idézetet illesztett: „Az analfabétának, akinek íróm”. A regény nemcsak műfajával, témájával és választott olvasóközönségével mondott ellent a korszakellennek (keletkezése a 68-as diákmozgalmakhoz köthető), hanem mélységesen pesszimista és leegyszerűsített világgépével is. Morante ismert versszereplői tűnnek föl benne újra, a „B.K.-k” (Boldog Kevesek) és a „B.T.-k” (Boldogtalan Többiek), immár regénybeli, néven nevezett alteregóikkal – a tanítónő Ida, az erőszak útján fogant kis Useppe, a szenvedő hozzátartozók és barátok –, s fájón el is panaszozzák, hogy a történelem örökös botrány, amelyben a kisemberek örökké vesztesek maradnak. Szavaikat sorsuk – a regény cselekménye – maradéktalanul igazolja: az elszenvedett csapásoktól sorra elpusztulnak, aki pedig mégis életben marad, elmeegógyintézetben köt ki. A szelet vető Morante annak rendje és módja szerint vihart is aratott: könyve *A párdúcénál* is (I.17.1.) élesebb kritikus vitát kavart.

A történetmondás visszatérő hite, azaz a narráció erősödő jelenléte azonban Morante látványos példájánál szélesebb körű, általános korjelenség volt. Természetes módon járultak ehhez hozzá a régebben indult, neves elbeszélők, akik legfőbb módosításokkal folytatták korábbi gyakorlatukat. Moravia (I.13.1., I.15.3.) az elemző történetmondás mellett ekkoriban történelmi regényt írt (1934), Primo Levi (I.15.2.) a cselekményes tényregény műfajához nyúlt (*Mikor, ha nem most / Se non*

ora quando), Cassola és Bassani (mindkettő I.17.1.) a maguk jellegzetesen finom elbeszélő hangján mondták tovább történeteiket, a társadalmi és történelmi oknyozó Sciascia pedig (I.19.3) pályája zenitjén volt. De hozzájárult a jelenséghez az is, hogy a kísérletező vénájú szerzők meglepő hajlandóságot mutattak az elbeszélő formák részleges alkalmazására (I.20.). S mindennél inkább hozzájárult újabb, ígéretes elbeszélők színre lépése. Utóbbiak többsége (Ferdinando Camon, Giuseppe Pontiggia, Francesca Sanvitale és így tovább) ma is él még és alkot, a kortárs kritika több-kevesebb elismerésétől övezve. A későbbi korok visszatekintő kritikája talán jelentősnek is ítéli majd közülük néhányat.

Az új elbeszélők olykor új tematikával is gazdagították az olasz irodalmat. Az isztriai Fulvio Tomizza (1935–1999) a kisebbségi lét traumáiról írt tanúságtevő műveket, memoár személyességű történelmi regényeket és elbeszéléseket (*Miriam városa / La città di Miriam, A jobbik élet / La migliore vita*). Camon (1935) a Póalföldi parasztság évezredes szokásokon nyugvó, archaikus világáról adott revelatív képet, ugyancsak a személyes élmény hitelességével, ám gyermek-énjének távolibb narrátori nézőpontjából (*Az ötödik rend / Il quinto stato, Az örök élet / La vita eterna*). Az újságíró Oriana Fallaci (1929) társadalmi-etikai kérdésről írt a szépirodalom emfatumával (*Levél egy meg nem született gyermekhez / Lettera a un bambino mai nato*). Sanvitale (1928) fölelevenítette a női lét problémáját (*Anyja és lánya / Madre e figlia*), amellyel a század eleje óta több nőíró is foglalkozott már (főként Sibilla Aleramo, Anna Banti és Dacia Maraini).

21.2. *A Történelem* piaci fogásokkal is elősegített sikere (olcsó könyvtári kiadás, óriási példányszám, reklám) a kiadókat irányítói, tendenciateremtői szerepre is ösztönözte. A következő években több olyan jelenség is kialakult, amely kiadói kezdeményezéshez köthető. Elfeledett vagy soha ki nem adott szerzők művei kerültek a könyvesboltokba, időskorú első könyvesek léptek publikum elé, irodalomtól távol álló, nem egyszer tanulatlan emberek dokumentálták életük történetét. A háttérben legtöbbször az „irodalmi esemény” keresése, a „felfedezés” sikerhezöz szándéka állt.

A programszerű felfedezések azonban figyelemre méltó értékeket is felszínre hoztak. Így bukkant föl a feledésből – ha csak rövid időre is – a fiatalon meghalt Silvio D'Arzo (1920–1952), aki a nyomorúságos létről és a kilépésvágyról írt maradandóan becses kisregényt (*Idegen égbolt alatt / Casa d'altri*). Így kapott posztumusz elismerést Guido Morselli (1912–1973), aki önkezü haláláig eredménytelenül próbálta kiadatni regényeit, melyekben hol a realista elemzés egyidejűségével, hol a fantázia időnkívülésévé járta körül az emberi történelmet. S így ismerte meg a publikum az idős Gesualdo Bufalinót is (1920–1996), akinek fiókjában – szavai szerint a „neorealizmus jégkorszaka” óta – kiadatlanul hevert *A kenő fecsegése (La diceria dell'untore)*, az a különös regény, amely századelői motívumokat felújítva szanatóriumról, betegségről, szerelemről és halálról beszélt, éppoly filozofikus töltéssel és éppoly sűrű műveltséganyaggal, mint az óhatatlanul mintaadó *Varázshegy*, ám saját és teremtően eredeti nyelven, metaforikus átvitelek és jelzők burjánzásával, lexikai ritkaságokkal, kifinomult választékossággal.

Még Morante regényének megjelenése előtt, s a felfedezésnek nem is annyira piacnövelő, mint inkább ideológiai szándékával indult el a Feltrinelli kiadó „Őszinte elbeszélők” (*Franchi narratori*) sorozata. A kiadó a 68-as gondolatok hatására azt a „második történelmet” kívánta megszólaltatni általa, amely a szereplők iskolázatlansága miatt „megíratlan maradt” (vö. 20.2., Consolo). Ez a sorozat is felszínre hozott egy irodalmi értéket, a szárd Gavino Ledda (1938) *Apámuram (Padre padrone)* című művét, olyannyira, hogy a szerző, aki írástudatlan pásztorfiúból felnőttkorában lett iskolavégzett ember, sőt egyetemi oktató, e könyvével írói pályára is lépett.

21.3. A század olasz költészetében nemcsak az analógián alapuló modernitás áll szemben a kísérleti módszerekkel, hanem a tárgyi valóság első síkjához kötődő, leíró-elbeszélő költői hagyomány is. Ezt leginkább antinovecento vonulatnak (*linea antinovecentesca*), avagy sabei irányynak (I.5.) szokás nevezni. Saba utáni neves képviselői – Sandro Penna (1906–1977), Giorgio Caproni (1912–1990) és Attilio Bertolucci (1911) – már a második világháború előtt elindultak pályájukon, érett művekkel a neorealizmus korában jelentek meg, s költészetük kiteljesedtével, a „restauráció” idején váltak mindinkább elismertté.

Penna monotematikus költő volt, verseinek egyetlen témája a (homoszexuális) szerelm. Életműve is szerelmi daloskönyvet formálva bővült kötetről kötetre, 1957-től kezdve a gyűjtemények rendre magukba olvasztották a korábbiak egy-egy részét vagy egészét, ilyenkor az általános *Költemények, Összes költemények (Poesie, Tutte le poesie)* címmel. Ám ebből a daloskönyvből hiányzik a szokásos címezett, s ezért nincs benne szerelmi történet sem, a versek rövid helyzetképek, bennük a lírai én és a valóság pillanatnyi találkozásai összegződnek érzelmi folyamattá. A találkozások harmonikusak, a költői hangot az életöröm jellemzi („A tenger tiszta kék lenn. / A tenger csupa béke. / Felüvölt örömeiben / a szív. És béke. Béke.” – Rónay Gy. ford.). A tematikai, műfaji és hangulati folyamatossággal teljes összhangban van a költői eszköztár és a nyelvezet. A motívumok, a hangulatok, a helyzetek ismétlődését ismétlő jellegű formák sokasága kíséri: paralellizmusok, refrénszerű visszatérések, szóismétlések, névszói és ragrímek. A leíró, megjelenítő, elbeszélő nyelv rafináltan egyszerű, az irodalmit és a nemesen köznépit ötvözi. Közöl, társalgási jellegét csak alkalmanként szakítják meg képek, metaforák („gondterhes karok”, „ifjú kis szigetek – az érzékletek”). Pascoli és az alkonyati költők (I.2.) leíró nyelve sejlik föl mögötte, fölélénkítve a Palazzeschi-féle derű és az egyedi szenzualizmus tónusaival.

Caproni az antinovecento modellektől (Pascoli, Saba és a tájleíró Carducci) a 30-as évek végén a hermetisták (I.11.) vonzásköréig is eljutott, de aztán végleg a korábbi nyelvi mintákhoz tért vissza. Az ő költői hangja összetettebb, a tárgyi valósághoz fűződő harmónia és a derű mellett jelen van benne a keserűség, a fájdalom és a szkeptikus ironia is.

Költészetének három alaptémája a város, az anya és a mélylélektani jelentésekkel teli utazás. A város az *Aeneas átutazása (Il passaggio di Enea)* című kötetben válik fő motívummá, valóságos megfelelője a költő fiatal éveinek otthont adó

Genova. A háború alatt és után született városversek költői hangjában megjelenik a csöndes fájdalom is, a versnyelv széles skálán mozog, a hétköznapi narrativitástól („Egy vörös házban történt:” stb.), a címmel is jelzett *Litánia* (*Litania*) áhítatáig terjed („Nagyvárosom, Genovám. / *Geranium*. *Lóportár*. // Szél, vas Genovája. / *Gyopár*. *Iskolatábla*.” stb.). Az anyáról *A sírás magva* (*Il seme di piangere*) című kötet fő ciklusa emlékezik meg. Páratlan költői vállalkozás ez: olyan daloskönyv, amelyben a költő fiú halott anyjának fiatalkori emlékalakját keresi, az *amore* mindkét jelentését hordozó verseivel („Lelkem, indulj sietve. / [...] Mondd el, ki küldött érte: / a fia, a völegénye”). Az utazás Caproninál nemcsak Aeneas-féle bolyongást, azaz életutat jelent, hanem helykeresést, még pontosabban identitás-keresést is. *A föld fala* (*Il muro della terra*) című kötetből kezdve a lírai én üres térben mozog, bolyongása a semmiből indul ki és a semmibe érkezik („Utazgatásom csupa / maradás volt, itt, / hol sohase jártam” – Telegdi P. I. ford.). S a semmiben, amelyből a metafizikus bizonyosság is kihalt („Isten nincs itt, és nem létezik”), a személyiség végképp elveszíti önmagát: a pap hitetlenül imádkozik, az idegenvezető egyhelyben maradásra bír, a vadász egyszersmind üzött vad, az áldozat pedig tettes („Gyilkosaim / szemébe néztem. / Valamennyiök / arca az enyém” – Telegdi P. I. ford.). A hagyomány paradoxona e ponton a kísérleti irodalom kombinatorikájával találkozott (I.20.1.).

Caproni formanyelvére legfőképpen a zeneiség és a klasszikus versalakzatok alkalmazása jellemző. A narrativitást sokszor ellenpontozza nála dallamosság, de a melódiát is sokszor megszakítja mondattani törés (enjambement, inverzió, felkiáltás, kérdés) vagy vizuális sortördelés. A szabályos metrumú és szabályosan rímelő sorok sokasága mellett megjelennek a klasszikus strofaszerkezetek is (*Az évforduló szonettjei* / *Sonetti dell'anniversario*).

Bertolucci kései impresszionistának vallotta nemzedékét, s a leíró-elbeszélő költészetet a kor parancsának érezte („Nekünk, az impresszionista korszak / utolsó fiainak más talán nem / is jut, mint a valóság másolása”). Alaptémái ezért a táj, a mindennapi élet apró dolgai, a család, és legfőképpen a személyes léptékű történelem: az egyéni életút és a családi legendárium. Korai köteteinek árulkodó című, rövid versei után (*Szeptember* / *Settembre*, *Őszi hajnal* / *Mattino d'autunno*, *Házi idillek* / *Idilli domestici* és így tovább) az 1951-es *Indián kunyhóval* (*La capanna indiana*) áttért a nagyobb lélegzetű, történetmondó költemény műfajára, amelyet aztán pályája második felében családtörténeti poémává tágított tovább. *A hálószoza* (*La camera da letto*) epizódokból, töredékekből álló elbeszélő költemény, melyben az egyes részek afféle regényfejezetek.

A leíró és az elbeszélő tónusokat Bertolucci lírizáló és pszichologizáló hangnemmellyel elegyíti, líraisága alapvetően elégikus. Stílusának elemzői azonban bizonyos dinamizmusra is fölfigyeltek nála, melyet a rövid leíró részek „sorba rendezésével” ér el (Mengaldo, 1978). Verselése Pennáénál és Caproniénál kevésbé kötött, megnyújtott állandecasillabókat használ, vagy inkább szabadvers-sorokban ír, a rímlelést túlnyomó részt elhagyja.

22. A posztmodern irodalom kialakulása

Italo Calvino, Umberto Eco

A 'posztmodern' terminus eseti jelzőként a XIX. században is előfordult már, irányzatot jelző fogalomként azonban – hosszú érlelődés után – a XX. század 70-es éveiben vált. Az 50-es évektől építészeti, képzőművészeti, irodalmi és szociológiai értelemben is mind gyakrabban bukkant fel, s különféle jelentésárnyalatú használatában az volt a közös, hogy mindannyiszor az uralkodó modernitással szembeni jelenségre utalt. Viszonyító fogalomként született tehát, és ez az oka annak, hogy a bekövetkezett korszakváltás után is sokféle jelentést hordoz, mindmáig túlságosan tág maradt, egységes áramlat helyett inkább rokon jegyeket mutató módszereknek, egy korszaknak, egy „állapotnak” (Lyotard, 1993) ad nevet.

A posztmodern gondolkodás, akárcsak a neoavantgárdé, rendszertelen, kusza, labirintikus halmaznak tetelezi a valóságot, ám nem tagadja benne a szubjektum szerepét. Ebből következően mindent sokarcúnak, sokféleképpen elképzelhetőnek, bizonytalanul létezőnek tart. Úgy ítéli meg, hogy mindennapjainkat tárgyasult látszatok lepik el, s ezek afféle „szimulakrum-világot” alkotnak. Minden csak közelítőleges kép. Márpedig ha így van, akkor eredeti és utánzat között is elvész a különbség, a művészetben régi és új szabadon kombinálható, s logika helyett is inkább gépies műveletekkel, matematikai haladványokkal juthat valóságközelbe az alkotó (vö. kombinatorika, I.20.). A ráció elveszítette szerepét. A történeti és az ideológiai megközelítések végképp értelmetlenek. Az elitkultúra és a tömegkultúra határai is elmosódnak, a művek egységes csatornákon át, médiumok közvetítésével jutnak el élvezőikhez, az egységesülő fogyasztókhoz.

A művészi formajegyek is az elkülönülés szándékával alakultak ki. Egy jeles, korai teoretikus (Ihab Hassan) éppen ezért *modernizmus–posztmodernizmus* ellentétpárokkal határozta meg az új irányzatot. Dichotómiái közül legjellemzőbbnek a következők bizonyultak: interpretálás – interpretáció-ellenesség, műfajközpontúság – szövegközpontúság, zárt forma – nyitott forma, narratív jelleg – antinarratív jelleg, alá-fölérendeltség – rendezetlenség, építés – lebontás, megválogatás – kombináció, tervszerűség – esetlegesség, céltudatosság – játék. A későbbiekben aztán újabb és újabb, olykor egymásnak is ellentmondó formajegyek kerültek be a rendszerező elméletekbe, lényegivé és időtállóvá a következők váltak: az írói szubjektum visszatérése (az író akár személyes párbeszédet is folytat az olvasóval), a befogadás-esztétika visszahatása (az író maga kínál művében többféle olvasatot), intertextualitás (jelöletlen idézetek, vendégszövegek, pastiche-nyelv), parafrázis (más művek, ismert motívumok szabad átírata), önreflexió (a művek önmagukról, önmaguk megírásáról szólnak), imitáció (írás helyett az írás virtuóz látszata), hiteltelenítő ironia.

Az olasz irodalom legjelentősebb posztmodern szerzője a korábbi irányzatokban is kitüntetett helyet elfoglaló Italo Calvino (vö. I.14., I.15.4., I.17.3., I.20.1.), annak ellenére, hogy kezdettől fogva a posztmodern (és az experimentalista) világkép ellenében alkalmazta a posztmodern formajegyeket, azaz egyetlen pillanatra sem mondott le a megismerő racionalizmusról. Már jóval a 'posztmodern' fogalom feltűnése előtt használt olyan eszközöket, amelyek később az irányzat jellemzőivé váltak, így hát bizonyos mértékig a korszak előkészítője is volt. Pályája korai szakaszában szívesen kölcsönzött más művekből neveket (Kim, Trelawney), *A rablóhangyában* pedig már egy egész művet írt át (Saroyan: *The Ants*). A parafrázis később is kedvelt módszere maradt, ezt tette a *Montecristo grófjában*, így járt el a Marco Polo történetét felhasználó *Láthatatlan városokban*, és ekképp írt át klasszikus műveket fennkölt nyelvű képregényekké *Az egymást keresztező sorsok kastélyában*. Ez utóbbi műben már az önreflexió is nyilvánvaló (ráadásul nem is egyetlen mű vall önmagáról, s nem is a művek általában, hanem az egész világirodalom), de ez sem itt jelentkezett először: már a *Montecristo grófja* egyik börtöncellájában is ott ült Dumas, és a maga azonos című regényén dolgozott. S a kombinatorika számítógépelvű módszere is posztmodern vonás, még ha inkább zenészek és képzőművészek éltek (élnek) is gyakrabban vele.

A maradéktalanul posztmodern regényt azonban 1979-ben adta közre Calvino. *A Ha egy téli éjszakán egy utazó* (III.22.1.1.) világirodalmi tekintetben is „az első olyan paradigma” volt, amely „a teljesen kibontakozott posztmodern esztétikát” öntötte formába (Jauss, 1997). A regény valódi főhőse a könyv, az olvasat első síkján mint kalandokat előidéző tárgy (hamisítják, elrabolják, nyomoznak utána, szerelem szövődik általa), az olvasat második síkján pedig mint műalkotás (írják, olvassák, tanulmányozzák, esztétikai és társadalmi hatással bír). A cselekményből áttételesen, egy közbeékeltekt fiktív naplóból pedig közvetlenül is kihangzanak a posztmodern jegyek: a mű témája maga a mű, írója a saját hangján is és mások hangján is szól, az olvasó egyben szereplő is, az írott világ ugyanolyan alapanyag, mint a tárgy, a cselekményt játékos irónia vezeti. A szerkezetben ismét megjelenik a kombinatorika: a szerelmi és a krimi szál mozgalmas kerettörténetet képez, s ebbe tíz regénykezdet sorolódik be, melyek tíz irányzat parafrázisával a teljes elbeszélő irodalmat sűrítik egyetlen műbe. Valamennyi betéttörténet egy legendabeli ősmoddellre, a „mesék atyjának” alaptörténetére vezethető vissza, címeiket egybeolvastva pedig egy tizenegyedik regény története kezd formálódni, a valamennyiüket magában foglaló Calvino-regényé. Az így születő „regények regénye” azután az olvasóval is szoros kapcsolatot tart; szerzője egyrészt személyesen társalog vele („Italo Calvino új könyvét, a *Ha egy téli éjszakán egy utazót* kezded olvasni”), másrészt befogadói kívánalmait kutatja („Olykor képtelen vágyam támad: hogy a mondat, amit éppen leírok, azonos legyen avval, amit a nő ugyanabban a pillanatban olvas. [...] az ablakhoz megyek, s megcélzom távcsővemmel”). A tézis-szerűség veszélyétől a cselekményvezetés iróniája óvja meg a regényt. A legkomolyabb tudományos vagy művészi eljárások is profán metaforaként állnak előttünk:

a stíluskutató a maga számítógépes statisztikájával mintegy kicentrifugázza az olvasatlan könyvből a különféle stílusrétegeket, a képzőművész könyvszobrokat készít, ezek fényképalbumaiból pedig újabbakat. A posztmodern eszköztár csaknem teljes, csupán az antinarratív jelleg kérdéses: ennek az elmélet-regénynek mozgalmas története van („nem elbeszéléstant akartam írni; könyvem a rejtvényűségok olvasóinak szól”).

Umberto Eco (1932) mindenekelőtt elméletileg alapozta meg és készítette elő az olasz posztmodern irodalmat. *Nyitott mű (Opera aperta)* című, 1962-es tanulmánykötetében már megfogalmazta a befogadásésztétika alapelvét, amely szerint az irodalmi mű az olvasás aktusában zárul le, mégpedig annyiféleképpen, ahányféleképpen a művet olvassák. Később, az *Apokaliptikusok és beilleszkedők (Apocalittici e integrati)*, valamint *A felsőbbrendű tömegember (Il superuomo di massa)* című kötetekben a tömegkommunikáció, a tömegkultúra, a népszerű irodalom jelenségeit vizsgálta, s egyben a tömegolvasó természetrajzát is leírta. Az 1979-es *Lector in fabulában* pedig visszatért az esztétikai megközelítéshez, és az olvasói együttműködés közvetlenebb formáit teoretizálta: az olvasót immár nemcsak utólagos alkotótársnak feltételezte, hanem a történetbe is bevont, egyidejű szövegszervező erőként definiálta.

Eco azonban nyelvfilozófusi, középkor-történelmi és irodalom-teoretikusi pályájának csúcspontján, 1980-ban váratlanul szépíróként is színre lépett, s *A rózsza neve (Il nome della rosa – III.22.2.1.)* című regényével páratlan hazai és nemzetközi sikert aratott. Elméletét gyakorlattá alakítva többféle olvasatú, többretegű és többműfajú, játékosan komoly posztmodern művet alkotott. A regényben három sík épül egymásra és egymásba: egy gyilkosságsorozat bünyügyi síkja, a középkori egyházi viták történelmi síkja és a jelemélet filozófiai síkja. A műfajok is eszerint keverednek-olvadnak össze; egyszerre van jelen krimi, középkori krónika, eszmetörténet, teológia, szemiotika, paródia. A szerkezet kombinatorikus, a fejezetek egy kolostor ismétlődő rituáléi szerint követik egymást, az elbeszélő idő hét napjának megfelelően hétszer, azaz hét nagyobb egységben. Az elbeszélői nyelv enyhén archaizáló, de máskülönben közlő természetű (referenciális), a dialógusok azonban vallási, filozófiai és tudományos művek stílusában folynak, igen sokszor jelöletlen idézetekkel vagy átigazított vendégszövegekkel. Nyelvi utalások jelzik jó előre a három regénysíkot is: a cím a nominalista filozófiára, a *Bevezetés* első mondata („Kezdetben vala az Ige”) a bibliára, a regény első mondata pedig („Szép november végi reggel volt”) a populáris Snoopy-történetekre utal. A könyv itt is főszereplővé válik: a naponta sorjázó halottaknak az volt a végzetük, hogy Arisztotelész *Poétikájának* komikumról szóló kötetét keresték, vagyis azt a könyvet, amely gondos rejtegetője szerint a világrend megcsúfolására indíthatta volna olvasóit. Ez az ironikusan megjelentett ideológia a nyelvfilozófia síkján is megfogalmazódik; a viták azt sugallják, hogy a nevetés tilalma nem más, mint „egydimenziós jelentéselemélet” (Kelemen, 1989), amely a jelek sokféle értelmezését tagadva próbál gátat vetni a

kívánatostól eltérő gondolatoknak. A regény három síkja így végül összetetalálkozik, s *A rózsza neve* „a jel-fogalom értelmezésének történelmi krimije” lesz (Hoffmann, 2002).

Posztmodern eljárásokra épülnek Eco további regényei is: *A Foucault-íngá* (*Il pendolo di Foucault*), *A tegnap szigete* (*L'isola del giorno prima*) és az ezredfordulón megjelent *Baudolino*. Eszmeiségükben a tévhit és a ráció ütköztetése köti össze őket, a négy regény alapján úgy tetszik, hogy a szépíró Eco legfőbb témája a XX. század végén újra fölerősödő irracionálisizmus.

23. A posztmodern kor középnemzedéke

Tabucchi, Del Giudice, De Carlo, Vassalli, Magrelli

A 70-es évtized végén kiforrott sajátos, posztmodern közlésmód (I.22.) nem uralta el a 80-as évtized olasz irodalmát, nem alakult ki belőle művészeti mozgalmakra jellemző koralitás. Sokkal inkább posztmodern korról beszélhetünk ekkor, amelyben a bevett szóhasználat szerint „százféle kultúra, százféle írói nyelv” élt együtt. Irodalomtörténeti súlyt leginkább egy új generáció ekkor jelentkező tehetős képviselői adtak a korszaknak.

23.1. A gyors hazai és nemzetközi sikert arató Antonio Tabucchi (1943) pályája kezdetén a történelem felé fordult, hogy a jelen eredetmítoszáat kutassa föl benne. Két „családtörténeti sagá”-jában (Luti, 1997) Gárcia Márquez hatását mutató, mágiikus realista elbeszélésmóddal (vö. I.12.), valamint jelzesszerű, mítikus hősökkel ábrázolta kilencven esztendő történéseit, s jutott el végül az írás jelen idejéig, azaz önmagáig. Második pályaszakaszában, a 80-as években talált rá legsajátabb témájára, a lét mögöttes tartományait kutató titokkeresésre. Fernando Pessoa volt ebben írói modellje, a sok portugál helyszín is ennek köszönhető. Ekkori műveire leginkább az onirikus technika és az utazás motívum jellemző. Az álomszerűség Tabucchinál a titokkeresés szürrealisztikus, tudatot és tudatalattit összekapcsoló módja, megjelenési formái a felidézéstől (az emlékképektől) a spiritiszta színezetű találkozásig terjednek (a *Requiem* narrátor-énje találkozót remél a halott Pessoaival). Az utazás a valóságos dimenzióból rendszeresen metaforikussá tágul. A pályaszakasz legsikeresebb regényében, az *Indiai naktűrben* (*Notturmo indiano*) a főhős kereső útra indul, ám utazásából megismerés-út lesz: elveszett barátja helyett önmagára talál. A *Visszája játék* (*Il gioco del rovescio*) című elbeszéléskötetben az utazás átváltozás-utakká válik: valóságos hősről ellenkező megvilágításból kapunk képeket (*Dolores Ibarruri keserű könnyeit hullatja*), fiktív hősökre történetük végén vetül ellenfény (címadó elbeszélés). A titokkeresés ekképpen a valóság többértelművé válásához, látszattá oldódásához vezet. E korjellemző eljárason kívül

más formajegyek is a posztmodernizmus poétikájához kötik az új pályaszakasz műveit; ide utalja őket a valós események átíratszerű, képzeletbeli kiegészítése; a valóság és a látszat elbizonytalanító, virtuóz keverése; a véletlen mint szervező erő írói eszköze; az írást imitáló írás motívuma.

A 90-es évek azután újabb változást hoztak a pályaképben; megjelent az erkölcsi-politikai elkötelezettség motívuma, s ez műfaji változást is eredményezett, a regény-műfajt nemcsak a realizmus felé irányította, hanem terjedelmében is kitágította valamelyest (*Állítja Pereira / Sostiene Pereira*).

23.2. Az ismertség lassúbb, de egyértelmű útjait járó Daniele Del Giudice (1949) sajátosan posztmodern témával indult: *A wimbledoni stadion (Lo stadio di Wimbledon)* című regényében egy alig publikáló olasz író emlékét kutatva a *nem-írás* magatartásmintáját kereste. Műve azonban csak bölcséleti értelemben önreflexiós, nincs benne föltárt és illusztrált módszertan (vö. I.22.), az írás itt még nem önmaga mikéntjé, hanem önmaga lehetőségeit és értelmét vizsgálja (hat-e az írott szó, erősebb-e nála az irodalomszervező hallgatás). Hasonló intellektualizmus jellemzi Del Giudice későbbi műveit is, a pályakezdő témához illően kevés regényt és elbeszélést. Legjelentősebb közülük a *Nyugati atlasz (Atlante occidentale)*, amelyben az önreflexió motívuma egyetemes emberi problémává tágul. Egy finom árnyalatokkal leírt barátság felszíne alatt a végső törvény keresése folyik a regényben: a fiatal atomfizikus hős a kísérleti jelek helyes értelmezésével a világegyetem legtávolabbi múltjába pillanthat vissza, az idős író pedig az emberi világ hasonlóan sűrű jeleiből létünk összképét láthatja meg. A jelölvasás tematikai motívumát az írástechnika is követi; a regényuniverzum szerteágazó, tudományosan is aprólékos leírások sokaságából épül fel, a művet enciklopédikuság jellemzi. Az elbeszélés-mód hagyományosan realista, az eseményeket (olykor a szereplők hangján is szóló) külső narrátor meséli el, ám a regény végére egy apró posztmodern játék is belopakodik: a történet, amelyet olvasunk, a fikció szerint megíratlan marad.

23.3. Andrea De Carlo (1952) a beilleszkedés-probléma új, személytelen ábrázolásmódját és a hiperrealizmus műfaji újdonságát hozta az olasz irodalomba. *Tejszín vonat (Treno di panna)* című pályakezdő regénye a szemléltetés olyan iskoláival rokon, mint a francia nouveau roman, a képzőművészeti minimal art és a korabeli show don't tell (láttasd, ne mondd) írástechnika. A regény narrátor-hőse a maga fotós látásmódjával vezeti végig az olvasót a történések amerikai helyszínein, minden apró részletet megfigyel, sikerkereső útjának mindennapos kis kalandjait a géplence tárgyilagosságával írja le, és a dialógusok tényszerű közlésével dokumentálja. Ezt a sikeresnek bizonyuló ábrázolásmódot De Carlo a későbbiekben is sokszor alkalmazta még, noha műveit mindinkább igyekezett mozgalmasabb, feszültségkeltőbb cselekménnyel kitölteni (*Kalitkába és röptetőbe zárható madarak / Uccelli da gabbia e da voliera, Yucatan*). Az önéletrajzi ihletésű és fotós-filmes szerkesztésű regények mellett azonban hamarosan megjelentek életművében más témák és más írói eljárások is; megszületett egy science-fiction színezetű politikai parabola a romlott demokráciát jóságos diktatúrára váltó, de kísérletébe belebukó

ifjú idealistáról (*Macno*); megszületett egy realista formanyelvű számvetés arról, hogy a társadalmi változtatás radikális útjainál megvalósíthatóbb a kivonulás (*Kettől kettő / Due di due*); a 90-es évek elején pedig megszületett egy újabb sikert hozó, posztmodern árnyalatú, ám hagyományos cselekményszálakon futó művészes szerelmi regény (*A csábítás technikái / Tecniche di seduzione*).

23.4. Sebastiano Vassalli (1941) a kísérleti irodalom képviselőjeként kezdte pályáját, alaptémája azonban már ekkor is egy racionális-morális ítélet, „a történelem esztelensége” volt. Nyelvi paródiával – archaizálással, szószaporító dagályossággal, stílusrétegek keverésével, holt nyelvi elemekkel, szójátékokkal –, valamint beszélő nevekkel ábrázolta a XX. századi két nagy diktatúra és a későbbi olasz terrorizmus szellemiségét, aktív szereplőit vagy hódoló figuráit (*A bolhairtó érkezése / L'arrivo della lozione, Kéktenger / Mareblù, A szállakók / Abitare il vento*). Igazi műfaját azonban a hagyományos nyelvezetű tényregényben találta meg, a 80-as évek közepén. Előbb Dino Campanáról (I.4.2.) írt oknyomozó életrajzot, s mutatta ki benne a kor és a környezet felelősségét a költő tragikus sorsáért (*Az üstökös éjszakája / La notte della cometa*), majd egy ideig meg is maradt e műfajnál, melyhez bőséggel szolgáltatott neki témát a különféle korok történelmi képtelenségei vagy bűnei: az olasz etnikai többség alárendelt helyzete Alto Adigében (*Vér és föld / Sangue e suolo*), a futurizmus bálványozott alakjainak szerepe Firenzében (*Az elektromos hálófülke / L'alcova elettrica*), a diktatúra–demokrácia átmenet ellentmondásai a második világháború utáni Olaszországban (*A világ aranya / L'oro del mondo*), boszorkányper a XVII. század elején (*A látomás / La chimera*), gyengeelméjűek üldözése a XVIII. században (*Marco és Mattio / Marco e Mattio*). A művek hiteles történelmi tényekre, levéltári dokumentumokra támaszkodnak, a regényfikció hozzáadására narrátori jelzések figyelmeztetnek. Az elbeszélő irodalom legősibb eleme, a fabula tér vissza bennük, azaz csaknem mindig gazdagon cselekményesek. Nyelvezetüket pontosság, kidolgozottság, elegancia, könnyedség és sodró mondatritmus jellemzi. Író és olvasó posztmodern kori egymásra találása (I.22.) ezúttal a narrativitással valósul meg.

A posztmodernizmus azonban közvetlenebbül, egy sajátos átértelmezéssel is jelentkezik az életműben. Az 1999-es *Végtelen szám (Un numero infinito)* a történelmi oknyomozást vízióval egyesíti, s ezáltal példázattá válik: hőse – Vergilius, az áruló értelmiségi – megrendelésre történelmet hamisít.

23.5. Valerio Magrelli (1957) fiatalon vált a kortárs olasz líra elismert képviselőjévé. Abban az időben, amikor nemcsak az írói, hanem a költői nyelv is „százféle” volt, az ő versnyelve gondolatiságával, filozofikus mélységeivel, logikai építkezésével és fogalmi szabatosságával tünt ki a többi közül, „higgadt logikai egyenletek rendjét” mutatta (Giovanardi, 1996 – III.23.1.1.). Latin című pályakezdő kötete – *Ora serrata retinae* ('Az ideghártya szegélye') – oldottan szabályos és szabad verssorokból építkezik, s ezeket különféle lexikai és szintaktikai eszközök teszik prózai jellegűvé: következtető kötőszók (*tehát, nos, ellenben*), tudományos szakszavak (*fokozat, dioptria, elemi, szizgium*), logikai láncot képező egyszerű mondatok.

A hasonló eszközöket alkalmazó második kötet után, 1992-ben Magrelli még radikálisabb prózaisággal jelentkezett. A *Kopogástani gyakorlatok / Esercizi di tiptologia* szövegei (III.23.1.2.) immár formájukban és műfajukban is próza természetűek (leírások, történések, elemzések, jegyzetek), ám rendre megbúvik bennük valamilyen versszerű vagy éppenséggel versszervező elem (az ismétlés funkciójú, egyszerű felsorolástól egészen a bonyolult költői képet teremtő metaforasorig).

Magrelli fő témája a XX. század végi ember léthelyzete; helye, eligazodása, énazonossága a világban. Hangja a pályakezdő kötetekben racionális hitet és biztonságot sugall, később azonban mindinkább föltűnik benne a kétely és az aggodalom, s az új kifejező eszközök is a hangváltással együtt jelentkeznek.

23.6. Ennek a generációnak képviselőjeként indult el pályáján Aldo Busi is (1948), aki erősen önéletrajzi indíttatású műveiben a társadalmi közmegegyezés, a bevett viselkedési normák értékrendjét igyekszik radikálisan kitágítani. Nyelvi eszközei azonban a nyerseségtől a pastiche kifinomultságáig terjednek, gazdagon sokféle nyelvi regiszterrel kíséri szándékát. Irodalmon kívüli eszközöket is közlésmódként használ, közszereplései a műveket folytató happeningként is értelmezhetők.

Rövid élete ellenére is meghatározó jelentőségűnek látszik a nemzedéktárs Pier Vittorio Tondelli (1955–1991), aki 1980-as *Új libertinusok (Altri libertini)* című elbeszélésfüzérével (saját meghatározása szerint „epizódregényével”) elsőként alkalmazta azt a megszüretlen ifjúsági argó nyelvet, amely másfél évtizeddel később a fiatal olasz irodalom elterjedt kifejező eszköze lesz (I.24.). A harmincas éveiben járó Tondelli már a huszonévesek elismert elődjének számított, indulásukat gyakorlati eszközökkel is támogatta, írásaikból antológiákat szerkesztett.

Égészen más kultúrkörből merít a jóval idősebb, szépírói művekkel azonban szintén ekkor jelentkező Claudio Magris (1939). A germanista tudós Magrisnak az olasz irodalom a hazai hagyományokban igen ritka esszé műfaj meghonosítását köszönheti, az életmű számos példája közül is kiemelkedik a *Duna (Danubio)* című esszéregény.

24. Az utolsó évtized

Pulp és polifónia

24.1. A 90-es évek közepén olyan jelenség tűnt föl az olasz prózairodalomban, amely hazai hagyományokhoz és rokon előzményekhez alig köthető. Jelenlétét egy 1996-os gyűjteményes kötet külön is intézményesítette, címében az egykori angol „dühöngő ifjúság”-ra utalva, alcímében pedig a műfajt is egyértelműsítve: *Kannibál ifjúság. A végtelen horror első olasz antológiája (Gioventù cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo)*.

Az írásmód közvetlen modellje a kortárs amerikai kultúra két párhuzamos jelensége volt: a *splatterpunkok* ('fröcskölő mihasznák') horrorirodalma, amelyben folyószám ömlik („fröcsög”) a vér, valamint a naturalista eszközökkel dolgozó és szintén horrorisztikus hatásokra építő új filmtermés. A „*pulp*” műfajnév is Amerikában született, bizonytalan jelentésátvitel útján, legvalószínűbb, hogy a szó 'zúzalékpapír', 'ponyvafüzet-papír' jelentése nyomán, a *pulp magazines* ('ponyva lapok') mintájára. A terminus – főképp az amerikai Quentin Tarantino *Pulp Fiction* című filmje után – az olasz kritikai nyelv is átvette, s egy ideig az antológiacímmel együtt, azzal változtatva használta a jelenség megnevezésére. A két fogalom ma már mindinkább elkülönül: a '*pulp*' az irányzatot jelzi, a 'kannibálok' pedig azt az alkalmi társulást, amely az irányzatban belüli, önmagában sem egységes változatot képviseli.

Világképében a *pulp* a posztmodern szemléletét őrzi, azaz a világot sokféleképp értelmezhető, racionális rendszerbe nem foglalható képződménynek látja. Valóságábrázolására ezért igen jellemző az *esetlegesség* elve (*contingenza*), amely nemcsak az ábrázolt valóságos történeteket tekinti véletlenszerűnek, hanem – mintegy a véletlenek játékát továbbörökítve – a mű többféle értelmezhetőségét is föltételezi. A szerző tudatosan is keresheti a sokféle olvasatot (vö. Tarantino: „Remélem, hogy ha egymillió néző látja majd filmemet, ők egymillió különböző filmet fognak látni”). Az ok-okozat viszony kikapcsolására vezethető vissza az irányzat másik két jellemző vonása is: a *horizontálitásként* emlegetett szinkron szemlélet (*orizzontalità*) és a *felgyorsult ritmus* (*velocità*). Elmarad az elemző mozzanat, tehát az események a történelmi logika helyett az egyidejűség logikátnan kuszaságával és a vizuális észlelés akadálytalan gyorsaságával követik egymást.

Az olasz *pulp* irodalomnak is az elborzasztó események a legfőbb témái. Az ábrázolásmód azonban széles skálán mozog: a nyers, részletező naturalizmustól a mulatságosan hiteltelenítő iróniáig vagy épp a paródiáig terjed. A komoly feldolgozások abból az illúzióttalan szemléletből erednek, amely szerint „még mindig jobb a legrútabbat megérinteni, mintsem elképzelní” (Mauro Covacich). A derús változatok a fölülnézet távolságtartását keresik, és az olasz irodalom Ariosto óta erős eszközével, az iróniával hatástalanítják a naturalista leírásokat. A parodisztikus megoldások pedig éppenséggel az elborzasztó valóságkép hitelét kérdőjelezik meg: nem a konkrét valóságot, hanem a képregények, a horrorirodalom és a horrorfilmek másodvalóságát ábrázolják, a paródia eltúlzó eszközeivel.

Mindhárom változat régi-új eszköze a történetmondás. A neoavantgárd (I.18.) és a posztmodern (I.22.) szövegközpontúságával szemben a 90-es évek *pulp* írásművei minden más műfajnál erőteljesebben újítják fel a narrációt. Legtöbbször gazdagon cselekményesek. Cselekvő hőseik lélektani ábrázolása viszont elnagyolt, figuráik sokszor csak jelzésszerűek. Szerkezetükre a tagoltság jellemző, többnyire epizódokból, sőt filmszerű szekvenciákból építkeznek. Nyelvezetük – amelyhez mintát a fiatalon meghalt előd, Pier Vittorio Tondelli is adott (I.23.6.) – a beszélt nyelv alsó regiszterein alapul, gyakoriak bennük az argó-, a jassz-, a reklám- és

a divatelemek, a pillanatnyi nyelvállapotot tükröző, rövid életű beszédfordulatok, s jellemző stílusrétegük az obszcenitás. A hasonlatok főképp a tömegkultúra aktualitásából, filmekből, popegyüttesek és focicsapatok világából valók. A mondat-szerkesztésben is a leegyszerűsített formák uralkodnak, a rövid egyszerű vagy mellérendelő mondatok. Olykor azonban a regiszterek egymásmellettségére, sőt virtuóz változtatására is akad példa.

Az irányzat számos képviselője közül a pályakezdő művek alapján Aldo Nove (1967) és Niccolò Ammaniti (1966) emelkedik ki. Nove a nyelvi megoldásokban is több változatosságot mutat – a főt említett virtuóz regiszterváltásokra *Èn örök szerelmem (Amore mio infinito)* című regényével ő szolgáltatja a legjobb példát –, Ammaniti pedig a komoly és a parodisztikus ábrázolásmódban is egyaránt figyelemre méltót nyújt, előbbiben a lélektant sem nélkülözve (*Foglak és elviszlek / Ti prendo e ti porto via*), utóbbiban pedig eleven humorral (*Kopolyúk / Branchie*). Az irányzat néhány további jellegzetes műve: *Szemek a rostélyon / Occhi sulla graticola* (Tiziano Scarpa), *Hot line. Egy megszállottság története / Hot line. Storie di un'ossessione* (Francesca Mazzucato), *A gyerekekről semmit sem tudunk / Dei bambini non si sa niente* (Simona Vinci), *Az óriásrákok visszatérnek. Szörnyű életem története / Il ritorno dei granchi giganti. Storia della mia terribile vita* (Andrea Demarchi), *Videohírek / Videocronache* (Gabriele Romagnoli).

24.2. A *pulp* erős vonulatnak látszik, kisebb-nagyobb szemléleti, nyelvi rokonságot olyan szerzők is mutatnak vele, akik alapjában más írásmódot követnek. Egy műfajmegújító fejlődésregény ifjú szerzője (Enrico Brizzi) mintegy nemzedéki jellegzetességként építi be a *pulp* stílust a maga üde, önironikus, mesterkéletlenül őszinte nyelvezetébe; egy sokféle műfajjegyet alkalmazó komikus szerző pedig (Stefano Benni) éppenséggel a teljesség kedvéért és főképp szatirikus céllal használja. A „százféle kultúra, százféle nyelv” avantgárd utáni korszaka azonban a század végén is tovább él. Nemcsak a korábban induló, már ismert szerzők folytatják a maguk jellegzetes útját, hanem pályakezdő tehetségek is merőben eltérő hangot hallatnak, alkalmmilag sem csatlakozva a *pulp* koralitásához. Sajátos formában, szimbólumok sejtelmes rendszerén át jelentkezik újra a század jelentős olasz próza-iránya, a titokkereső fantáziarövid (Paola Capriolo). Előfordul, hogy az ezzel rokon, meseszerű hangvétel valós történelmi események komorabb realizmusával váltakozik (Susanna Tamaro). Megjelenik a gazdag meseszövéis látomásos formája, amelyben azonosíthatatlan nemzetiségű, bizarr hősök azonosíthatatlan, régi tájakra burleszkszerű kalandjaikat élik (Alessandro Baricco). S bár nem fiatal szerző tolla nyomán, újból föltűnik a szicíliai hagyományú társadalmi krimi is, igaz, a Sciasciáénál (I.19.3.) jóval súlytalanabb változatban (Andrea Camilleri). A korszalemtől még inkább eltérő tényirodalom is meghozza a maga könyvtermését: szépiírói riportokat, pamfleteket, dokumentum-elbeszéléseket (Gianfranco Bettin, Sandro Veronesi, Enrico Deaglio). Olyan szerző is akad, aki éppenséggel a *pulp* korában fogja szelídebbre történeteit, és jut el nyelvében is a klasszikus értékek szerinti

magas fokra (Marco Lodoli). Ugyanakkor a posztmodern írásmód is töretlenül hódít, az átértelmezés írói eljárása és a jelöletlen idézetek, utalások technikája változatlanul jelen van (Capriolo, Baricco).

A költészet, amely gazdagságban valamelyest elmarad az elbeszélő irodalom mögött, a változatosság szempontjából hasonló képet mutat. A prózaiság általánosabb tendenciája mellett a hagyományok meglepő föllevenítése is folyik. Újból létezik olyan élő verselési mód, amely az orfizmusból táplálkozik (Roberto Mussapi), és létezik olyan is, amely következetesen klasszikus formákat – szonettet, stanzát, rímet – alkalmaz, noha olykor kísérleti nyelvvvel tölti ki a régi alakzatokat (Patrizia Valduga). S alkalmankénti felolvasó estekkel, költői találkozókival és rendszeres publikációkkal tovább él a neoavantgárd jellegű kísérleti irodalom is, amelyhez az utolsó két évtizedben új, hangköltészeti fórumok is csatlakoztak (*Baobab, 3ViTre*).

Az ezredvég felé közeledve Olaszországban is sokszor föltekinttek az emberiség chaliasztikus szemléletéből fakadó kérdést: mit örzünk meg és mit veszítünk el az új évezredben. Az irodalom jövőjét firtató, 80-as évek elején elhangzó körkérdésre a tudós-költő Sanguineti is apokaliptikus jövendölést mondott, úgy vélte, hogy a kritika „a néhai regény kórbonctani vizsgálata felé” halad. Jóslata nem vált be, a XX. század utolsó két évtizede gazdag és értékes olasz regénytermést hozott, s az ellenállóbbnak vélt, mégis esendőbbnek bizonyuló költészet sem szenved végelgyengülésben. Azt, hogy az egyetemes jelentőségű XX. századi olasz irodalom nem az elmúlás felé tart, úgy tetszik, ma már bizvást kijelenthetjük. De hogy XXI. századi folytatásában merre veszi az irányt, azt majd a következő évtizedek döntenek el.

II. A SZERZŐK

- Accrocca**, Elio Filippo (1923–1996). Költő, tanulmányíró. A neorealizmus forma-jegeit (I.14.) a költészetben is alkalmazta. **M:** *Poesie. La distanza degli anni (1942–1987)* (*Költemények. Az évek távola [1942–1987]*, összegy. versek, 1987). – 66
- Aleramo**, Sibilla (1876–1960). Költő, író. A feminizmus korai képviselője. **M:** *Una donna* (*Egy asszony*, reg., 1906), *Amo dunque sono* (Jaulusz I.: *Szeretek, tehát vagyok*, reg., 1927), *Selva d'amore* (*Szerelmi vadon*, összegy. versek, 1947). – 17, 93
- Alvaro**, Corrado (1895–1956). Író, költő. Fő művével a neorealizmus (I.14.) előkészítője. **M:** *Gente in Aspromonte* (*Aspromontei emberek*, elb.-ek, 1930), *L'uomo è forte* (Vas I.: *Az erős ember*, reg., 1938). – 60, 64
- Ammaniti**, Niccolò (1966). Író. A „kannibál ifjúság” (I.24.) nemzedékének tagja. **M:** *Branchie* (*Kopoltyúk*, reg., 1994), *Ti prendo e ti porto via* (*Foglal és elviszlek*, reg., 1999). – 104
- Arbasino**, Alberto (1930). író, tanulmányíró. A Gruppo 63 (I.18.) alapító tagja, a kísérleti irodalom (I.20.) követője. **M:** *Fratelli d'Italia* (*Olasz testvérek*, reg., 1963, 1976), *Sessanta posizioni* (*Hatvan álláspont*, tan.-ok, 1971). – 82, 89–90
- Bacchelli**, Riccardo (1891–1985). Író, költő. A *La Ronda* című folyóirat (I.9.) egyik alapítója. A kispóza uralmával szemben mind terjedelmesebb történelmi regényeket írt. **M:** *Il diavolo al Pontelungo* (*Pontelungo ördöge*, reg., 1927), *Il mulino del Po* (Zsámboki Z.: *Malom a Pó vizén*, reg., 1938–40). – 41, 42
- Balestrini**, Nanni (1935). Író, költő, tanulmányíró. A neoavantgárd mozgalom (I.18.) aktív részvevője, a kísérleti irodalom művelője. **M:** *Vogliamo tutto* (*Mindegy akarunk*, dok. reg., 1971). – 82, 91
- Bassani**, Giorgio (1916–2000). Író, költő, lapszerkesztő. A ferrarai zsidó közösség életének krónikása. **M:** *Cinque storie ferraresi* (*Öt ferrarai történet*, elb.-ek, 1956), *Gli occhiali d'oro* (*Az aranyzemüveg*, reg., 1958) *Il giardino dei Finzi-*

Contini (Zsámboki Z.: *Finzi-Continiék kertje*, reg., 1962), *L'airone* (A kócsag, reg., 1968), *L'odore del fieno* (Szénailat, elb.-ek, 1972) *Il romanzo di Ferrara* (Ferrara regénye, összegy. próza 1973). – 78, 93

Bernari, Carlo (1909–1992) Író. A neorealizmus (I.14.) korai képviselője. **M**: *Tre operai* (Három munkás, reg., 1934). – 60, 64

Berto, Giuseppe (1914–1978). Író, tanulmányíró, színpadi szerző. Kezdetben a neorealizmushoz (I.14.) állt közel, később a pszichoanalízis-irodalom (I.19.2.) legismertebb szerzője lett. **M**: *Il cielo è rosso* (Karsai L.: *Vörös az ég*, reg., 1947), *Il male oscuro* (A sötét kór, reg., 1964), *Oh, Serafina!* (Szénási F.: *Ó, Serafina!*, reg., 1973). – 85

Bertolucci, Attilio (1911–2000). Költő. Az antinovecento-líra (I.21.3.) képviselője. **M**: *Fuochi in novembre* (Novemberi tüzek, versek, 1934), *La capanna indiana* (Az indián kunyhó, poéma, 1951), *Viaggio d'inverno* (Novemberi utazás, összegy. versek, 1971), *La camera da letto* (A hálószoba, versreg., 1984), *Al fuoco calmo dei giorni. Poesie 1929–1990* (A napok nyugodt tüznél. Költemények, 1929–1990). – 71, 94, 95

Betti, Ugo (1892–1953). Színműíró, költő, író. Bűneseteket feldolgozó drámáiról híres. **M**: *Frana allo scalo nord* (Omlás az északi rakparton, dráma, 1932), *Corruzione a Palazzo Giustizia* (Vesztegetés a törvényszéken, dráma, 1945), *Delitto all'isola delle capre* (Ispánki J.: *Bűntény a kecskeszigeten*, dráma, 1948). – 61, 62

Bigongiari, Piero (1914–1998). Költő, tanulmányíró. A firenzei hermetista iskola (I.11.) tagja. **M**: *Tutte le poesie I* (1933–1963) (Összes költemények I, 1994), *Autoritratto poetico* (Költői önéletrajz, versek, 1985). – 51

Bo, Carlo (1911–2001). Tanulmányíró, irodalomtörténész. A hermetizmus (I.11.) teoretikusa. **M**: *Letteratura come vita* (Irodalom mint élet, összegy. írások, 1994). – 49, 50

Boine, Giovanni (1887–1917). Író, költő, tanulmányíró. A *Voce*-kör (I.4.1.) tagja, a prózavers irányadó művelője. **M**: *Il peccato e le altre opere* (A bűn és egyéb művek, összegy. írások, 1971). – 17, 18, 44

Bontempelli, Massimo (1878–1960). Író, költő, tanulmányíró, irodalomszervező. A mágikus realizmus (I.12.1.) teoretikusa és legfőbb alkalmazója. 1926-ban Curzio Malapartével megalapította a *900* című folyóiratot. Az első öt számot franciául jelentették meg, *900. Cahiers de France et d'Italie* címmel. **M**: *La vita*

intensa (A mozgalmas élet, elb.-füzér, 1920), *La vita operosa* (A tevékeny élet, elb.-füzér, 1921), *La scacchiera davanti allo specchio* (Romhányi Á.: Sakkasztala a tükör előtt, kisreg., 1922), *Il figlio di due madri* (Két anyának egy fia, reg., 1929), *Vita e morte di Adria e dei suoi figli* (Révay J.: Világszép asszony, Adria, reg., 1930), *La famiglia del fabbro* (Révay J.: Az ezüst kakas, reg., 1932), *Gente nel tempo* (Rónai M. A.: Halálos élet, reg., 1937), *Giro del sole* (Kolozsvári G. E.: A nap útján, 3 kisreg., 1941). – 53–54, 57, 165, 190–194

Borgese, Giuseppe Antonio (1882–1952). Író, költő, kritikus. Kora irodalmi életének jelentős szereplője. **M:** *Rubè* (Déry T.: Útvesztő, reg., 1921). – 9, 44

Brancati, Vitaliano (1907–1954). Író, színpadi szerző. A szicíliai valóság ábrázolója. **M:** *Don Giovanni in Sicilia* (Szabolcsi É.–Zsámboki Z.: Szicíliai Don Giovanni, reg., 1941), *Il bell'Antonio* (Zsámboki Z.–Szabolcsi É.: A szép Antonio, reg., 1949). – 61, 78

Bufo, Gesualdo (1922–1996). Író. Az irodalmi restauráció korának (I.21.) kései felfedezettje. **M:** *Diceria dell'untore* (A kenőfecsegése, reg. 1981). – 93

Busi, Aldo (1948). Író. A kortárs olasz irodalom fenegyereke. **M:** *Seminario sulla gioventù* (Szeminárium az ifjúságról, reg., 1984), *Vita standard di un venditore provvisorio di collant* (Egy alkalmi harisnyaárús állandó élete, reg., 1985), *Il Novellino* (Novelláskönyv, átirat, C. Covito társszerzővel, 1992). – 102

Buzzati, Dino (1906–1972). Író, festő. A fantáziailrodalom (I.12.) képviselője. **M:** *Il Barnabo delle montagne* (A hegyek Barnabója, reg., 1933), *Il deserto dei tartari* (Telegdi P. I.: Tatárpuszta, reg., 1940), *Paura alla Scala* (Dávid G.: Riadalom a Scalában, kisreg., 1949), *Un amore* (Telegdi P. I.: Egy szerelem története, reg., 1963). – 54–55, 198–200

Buzzi, Paolo (1874–1956). Költő, író, tanulmányíró. A futuristák (I.3.) köréhez tartozott, a *Futurista kiáltvány* megszövegezésében is részt vett. Az olasz szabad vers elméletének egyik kialakítója. **M:** *Poesie scelte* (Válogatott versek, 1961). – 12, 14

Calvino, Italo (1923–1985). Író, tanulmányíró, irodalomszervező. Életművében páratlanul sok irányzatot és műfajt járt végig, sajátosan egyéni módon. A neo-realizmus (I.14.) hatása alatt indult, a fantáziailrodalom és a klasszikus realizmus írásmódjával folytatta, a 60-as évektől olvasmányosan experimentalista műveket alkotott, 1979-ben pedig a posztmodern irodalom (I.22.) alapművével jelentkezett. Kiadói konzulens volt, Vittorinival együtt szerkesztette a *Menabò* című folyóiratot. **M:** *Il sentiero dei nidi di ragno* (Nemeskürty I.: A pókfészkek ösvénye, reg., 1947), *Ultimo viene il corvo* (Nemeskürty I.: Végül arra száll egy holló és

Lator L. stb. in: *A Hold-leányok*, elb.-ek, 1949), *La formica argentina* (Barna I.: *A rablóhangya*, kisreg., 1952), *L'entrata in guerra* (*A háborúba lépés*, 3 elb., 1954), *La speculazione edilizia* (*Az építési spekuláció*, kisreg., 1957), *La nuvola di smog* (Telegdi P. I.: *A smogfelhő*, kisreg., 1958), *I nostri antenati* (Telegdi P. I.: *Előnk*, 3 reg.: *Il visconte dimezzato / A kettészelt örgróf*, 1952; *Il barone rampante / A fumászó báró*, 1957; *Il cavaliere inesistente / A nemlétező lovag*, 1959), *Marcovaldo ovvero le stagioni in città* (Balkó Á.–Telegdi P. I.: *Marcovaldo*, elb.-füzér, 1963), *La giornata di uno scrutatore* (*A szavazatszedő egy napja*, reg., 1963), *Cosmicomiche* (Székely S.: *Kozmikomédia*, elb.-füzér, 1965), *Ti con zero* (*Té nulla*, elb.-füzér, 1967), *Le città invisibili* (Karsai L.: *Láthatatlan városok*, elb.-füzér, 1972), *Il castello dei destini incrociati* (Szénási F.: *Az egymást keresztező sorsok kastélya*, reg., 1973), *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (Telegdi P. I.: *Ha egy téli éjszakán egy utazó*, reg., 1979), *Una pietra sopra* (*Spongyát rá*, tan.-ok, 1980), *Palomar* (Szénási F.: *Palomar*, elb.-füzér, 1983), *Lezioni americane* (Szénási F.: *Amerikai előadások*, esszék, 1988). *Magy. köt.: A Hold-leányok* – 64–65, 66, 71, 79–80, 88, 96, 97–98, 223–227, 232–234

Camon, Ferdinando (1935). Író, költő, tanulmányíró. Fő témái: a paraszti létforma archaikus maradványai, az olasz terrorizmus, a neurózis. **M:** *Il quinto stato* (Szénási F.: *Az ötödik rend*, reg., 1970), *La vita eterna*, (Peredi M.: *Az örök élet*, reg., 1972), *Occidente* (*Nyugat*, reg., 1975), *Un altare per la madre* (Szénási F.: *Oltár anyámnak*, kisreg., 1978), *La malattia chiamata uomo* (*Az embernek hívott betegség*, reg., 1981), *La donna dei fili* (*A vezetőkek asszonya*, reg., 1986). – 85, 93

Campana, Dino (1885–1932). Költő. Látomásos költészete leginkább az orfizmus (I.4.2.) fogalomkörébe sorolható. Zaklatott életet élt: egyetemi tanulmányait nem fejezte be, nincstelenül, alkalmi munkákat vállalva vándorolt Európában és Dél-Amerikában, utolsó éveit elmegyógyintézetben töltötte. **M:** *Canti orfici* (*Orfikus énekek*, versek és prózai írások, 1914). A kötet első kézirata a kiadónál elveszett, s csak 1971-ben került elő. A megjelent és ma ismert változatot Campana emlékeztéből rekonstruálta. – 8, 16, 18–19, 48, 50, 101, 141–144

Campanile, Achille (1900–1977). Író, újságíró. Humoros színdarabjaival tűnt ki, később esszéivel, elbeszéléseivel is sikert aratott. **M:** *L'inventore del cavallo e altre quindici commedie* (*A ló feltalálója és tizenöt más komédia*, vígj.-ok, 1924–39), *Ma che cos'è questo amore?* (*De mi is ez a szerelem?*, reg., 1927). – 57

Caproni, Giorgio (1912–1990). Költő. Az antinovecento-líra (I.21.3.) képviselője. **M:** *Come un'allegoria* (*Akár egy allegória*, versek, 1936), *Finzioni* (*Színlelések*, versek, 1941), *Stanze della funicolare* (*A sikló kabinjai*, versek, 1952), *Il*

passaggio di Enea (*Aeneas átutazása*, versek, 1956), *Il seme del piangere* (*A sírás magva*, versek, 1959), *Congedo del viaggiatore cerimonioso Eτ altre prosopopee* (*A szertartásos utazó búcsúja Eτ egyéb önhittségek*, versek, 1965), *Il muro della terra* (*A föld fala*, versek, 1975), *Il franco cacciatore* (*A bűvös vadász*, versek, 1982), *Poesie, 1932–86* (*Költemények, 1932–1986*, versek, 1989). – 71, 94–95

Cardarelli, Vincenzo (1887–1959). Költő, író. A *La Ronda* című folyóirat (I.9.) alapító főszerkesztője. Sajátos XX. századi költői klasszicizmust teremtett. **M:** *Opere complete* (*Összes művei*, 1962). – 41–42, 43, 175–176

Cassola, Carlo (1917–1987). Író, tanulmányíró. Lélektani ábrázolásmód jellemzi, ezzel neorealista korszakában is eltért az irányzattól (I.14.). **M:** *Il taglio del bosco* (Sárközy E.: *Erdőirtás*, kisreg., f.irat: 1949, köt: 1959), *Fausto e Anna* (*Fausto és Anna*, reg., 1952), *La ragazza di Bube* (Zentai É.: *Bube szerelmese*, reg., 1960), *Un cuore arido* (*Kiszáradt szív*, reg., 1961), *Una relazione* (Telegdi P. I.: *A viszony*, kisreg., 1972), *Il ribelle* (*A lázadó*, tört. reg., 1980). – 77–78, 93

Cavacchioli, Enrico (1885–1954). Költő, író, drámaíró, újságíró. A futurizmus időszakában verseivel és a groteszk műfaj felé mutató színdarabjaival szerzett hírnevet. **M:** *Cavalcando il sole* (*Meglovagolva a napot*, versek, 1914), *Procellaria* (*Hójsza*, színmű, 1909), *Danza del ventre* (*Hastánc*, színmű, 1921). – 14

Cecchi, Emilio (1884–1966). Író, irodalomtörténész, esszéíró. A *La Ronda* című folyóirat alapító munkatársa, a *prosa d'arte* (I.9.) legjelesebb művelője. A Garzanti kiadó nagy irodalomtörténetének társszerkesztője. **M:** *Saggi e vagabondaggi* (*Tanulmányok és vándorlások*, összegyűjtött tárcaesszék és útirajzok, 1962). – 41, 42

Chiaves, Carlo (1883–1919). Költő. Az alkonyati költészet (I.2.) képviselője. **M:** *Sogno e ironia* (*Álom és irónia*, versek, 1910). – 9

Consolo, Vincenzo (1933). Író. A kísérleti irodalom (I.20.) nyelvújító alkotója. **M:** *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (*Az ismeretlen tengerész mosolya*, reg., 1976), *Retablo* (*Retablo*, reg., 1987). – 90, 91, 94

Corazzini, Sergio (1886–1907). Költő. Az alkonyati költészet (I.2.) legjellegzetesebb képviselője. Korai halálát tüdőbaj okozta. **M:** *Dolcezza* (*Édes ízek*, versek, 1904), *L'amaro calice* (*A keserű kehely*, versek, 1905), *Piccolo libro inutile* (*Haszontalan kis könyv*, versek, 1906), *Libro per la sera della domenica* (*Vasárnap esti könyv*, versek, 1906). – 9–11, 13, 127–130

Croce, Benedetto (1866–1952). Esztéta, filozófus, történész. A XX. század első felében az olasz szellemi élet legnagyobb hatású alakítója. Esztétikai, kritikai ítéletei meghatározó jelentőségűek voltak, *La Critica* című, 1903-ban induló folyóirata országos tekintélyű, irányadó fórummá vált. Emberi helytállása is emlékeztető: 1925-ben megfogalmazta az antifasiszta értelmiségiek kiáltványát. **M:** *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (Kiss E.: *Esztétika*, tan., 1902), *G. Pascoli* (G. Pascoli, tan., 1907), *Logica come scienza del concetto puro* (*Logika, mint a tiszta fogalomalkotás tudománya*, tan., 1909), *Filosofia della pratica: Economia ed Etica* (*Gyakorlati filozófia: Gazdaság és Etika*, tan., 1909), *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento* (*Tanulmányok a XVII. századi olasz irodalomról*, tan., 1911), *Breviario di estetica* (*Esztétikai breviárium*, tan., 1913), *La letteratura della nuova Italia* (*Az új Olaszország irodalma, I–IV*, tan., 1914–15), *Teoria e storia della storiografia* (*A történetírás elmélete és története*, tan., 1917), *Goethe* (*Goethe*, tan., 1919), *Ariosto. Shakespeare e Corneille* (*Ariosto, Shakespeare és Corneille*, tan., 1920), *Nuovi saggi di estetica* (*Újabb esztétikai tanulmányok*, tan., 1920), *La poesia di Dante* (*Dante költészete*, tan., 1921), *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo XIX* (*Költészet és nem költészet. Jegyzetek a XIX. századi európai irodalomról*, tan., 1923), *Storia dell'età barocca in Italia. Pensiero. Poesia e letteratura. Vita morale* (*A barokk-kor története Olaszországban. Gondolkodás. Költészet és irodalom. Erkölcsi élet*, tan., 1929), *A. Manzoni* (A. Manzoni, tan., 1930), *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento* (*Népköltészet és műköltészet. Tanulmányok a XIV–XVI. századi olasz költészetéről*, tan., 1933), *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura* (*A költészet. Bevezetés a költészet és az irodalom bírálatába és történetébe*, tan., 1936), *La letteratura della nuova Italia, V–VI* (*Az új Olaszország irodalma*, tan., 1939–40), *Poesia antica e moderna. Interpretazioni* (*Régi és modern költészet. Értelmezések*, tan., 1941), *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento, I–II, III* (*A reneszánsz és a későreneszánsz költői és írói*, tan., 1945, 1952), *La letteratura italiana del Settecento* (*Az olasz irodalom a XVIII. században*, tan., 1949), *Lecture di poeti e riflessioni sulla teoria e la critica della poesia* (*Költők olvasása és gondolatok a költészet elméletéről és bírálatáról*, tan., 1950). *Magy. köt.: Újabb esztétikai művei.* – 8, 16

D'Arrigo, Stefano (1919–1992). Író, költő. A kísérleti irodalom (I.20.) nyelvújító prózai szerzője. **M:** *Horcynus Orca* (*Alvilági szörny*, reg., 1975). – 89

D'Arzo, Silvio (1920–1952). Író, költő. Realista és szürrealista eszközöket egyaránt alkalmazott. **M:** *Casa d'altri* (Szénási F.: *Idegen égbolt alatt*, kisreg., 1953). – 93

- De Carlo**, Andrea (1952). Író. A hiperrealizmus újdonságát hozta az olasz irodalomba, később más módszerekkel is dolgozott. **M:** *Treno di panna* (*Tejszín vonat*, reg., 1981), *Uccelli da gabbia e da voliera* (*Kalitkába és röptetőbe zárható madarak*, reg., 1982), *Macno* (reg., 1984), *Yucatan* (reg., 1986), *Due di due* (*Kettőből kettő*, reg., 1989), *Tecniche di seduzioni* (*A csábítás technikái*, reg., 1991). – 99, 100–101
- De Filippo**, Eduardo (1900–1984). Drámaíró, társulatvezető színész, költő. A tájnyelvi színház hagyományainak folytatója és megújítója. **M:** *Napoli milionaria!* (Sólyom L.: *Milliomos Nápoly*, színmű, 1945), *Filumena Marturano* (Csoma S.: *Filumena házassága*, színmű, 1946), *Questi fantasmi!* (Debreczeni F.: *Vannak még kísértetek*, színmű, 1946), *Mia famiglia* (Gábor Gy.: *Az én családom*, színmű, 1955) *Il paese del Pulcinella* (*Pulcinella országa*, versek, 1951). – 66
- Delfini**, Antonio (1907–1963). Író. Közvetlen kapcsolatba került a francia szürrealizmussal, írásmódja néhol ennek hatását mutatja. **M:** *Il ricordo della Basca* (Schéry A.: *A baszk lány emléke*, elb.-ek, 1938), *Il fanalino della Battimonda* (*Battimonda fényszórója*, elb., 1940). Magy. köt.: *Elbeszélések*, 1999. – 57
- Del Giudice**, Daniele (1949). Író. Műveit erős intellektualizmus és leíró hajlam jellemzi. **M:** *Lo stadio di Wimbledon* (*A wimbledoni stadion*, kisreg., 1983), *Atlante occidentale* (Szénási F.: *Nyugati atlasz*, reg., 1985), *Staccando l'ombra da terra* (*Amikor az árnyék elszakad a földtől*, reg., 1994). – 99, 100
- De Robertis**, Giuseppe (1888–1963). Tanulmányíró, irodalomszervező. 1914-től 1916-ig a *Voce* (I.4.) főszerkesztője. **M:** *Scrittori del Novecento* (*XX. századi írók*, tan.-ok, 1940), *Altro Novecento* (*Másik XX. század*). – 17
- Eco**, Umberto (1932). Tanulmányíró, író. Elméleti művei a szemiotika, a középkortudomány, az esztétika és a szociológia tárgyköréből valók. A neoavantgárd (I.18.) és a posztmodern (I.22.) teoretikusa. Regényeivel is világsikert aratott. **M:** *Opera aperta* (*A nyitott mű*, tan.-ok, 1962), *Apocalittici e integrati* (*Apokaliptikusok és beilleszkedők*, tan.-ok, 1964), *Trattato di semiotica generale* (*Általános szemiotikai értekezés*, tan., 1975), *Il superuomo di massa* (*A felsőbbrendű tömegember*, tan.-ok, 1977), *Lector in fabula* (tan.-ok, 1979), *Il nome della rosa* (Barna I.: *A rózsá neve*, reg., 1980), *Il pendolo di Foucault* (Barna I.: *A Foucault-inga*, reg., 1988), *I limiti dell'interpretazione* (*Az értelmezés határai*, tan.-ok, 1990), *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea* (*A tökéletes nyelv keresése az európai kultúrában*, tan.-ok, 1995), *L'isola del giorno prima* (Barna I.: *A tegnapi szigete*, reg., 1994), *Sei passeggiate nei boschi narrativi* (Schéry A., Gy. Hotváth L.: *Hat séta a fikció erdejében*, tan.-ok, 1994), *Baudolino* (reg., 2000). Magy. köt.: *Az új középkor* (pulicisztika). – 82, 98–99, 234–238

Fallaci, Oriana (1929). Újságíró, író. Aktuális társadalmi-történelmi problémák bátor hangvételű feltárója és feldolgozója. **M:** *Il sesso inutile* (Székely É.: *A haszontalan nem*, pamflet, 1961), *Penelope alla guerra* (Karsai L.: *Pénélopé a háborúban*, reg., 1962), *Lettera a un bambino mai nato* (Sipos Á.: *Levél egy meg nem született kisgyermekhez*, pamfletreg., 1975). – 93

Fenoglio, Beppe (1922–1963). Író. A neorealizmus (I.14.) korának sajátos képviselője: Johnny-ciklusának szövegeit angolul írta meg, s később válogatásukkal és egybeillesztésükkel szerkesztett belőlük olasz nyelvű műveket. Módszerével és a hagyatékában fellelt több szövegváltozattal a posztumusz kiadások során a modern olasz filológia legnagyobb vitáját kavarta. **M:** *I ventitre giorni della città di Alba* (Alba város huszonhárom napja, elb.-ek, 1952), *La malora* (A sanyarúság, elb., 1954), *Primavera di bellezza* (Gyönyörű tavasz, reg., 1959), *Una questione privata* (Zentai É.: *Magányügy*, elb. az *Un giorno di fuoco* c. kötetből), *Il partigiano Johnny* (Johnny, a partizán, reg., 1968), *La paga del sabato* (A szombati fizetés, reg., 1969). – 65

Fo, Dario (1926). Színműíró és előadó. A népi komédia megújítója. Nobel-díjas. **M:** *Mistero buffo* (*Bohó misztérium*, dráma, 1969, 1974). – 80

Folgore, Luciano (1888–1966). Költő, író, drámaíró. A futurizmus (I.3.) idején írt verseivel szerzett hírnevet. **M:** *Il canto dei motori* (A motorok éneke, versek, 1912), *Ponti sull'Oceano* (Hidak az Óceánon, versek, 1914), *Città veloce* (Gyors város, versek, 1919). – 12, 14

Fortini, Franco (1917–1994). Költő, író, tanulmányíró. A neorealizmus (I.14.) elkötelezett hangvételű költészetének képviselője. **M:** *Versi scelti 1939–1989* (Válogatott versek, 1939–1989). – 66

Gadda, Carlo Emilio (1893–1973). Író, költő, tanulmányíró. A kísérleti irodalom korai képviselője. Nyelvezetét csaknem lehetetlen lefordítani, ezért jelentőségét a világ kevésbé ismeri. **M:** *La Madonna dei filosofi* (A filozófusok Madonnája, elb.-ek, 1931), *Il castello di Udine* (Az udinei kastély, elb.-ek, karcolatok, 1934), *Le meraviglie d'Italia* (Olaszország csodái, cikkek, karcolatok, 1939), *L'Adalgisa. Disegni milanesi* (Adalgisa. Milánói életképek, elb.-ek, karcolatok, 1944), *Il primo libro delle favole* (Az első meséskönyv, elb.-ek, 1952), *Novelle dal Ducato in fiamme* (Novellák a lángban álló hercegségből, elb.-ek, 1953), *Giornale di guerra e di prigionia* (Napló a háború és a hadifogság idejéből, 1955), *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (Az a Merulana utcai csúf kalamajka, reg., 1957), *La cognizione del dolore* (Nagy I.: A fájdalom tudata, reg., 1963), *Eros e Priapo. Da furore a cenere* (Erósz és Priaposz. Dűhtől hamuig, esszé, 1967). – 71–74, 81, 85, 90, 217–221

- Gatto**, Alfonso (1909–1976). Költő, író, tanulmányíró. A hermetizmus (I.11.) képviselője és formanyelvének kialakítója, később egy időre neorealista (I.14.) irányt vett. **M:** *Isola (Sziget, versek, 1932)*, *Morto ai paesi (Falvak halottja, versek, 1937)*, *Poesie (Költemények. gyűjt. kötet, 1960)*. – 51–52, 66, 90, 787–188
- Ginzburg**, Natalia (1916–1991). Író, tanulmányíró, színpadi szerző. Legfőbb témáját a személyes emlékek képezik, finom lélektani elemzés jellemzi. **M:** *Tutti i nostri ieri (Zsámboki Z.: Valamennyi tegnappunk, reg., 1952)*, *Valentino (Telegdi P. I.: Valentino, kisreg., 1957)*, *Sagittario (Telegdi P. I.: Baktérítő, kisreg., 1957)*, *Le voci della sera (Telegdi P. I.: Az este hangjai, kisreg., 1961)*, *Lessico familiare (Családi szótár, reg., 1963)*, *Ti ho sposato per allegria (Telegdi P. I.: Jókedvemben vettelek el, színmű, 1966)*, *Paese di mare (Telegdi P. I.: Tengerparti város, színmű, 1972)*, *Caro Michele (Telegdi P. I.: Kedves Michele, reg., 1973)*, *La famiglia Manzoni (A Manzoni-család, tan.reg., 1983)*, *La città e la casa (Székely É.: A város és az otthon, tan.reg., 1984)*, *Serena Cruz o la vera giustizia (Serena Cruz avagy a valódi igazság, dok.reg., 1990)*. – 79
- Giotti**, Virgilio (1885–1957). Költő. Trieszti tájnyelven és olaszul is verselt. **M:** *Colori (Színek, összegy. tájnyelvi versek, 1957)*, *Liriche e idilli (Lírai költemények és idillek, olasz nyelvű versek, 1931)*. – 43
- Giudici**, Giovanni (1924). Költő, tanulmányíró. Eredeti hangú költészete a század hagyományos és modern tendenciáit ötvözi. **M:** *L'educazione cattolica (Katolikus nevelés, versek, 1963)*, *La vita in versi (Versbe foglalt élet, versek, 1965)*, *Autobiologia (Önélettan, versek, 1969)*, *Poesie scelte (Válogatott költemények, 1957–1974)*, *Quanto spera di campare Giovanni (Mennyire reméli Giovanni, hogy átvészeli, versek, 1993)*. – 87
- Giuliani**, Alfredo (1924). Költő, tanulmányíró. A neoavantgárd mozgalom (I.18.) egyik szervezője és teoretikusa. **M:** *Povera Juliet e altre poesie (Szegény Juliet és más költemények, 1965)*, *I Novissimi (Az újdontatójuk, antológia, szerk. és bev. tan., 1961)*, *Gruppo '63 (63-as csoport, tan., 1964)*. – 82
- Govoni**, Corrado (1884–1965). Költő, író. Az alkonyati költészet (I.2.) hatása alatt indult, majd a futuristákhoz (I.3.) csatlakozott, és költészete később is megújult. **M:** *Le fiale (A fiolák, versek, 1903)*, *Armonia in grigio Et in silenzio (Összhang szürkében és csöndben, versek, 1903)*, *Fuochi d'artificio (Tűzijátékok, versek, 1905)*, *Poesie elettriche (Elektromos költemények, versek, 1911)*, *Rarefazioni (Ritkulások, versek, 1915)*, *Aladino (Aladino, versek, 1951)*. – 9, 10, 11, 12, 14, 129

Gozzano, Guido (1883–1916). Költő, író. A hagyomány és az újítás korszakhatárán alkotott, legközelebb az alkonyati költészethez (I.2.) állt. **M:** *La via del rifugio* (Út a menedékhez, versek, 1907), *I colloqui* (Társalgások, versek, 1911), *Tutte le poesie* (Összes költemények, 1980). – 9–11, 37, 44, 45, 83, 131–135, 211

Gramsci, Antonio (1891–1937). Filozófus, esztéta. Az olasz szellemi élet meghatározó alakja, a második világháború utáni baloldali kultúra legfőbb tájékoztató pontja. **M:** *Quaderni del carcere* (Börtönfüzetek, tan.-ok, kritikai kiadás: 1975), *Lettere dal carcere* (Róna I., Gábor Gy., Zsámboki Z.: *Levelek a börtönből*, 1947) *Opere raccolte* (Összegyűjtött művei, 1947–1971): *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce* (Rozsnyai E.: *Benedetto Croce és a történelmi materializmus*), *Introduzione allo studio della filosofia* (Rozsnyai E.: *Bevezetés a filozófia és a történelmi materializmus tanulmányozásába*), *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura* (Rozsnyai E.: *Az értelmiség és a kultúra szervezete*), *Note sul Machiavelli, sulla politica e sullo stato moderno* (Betlen J.: *Az új fejedelem*), *Letteratura e vita nazionale* (Irodalom és nemzeti élet). Magy. köt.-ek: *Filozófiai írások*, *A gyakorlat filozófiája*, *Marxizmus, kultúra, művészet*. – 63, 74, 75, 76, 223

Jahier, Piero (1884–1966). Író, költő. A *Voce* (I.4.) belső munkatársa, az olasz expresszionizmus képviselője. Fordítói munkássága is jelentős. **M:** *Con me e con gli alpini* (*Velem és a hegyi vadászokkal*, memoár, 1920), *Poesie in versi e in prosa* (*Költemények és prózaversek*, összegy. krit. kiadás, 1981). – 17, 211

Jovine, Francesco (1902–1950). Író. A délolasz valóság realista-neorealista (I.14.) ábrázolója. **M:** *Signora Ava* (*Ava asszony*, reg., 1942), *Le terre del Sacramento* (Rába Gy.: *Elátkozott föld*, reg., 1950). – 66

Landolfi, Tommaso (1908–1979). Író. A fantasztikus irodalom (I.12.) sokoldalú, áramlatokba besorolhatatlan alakja. Az olasz prózanyelv legnagyobb művészeinek egyike. Az orosz, a francia és a német irodalom kiemelkedő alkotásait fordította olaszra. **M:** *Dialogo dei massimi sistemi* (*Párbeszéd a legfőbb rendszerekről*, elb.-ek, 1937), *La pietra lunare* (*A holdkő*, reg., 1939), *Il mar delle blatte e altre storie* (*A csótánytenger és más történetek*, elb.-ek, 1939), *Le due zittelle* (Lukácsi M.: *A két vénleány*, kisreg., 1945), *Racconto d'autunno* (*Őszi történet*, kisreg., 1947), *Cancroregina* (*Rákkirálynő*, napló, 1950), *Racconti impossibili* (*Képtelen történetek*, elb.-ek, 1966). – 55–56

Ledda, Gavino (1938). Író. Katonakoráig írástudatlan pásztor, iskolái elvégzése után egyetemi oktató. **M:** *Padre padrone: l'educazione di un pastore* (Karsai L.: *Apámuram*, reg., 1975). – 94

- Levi, Carlo** (1902–1975). Író. Fő művének szociografikus ábrázolásmódjával a neorealizmus (I.14.) alkotói közé tartozik. Festészettel is foglalkozott. **M:** *Cristo si è fermato a Eboli* (Mária B.: *Krisztus megállott Ebolinál*, memoárreg., 1945), *L'orologio* (Szabolcsi É.: *Az óra*, reg., 1950). – 64
- Levi, Primo** (1919–1987). Író. A lágerirodalom klasszikusa. Zsidóként és elfogott partizánként került egy Auschwitz melletti megsemmisítő táborba. **M:** *Se questo è un uomo* (Magyarósi G.: *Ember ez?*, reg., 1947), *La tregua* (Magyarósi G.: *Fegyvernuyugvás*, reg., 1963), *Il sistema periodico* (*A periódusos rendszer*, elb.-ek, 1975), *Lilit e altri racconti* (*Lilit és más elbeszélések*, 1981), *Se non ora quando* (*Mikor, ha nem most?*, reg., 1982), *I sommersi e i salvati* (Betlen J.: *Akik odavesztek és akik megmenekültek*, esszéreg., 1986). – 66, 69–70, 92, 214–217
- Lucini, Gian Pietro** (1867–1914). Költő, író, tanulmányíró. Az olasz szabad vers elméletének megfogalmazója. **M:** *Prose e canzoni amare* (*Prózai írások és keserű énekek*, összegy. írások, 1971), *Ragion poetica e programma del verso libero* (*A szabad vers poétikai indoklása és programja*, tan., 1908). – 12, 13
- Luzi, Mario** (1914). Költő, író, színpadi szerző, tanulmányíró. A hermetista költészet (I.11.) jelentős képviselője. **M:** *La barca* (*A bárka*, versek, 1935), *Avvento notturno* (*Éjszakai esemény*, versek, 1940), *Tutte le poesie* (*Összes versek*, 1979, bővítve 1988), *Teatro* (*Színművek*, 1993). – 51, 52, 188
- Magrelli, Valerio** (1957). Költő. Erős intellektualizmus jellemzi, formai megoldásaiban a hagyomány és az újítás egyaránt jelen van. **M:** *Ora serrata retinae* (*Az ideghártya szegélye*, versek, 1980), *Nature e venature* (*Természetek és érzetek*, versek, 1987), *Esercizi di tiptologia* (*Kopogástani gyakorlatok*, versek, prózaversek, prózai írások, 1992). – 99, 101–102, 238–239
- Magris, Caludio** (1939). Tanulmányíró, író. Az esszé műfaj szépirodalmi alkalmazója. **M:** *Il mito absburgico nella letteratura austriaco moderna* (Szőkely É.: *A Habsburg-mítosz az osztrák irodalomban*, tan. 1963), *Itaca e oltre* (*Itaka és ami azon túl van*, esszék, 1982), *Danubio* (Kajtár M.: *Duna*, esszéreg., 1986), *Un altro mare* (Barna I.: *Egy másik tenger*, reg., 1991), *Microcosmi* (Barna I, Szirti B.: *Kisvilágok*, esszéelb.-ek, 1997). – 102
- Malaparte, Curzio** (1898–1957). Író, költő, drámaíró, tanulmányíró, irodalomszervező. Több irodalmi lap belső szerkesztője. A 900 (I.12.) társalapítója, de a *Selvaggio* hasábjain (I.9.) hamarosan ellenfele is. **M:** *Kaputt* (Lontay L.: *Kaputt*, reg., 1944), *La pelle* (Vajay Sz.: *Az irha*, reg., 1949). – 53

- Malerba**, Luigi (1927) Író. A neoavantgárd 63-as csoport (I.18.) alapító tagja, a kísérleti próza (I.20.) eredeti hangú képviselője. **M:** *La scoperta dell'alfabeto* (Az ábécé felfedezése, elb.-ek, 1963), *Il serpente* (A kígyó, reg., 1966), *Salto mortale* (Halálugrás, reg., 1968), *Il pianeta azzurro* (A kék bolygó, reg., 1986). – 82, 88
- Manganelli**, Giorgio (1922–1990). Író, tanulmányíró. A neoavantgárd mozgalom (I.18.) aktív tagja, a kísérleti irodalom (I.20.) nyelvi és poétikai újítója. **M:** *Hilarotragoedia* (*Vígtragoedia*, tan.reg., 1964), *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume* (*Centuria. Száz kis nagyregény*, elb.füzér, 1979). – 82, 88–89
- Marin**, Biagio (1891–1985). Költő, író. A sok archaikus vonást őrző gradói (északolasz) nyelvjárásban verselt. **M:** *I canti de l'Isola 1912–1969* (*A Sziget dalai*, összegy. versek, 1969), *I canti de l'Isola 1970–1981* (folytatás, 1981). – 43–44
- Marinetti**, Filippo Tommaso (1876–1944). Költő, író, irodalomszervező. A futurizmus (I.3.) vezéralakja. Kezdetben francia nyelven írt, franciául adta közre az első futurista kiáltványt is. **M:** *Opere I–IV* (összegy. művek, 1968–1983). – 12, 14, 25, 136, 140–141
- Martini**, Fausto Maria (1886–1931). Költő, drámaíró. Az alkonyati költészet (I.2.) képviselője. **M:** *Tutte le poesie* (*Összes versek*, 1969). – 9
- Michelstaedter**, Carlo (1887–1910). Költő, tanulmányíró. A *Voce*-kör (I.4.) szellemiségéhez állt közel. Egy családi konfliktus során fiatalon öngyilkos lett. **M:** *Tutte le opere* (*Összes művek*, versek, filozófiai írások, levelek, 1958). – 17
- Montale**, Eugenio (1896–1981). Költő, tanulmányíró, író. Nagy jelentőségű költészete a tárgyias lírához, ezen belül a tárgyi megfeleltetés (I.10.) módszeréhez sorolható. Pályája végén experimentalista irányt vett. Nobel-díjas. **M:** *Ossi di seppia* (*Szépiacsontok*, versek, 1925), *Le occasioni* (*Alkalmak*, versek, 1939), *La bufera e altro* (*A fürgeteg és egyéb*, versek, 1956), *La farfalla di Dinard* (*Dinárdi lepke*, elb.-ek, 1956), *Xenia* (gör. 'ajándékok', versek, 1966), *Satura* (versek, 1971), *Diario del '71* (*1971-es napló*, versek, 1971), *Diario del '71 e del '72* (*1971-es és 1972-es napló*, versek, 1973), *Nel nostro tempo* (*A mi időnkben*, cikkek, interjúk, 1972), *Trentadue variazioni* (*Harminckét változat*, tárcanovellák, 1973), *Sulla poesia* (*A költészetről*, tan.-ok, kritikák, 1976). Magy. köt.: *A magnólia árnya* (vál. versek). – 8, 37, 40, 44–48, 48, 50, 176–185, 194
- Morante**, Elsa (1912–1985). Író, költő. A század olasz nőíróinak legnevesebbje. Regényeit lírizmus és lélektani kidolgozottság jellemzi. **M:** *Menzogna e sortilegio* (*Hazugság és varázslat*, reg., 1948), *L'isola di Arturo* (Dankó É.: *Arturo szigete*, reg., 1957), *Le straordinarie avventure di Caterina* (Sziráky J.:

Katerina csodálatos kalandjai, mese, 1959), *Lo scialle andaluso* (Brodszky E.: *Az andalúz kendő*, elb.-ek, 1963), *La Storia* (Zsámboki Z.: *A történelem*, reg., 1974), *Aracoeli* (reg., 1982). – 78–79, 92, 94

Moravia, Alberto (1907–1990). Író, tanulmányíró, színpadi szerző. A modern realista, elemző próza műfajteremtő mestere. **M:** *Gli indifferenti* (Dankó É.: *A közönyösök*, reg., 1929), *Le ambizioni sbagliate* (*Elhibázott becsvágyak*, reg., 1935), *Agostino* (kisreg., 1943), *La romana* (Kismárton A.: *A római lány*, reg., 1947), *La disubbidienza* (*Az engedetlenség*, reg., 1948), *Il conformista* (Füsi J.: *A megalkuvó*, reg., 1951), *Il disprezzo* (Székely É.: *A megvetés*, reg., 1954), *Racconti romani* (Gellért G.: *Római történetek*, elb.-ek, 1954), *La ciociara* (Gellért G.: *Egy asszony meg a lánya*, reg., 1957), *Nuovi racconti romani* (*Új római történetek*, elb.-ek, 1959), *La noia* (Zsámboki Z.: *Az unalom*, reg., 1960), *L'attenzione* (Zsámboki Z.: *A figyelem*, reg., 1965), *La vita interiore* (*A benső élet*, reg., 1978), *1934* (Faragó É.: *1934*, reg., 1982), *La cosa* (*A micsoda*, elb.-ek, 1983), *L'uomo che guarda* (Magyarósi G.: *A lesekedő*, reg., 1985), *Il viaggio a Roma* (Szentgyörgyi R.: *Római utazás*, reg., 1988). Magy. köt.-ek: *Gyilkosság a teniszklubban* (elb.-ek), *Kisregények*. – 57–59, 70, 83, 92, 200–204

Moretti, Marino (1885–1979). Költő, író. Alkonyati költőként (I.2.) vált nevéssé. **M:** *Opere I–VI* (összegy. művek). – 9

Morselli, Guido (1912–1973). Író, tanulmányíró. A realizmus és a fantázia eszközeivel egyaránt élt. Életében nem adták ki szépirodalmi műveit. **M:** *Roma senza Papa. Cronache romane di fine secolo ventesimo* (*Róma pápa nélkül. XX. század végi krónika*, reg., 1974), *Il comunista* (*A kommunista*, reg., 1976), *Dissipatio H. G. (Dissipatio H[umani] G[eneris]*, reg., 1977). – 93

Nove, Aldo (1967). Író. A „kannibál ifjúság” (I.24.) nemzedékének tagja. **M:** *Woobinda* (elb.-ek, 1996), *Amore mio infinito* (Gyimesi K.: *Én örök szerelmem*, reg., 2000). – 104

Noventa, Giacomo (1898–1960). Költő, tanulmányíró. Verseit venetói (Velence környéki) tájnyelven írta, évtizedekig csak barátainak szánta, s csak 1956-ban adta ki. **M:** *Opere complete I–V* (*Összes művek*, 1986–1991). – 43

Onofri, Arturo (1885–1928). Költő, tanulmányíró. Többféle költői irányzat hatása alatt verselt, és a filozófiai költészet formanyelvének kialakításával is megpróbálkozott. **M:** *Poesie edite e inedite 1900–1914* (*Megjelent és kiadatlan költemények, 1900–1914*), *O portentosa luce* (*Ó, csodálatos fény!*, vál. versek és prózai írások, 1988). – 43

Ottieri, Ottiero (1924). Író, költő. A gyártematika (I.19.1.) egyik elindítója és a pszichoanalízis-irodalom (I.19.2.) művelője. **M:** *Tempi stretti* (*Szorító idők*, reg., 1957), *Donnarumma all'assalto* (*Donnarumma rohamra indul*, naplóreg., 1959), *Campo di concentrazione* (*Koncentráció tábor*, naplóreg., 1972), *Contessa* (*Grófnő*, reg., 1975). – 84, 85

Palazzeschi, Aldo (1885–1974). Költő, író. Az alkonyati költészet (I.2.) stílusjegyeivel indult, később pedig a futurizmushoz (I.3.) csatlakozott, ám kezdetétől fogva eredeti hangú szerző volt. 1914-től már teljesen a saját útját járta. **M:** *I cavalli bianchi* (*A fehér lovak*, versek, 1905), *Poemi* (*Költemények*, 1909), *L'incendiario* (*A gyújtogató*, versek, 1910), *Il codice di Perelà* (*Perelá törvénytökönyve*, reg., 1911), *Il re bello* (*A szép király*, elb.-ek, 1921), *Poesie* (*Költemények*, 1930), *Sorelle Materassi* (Déry T.: *Materassi nővérek*, reg., 1934), *I fratelli Cuccoli* (*A Cuccoli fivérek*, reg., 1948), *Il buffo integrale* (*A tökéletes bohóc*, elb.-ek, 1966), *Il doge* (*A dózse*, reg., 1967), *Cuor mio* (*Szívem*, versek, 1968), *Stefanino* (reg., 1969), *Via delle cento stelle* (*A száz csillag utcája*, versek, 1972). – 9, 11–12, 12, 15, 25, 44, 57, 81, 94, 135–139, 194

Papini, Giovanni (1881–1956). Író, költő, irodalomszervező. A második világháborúig az olasz szellemi élet tevékeny és befolyásos alakítója, több folyóirat szerkesztője. **M:** *Un uomo finito* (Révay J.: *Élőhalott*, reg., 1913), *Storia di Cristo* (Révay J.: *Krisztus története*, esszéreg., 1921), *Sant'Agostino* (Révay J.: *Szent Ágoston*, esszéreg., 1929), *Dante vivo* (Gáspár M.: *Dante*, tan., 1932), *Storia della letteratura italiana* (*Az olasz irodalom története*, tan., 1937). – 16, 17, 44

Parise, Goffredo (1929–1986). Író. Ironikusan kritikus hangvételű társadalomrajzával és a gyárak világáról írt regényeivel vált ismertté. **M:** *Il prete bello* (Nemeskürty I.: *A szép pap*, reg., 1954), *Atti impuri* (Telegdi P. I.: *Tisztátalan cselekedetek*, reg., 1959), *Il padrone* (Zsámboki Z.: *A főnök*, reg., 1965). – 84–85

Pasolini, Pier Paolo (1922–1975). Költő, író, tanulmányíró, színpadi szerző, fimrendező, publicista. A második világháború utáni olasz szellemi élet tevékeny részvevője. A kísérleti irodalom előkészítője és művelője. **M:** *Poesie a Casarsa* (*Casarsai versek*, 1942), *La meglio gioventù* (*A java ifjúság*, versek, 1954), *Ragazzi di vita* (*Utcakölykök*, reg., 1955), *Le ceneri di Gramsci* (*Gramsci hamvai*, versek, 1957), *L'usignolo della chiesa cattolica* (*A katolikus egyház csalóganya*, versek, 1958), *Una vita violenta* (*Egy indulatos élet*, reg., 1959), *Passione e ideologia* (*Szenvedély és ideológia*, tan.ok, 1960), *La religione del mio tempo* (*Korom vallása*, versek, 1961), *Poesia in forma di rosa* (*Rózsa formájú költészet*, versek, 1964), *Trasumanar e organizzar* (*Átlényegülni és szervezni*, versek, 1971), *Empirismo eretico* (*Eretnek empirizmus*, tan.-ok, 1972), *Affabulazione* (Szkárosi E.: *Mámor*, színmű, 1977). – 71, 74–77, 81, 82, 84, 221–223

Pavese, Cesare (1908–1950). Író, költő, tanulmányíró, irodalomszervező. Mítoszszal átítatott realista művei és kiadói munkássága révén a második világháború utáni olasz irodalom irányadó alakja. Műfordítói munkássága is jelentős: amerikai prózaírókat fordított. **M:** *Lavorare stanca (Fáraszt a munka, versek, 1936), Paesi tuoi (Falvaind, reg., 1941), La spiaggia (Ecker I.: A tengerpart, kisreg., 1942), FERIA d'agosto (Augusztusi vakáció, elb.-ek, tan.-ok, 1946), Dialoghi con Leucò (Párbeszéddek Leucóval, mítoszfeldolgozások, 1947), Il compagno (Szomráki B.: A társ, reg., 1947), La bella estate (Lőrinczi L.: Szép nyár, kisreg., 1949), Il diavolo sulle colline (Lőrinczi L.: Az ördög kastélya, kisreg., 1949), Tra donne sole (Király E.: Barátnők, kisreg., 1949), La casa in collina (Pödör L.: Ház a domboldalon, reg., 1949), Il carcere (A börtön, reg., 1949), La luna e i falò (Lontay L.: A hold és a máglyák, reg., 1950), Verrà la morte e avrà i tuoi occhi (Eljön a halál és a szemekkel néz rám, versek, 1951), La letteratura americana e altri saggi (Az amerikai irodalom és más tanulmányok, 1951), Il mestiere di vivere (Az élet mestersége, napló, 1952). Magy. köt.: *Cesare Pavese legszebb versei.* – 60, 61, 64, 66–69, 209–214*

Penna, Sandro (1906–1977). Költő. Az antinovecento-líra (I.21.3.) képviselője. **M:** *Poesie (Költemények, 1939), Una strana gioia di vivere (Különös életöröm, versek, 1956), Poesie (Költemények, 1957), Tutte le poesie (Összes költemények, 1970).* – 71, 94, 95

Piovene, Guido (1907–1974). Író, tanulmányíró, újságíró. Morális kérdéseket vizsgáló, lélektani megközelítésű realista prózát írt. **M:** *Lettere di una novizia (Egy apácanövendék levelei, levélreg., 1941), Viaggio in Italia (Lontay L.: Utazás Itáliában, riporttan., 1957) Le stelle fredde (A hideg csillagok, reg., 1970).* – 61–62

Pirandello, Luigi (1867–1936). Színpadi szerző, író, költő, tanulmányíró. Az olasz dráma és az olasz regény XX. századi megújítója. Nobel-díjas. **M:** *Mal giocondo (Derűs baj, versek, 1891), Elegie renane (Rajnai elégiák, versek, 1895), L'esclusa (Déry T.: A kizárt, reg., 1901), Il turno (Várd ki a sorodat, reg., 1902), Il fu Mattia Pascal (Déry T.: Mattia Pascal két élete, reg., 1904), L'umorismo (A humorizmus, tan., 1908), Arte e scienza (Művészet és tudomány, tan., 1908), Suo marito (Brelich M.: Foglalkozása férj, reg., 1911) I vecchi e i giovani (Bíró S.: Öregek és fiatalok, reg., 1913), Si gira, majd Quaderni di Serafino Gubbio operatore (Fáy E. B.: Forog a film, reg., 1915, ill. 1925), Pensaci Giacomino! (Gondold meg, Giacomino! dráma, 1916), Liolà (Barna I.: Liolà, dráma, 1916), Il berretto a sonagli (Sz. Nagy M.: A csörgősipka, dráma, 1917), Cosí è (se vi pare) (Fáy E. B.: Így van (ha így tetszik), dráma, 1917), Sei personaggi in cerca d'autore (Füsi J.: Hat szereplő szerzőt keres, dráma, 1921), Enrico IV (Füsi J.: IV. Henrik, dráma, 1922), Uno, nessuno e centomila (Brelich*

- M.: *Az ezerarcú ember*, reg., 1926), *Questa sera si recita a soggetto* (Székács V.: *Ma este improvizálunk*, dráma, 1929), *I giganti della montagna* (Szigethy G.: *A hegység óriásai*, dráma, befejezetlen). *Tutte le opere I–VI* (Összes művei I–VI, 1956–60). Novelláinak 15 gyűjteményes kötete a *Novelle per un anno* (*Novellák egy évre*) című sorozatban jelent meg, legutóbb 1985 és 1990 között. Színműveinek összefoglaló címe: *Maschere nude* (*Csupasz álarcok*, legutóbbi kiad. 1986–1993). Magy. köt.-ek: *Színművek és novellák*; *Mattia Pascal két élete, elbeszélések*; *Színművek*. – 20, 21, 30–36, 36, 37, 39, 45, 57, 132, 162–169, 194
- Pizzuto**, Antonio (1893–1976). Író. Kísérleti nyelvezetű műveivel szerzett hírnevet. M: *Signorina Rosina* (*Rosina kisasszony*, reg., 1956), *Ravenna* (reg., 1962), *Paginette* (*Lapocskák*, reg., 1964, reg. és tan. 1972). – 91–92
- Porta**, Antonio (1935–1989). Költő. Verseivel és szerkesztői tevékenységével a neoavantgárd költészet (I.18.) tevékeny alakítója. M: *Quanto ho da dirvi. Poesie 1958–1975* (*Mennyi mindent el kell mondanom. Költemények, 1958–1975*). – 82
- Pratolini**, Vasco (1913–1991). Író. Fő műveit a neorealizmus (I.14.) képviselőjeként írta. M: *Il quartiere* (*A városnegyed*, reg., 1944), *Cronache di poveri amanti* (Határ Gy.: *Szegény szerelmesek krónikája*, reg., 1947), *Cronaca familiare* (Fazekas L.: *Beszélgetés öcsémmel*, reg., 1947), *Le ragazze di San Frediano* (Zsámboki L.: *Sanfredianói lányok*, reg., 1949), *Una storia italiana* (*Olasz történet*, reg.-ciklus, 1955–66, ennek 1. kötete: *Metello*: Szabolcsi É.: *Metello*). – 65
- Prezzolini**, Giuseppe (1882–1982). Író, tanulmányíró, irodalomszervező. A *La Voce* (I.4.) alapító főszerkesztője. M: *Il meglio Prezzolini* (*Prezzolini legjobb írásai*, 1957). – 16
- Quasimodo**, Salvatore (1901–1968). Költő, tanulmányíró. A hermetizmus (I.11.) költői formanyelvének egyik kialakítója. Antik klasszikus költők fordítója. Nobel-díjas. M: *Acque e terre* (*Vizek és földek*, versek, 1930), *Oboe sommerso* (*Elmerült oboa*, versek, 1932), *Erato e Apollion* (*Erato és Apollion*, versek, 1938), *Ed è subito sera* (*És mindjárt itt az este*, gyűjt. verskötet, 1942), *Giorno dopo giorno* (*Nap nap után*, versek, 1947), *Tutte le poesie* (*Összes versek*, 1960). Magy. köt.-ek: *Hazatérések, Föld!* – 51, 66, 90, 185–187, 208–209
- Rebora**, Clemente (1885–1957). Költő, író. A *Voce*-körhöz (I.4.) tartozott. M: *Le poesie* (*A költemények*, összegy. versek, 1988). – 17, 18

Saba, Umberto (1883–1957). Költő, író. Világirodalmi rangú, áramlatokba nem sorolható, egyéni hangú lírikus. **M:** *Poesie (Költemények)*, 1911), *Coi miei occhi (Szememmel, versek)*, 1912), *La serena disperazione (A derűs reménytelenség, versek)*, 1920), *L'amorosa spina (A szerelmi tövis, versek)*, 1921), *Il Canzoniere (Daloskönyv, összegy. versek)*, 1921), *Preludio e fughe (Preludium és fűgák, versciklus, 1928)*, *Parole (Szavak, versek)*, 1934), *Scorciatoie (Rövidutak, jegyzetek, 1936, majd 1946)*, *Ultime cose (Utolsó szerzemények, versek)*, 1943), *Il Canzoniere (Daloskönyv, összegy. versek)*, 1945, majd bőv.: 1948 és 1957, teljes: 1961), *Storia e cronistoria del Canzoniere (A Daloskönyv története és krónikája, önértékelő napló, 1947)*, *Ricordi-Racconti* (Barna I., stb.: *Emlékek, elbeszélések*, elb.-ek, 1956), *Ernesto* (kisreg. 1975), *Tutte le poesie (Összes versek)*, 1988). Magy. versköt.: *Sóvárgás*. – 21–24, 44, 94, 147–154

Sanguineti, Edoardo (1930). Költő, író, tanulmányíró, színpadi szerző. A neo-avantgárd (I.18.) egyik vezéralakja és legismertebb szerzője. **M:** *Laborintus* (poéma, 1956), *Capriccio italiano (Olasz capriccio, reg., 1963)*, *Ideologia e linguaggio (Ideológia és nyelv, tan., 1965)*. – 82, 82–83, 105, 227–229

Sanvitale, Francesca (1928). Író. Lélektani elemzéssel ábrázolt nőalakjai tették elismertté. **M:** *Madre e figlia (Anya és lánya, reg., 1980)*. – 93

Savinio, Alberto (1891–1952). Író, tanulmányíró, költő, színpadi szerző, festő, zeneszerző, zongorista, karmester. Giorgio De Chirico testvére (eredeti neve Andrea De Chirico). A szürrealizmushoz közel álló metafizikus próza (I.12.4.) művelője. **M:** *Hermaphrodito (Hermaphroditosz, prózai és verses elb., 1918)*, *Infanzia di Nidasio Dolcemare (Nidasio Dolcemare gyermekkor, reg., 1941)*, *Casa „La vita” (Az „Élet”-ház, elb.-ek, 1943)*, *Tutta la vita (A teljes élet, elb.-ek, 1945)*. – 56–57, 85, 194–197

Sbarbaro, Camillo (1888–1967). Költő, író. A *Voce*-körhöz (I.4.) állt közel, de a futurista *Lacerbában* is publikált. **M:** *Pianissimo* (versek, 1914), *Trucioli (Forgácsok, prózaversek, 1920 és bőv. 1948)*, *L'opera in versi e in prosa (Verses és prózai művei, 1985)*. – 17, 18

Sciascia, Leonardo (1921–1989). Író, tanulmányíró, színpadi szerző. Társadalmi és történelmi oknyomozó műveit a krimi műfajába ágyazta. **M:** *Pirandello e il pirandellismo (Pirandello és a pirandellizmus, tan., 1953)*, *Le parrocchie di Regalpetra (A regalpetrai plébániák, elb.-ek, 1956)*, *Il giorno della civetta (Székely S.: Mint a bagoly nappal, reg., 1961)*, *Il consiglio d'Egitto (Lontay L.: Az egyiptomi tanács, reg., 1963)*, *A ciascuno il suo (Lontay L.: Mindenkinek a magáét, reg., 1966)*, *Il contesto (Zsámboki Z.: Kiváló holttettek, reg., 1971)*, *Todo modo (Pödör L.: Célok és eszközök, reg., 1974)*, *La scomparsa di*

Majorana (Szénási F.: *Majorana eltűnése*, tan.reg., 1975), *I pugnalatori* (Pödör L.: *A késelők*, dok. reg., 1976), *L'affaire Moro* (*A Moro-ügy*, pamflet, 1978), *Nero su nero* (*Feketén fekete*, napló, 1979) *Una storia semplice* (Szénási F.: *Egyszerű történet*, kisreg., 1989). – 86–87, 93

Scotellaro, Rocco (1923–1953). Költő, író. Fő témája: a dél-olasz parasztság társadalmi problémái. Kötetben csak halála után jelentek meg művei. **M:** *È fatto giorno* (*Megvirradt*, versek, 1954). – 66

Sereni, Vittorio (1913–1983). Költő, író. Kezdetben a hermetizmushoz (I.11.) állt közel, később közvetlenebbül szólt a valóságról. Műfordítói életműve is jelentős. **M:** *Frontiera* (*Határ*, versek, 1941), *Diario d'Algeria* (*Algériai napló*, versek, prózai inzertek, 1947), *Il grande amico. Poesie 1935–1981* (*A nagy barát. Költemények, 1935–1981*, összegy. versek, 1990). – 51, 52, 189

Serra, Renato (1884–1915). Tanulmányíró, író. A *Voce* (I.4.) külső munkatársa volt. **M:** *Esame di coscienza di un letterato* (*Egy irodalmár lelkiismeret-vizsgálata*, esszé, 1915). – 17, 18

Silone, Ignazio (1900–1978). Író, tanulmányíró. Korai neorealista műveit (I.14.) külföldi emigrációban írta, és először idegen nyelven adta ki. **M:** *Fontamara* (Zsámboki Z.: *Fontamara*, reg., németül 1933, olaszul 1953), *Vino e pane* (Barna I.: *Bor és kenyér*, reg., angolul 1936, olaszul 1955), – 60, 64

Sinisgalli, Leonardo (1908–1981). Költő, író. Hermetista (I.11.) pályaszakasza a legjelentősebb. **M:** *L'ellisse. Poesie 1932–1972* (*Az ellipszis. Költemények, 1932–1972*, 1974). – 51

Slataper, Scipio (1888–1915). Író, tanulmányíró. A *Voce*-körhöz (I.4.) tartozott, rövid ideig a folyóirat belső munkatársa is volt. **M:** *Il mio Carso* (*Az én Karszvidékem*, naplóreg., 1912). – 17–18

Soffici, Ardengo (1879–1964). Író, tanulmányíró, festő. A *Voce*-körből (I.4.) távozva saját alapítású folyóirattal (*Lacerba*) a futurizmushoz (I.3.) csatlakozott. **M:** *Giornale di bordo* (*Hajónapló*, napló, 1915), *Bif e ZF + 18. Simultaneità. Chimismi lirici* (*Bif és ZF + 18. Egyidejűségek. Lírai vegyületek*, versek, prózaversek, 1915). – 15, 17, 25

Stuparich, Giani (1891–1961). Író, tanulmányíró, költő. A *Voce*-kör (I.4.) szellemiségében indult. Memoárjai a legjelentősebbek. **M:** *Colloqui con mio fratello* (*Beszélgetések fivérémmel*, naplóreg., 1925), *Guerra del '15* (*A 15-ös háború*, naplóreg., 1931). – 17

Svevo, Italo (1861–1928). Író, színpadi szerző. A tudatfolyam-regény olaszországi megteremtője és világirodalmi rangú mestere. **M:** *Una vita* (*Egy élet*, reg., 1893), *Diario per la fidanzata* (*Napló jegyesemnek*, önéletrírás, 1896), *Senilità* (Lontay L.: *A vénülés éve*i, reg., 1898), *La coscienza di Zeno* (Telegdi P. I.: *Zeno tudata*, reg., 1923), *Commedie* (*Vígjátékok*, 1960), *Opera omnia* (*Összes művei*, krit. kiad.: 1985–87). – 20, 21, 32, 35, 36–40, 43, 44, 85, 132, 170–174, 194

Tabucchi, Antonio (1943). Író, tanulmányíró, színpadi szerző. A posztmodern irodalom (I.22.) mértéktartó, egyéni hangú képviselője. **M:** *Piazza d'Italia* (Zsámboki Z.: *Itália tér*, reg., 1975), *Notturmo indiano* (*Indiai noktürn*, reg., 1984), *Il gioco del rovescio* (Lukácsi M.: *Fonák játék*, elb.-ek, 1981), *Piccoli equivoci senza importanza* (*Jelentéktelen kis félreértések*, elb.-ek, 1985), *Sostiene Pereira* (Lukácsi M.: *Állítja Pereira*, reg., 1994). – 99–100

Tomasi di Lampedusa, Giuseppe (1896–1957). Író, tanulmányíró. A szicíliai Risorgimento rezignáltan lírai hangú ábrázolója. Szépirói művei halála után jelentek meg. **M:** *Il Gattopardo* (Füsi J.: *A Párduc*, 1958). – 78

Tomizza, Fulvio (1935–1999). Író. Az istriai félsziget olasz etnikumának krónikása. **M:** *Materada* (reg., 1960), *La città di Miriam* (*Miriam városa*, reg., 1972), *La miglior vita* (Zentai É.: *A jobbik élet*). – 93

Tondelli, Pier Vittorio (1955–1991). Író. A cenzúrázatlan ifjúsági zsargon első alkalmazója, 25 éven aluli fiatal írók antológia-szerkesztője. **M:** *Altri libertini* (*Új libertinusok*, elb.-füzér, 1980), *Under 25. Giovani blues és Under 25 secondo* (ant.ák). – 102, 103

Tozzi, Federigo (1883–1920). Író, költő, tanulmányíró. Az expresszionista próza (I.4.) olasz változatát teremtette meg. **M:** *La zampogna verde* (*A zöld duda*, versek, 1911), *Con gli occhi chiusi* (*Csukott szemmel*, reg., 1919), *Tre croci* (Kolozsvári G. E.: *Három kereszt*, reg., 1920), *Il podere* (Kolozsvári G. E.: *A birtok*, reg., 1921), *Ricordi di un impiegato* (*Egy tisztviselő emlékei*, reg., f.iratban 1920, köt.-ben 1927), *Opere I–VII* (*Művei, I–VII*, 1961–1988). – 16, 19–21, 37, 144–147

Ungaretti, Giuseppe (1888–1970). Költő. A „tisza költészet” (I.11.) és a futurizmus (I.3.) nyomán a XX. századi olasz költészet megújítója. Műfordítói életműve is jelentős. **M:** *Il Porto Sepolto* (*Az elsüllyedt kikötő*, versfüzet, 1916), *Allegria di Naufragi* (*Hajótörések öröme*, versek, 1919; 1931-től *L'Allegria / Az öröm* címmel), *Sentimento del Tempo* (*Az idő érzete*, versek, 1933), *Il Dolore* (*A fájdalom*, versek, 1947), *La Terra Promessa* (*Az ígéret földje*, versek, 1950), *Un grido e paesaggi* (*Kiáltás és tájak*, versek, 1952), *Il taccuino del vecchio* (*Az öregember*

notesza, versek, 1960), *Vita d'un uomo* (Egy ember élete, összegy. versek, 1969).
Magy. köt.-ek: *Hajótöröttek öröme, Mérték és titok*. – 8, 25–29, 30, 44, 48, 50,
90, 154–162, 194

Valeri, Diego (1887–1976). Költő, tanulmányíró. A hagyományos formák ápolója.
M: *Poesie scelte* (Válogatott költeményei, 1976). – 43

Vassalli, Sebastiano (1941). Író, költő. A kísérleti irodalom (I.20.) képviselőjeként
indult, majd a tényregényben találta meg igazi műfaját. **M:** *La notte della
cometa* (Az üstökös éjszakája, dok.reg., 1984), *L'oro del mondo* (A világ ara-
nya, reg., 1987), *La chimera* (Szénási F.: A látomás, dok. reg., 1990). – 99, 101

Viganò, Renata (1900–1976). Író, költő. A neorealizmus (I.14.) egyik emblemati-
kus regényének szerzője. **M:** *L'Agnese va a morire* (Mária B.: Ágnes halála,
reg., 1949). – 66

Vittorini, Elio (1908–1966). Író, tanulmányíró, irodalomszervező. A neorealizmus
(I.14.) alakítója és képviselője. Nagy hatású publicista. **M:** *Il garofano rosso*
(Zsámboki Z.: A vörös szegfű, reg., f.iratban 1933–34, köt.-ben 1948),
Conversazione in Sicilia (Zsámboki Z.: Szicíliai beszélgetés, reg., 1941),
Uomini e no (Zsámboki Z.: Emberek és farkasok, reg., 1945), *Il sempione
strizza l'occhio al Fréjus* (Zsámboki Z.: A Simplon rákacsint a Fréjusra,
kisreg., 1947), *Diario in pubblico* (Nyilvános napló, 1957, bőv. 1970), *Le due
tensioni* (A kétféle feszültség, tan., 1967). – 61, 63, 64, 77, 82, 84, 204–208

Volponi, Paolo (1924–1993). Író, költő. Az iparosodott világról írta legfontosabb
műveit. **M:** *Memoriale* (Emlékirat, reg., 1962), *La macchina mondiale* (A világ-
gép, reg., 1965), *Corporale* (Testiség, reg., 1974). – 84

Zanzotto, Andrea (1921). Költő, író, tanulmányíró. Verseivel a kísérleti irodalom
(I.20.) formanyelvén is a közlés lehetőségeit keresi. **M:** *Dietro il paesaggio*
(A táj mögött, versek, 1951), *Vocativo* (Meggyszólító eset, versek, 1957),
IX Ecloghe (IX. Eklogák, versek, 1962), *La Beltà* (A Szépség, 1968), *Poesie.
1938–1986* (Költemények. 1938–1986). – 90–91, 229–232

Zavattini, Cesare (1902–1989). Író, költő, filmíró. Hírnevet a *Biciklitolvajok*, a
Csoda Milánóban és sok más film szöveggönyv-írójaként szerzett. Elbeszélő-
ként a fantázia és a humor műfajában alkotott maradandót. **M:** *I poveri sono
matti* (A szegények bolondok, elb.-ek, 1937), *Io sono il diavolo* (Én vagyok az
ördög, elb.-ek, 1941), *Totò il buono* (A jó Totò, elb.füzér, 1943). – 57

III. A MŰVEK

1. Alkonyati költészet

1.1. Sergio Corazzini

1.1.1. *Szegény érzékeny költő kétségbeesése*

*(Desolazione del povero poeta sentimentale –
Piccolo libro inutile, 1906)*

I.

Mért mondod nekem: költő?
Hiszen nem vagyok költő.
Kicsiny, sírós fiú vagyok csak,
s látod: csak könnyel kínálhatom a Csöndet.

5 Mért mondod nekem: költő?

II.

Az én bánataim bizony közönséges kis bánatok csak.
Örömeim is együgyűek voltak,
oly együgyűek, hogy ha meg kéne valljam őket néked, bizony
belepirulnék.

S ma a halálra gondolok.

III.

- 10 Meg akarok halni, csak mert fáradt vagyok,
csak mert a sok roppant szárnyas angyal ott
a katedrális üvegablakán
szorongó, szerelmes remegésbe ejtett;
csak mert én már olyan közömbös lettem,
15 akárcsak egy tükör,
mélábús, szegény kis tükör.
Látod, látod: nem vagyok költő –
csüggedt kisfiú csak, aki meghalni kíván.

IV.

- Ne is csodálkozz, amért én bús vagyok!
20 S ne kérdezősködj:
olyan üres szavakat mondhatnék csak,
Úristen, olyan üres szókat,
hogy sírva fakadnék magam is, szinte halódva már.
Könnyeim csöppenként tudnák lepergetni
25 a szomorúság száz rózsafüzérét
színed előtt, hétszer fájdalmas lelkem –
de költő így sem volnék.
Egyszerűen csak: édes, nagybátatú kis gyermek,
kire úgy jó rá az imádság, akár a dal s az álom.

V.

- 30 Én a csöndnek megáldozok naponta, akárcsak Jézusomnak.
S a csöndnek papja megannyi halk zörej;
nélkülök Istent meg sem leltem – nem is kerestem volna.

VI.

- Ma éjjel összekulcsolt kezekkel aludtam.
Akárcsak kedves, kicsiny fiúcska volnék,
35 kit a felnőttek mind-mind elfeledtek,
esendő préda annak, ki véle szembejő.
S vágytam is rá, hogy eladnának,
eladnának, meg is vernének,
bőjtre fognának;
40 hogy aztán forrón sírva fakadhassak,
egész keservesen,
egyedül egy sötét sarokban.

VII.

- Szeretem a dolgok sima életét.
Ó, hány szenvedély lassú sorvadását
45 láttam mulandó, apró semmikért!
De te nem értesz, látom, mosolyogsz,
s betegnek tartasz engem.

VIII.

Pedig – bizony beteg vagyok, beteg!
és egy kicsit naponta meghalok.

- 50 Akár a tárgyak.
Dehogy vagyok hát költő, dehogy is;
hisz' tudom én, hogy ahhoz egészen más
életet kéne élnem!
S én, Istenem, csak meghalni tudok, ámen.

(Rónai Mihály András fordítása)

Az *alkonyati költészet* (1.2.) legjellegzetesebb képviselőjének ars poeticájában a címbeli „érzékeny költő” (*poeta sentimentale*) többször is kétségbe vonja (1, 5) és tagadja (2, 17, 51) költő létét. A versvégi utalás (52–53) világossá teszi, hogy az elutasítás a D'Annunzio által képviselt költőszerepnek, a váteszi magatartásnak szól. A lírai én immár kisgyermek, csakhogy nem a dekadentista Pascoli *fanciullinója* (a felnőtt költőben lakozó, kivételes intuícióval bíró egykori gyermek), hanem védtelen, szenvedő áldozat (36), éppúgy, mint az irányzat másik képviselőjének, Govoninak „beteg kisgyermek” (*bambino malato*) alteregója. A vallásos szál, amellett, hogy a gyenge, beteg (47–48) és egyenesen halálra vágyódó (18) gyermeki lény oltalomkeresését jelzi, a csönd kultuszát emeli a hit régióiba (30–32).

A költészettagadáshoz illően Corazzini formabontó módon, társalgási stílusban, s olykor hangsúlyozottan prózanyelven beszél. Bár soraiban olykor „szoltárszekvencia” érződik (Pazzaglia, 1979), szabadversében szembeötlőbbek a ritmustalan, hosszú mondatok (8) és a gyakori ismétlések. Szótárában felvonulnak az irányzat kulcsszavai: *könny, bánat, beteg, halál, katedrális, csönd* (ez utóbbi a 4. sorban szimbolista hatásra nagybetűvel is).

1.1.2. Magaslati üdülőhely

(*Toblack* – *L'amaro calice*, 1905)

I.

- Az útakon ténfergő fiatalság,
rá bánatos nap sárga fénye árad;
félíg bezárt kapu és úgyfelejtett
zsaluk, itt-ott mindig ugyanaz ének
- 5 szól a sok-sok vonuló temetésnek,
aztán a Temető, jaj, végtelen nagy,
keresztek s koszorúk bús végtelenje,
halálharang borzongó kondulása,
éjjel-nappal s akármely pillanatban –
- 10 s fent a magasban ott az ég, a kék ég,
ege reménynek és vigasztalásnak,
nyílt s jóságos, mint szeme jó anyáknak,
kik néznek, megbocsátanak és megáldnak...

II.

- Veszett remények és hiába mondott
15 imák, örült merések s kerge álmok,
veszendő vallomásai kijátszott
szerelmeseknek, ábrándok, bolondok,
- s a sok tavasz, amely itt összeomlott,
balgák halott eszméi s nagy sírásuk,
20 beteg lelkeknek ő álmodozásuk,
kik szomjasok, de víz nem oltja szomjok –
- örök elérhetetlenség, be sok van,
s be sok tűnés, Toblack, isteni tájad
hatalmában s olthatatlan napodban,
- 25 félelmetes harangjaid szavában,
forrásaid mindég-egy dallamában:
Élet sírása s közele Halálnak...

(Jékely Zoltán fordítása)

Toblach (olasz nevén Dobbiaco) tiroli városka, tüdőszanatóriumával a beteg alkonyati költő halálérzetének tárgyiasult jelképe. A versciklus itt között két darabjában pontos képet kapunk erről: az irányzat szokásos kellei között (bánat, elhagyatottság, sírás, monotonia, szökőkút) kiemelt helyet foglal el a halálmotívum (*temetés, Temető, kereszték, koszorúk, halálharang, halott eszmék*).

A két vers a klasszikus verselés oldódásának különösen szép példáját adja. A szabályos szonettet (II. vers) egy erősen feloldott, jelzésszerű változat előzi meg: az I. versben is a szonett 14 sora és metruma rejtőzik, ám a strófaszervezet elmarad, és egyetlen, alighanem véletlenszerű kivétellel (5–6) a rímek is hiányoznak (a magyar fordítás záró bokorrieme ragisméltésnek, illetve ugyancsak véletlennek tekintendő).

1.2. Guido Gozzano

1.2.1. A *Párbeszéd*ek-ből

(*I colloqui* – 1911)

I.

Huszonöt esztendő!... megöregedtem!
Elszállt felettem zsenge ifjuságom
S hogy ne maradjon teljesen jeletlen,

- 5 hagyott egy könyvet, benne zokogásom
sűrűsül, s nyomaimat, halványul,
majd rímről-rímrre lépve újrálatom.

Huszonöt esztendő!... a lelkem ámul
e biblikus csodán, s a napra nézek,
mely zord egemről lassacskán aláhull.

- 10 Huszonöt esztendő!... nyakadra lépnek
holt vágyai a harmadik tizednek...
s íme, jeges borzalmával eléd megy

- a negyvenes, sötét legyőzetettek
szaka – s a vénség áll már a határon,
15 fogad hamis, hajad fakóra festett.

Ó, elkótyavetyélt, szép ifjuságom,
nevetős orcád most, csak most jelent meg,
mint ahogy néha csak a búcsuzáson

- ismered meg igazán a szerelmet.
20 Huszonöt esztendő!... most, hogy a végek
felé megyek, hadd, hogy könnyezzelek meg,
mert szép valál, mint a legszebb regények!

II.

- Ám oly regény, melyet nem magam éltem,
csak néztem, hogyan éli, ki mögöttem
25 következt: jó, hallgatag fivérem.

Érette gyakran sírtam és nevettem,
ha sírt vagy nevetett – eszményi árnyam,
ki szépségben szoborként állt felettem.

30 Visszafordulva sokszor meg-megálltam,
kíváncsian rámeredve néztem,
hogymint víg vagy bús érzését kitaláljam.

Ő tűnődött azon, amit beszéltem,
magányos szenvedésem enyhítette,
és élte azt az életet, mit én nem.

35 Ő élte könnyű életét s szerette;
én csak művész álmaimban koholtam
beteljesült meséket, révedezve.

Nem éltem. Néma lap fölé hajoltam,
némán rajzoltam őt, a jót, a szépet.
40 Nem élek. Árván, hülten, búcsuzóban,

mosolygok s nézem magam, ahogy élek.

(Jékely Zoltán fordítása)

A vers az új költőszerep (vö. III.1.1.1.) Gozzano-féle változata. A kor cselekvésre alkalmatlan, szemlélődő, intellektuális költője csupán *beszél* (32), s versbeszédében egy testvérként elképzelt, néma másik énjéről szól, aki viszont helyette is *él* (34), megidézve D'Annunzio vitalizmusát. A két én azonossága a „Nem élek [...] s nézem magam, ahogy élek” versvégi paradoxonban válik egyértelművé. A költői attitűd – noha kamaszos túlzás (7) és borzongás (14–15) jellemzi – már nem a védtelen kisgyermeké (lásd III.1.1.1.), hanem a bölcsen szemlélődő, ironikus felnőtté (*mosolygok s nézem magam*). A széttöredező személyiség gondolata és a cselekvés–szemlélődés efféle ellentéte is modern gondolat már, Pirandello felé mutat, aki szerint „az életet vagy éli vagy írja az ember”, és Svevo felé, akinek hőse (Zeno Cosini) az életet az élet tudataként éli meg.

A verselés a legrégebbi hagyományokat követi: az új poétikát klasszikus tercinnak közvetítik.

1.2.2. Totò Merùmeni

(Totò Merùmeni – I colloqui, 1910)

I.

Háromszázéves erkély salátákkal övezve,
tág termek s kint a kertben gyom nő csak szanaszéjjel –
e villát verseimből tették talán e helyre,
olvasókönyvbe illő szabvány-villát idéz fel.

- 5 Búsan a jobb napokra emlékszik, százados fák
alá tarkán sereglő vidám kompániára,
bálokra a szalonban (kufárok kirabolták),
s a roppant ebédlőben a híres lakomákra.

- 10 De ahol rég Ansaldók, s Rattazzik sora jött be,
s Azeqliók és Oddonék hintói kanyarogtak,
most egy gépkocsi áll meg zökkenve és zötyögve;
a gorgó-főn borostás idegen nép kopogtat.

- 15 Ugatás hangja, léptek, s az ajtó zajt se csapva
kinyílik... e kolostor- s kaszárnyacsöndbe zárva
él Totò Merùmeni valamint beteg anyja,
össz dédnagynénikéje és örült bácsikája.

II.

- 20 Totò huszonöt éves, gögös, rátarti kezdő,
nagyon kulturált ifjú, kit írott mű nem untat,
kevés erkölcs, kevés ész, borzasztó és ijesztő
éleslátás: valódi gyermeke ő korunknak.

Nem gazdag – itt a perc, hogy „szavacskáit eladja”
(jaj, Petrarcaja...!), s csaljon vagy firkász-módra éljen –
száműzetésbe megy hát, s szabadon veti latra
botlásait, melyekről bölcsebb lesz nem beszélnem.

- 25 De nem rossz ő. Örül, ha pénzt adhat a szegénynek,
s egy jókora kosárral primőrt küld barátjának.
Nem rossz ő. A diákok témákat tőle kérnek,
s az emigráns-hadaknak szívélyes ajánlást ad.

30 Hideg, tudja hibáit, s azt is, hogy mit akarna,
és benne az a jó, mit Nietzsche kedveltetett meg:
„... bizony a tehetetlent, amit jónak neveznek,
kicsúfolom, mivel nem elég erős a karma.”

Ha már a tanulásban elfáradt, lent a kertben
a társaival játszik – a friss fű vonzza, hívja;
35 társasága egy szajkó, rekedt és telhetetlen,
egy kandúr s egy majom, kit így hívnak: Makakíta...

III.

Bármit ígért az Élet, visszarakadta tőle,
esztendőkig hiába álmodta a Szerelmet,
színész- és hercegnőkről álmodott meggyötörve,
40 s most egy tizennyolc éves kis szakácsnőt szeretget.

Midőn alszik a háznép, mezítláb jó a lányka
– friss, mint a szilva a reggel fagyában – s már siet be
Totòhoz, megsókolja, ráugrik, s birtokába
így veszi őt az ifjú boldogan s hanyatt fekve.

IV.

45 Érzés nincs már Totòban. Egy lassú kór hatalma
az érzés ős-forrását kiszikkasztotta régen.
Az analízistől s a szofizmától olyan ma,
mint építmény, melyet vad lángok falnak a szélben.

De ahogy tűz után a romok is tündökölnek
50 elevenen és szépen, kardliliom alakban,
ez a kiégett lélek vigasztaló és könnyed
versek virágfüzérét alakíthatja lassan.

V.

Így Totò Merùmeni, bármilyen bánat éri,
csaknem boldog; hol versel, hol tudományba mélyed.
55 Zárkóztottan gyarapszik, töpreng, kutat, s megéri
a szellem életét is, amit hajdan nem értett.

Mert hangja oly kicsiny s oly határtalan a drága
művészet s – míg beszélek! – a gyors idő se lebzsel,
60 ő munkál a magányban, mosolyog jobbra várva,
és él. Született egykor. És meg fog halni egyszer.

(Eörsi István fordítása)

Gozzano többször mintázott magáról antonomáziával versbeli hasonmást – *túlélő, visszatérő, ügyvéd* –, itt egy anagrammaszerű névvel teszi. Ez a görög 'heautontimoroumenos' szóból ered, melyet Terentius vígjátékcímül, Baudelaire pedig visszautalva rá verscímül választott, s amely azt jelenti: 'önmagát büntető'. Gozzano-Merümeni életvitelével, és ennek kíméletlen ábrázolásával bünteti magát.

Lírai hősét a költő-én harmadik személyben, epikai módszerekkel jellemzi: bemutatja környezetét, személyét, sorsát. Totò körül minden a romlás felé tart (1–16), ő maga közönybe süllyedt (45–46), vágynai nem teljesültek (37–40). A dekadentizmus korának *alkalmatlanja* ő, akinek jósága a kellő agresszivitás hiányából fakad (30–33; lásd még I.1.). Igazi dekadentistaként visszavonultan él. Világa az irodalom. Bármiről beszél, szavai között az elődök is megszólalnak. Ennek megfelelően a verset átjárja az intertextualitás. A nyílt irodalmi utalások mellett (21–22, 31–32) számos burkolt reminiscenciával is találkozhatunk (18 Ariosto, 24 Dante, 57 Hippokratész, 58 Petrarca, 60 Jammes). Sőt, a helyszínrajznál a költő-én még saját verseit is bevonja az irodalmi emlékek körébe (3).

A dekadentizmus-képlet szinte tökéletes, mégis, a harmadik személyű előadásmód rezignált távolságtartása és az 53–54. sor játékos derűje jellegzetes gozzanói iróniával oldja fel.

A formai megoldásokban, mint Gozzanónál szinte mindig, itt is éles az ellentét. A klaszikus lírai formát, a sorvégeken szabályosan rímelő, dupla hetes sorokat (*settenari doppi*) erősen oldott epikai formák ellenpontozzák: köznapi nyelv, leírás, elbeszélés, jellemzés, függő beszéd.

Országos Széchényi Könyvtár

1.3. Aldo Palazzeschi

1.3.1. *Ki vagyok?*

(*Chi sono?* – Poemi, 1909)

Talán költő vagyok?

Nem biztos.

Nem ír, csak egy szót, igen furcsát,
tolla lelkemnek:

5 „Mánia.”

Tehát festő vagyok?

Dehogy.

- Nincsen, csak egy szín,
palettáján lelkemnek:
10 „Melankólia.”
Akkor zenész?
Sehogyssem.
Nincsen, csak egy hang,
billentyűin lelkemnek:
15 „Nosztalgia.”
Hát... mi vagyok?
Lencsét teszek
szívem elé,
hadd lássa minden ember.
20 Ki vagyok?
Saját lelkem paprikajancsija.

(Weöres Sándor fordítása)

Ez az ars poetica még az alkonyati költészet idején íródott, de már határozott futurista jegyeket mutat. A művészettagadást indokoló alkonyati kellékek közé (*melankólia*, *nosztalgia*) Palazzeschi már besorolja a *mániát*, az örületet is (*folliá*), amely a radikálisabban újító, de nem művészettagadó futuristák számára hamarosan szövetséges magatartásforma lesz, költő-önmagát pedig a futurista örömeszmény előfutáraként a clown egyik megjelenési formájával, a vásári mutaványossal azonosítja (*saltimbanco*, a magyar változatban *paprikajancsi*).

Megjegyzendő azonban, hogy a clown jelkép a vers születésekor jórészt tragikomikus jelentéstartalmat hordozott (vö. Picasso kék korszakos bohócai, Laforgue Pierrot-i, Verlaine Harlekinjei, Baudelaire *saltimbanço*-ja). Csak néha vált lázadó tartalom hordozójává (például James Ensor belga festő képein, aki maszkokat festett képmutatónak ítélt emberek arcára), egyértelműen pedig csak Nietzsche nyomán, Marinetti és követői programjában válik azzá: „hősiességet és clownizmust a művészetbe és az életbe!” Az örömeszmény kifejezőjévé éppen Palazzeschi formálja, itt és két évvel későbbi fájdalomelles kiáltványában (l.3.). Ám a hagyományból itt még a fordulat ellenére is megőriz valamit: a bohócgesztussal – lencsét tart szíve elé – a lírai én az érzelmes benső és a vidám külső ellentétét fogalmazza újra.

Az olasz verssorokban itt-ott hagyományos metrumok, váratlan rímek bujkálnak, a szabadvershatás azonban erős, és a magyar fordítás is végig ennek jegyében készült.

2. Futurizmus

2.1. Aldo Palazzeschi

2.1.1. *Hát engedjétek szórakozni!*

(*Lasciatemi divertire* – L'incendiario, 1910)

Tri tri tri
fru fru fru
ihu ihu ihu
uhi uhi uhi!
5 A költő mulat,
esztelenül,
mértéktelenül!
Kár bolygatni,
engedjétek szórakozni
10 szegénykét,
övé ez a néhány kis bolondság,
ne rontsátok kedvtelését.

Kuko riku
riko kuku
15 kukkorrikkúu!
Mik ez indecenciák,
e furcsa kádenciák?
Licenciák, licenciák,
poétika licenciák!
20 Passzióim.

Fara fara fara fa
tara tara tara ta
para para para pa
lara lara lara la!
25 Tudjátok, ezek micsodák?
Maradék-holmik,
nem hülyeségek,
más költészetből
söpredékek.

30 Bubu bubu
 fufu fufu
 friü!
 friü!
 De ha nincs semmi teteje,
35 se veleje,
 miért írja le
 ez a hülye?

 Bilo bilo bili bilo bilo
 brum!
40 filo filo filo fili filo
 flum!
 Bilolu. Filolu.
 U.
 Nem igaz, hogy mit se jelentenek,
45 valamit jelentenek.
 Azt jelentik...
 Mintha valaki
 dalba fogna
 anélkül, hogy szavakat tudna.
50 Tulajdonképpen közönséges.
 Így szeretem újra meg újra.

 Aaaaa!
 Eeeee!
 Iiiii!
55 Ooooo!
 Uuuuu!
 A! E! I! O! U!

 De fiatalember,
 figyeljen ide,
60 maga nem pózol-e,
 hogy ily kevéske
 lángravalót dob
 ily nagy tűzvészbe?
 Hujszk... Hujszk...
65 su su su
 kohu koku hoku.
 Megérteni ki bírja?
 No szép igénye van,
 Mintha japánul írna.

- 70 Abi ali alari
riri riri!
Ri.
Hadd bizarrkodjék, ha kívánja,
jobb is, hogy vég nélkül csinálja.
- 75 Mulatságáért nagy az ár,
bárki azt mondja rá, számár.

Labala
falala
s aztán lala

- 80 lalala lalala.
Kissé erős kockázat,
leírni ilyen micsodákat,
mert manapság professzor áll
minden kapunál.

- 85 Aha haha haha hah
ahahahahahahah
ahahahahahahah
Végül teljesen igazam van,
az idő nagyon megváltozott,
90 az emberek nem kérdenek már
többé semmit a poétától,
hát engedjétek szórakozni!

(Weöres Sándor fordítása)

A *parole in libertà*, a „szabadjára engedett szavak” futurista poétikája (l.3.) itt egyenesen a „szabadjára engedett hangok” alkalmi poétikájává radikalizálódik (Bellini–Mazzoni, 1994). A betűrendben elősorolt magánhangzók és a halandzsaszövegek látszólag nem hordoznak semmilyen jelentést, csupán a más-más hangon megszólaló publikum tudatos ingerlésére szolgálnak. A „féktelenül szórakozó” költő azonban egyszer csak komolyra vált, és magyarázatot ad (44–49). Eszerint Palazzeschi a verlaine-i zenekövetelményt valósítja meg a futurizmus végletességével: verse, mint az alcímben közli is, *dalocska*. Hagyományromboló vidámságával pedig az idejétmúlt költőszerepeket demisztifikálja (89–91).

A *dalocska* vers a versben: mondókaszerű hangsoraira jelöletlen dialógusok strófái következnek. A névtelen megszólalók (*anonimi interlocutori*) nem is mindig különíthetők el egymástól vagy a válaszóló költőtől. Palazzeschinek ez kedvelt technikája, ezt alkalmazza *A gyűjtogató* című versben, sőt a *Perelà törvénykönyve* című regényben is. Némely kutató ebben azt a törekvést sejtí, amely később, *A futurizmus technikai kiáltványában* (l.3.) a régi kultúrától megfertőzött, szubjektív én kiiktatásaként fogalmazódik meg.

A metrika teljesen szabálytalan, a váltakozó hosszúságú sorok azonban a párbeszédess versszakokban – némi paródiahatást keltve – igen sokszor rímelnek.

2.2. Filippo Tommaso Marinetti

2.2.1. Csata (Súly+Szag)

(Battaglia {Peso+Odore} – [1911], 1912)

Dél ¾ flóta nyögés kánikula tumb-tumb riadó Gargaresch szétpattanás ropogás induló Csengés borjúk puskák paták szögek ágyúk sörények kerekek ládák zsidók almásszeletek olajoskenyerek dallamok bódék dohok csipa bűdösség fahéj

5 penész ár apály bors verekedés mocskok forgószél virágban-narancsfák filigrán nyomor kocka sakk papír jázmin+szerecsendió+rózsa arabeszk mozaik dög fullánk kontárkodás

10 golyószórók = kavics + moraj + béka Csengés borjúk puskák ágyúk lövedék atmoszféra = ólom+láva+300 búz+50 illat kövezet derékalj lóganaj dögök csittcsatt szorongani tevék szamarak robaj kloaka ezüstművesek-Soukja selyem égszínkép galabieh bíbor narancsok moucharaby ívek legyűrni izzadás terecske bugyolás

15 cipőtisztító gandourák burnusz nyüzsgés olvadni izzadni polikrómia bugyolálás dudor repedés barlang rom lebontás karbólsav mész Csengés borjúk puskák paták szögek ládák ostorütések katona-posztó báránybűz zsákutca balra tölesér jobbra átalút clair-obscur törökfürdő sütet pézsmá nárcisz narancsvirág undor rózsae essencia csel ammóniák karom ürülék harapás hús+100 légy száraz-gyümölcs szentjános-kenyér borsó pisztácia mandula óriás-banán datolya tumb-tumb

20 bakkecske penészes-cusscuss aroma sáfrány kátrány záptojás vizeskutya jázmin akáccserje-virág szantál szegfű érlelni intenzitás forrás erjedni tubarózsa Rohadni szétszóródni düh meghalni oszlódni darabok morzsák por hősiesség

25 férges puskatűz pikk-pakk pum pan-pan mandarin homály gypajjú golyószórók levelibéka bélpoklosok-menedéke sebek előre [...] Könyvtár

Itália erő olasz-büszkeség testvér feleség anya álmatlanság rikkancs ordítózás dicsőség hatalom kávé háborúsmesék

25 Tornyok ágyúk férfiaság repülés erekció távolságmérő extázis tumb-tumb 3 másodperc tumb-tumb hullám mosoly nevetés bújócskázás

30 kristályok szüzek hús ékszer gyöngy jód sók bróm szoknyácskák gáz pálinka 3 másodperc tumb-tumb tiszt fehérség távolságmérő kereszt tűz drindrin megafon irányzék–4–ezer–méter mind–balra elég állj robbantás–7–fok erekció ragyogás tüzelés átszűrni végtelenség égszínkép nőstény szűztelenítés elkekeredettség

folyosók kiáltás labirint derékalj zokogás süllyedés sivatag ágy pontosság távolságmérő monoplán karzat taps

monoplán-balkon rózsá kerék dob fúró bögöly arabvereség ökör vérszomj vágóhíd sebek menekvés oázis nedvesség legyező frissesség

35 pihenő lopózás csírázás erőlködés tágulás humusz holnap-zöld-leszek leheverek-
örizd-ezt-a-csepp-vizet föl-kell-kapaszkodni-3-centimétert-hogy-ellenálljunk-20-
gramm-homoknak-és-3000-gramm-sötétnek
tejtű kókuszfa csillag kókuszdió tej csurogni nedv gyönyör

(Komját Aladár fordítása)

A líbiai hadszíntérről tudósító prózavers híven követi *A futurista irodalom technikai kiáltványában* meghirdetett poétikát (l.3.), amelynek mintegy illusztrálására jelent meg a kiáltvány mellett. A „szabadjára engedett szavak” központozás nélkül, személytelen formákban követik egymást, a képzelet nincs mondattani „vezetékekbe” kényszerítve, szabadon cikázva társíthatja a főnévláncokban sorakozó fogalmakat. Ahol segítségre szorul, ott eligazítják a viszonyt jelző matematikai jelek. Ha pedig a szavak itt-ott mégis félmondattá, mondattá állnak össze (35–36, 36–37), kötőjelek egyesítik őket egyetlen terminussá. Lassító jelzők helyett dinamikus főnévpárok fejezik ki a tulajdonságokat (*monoplán-balkon, virágban-narancsfák*). A hangutánzás mellett (*tumb-tumb, pikk-pakk pum pan-pan*) szerepet kap a szagok és a fizikai tömeg érzékeltetése is (illat jelentésű főnevek, súlymértékek).

A szabad képzet- és fogalomtársítás mindamelllett egyfajta rendező elvet követ a versben. A folyamatosan áradó szavakból lassanként fogalomkörök bontakoznak ki (helyszín, táj, evés, harc, sebesülés, testi szerelem), s ezek szóismétlésekkel, szinonimákkal rendszeresen vissza-visszatérnek, a látszólagos káoszban jelentés-útvonalak alakulnak ki, sőt egy raffiniált analógia is: egymástól több-kevesebb távolságban levő szópárok a vers végére összekapcsolják a harc és a testi egyesülés egyaránt férfias örömét.

3. Dino Campana

3.1. *Börtönálom*

(*Sogno di prigionie* – *Canti orfici*, 1914)

Az éjszaka ibolyakékjében bronz dalokat hallok. A zárka fehér, a prices fehér.
A zárka fehér, szavak árjával van tele, melyek elhalnak az angyali zugokban,
angyali hangokkal van tele a fehér zárka. Csönd; az éj ibolyakékje; a fehér rácsok
felől arabeszkekben az álom mélykékje. Anikára gondolok; a havas hegyek fölött
5 kietlen csillagok; kietlen fehér utak; aztán fehér márványtemplomok; az utakon
Anika énekel; egy alvilági tekintetű buffó kíséri, nagyokat kiált. Falum a
hegyekben most. Én a temetőkoriálnál, a vasútállomás előtt, nézem az autók fekete
járását, föl-alá. Még nincs éjszaka; százszemű tűzcsend; az autók egyre-másra
10 falják az éjszaka járásának fekete csendjét. Egy vonat; lelohad, csendben fut be,
áll; a vonat bíbora az éjszakába mar; a temetőkoriát felől a vörös szemek
felpuffadnak az éjszakában; aztán úgy érzem, minden robajjá változik;

Menekülőben az ablakon: én? én, aki karomat emelem a fényben! (a vonat dübörögve halad el alattam, akár egy démon).

A világ elől sokféleképpen menekülő Campana (l.4.2.) itt egy szökésvíziót önt prózaversbe; ám minden bizonnyal valós élmény alapján: előfordult, hogy vándorlásai közben fogdába vagy ideggyógyintézetbe zárták. S mivel a régi olasz nyelvben a *prigione* szó nemcsak börtönt, hanem börtönlakót is jelentett, a versim „Fogolyalom”-ként is értelmezhető.

A műfaj, amelynek modelljét a francia szimbolisták szolgáltatták (Baudelaire és Rimbaud), a Voce-kör expresszionizmusa idején (l.4.1.) Olaszországban is kedvelt gyakorlattá vált. Az „egyetlen műfaj” eszményét képviselte: hívei a líra és a próza közti különbséget kívánták megszüntetni. Példánkban a szöveg is jellegzetesen expresszionista. Azá teszük a tobzódó színek, a már-már erőszakoltan nominális mondatok (*Falum a hegyekben most; Menekülőben az ablakon: én?*), a széttördelt mondatfolyamok, a szinesztézia, amely a szokásos jelzős szerkezeteken kívül (*fekete járás, fekete csend*), főnévi analógiában (*tűzcsend*) és igei metaforákban is megjelenik (a vonat, ahogy egyre lassabban pöfög, *lelohad*; az autók fényezői – a *vörös szemek* –, ahogy közelednek, *felpuffadnak*), valamint a 8. sortól megélénkülő mozgás és az erőteljes hangok (*robaj, dübörögve*). S mindezt tovább erősíti a Campanára rendkívül jellemző és itt is jelen levő retorikai alakzat, az ismétlés, amely többszöri jelentkezésével ezúttal nemcsak széttagozza a szöveget, hanem egy helyütt (3. mondat) ellentétes szórendben (kiazmus formájában) fel is forgatja.

3.2. Ábránd

(*La chimera* – Canti orfici, 1914)

- Én nem tudom, hogy a sziklák között
sápadt arcod jelent-e meg,
vagy roppant messzeségek
mosolya voltál, ifjú
- 5 tündöklő homlokú, te,
nővére Giocondának:
ó, elmúlt tavaszoknak
királynője te, ó, kamaszkirálynő
(mesés sápadtságod rendelt e tisztre)
- 10 de ismeretlen versedért, mely
gyönyörből van és fájdalomból
te vértelen leány, zenéből,
hullámos ajkaid körében
bevésve vastag vérvonallal,
- 15 dallam királynő asszonya:
de lehajtott leányos

fejedért, éji költő
 virrasztottam száz élénk vizén az égnek
 én, a te édes titkodért és
 20 a te csendessé válásodért is.
 Én nem tudom, hajadnak
 volt-e élő jele, a sápadt
 láng, az ő sápadtsága,
 nem tudom, mi volt, gőz-e, pára,
 25 fájdalommal édes ára
 mosolya egy lány, éji arcnak:
 a szelek néma kútjait, a fehér sziklákat nézve nézem
 s a mozdulatlanságot fenn az égen
 s a sok duzzadt patakot: könny vizét lenn,
 30 s az emberi munka árnyékait, melyek meggörnyednek a dombok
 szögletében
 s a távoli világos árnyakat az egek lány ívében
 és hívlak egyre, egyre hívlak, Ábránd.

(Végh György fordítása)

A vers a költői magatartás és a forma szempontjából is az orfizmus jellegzetes példája: a dalnok-költő Orpheuszként alászállva a költészet ősi, mágikus erejével közelíti meg a valóság mélyrétegeit. A címbebeli mitológiai állatfigura, a kiméra bonyolult jelkép, amelyet „mélyen átjárnak a tudatalatti mélységeiből felszínre törő fogalmak”, s ezáltal „olyan vágyakat jelenít meg, melyeket a frusztráció eltorzít és fájdalomforrásokká változtat” (Chevalier–Gheerbrant, 1969). A kiméra rejtőzködik, csak tanyáján lehet föllelteni, s ezzel Campana számára az általános jelképtartalmakon túl elsősorban a keresést jelenti. Ám a keresés tárgya is orfikus homályban marad, a szöveg csupán egy eszményi, elérhetetlen nőalakot ír körül (6–8, 12, 15), melyet egyes kutatók elvont képzetekkel azonosítanak (költészet, menekülésvágy, „tisztá állapot”).

A versforma a daltól a prózavers felé tart. A kezdő sorok kissé oldott, de melodikus, szabályos szótagszámú alakzatait egyre sűrűbben váltják szabálytalan sorok, míg végül a versvégi prózamondatokig jutunk. A lírai távolodást a 2. személyű, megszólító formából váratlanul 3. személyű, elbeszélő formára váltás is megtámogatja (23: az ő sápadtsága). Ellenkező utat jár be viszont a rímtechnika: a kezdetben elvétve felbukkanó (és a magyar változatban el is maradó) rímek a zárósorokban hármas (23–25), sőt ötös (27–31) bokor-rímekké sűrűsödnek. Ezek, az ugyanitt megjelenő kötőszóhalmozás (*polisindetó*) támogatásával továbbra is őrzik a dal jellegét.

Campana kedvelt ismétlései ezúttal lexikai téren jelentkeznek. A négyszer előforduló *sápadtság* (2, 9, 22, 23) nemcsak a halovány, tűnékeny vízióra utal, hanem a dekadentista „végzet asszonyára” is, akit a századvégen a korszakra jellemző fakó arccal jelenítettek meg. A dekadentizmust idézi a sápadtság szinonimája (*vértelen*) és az ugyancsak ismétlődő *fájdalom* is (11, 25). A kétszer előforduló „éji” jelző az orfizmus kulcsszava, a versvégi ellen-

irányú ismétlés pedig (kiazmus) olyan fordítói lelemény, amely túllép ugyan az eredetin, ám nagyon jellemző campanai eszközt emel be a magyar szövegbe.

4. Federigo Tozzi

4.1. *Három kereszt*

(*Tre croci* – [1919], 1920)

Részletek a IX. és a XIII. fejezetből

Niccolo nem bírta már elviselni ezt az egyhangú, meddő, vígasztalan lehangoltságot. Mozgolódott, aztán hintázni kezdte magát a székén, éppoly izgatottan, mint nyáron, amikor fejébe vette, hogy elcsíp egy-egy szemtelen legyet, s mint az örült száguldozott a szobában, csapkodva és lihegve. Giulio észrevette bátyja ideges lelkiállapotát.

– Menj sétálni egyet – ajánlotta. – Azért, mert én itt vagyok, nem szükséges neked is itt penészedned!

De arra a gondolatra, hogy egyedül kell szenvednie, fájdalomra még jobban rácsapott, alattomosan, mint a lesben álló macska.

Niccolo ránézett.

– A jó étvágyamat – mondta – sohasem fogom elveszíteni, erről biztosítlak. Ma este fél tucát sült szalonka lesz vacsorára, meglátod, még a csontokat is meg fogom enni. Engem senki sem fog látni összetörve. A boltot pedig fel fogom gyújtani! Miért veszed úgy a lelkedre, Giulio?

– Azt hiszed, szükségem van rá, hogy lelket önts belém? Soha életemben nem éreztem magam ennyire úriembernek, ennyire becsületesnek, mint ma. Mintha senkinek sem kellene számot adnom semmiről. Sem az embereknek, sem Istennek. Az én erőm épp onnan van, hogy világosan látom, hogy tönkrementünk. Fordított büszkeség ez, de mégiscsak büszkeség. Elkövettem mindent, nem azért, hogy gazdagok legyünk, hisz ez úgysis lehetetlenség volt, de legalább meg akartam tartani mindent, amit apánktól örököltünk, s ha nem sikerült, nem az én hibám. Mégis hajlandó vagyok magamra vállalni a hibát. Tisztább lelkiismerettel akarok meghalni, mint amilyen tiszta lelkiismeretem volt három-négy évvel ezelőtt. Régtől meg volt írva, hogy nekem csúfosan kell végeznem, de nem panaszkodom. Az emberek majd azt fogják mondani, hogy nem érdemeltem meg a tiszteletet, amellyel viseltettek irányomban, én azt felelem, hogy nekem nincs szükségem semmiféle tiszteletre. Én magam leszek, aki megszabadítom őket mindenféle illúziótól. Nem akarom, hogy másnak higgyenek, mint aki valójában vagyok. És senki nem tehet nekem szemrehányást, hogy nem vagyok már olyan, amilyennek az Isten teremtett. Soha

30 életemben senkinek sem tettem rosszat készakarva. A lovag aláírását is csak azért hamisítottam, mert az én aláírásomra nem adtak volna semmit.

Niccolo érthetetlen morgással fejezte ki, hogy igazat ad neki. Aztán valami mocskos káromkodást eresztett meg. Giulio halálosan kimerült, de mindenáron föl akarta áldozni magát.

35 – Senki sem fogna velem kezét, ha tudná, hogy váltóhamisítást követtem el. De nekem már mindegy.

Lélegzete elakadt, ki kellett pihenni magát.

– Csak én tudlak becsülni – mondta Niccolo –, én, aki hallottam ezt a vallomásonkat, s aki testvéred vagyok. De nem szabad velem sem törődnöd! Én veled maradok, nem foglak cserben hagyni! De most hallgass, mert jön az a gazember!

40 Enrico lépett be, nehezen lógatva fejét vastag, zsíros nyakán, s a szokottnál is sötétebben.

– Mit akarsz? – kérdezte tőle Giulio csendesesen, s a hangjában semmi szemrehányás, semmi harag nem érzett.

45 Öccse előbb értelmetlenül motyogott, csak aztán felelt:

– Holnap vasárnap. Vacsorázzunk nyáron sült rigót? Sokat láttam Cicia boltjában, csomóba kötve. Úgy láttam, jó kövérek.

Niccolo dühösen ráfordult:

– Holnap nem eszem otthon!

50 – Miért nem? Hova mész?

Niccolo hányavetin, hetykén válaszolt:

– Firenzébe! Már Isten tudja, mióta nem ettem rakott babot; csak a firenzeiek tudják jól elkészíteni. Itt senki sem ért hozzá.

Giulio szelíd hangon szólt oda mind a kettőnek, hogy szinte megható volt:

55 – Te holnap Firenzébe mész babot enni, te pedig megveszed a rigókat Ciciánál. Mit akartok még?

[...]

Első pillanatra csak a katedrális körül összetorlódó, roppant köhullámot lehet látni. A Fontebranda házai távolabb állanak egymástól, s közöttük üres térség tátong. Mintha odatapadnának a székesegyházhoz és összelapulnának alatta: szinte tótágast állnak a kertek és a síkság fölött. Aztán egyre jobban lelapulnak, és végül eltűnnek egy sziklafal mögött, ekkor már csak a tetejük látszik. A nagyobbak támogatják a többit, és az utcákat lehetetlen felfedezni: a házakat mintha furcsa, kusza repedések és bevágások választanák el egymástól, kereszteződnek egymással, érintik egymást, hosszabbak-rövidebbek, van mindenféle fajta. A köveknek ebben a vad zürzavarában, 60 a formáknak ebben a dermedt kavargásában mind kevesebb és kevesebb tető látszik, minél inkább szétszóródnak a házak a lejtőkön. A síkság a város körül a végtelenbe nyúlik. Siena ebben a néma, de édes csöndességben mintha hozzáférhetetlenül begubódzott volna. A távoli hegycsúcsok, egészen a Gerfalco csúcsáig kibontakoztak és betöltötték a végtelenbe mosódó látóhatárt.

70 Giulio mohón falta ezt az érdekes és nagyszerű képet. Soha így nem szerette

Sienáját, és soha ennyire nem volt büszke rá. [...] Most a halálvágy is mozdulatlaná meredezett benne. Nem tartotta szükségesnek, hogy még egyszer lássa hozzátartozóit; úgy hitte, hogy kötelessége egyedül maradnia, tökéletesen egyedül. Ebben a pillanatban semmilyen érzés nem élt benne családjá iránt. S mikor az üzlet 75 elé ért, olyan félve nyitotta ki az ajtót, mintha most indulna megtudni, hogy mi a valóság érzéseiben.

A leeresztett redőnyök mögött csupa sötétség terjengett az üzletben. Meggyújtotta a gázt, amely egyszerre hangos sivitással kezdett égni. Megremegett ettől a hangtól, ijedten lesett körös-körül a szobában, s esztelen vágy fogta el, hogy nekirohanjon a falnak. Azok kényszerítették rá, hogy hazudjék, miattuk kell elpusztulnia, azok 80 voltak az erősebbek!

Egyszerre valaki megdöngötte az ajtót: Niccolo volt, a nevéen szólította. Feleljen? Nem! Nem felel! Különbnek érezte magát Niccolónál, nem adhatott neki alkalmat, hogy még egyszer a nevéen szólítsa. Megvárta, amíg a döngtetést abbahagyta. Aztán az 85 íróasztalhoz lépett, kihúzta a fiókot, s a spárgák közül kiválasztott egy jó vastagot, amellyel egy könyvcsomag volt összekötözve. Ebben a pillanatban meg sem fordult a fejében, hogy föl akarja akasztani magát! Föllált a zsámolyra kezében egy kalapáccsal, a kalapács nyelét beakasztotta a gerenda egyik kampójába, így próbálta ki: megbírja-e. Még mindig teljes bizonyossággal tudta, hogy nem lesz öngyilkos! A 90 spárgát rákötötte a gerendára, a végét hurokra csomózta. Aztán leszállt a zsámolyról, s minden oldalról megvizsgálta a hurkot: közben nevetnétkje támadt, nézte a hurkot, mulatott rajta. Eszébe jutott, hogy jó lenne leoldani, mert félt, hogy nem tud ellenállni a csábításnak s beledugja a fejét. Nem is mert már hozzányúlni. "Itt fogom hagyni örökre – mondta magában. – Itt fogom hagyni, hadd lássák, hova jutottam!" 95 Már olyan volt, mint az örült, elreteszelte az ajtót, mert rettegett, hogy csapatostul jönnek az emberek, hogy leüssék. Mindjárt itt lesznek. Már hallotta mindenfelől a lépéseiket. Az ellenállásra nincs mód, a záruk felpattannak. A hamis régiségek rákiáltottak az antik szekrényről: "Te is olyan vagy, mint mi! Hiába minden, nem kerülöd el sorsunkat!" Hangosan válaszolt nekik: "Várjatok, csak épp egy aláírást 100 kanyarítok!" Látta a hamis aláírást, ott táncolt előtte a padlón. Lehajolt, hogy megragadja, bedugta fejét a könyvespolcok alá, az aláírást ott volt, de már nem látta. Fölkiáltott: "Ide nézzetek, nincs a kezemben!"

Eloltotta a lámpát s a sötétben, anélkül, hogy egyetlen pillanatra is eszébe jutott volna az öngyilkosság, fejét a hurokba dugta. Szorítást érzett a nyakán. Kíáltani 105 akart, de már nem tudott.

(Kolozsvári Grandpierre Emil fordítása)

A regény cselekménye sajátos bűn és bűnhődés történet. Három testvér többszöri váltóhamisítással próbál kijutni üzletviteli csődjéből, egyikük pedig magára vállalja a bűnhődés mártíriumát, és öngyilkos lesz. A főhős áldozatában mindinkább fölsejlik a krisztusi párhuzam: kevéssel halála előtt Jézus Olajfák hegyén elhangzott szavait idézi, tettével *megváltja*

családját, amikor pedig later-forma testvérei is meghalnak, fejfáik a golgotai *három keresztet* idézik fel.

Giulio, Niccolò (*Niccolò*) és Enrico szerzőnk jellegzetes hőseinek, a dekadentizmusból örökölt „alkalmatlanoknak” (*inetto*) újabb alakváltozatai, noha Giulio a maga krisztusi-jóságával és tudatos áldozatvállalásával, a másik kettő pedig élveteg, illetve mogorva tunyaságával már erősen eltér az alaptípustól. Jellemzésük az itt közölt első, rövidke részletben igen gazdag. Giulio visszatérő szavai a *becsület* (16), a *elkiismeret* (22, 23), a *tisztelet* (25), a *jó szándék* (30), s a narrátor is meghatóan szelídnek látatja őt (54). A többnyire szendergő Niccolóban heves indulatok dúlnak (4, 13, 33), s csak egyvalami foglalkoztatja szenvedélyesen, az evés (52). Enrico mogorvaságát sötét hangulata (42), motyogása (45) és jelkép hatású, *vastag, zsíros nyaka* (41) érzékelteti, a jellemére utaló testvéri ítélet pedig (*gazember, 40*) egyúttal a családi viszonyokat is jellemzi.

A második részlet Tozzi kivételes tájleíró művészetét és lélektani ábrázoló erejét igazolja. A nyelv jellegzetesen expresszionista. A leírásban két elem dominál: a dinamikus jelzős szerkezetek (*összetörődő, roppant kőhullám, vad zűrzavar, dermedt kavargás*) és a meg-hökkentő igei metaforák (a házak *mintha odatapadnának a székesegyházhoz és összelapulnának alatta*; a kertek *tőtágast állnak*; és így tovább). A lélekábrázolásban Giulio előbb Niccolóhoz válik hasonlóná (*esztelen vágy fogta el, hogy nekirohanjon a falnak*), majd pedig víziói támadnak (*látta a hamis aláírást, ott táncolt előtte a padlón*). Gépies halálkészlődése is expresszionista *kiáltásban* szeretne végződni.

5. Umberto Saba

5.1. *Feleségemhez*

(*A mia moglie* – Il Canzoniere: Casa e campagna, 1909–10)

- Olyan vagy mint egy fiatal
jérce – fehér a tolla.
Szellő borzolja tollát,
nyakát hajlítja, úgy iszik
5 s kapirgál karatyolva.
Lassú járású, szinte
már királynői, mint te,
ahogy a fűvön lépdel
büszkén felfújt bögyével.
10 Jobb, kedvesebb a hímnél.
Olyan akár a többi
derűs kedélyű állat
nőstényei, melyek
Istenhez közel állnak.

- 15 Így ha nem csal szemem s ítéletem:
bennük lehetsz rokon vonásokat
és nem a többi nőben.
Ha már a fény tűnőben
és álom hull a tájra,
20 a tyúknép oly édesdeden kotyog,
mint te szoktál, mikor panaszolod
bajaidat és nem tudod:
ily szelíd és szomorú a tyúkok
hangjának muzsikája.

[...]

- 25 Olyan vagy mint a fecske,
amely tavasszal visszatér
és ősszel vándorútra kél –
de te velem maradsz.
Ilyen könnyed a fecske,
30 libeg kis karcsú teste.
S nekem, ki úgy érezte: itt a tél,
fagy, dér, öregség – hoztál új tavaszt.

- Olyan vagy mint az előrelátó
hangya. Róla, mikor
35 vidékre megy a kisgyerek,
beszél a nagymamája,
ki lépteit vigyázza.
S ugyanígy megtalállak
a méhek közt és minden
40 derűs kedélyű állat
nőstényeiben, melyek
Istenhez közel állnak –
de nem a többi nőben.

(Képes Géza fordítása)

Ez a kortárs olvasókat jócskán zavarba ejtő szerelmes vers ma Saba legismertebb verse, költészetének modell értékű darabja. Szokatlan hasonlatai a költői magatartás gyermeki dimenziójából erednek: az állatok a gyermeki szeretet legfőbb tárgyai, s ekként azonosulnak a felnőtt szeretet legfőbb tárgyával, az ifjú feleséggel. „Ha egy gyermek megházasodhatna, és verset írhatna feleségéhez, ezt írná”, mondja Saba is önmaga kritikusaként (*A Dalos-könyv története és krónikája* – 1.5.).

Minden versszak egy önmagában véve profán hasonlattal indul: az „Olyan vagy mint” anaforaszerű nyitó fordulat után a köznyelvi hasonlattárban sokszor negatív képzetet keltő állatnév következik: *jérce, üsző, szuka, nyúl, fecske, hangya, méh* (a 2., 3. és 4. versszak hiányzik a magyar fordításból). A rákövetkező jelzők és értelmezések azonban mindannyiszor pozitívvá fordítják a képzetet, a hasonlatok sorozatos ismétlődése pedig egyenesen himnikus régióba emeli a szöveget: bibliai paralellizmusra, templomi litániára emlékeztet. A vallásos emelkedettséget szövegszerűen is előhívja az állat=Isten-teremtménye azonosítás, ráadásul „A derús állatok, kik / Istenhez közel állnak” sorpár (*i sereni animali / che avvicinano a Dio*), amely a vers végén még meg is ismétlődik, egyértelműen *Naphimnusz* reminiscencia, ezért a vers kapcsán Szent Ferenc-i áhítatról is szokás beszélni (*devozione francescana*). Végeredményben tehát az elsöre profánul ható nőstény állatok – minthogy „jobbak a hímnél” (10) – közvetítők a férfi és Isten között (Renzi, 1972).

A fogalmi-stilisztikai kettősség az általánosabb formaelemeknél is folytatódik: az élőbeszéd oldottságával klasszicista inverziók (32), szabályos metrumok (endecasillabók, settenariók, novenariók) és rendszertelenül, de sorozatosan megjelenő rímek állnak szemben (2–5, 6–7, 17–18, stb.). A szerkezeti ismétlésekhez pedig ellentétes hangulatú lexikai ismétlések csatlakoznak: az első négy versszak derűjét a strofa végén rendre visszatérő *szomorú* melléknév és *szenved* ige ellenpontozza.

5.2. A kecske

(*La capra* – Il Canzoniere: Casa e campagna, 1909–10)

Egy kecskéhez beszéltem.
Lángra kötve, egyedül volt a réten.
Jóllakott füvel, közben bőrig ázott
az esőben. S mekegve állt ott.

- 5 Ez az egyhangú mekegés fülemnek
testvéri hang volt. S feleltem rá, előbb
tréfából, aztán mert a fájdalom örök
s ily monoton, fakó hangon üzenget.
Egy magányos kecskéből akkor
- 10 ez a bánat nyögött.

Egy sémita képű kecske bús, rekedt
hangja elpanaszolt minden más bánatot,
minden más életet.

(*Képes Géza fordítása*)

Az állatfigura ezúttal nem a profán és a magasztos, hanem a mindennapos és az egyetemes között közvetít (vö. III.5.1., jegyzet). Az útvonalat a jelzői kulcsszavak mutatják: *magányos, testvéri, örök, minden más*. Az első strófa epikus hangütése a másodiktól meditatívra vált, a versbeszéd azonban továbbra is a lehető legköznyelvibb marad. A sorok is csak megidézik a szabályos formákat, ám több helyütt rímekben végződnek. A rím néhol kulcsszavakat köt össze: *fraternal-eterno* (testvéri-örök), vagy önazonosító: *semita-vita* (sémita-élet).

5.3. Régi város

(*Città vecchia* – II Canzoniere: Trieste e una donna, 1910–12)

Hazamenet gyakorta ejtem útba
a régi-város egy sötét utcáját.
Tócsákban sárgán tükröznek a lámpák
imitt-amott, s csak úgy nyüzsög az utca.

- 5 Itt, hol folyton jön-megy a nép
kocsmából haza, vagy a bordélyházba,
ahol árúk s emberek áradatja
mint tengeri kikötő hulladéka:
találom én meg, áthaladva
10 az alázatosság végtelenét.
A prostituált, matróz, átkozódó
vénember, és perlekedő fehérnép,
a dragonyos, ki ott lógatja térdét
a lacikonyhán,
15 a szerelemtől kerge, lázadt
fiatal lány, mind az élet s a bánat
szülötte itten:
és mint bennem, az Úr lelke szívükben.
- S szellemem itt a megtörtek körében,
20 minél rútabb az utca,
annál tisztábbnak érzem.

(*Jékely Zoltán fordítása*)

A versciklus a szeretett várost és a szeretett nőt kapcsolja össze, jelen darabja a várost megéneklő versek sorába tartozik (*Trieste, Il molo* stb.). A vallomás itt a „rút” szeretetteljes elfogadásában áll. A lehangoló valóság tárgyi tartozékait elvont fogalmak emelik fennkölt régióba: *sötét utca, kocsmá, bordélyház, hulladék, prostituált, átkozódó vénember, perleke-*

dő fehérnép ← alázatosság, végtelen, fájdalom, Úr, s ezáltal a rút is tiszta lesz (19–21). Saba a saját versei elemzésekor itt „vallásos együvé tartozás” érzéséről beszél.

A köznyelvi stílusú és váltakozó hosszúságú sorokban gyakoriak a rímek, és sokszor épp az ellentétes fogalmakat kötik össze (6–8 és 7–9: *lupanare–mare, detrito–infinito* = bordélyház–tenger, hulladék–végtelen; 14–16–18–19: *friggitore–amore–dolore–Signore* = süttőde–szerelem–fájdalom–Úr), tovább erősítve az alantas és a fennkölt azonosítását.

5.4. *Első fúga (két hangra)*

(*Prima fuga [a 2 voci]* – Il Canzoniere: Preludio e fughe, 1928–29)

- Az élet, az én életem olyan bús,
akár ez a fekete szenespince,
amerre járok itt az utcán. *Látom*
az ég kékjét e pince ajtajából,
- 5 *s a tengert, ringó árbocokkal.* Gyászol
a szívem is, mint lent a szén. Vezeklés
barlangja minden emberszív. *Milyen szép*
az ég, midőn felszáll a nap. Nagyon szép
a tenger, melyben tükröződik. És épp
- 10 *ily szép a szívem: minden élő szívet*
tisztán tükröz. Ha mélyére tekintek,
ha más szívekbe, csak reménytelenség
tekint reám, sötétség és halálvágy,
s elé az ismeretlen rettegése
- 15 *vetül, minden gyönyörtől megrabolva,*
mely volna bennünk. Hogyha száraz lombra
nézek, nem rettegek, s a halandókra
mint hulló lombra, úgy nézek. Szemed ma
e koromsötét pince homályából
- 20 *nézi az eget és tengert. E szempár*
ma még ragyog, de gondold meg: maholnap
lezárul. És majd más szemek ragyognak,
hasonlóak szememhez és szemedhez.
Az élet, az életed, bárhogy óvtad,
- 25 *rövid, s aranyfényű illúzió csak, –*
s keményen megfizetsz; mint én fizettem
s fizetek, magamban s más emberekben,
s halk, fáradt állatokban, kik köröttem
járnak, serény vagy vontatott körökben.
- 30 *Én bennük élek, és ők bennem élnek,*

*s a nappalban, mely fénnel áld. Meséknek
 tudsz még örülni? Én csak szenvedek már.
 De téged, ugye, felvidít a kék ég,
 s a síma tenger, és a tenger hátán*
 35 *lehorgonyzott hajók, antik vitorlák,
 és itt ez a fekete szenespince,
 s mindez véletlen egy keretbe fogva
 csodálatosan, és azok a lágyabb
 dolgok, melyek fájdalmad enyhítői,
 40 a felgyúlt kéjek, mikről sose szólasz.
 Félek, hogy mindezt elveszítjük. Boldog
 csak az, ki nincs. A meg nem születettek,
 ők nincsenek, s a holtak nincsenek. Csak
 az örök, zajló élet van. A múltó*
 45 *rossz és az örök jó. Az én javam már
 elmúlt, akár a bajaim. De gyorsan
 ment el, de nyomtalan vészett el! Hallgass,
 pogány dolgot ne szólj. És te is hallgass,
 hang, mely az én hangomból fakadtál. Más*
 50 *idők víg hangja, hogyha bírsz, csak hallgass.
 Hadd hasonlítsam sorsomat, e gyászos
 terhes sorsot, egy sötét szénraktárhoz,
 hol a boltív alatt egy ember görnyed,
 míg napja be nem alkonyul, s nem látja*
 55 *a kék tengert – ó, mennyi gyönyörűség
 csak szólni róla! – s az eget fölötte.*

(Bede Anna fordítása)

A versciklus egybefüggő kompozíció; a *Preludiumban* a lírai én megidézi a „civódó régi hangok”-at, s ezek azután 12 *fúgában* ütköztetik optimista, illetve pesszimista világméretűket. Mindkét hang belülről szól, s Sabában, aki ekkortájt szánja el magát a pszichoanalitikus kezelésre, egyre inkább tudatosul, hogy a derús apai és a zord anyai személyiség vív benne tudathasadás felé sodró ütközetet. A személyes szenvedés azonban már a *Preludiumban* egyetemessé válik: „A kín kevés vidám / órát hagyott, az én kínom s köröttem / a többi lény keserve” (Jékely Z. ford.).

A barokk zenei műfajnak megfelelően a két hang mint két zenei téma kergetőzik a versekben, s ha egymást át- meg átszőni nem képesek is, drámai párbeszédet annál inkább teremtenek (Debenedetti, 1974).

Az itt közölt *Első fuga* klasszikus és melodikus endecasillabo sorokban íródott, a többiek sokféle metrumot követnek, a ritka, ám még ritmusosabb ottonariótól kezdve egészen az oldottabb változatokig.

5.5. Zöldség-gyümölcs

(«*Frutta erbaggi*» – Il Canzoniere: Parole, 1933–34)

Zöldfélék, gyümölcsök, a napos évszak
megannyi színe. Zamatos husukkal
kínálkoznak, kosárba rakva, frissen.

Fiúcska jön, a lábszára mezítlen:

5 hetykén beállít, elsiet.

Sötétre

vált a szerény kis bolt. Akár egy anya,
megöregszik.

A napfényben a gyermek

10 – nyomában árnya – függén útnak indul.

Saba jegyzete szerint a vers az anya–fiú kapcsolat témáját eleveníti fel; az anya átvitt értelemben a „szerény kis bolt”, a gyermek pedig egy visszavetített, áhított önarckép: a „hetyke legényke”. Aligha tévednek azonban azok az elemzők (Guglielmino–Grosser, 1989), akik a gyermekalakot Saba kívülről szemlélt, életkedvet és erotikát sugárzó gyermekfigurái közé is besorolják, hiszen a lírai én külső nézőpontból beszél, s a finom erotikával ábrázolt gyümölcsöket és a csupasz lábszárú fiúcskát a vers egyetlen rímpárja még azonosítja is: *frissen–mezítlen* (*crude–nude*).

Az analógiás gondolkodás (átvitt értelem) a *Szavak* ciklus új vonása, miként a költői én visszahúzódása is (külső nézőpont). Mindamellett a hasonlító kötőszó (*akár*) megmarad. A ciklus nyelvi újdonsága a sortördéssel is jelzett (5–6, 8–9) és a rövid, mellérendelő mondatokból is érzékelhető szaggatottabb, tagoltabb versbeszéd.

Országos Széchényi Könyvtár

5.6. *Ulisses*

(*Ulisse* – Il Canzoniere: Mediterranee, 1946)

A dalmát tengerpart mentén hajóztam
ifjúkoromban. Algákkal borítva
meredek síkos zátonyok a fodros
vízben, s hogy prédát lessen, olykor egy-két

5 madár leszállt a napsütött, smaragdként
fénylő kövekre. A dagály s az éjjel
ha elnyelt mindent, messze elkerülték
az ellenszéllel küszködő vitorlák
irigy vidékét. Ez a senkiföldje

10 a birodalmam. Fényeit ma másnak

villantja föl a kikötő. Tovább üz
a hajthatatlan szellem zord utamban,
az élet fájdalommal telt szerelme.

(Takács Zsuzsanna fordítása)

A *Mediterranee* ciklusban Saba a mitológiát is felveszi eszköztárába. Ulissessel (akit már a *Szavakban* is „hanyatló” alteregőként idézett) öregkorában is nyughatatlan vándorként azonosul, aki megalkuvás nélkül (*hajthatatlanul*) járja a maga életútját. Az allegória és a valóság konkrét érintkezési pontjáról – Saba ifjúkorában kis ideig tengerész is volt – a képletes érintkezési pontokig jutunk: tenger–élet, zátony–veszélyek, smaragd–szépség, senkiföldje–magány. A sabai kettős életérés azután az utolsó sor oximoronjában már közvetlenül, allegorikus áttétel nélkül fogalmazódik meg.

Az inverziók és az endecasillabo sorok az emelkedett vallomás pontos közvetítői.

6. Giuseppe Ungaretti

6.1. Az *elsüllyedt kikötő*

(*Il porto sepolto* – Il porto sepolto, 1916)

Oda talál a költő
aztán dalaival visszatér a fényre
s szétszórja őket

Nekem e versből
5 nem marad egyéb
mint az a
kifogyhatatlan titkú semmi

Ez a korai *ars poetica* már a hermetista költészet felfogását vallja: a vers egy titokzatos szférában készen áll, a költőnek nem megalkotnia kell, hanem megtalálnia. A titokhoz itt az emberi gondolkodás ösmintáinak megfelelően a mélység képzete társul. A vers nem bontja ki a jelképet, egy későbbi Ungaretti-jegyzet azonban legendatermesztére is rávilágít: „Egy kikötőről beszéltek nekem, egy elsüllyedt kikötőről, amely előbb épült a ptolemaioszi kornál, s azt bizonyította, hogy Alexandria már Nagy Sándor előtt is kikötő volt.” Azaz: a verstermő titokzatos szféra ezúttal a szájhagyomány messzeségébe vesző történelmi múlt.

Ungaretti legújabb monográfusa (Ossola, 1982) nagy apparátussal mutatja ki, hogy a vers szoros kapcsolatban áll a költői mélybe szállás ősi toposzával (Orpheusz, Dante), valamint az utazás–hajótörés–mélység motívumsor baudelaire-i és nietschei formáival.

A címbeli jelképen és az utolsó sor mindent és semmit azonosító oximoronján kívül a nyelvezet társalgási szintűen egyszerű, csupán a címre visszautaló *oda* névmás mondattani szerepe szokatlan. A verselés szabálytalan, de néhol szabályos metrum is fölsejlik (1, 7); a versszakokat gondolati és hangzasegységek tördelik hosszabb-rövidebb sorokra.

6.2. A folyók

(*I fumi* – Il porto sepolto, 1916)

- E csonka fába fogódzom
magányosan e dolina-hajlatban
mely olyan sivár
akár egy cirkusz
- 5 előadás előtt vagy után
s nézem
amint a felhők
átvonulnak a holdon
- 10 Reggel elnyújtóztam
egy vízurnában
s megpihentem benne
akár egy ereklye
- 15 A tovaáramló Isonzo
saját köveként
csiszolgotott
- Fölkászálódtam
és rozzant tagjaimmal
akár egy akrobata
partra lépdeltem
- 20 a vízen
- Háború szennyezte
rongyaim mellé guggoltam
s akár egy beduin
meggörnyedve
- 25 köszöntöttem
a napot
- Ez itt az Isonzo
és én

a mindenség
30 hajlékony rostja
itt jobban magamra ismertem

Nekem az a kín
amikor
nem érzek belül
35 harmóniát

Ám a titkos
kezek
melyek most átítatnak
megajándékoznak
40 a ritka
boldogsággal

Végigpergetem
életem
korszakait

45 Ezek hát
az én folyóim

Ez a Serchio
melyből tán kétezer évig
merítettek
50 paraszt őseim
s apám és anyám is

Ez a Nílus
mely látta
amint születek felnövekednek
és öntudatlanságban égnek
55 a tágas síkvidéken

Ez a Szajna
zavarosában
megmerültem
60 és magamra eszméltem

Ezek az én
Isonzóba idézett folyóim

Ez a honvágy
mely mindegyikükből
65 földereng
most amikor leszállt a sötétség
s úgy érzem
az életem
homálysziromú kehely

Ez a vers mintegy *Az elsüllyedt kikötő* (6.1.) homályban hagyott jelképét konkretizálja: a szájhagyomány messzeségébe vesző történelmi múlt az elődök távolába vesző történelmi múlttal azonosul benne. „A költészet – írja később a vers kapcsán Ungaretti – az emberi állapot lényegének feltárása, a mai ember életéé, ám az Édenből elűzött mesebeli emberé is: az ő emberi gesztusában – az igazi költő tudja ezt – az ismeretlen ősök gesztusa rejtezik.” A múlt időt összekötő *folyók* ezt a gondolatot tudatosítják, ezért nevezi e versét Ungaretti az öntudatra ébredés pillanatának.

A kezdeti hangütés epikai, egy asszociatív, egy földrajzi és egy konkrét utalás a háborús helyszínt és időt is megjelöli (*csonka fa, dolina, háború szennyezte rongyaim*). A történet azonban lassanként átlényegül, a fürdőzés a szimbólumhordozó fogalmak által (*víz, nap, beduin*) előbb lelki-érzelmi megtisztulás értelemben válik jelképpé, majd pedig a gondolat-sor megindulásával, melyet fennkölt stílusrétegbe emelő anafora is kísér (*ez, ezek* hétszer a strófák elején) meditatív értelemben is. Az asszociációkban végig élet és halál viaskodik. Az élet szimbólumhordozói újabbakkal egészülnek ki (*titkos kezek* = testtel érintkező víz, [*virág*]*kehely*), s velük szemben felsorakoznak a halál megjelenítői (*urna, ereklye, sötétség, homály*). Az ellentétes képzetek két helyen éles oximoronban ütköznek össze: *vízurna, homálysziromú*. Az *akrobata* hasonlatot (*18–20*) a valós helyzet hívja elő, ám a korábbi *cirkusz* analógia már kínálja (*3–5*). A művész és a cirkuszi szereplő azonosítása a kor kedvelt motívuma (lásd III.1.3.1., jegyzet). Az önazonosítás azonban ezúttal tovább jut: a költő immár a *mindenség hajlékony rostja* (*docile fibra dell'universo*).

A metrum az Ungaretti által kikísérletezett, töredéksorokkal és szünetekkel ritmizált szabad vers.

6.3. Hajótörések öröme

(*Allegria di Naufragi* – *Allegria* [1917], 1919)

S tovább megy
rögtön útján
akár
hajótörés után
5 a túlélő
tengeri medve

A vers sokáig *A költő filozófiája* címet viselte, csak 1931-ben kapta meg fogalmi nyelvről költői nyelvre váltó címét, amely addig a kötet élén állt. A hajótörés ősi létmetafora, amely a romantika és a dekadentizmus korában különösen kedvelt volt, Ungaretti is alighanem válaszként elevenítette fel (vö. Mallarmé: „Elindulok! [...] S talán az árbocok, a vihart megidévezve, / Olyfajták, melyeket szél dönt hajótörésbe” – Weöres S. ford.). Ellentétes képbe sűrítése is dekadentista technika (alapmodell *A romlás virága*), az Ungaretti-féle oximoron azonban már inkább XX. századi: a pozitív képzetre helyeződik benne a hangsúly (ezért is feleződhetett meg a kötetcímben), Camus Sziszüphosz-mítoszával rokonítható.

Az egyetlen hasonlatra épülő, néhány szavas vers az expresszionizmus töredék-eszményét idézi fel, s az előzményt jelképező, verskezdő kötőszó is összhangban áll ezzel, de fölsejlik már benne a hermetizmus életpillanat verstípusa is.

A metrum ezúttal is a sajátos, szünetekkel és sorváltásokkal apróra tördelt szabad vers, ám az első két sor jól példázza De Robertis felfedezését (l.6.): egybeolvasásuk szabályos ritmusformát eredményez. A szabályos–szabálytalan játékot tovább folytatja a 2. és a 4. sor halvány rímemeleke: *újtán–után (viaggio–naufragio)*.

6.4. Reggel

(*Mattina* – Allegria [1917], 1919)

Megvilágosodom
a végtelennel

(*Rónay György fordítása*)

A fragmentizmus végletekig vitt példája. A kötélemekkel együtt is csupán négyszavas vers („M'illumino / d'immenso”) mégsem üres formai játék csupán: páratlan lírai sűrítőmennyiség. Jelentéshordozó elemei – egy ige, egy főnevesült melléknév és a címbeli főnév – Ungaretti szimbólumrendszerének (l.6.) jellegzetes összetevői, s ezzel a vers jelentésvilága (szemantikai tere) máris sokszorosra tágult. Ebben a jelentésgazdagságban azután már a vers terjedelmét jócskán meghaladó fogalmi olvasat is leegyszerűsítésnek hat: a *reggel* mint a világ mindennapos újjászületése a tudat ébredését, vagyis az ember mindennapos újjászületését is magával hozza, a föltáruló végtelen pedig minden lehetőséget magában rejt, s mivel mondat-tani szerepe által belső térré válik, az ember bensőjének kölcsönzi korlátlan lehetőségeit.

Az interiorizáló szándék a variánsok ismeretében igen jól követhető. A vers eredeti címe – *Ég és tenger (Cielo e mare)* – a hangsúlyt még a szemlélődésre helyezte, a címváltozás azonban „a teret az időbe, az anyagszerűt az anyagtalamba, a külsőt a belsőbe, az immanenst a transzcendensbe [...] kapcsolja be” (Hoffmann, 2002).

Az olasz versszöveg a címmel együtt három trisillabo (háromszótagos) sornak is tekinthető, amelyek közül a középső hipermetrikus, azaz két hangsúlytalan zárószótaga közül az utolsó nem számítandó. Hasonló rendszeresség figyelhető meg a hangzásban is: mindhárom szó közepén kettőshangzó áll, s dominál a visszaható névmásként énhez kötődő, továbbá harmonikus zenei hangzású *m* mássalhangzó.

6.5. Anyám

(*La madre* – Sentimento del Tempo [1930], 1933)

Ha szívem egy utolsó dobbanással
Az árnyékfalat egykor majd ledönti,
Te, anyám, hogy az Úr elé vezethess,
Felém nyújtod, mint régen, a kezed.

5 Térden állva, töretlen,
Szobor leszel a Teremtő előtt,
Ahogyan életedben
Már sokszor láthatott.

10 Öreg karodat reszketőn kitarod,
Mint mikor utolsót sóhajtva mondtad:
Uram, hát itt vagyok.

És csak ha vétkeimért megbocsátott,
Akkor fog el a vágy, hogy végre rám nézz.

15 Eszedbe jut majd, hogy mennyire vártál,
S szemedben átsuhan egy röpke sóhaj.

Az *idő érzete* új témája, a vallás itt a szeretetelli anya–fiú kapcsolat témájával fonódik össze. Az anyának (halála alkalmából) emléket állító költői gondolat szerint a lírai én Isten-nel való túlvilági találkozása ugyanúgy történik majd, ahogyan az első földi találkozás történt: anyja kézenfogva vitte el Isten házába, Isten színe elé. E gondolat azután egy másikkal is kiegészül: az anyai szeretet valódi mértékét éppen az jelzi, hogy képes az üdvözülést tudat mögé sorolódni (12–13).

Itt már a gondos munkával megújított hagyományos verszene szólal meg: az endecasillabók és a settenariók a köznyelvi mondatszerkesztés ellenére is a régi *canto* módjára dallamosak. A konkrét jelentésekre építő nyelvezetbe csak itt-ott vegyülnek emelkedettebb képi formák: egy megújított ősi metafora (árnyékvilág→*árnyékfal*) és egy szinesztézia (15).

6.6. Ének

(*Canto* – Sentimento del Tempo [1932], 1933)

Újra látom a te lassú szádat
(a tenger éjjelente feléje zúdul)
és csípőid kancáját látom

- vonaglani éneklő karjaimban
5 és látom, amint sodorja tested az álom:
újra s újra kivirulsz és száz halálba hullsz.

- És a kegyetlen magány,
mit felfedez mindenki magában, ha szeret,
végtelen sírgödör már:
10 elválaszt tőled örökre.

Messze vagy, édes, akárcsak egy tükörben.

(*Képes Géza fordítása*)

A második kötet másik új témája a testi szerelem. Sokszor fonódik össze ellentétével, a halál témájával. Itt talán minden más esetnél szorosabban. Első síkon konkrét főnevek alakjában: *szád, csípőid, karjaim, tested* ↔ *halál, sírgödör*, második síkon jelképekben: *tenger, éneklő, kivirulsz* ↔ *éjjel, álom*; harmadik síkon pedig egy kettős jelentésű képben: *csípőid kancáját látom vonaglani (in agonia)*. Az utolsó sor hasonlata mindezeket kevésbé megfogható, sejtető formában ismétli meg: a tükörkép a fényképpel, az emlékképpel azonosul.

Itt már a vers címe is *ének* (sorszámozva vagy jelzővel bővítve további hét ének születik még a kötetben), endecasillabóit, novenarióit és settenarióit azonban a magyar fordítás szabadabban kezeli. Az első versszak bővelkedik távoli asszociációkon alapuló s nem is könnyen értelmezhető képekben (*lassú szádat / a tenger éjjelente feléje zúdul* = egy pontosabban meg nem nevezett emlék egybemontírozása a jelennel; *csípőid kancáját* = galopp-szerű szexuális hullámmozgását; *éneklő karjaimban* = boldog karjaimban): a hermetizmus erősen érezteti hatását az egész kötetben.

6.7. Összetörtél

(*Tu ti spezzasti* – Il Dolore, 1947)

1

- A sok hatalmas, szétszórt, szürke szikla,
Amelyek még elfojtott ősi lángok
Nagy rejtett parittyáiban remegnek,
Vagy kérlelhetetlen simogatással
5 Romboló szűz vizek rémületében,
Mereven a homok káprázatában,
Nem emlékszel? az üres horizonton.

S az egyetlen hely, hol a vögy homálya
Meggyűlhetett, az óriásra nőtt,

- 10 Sívár, magános rostokkal a vad
Kovába nőtt, a többi kárhozottnál
Lázadóbb, és lepkéktől, füvektől
Friss szájú, hajlott araukária,
Ahol elvált a gyökereitől,
- 15 Emlékszel rá, némán, hagymázasan,
Egy kerek kő fölött három arasszal,
Ahogy varázsosan,
Hibátlan egyensúlyban megjelent?

- S ágról ágra, csöpp tűzfejű királyka,
20 Ámulattól részeg mohó szemekkel,
Meghódítottad tarkabarka ormát,
Merész fiú, zenére oly fogékony,
Csak hogy meglásd a tisztá, mozdulatlan
Tenger tündöklő mélységeiben
- 25 Felébredni az algák
Közt a mesés teknőcöket.

Irtóztató feszültség a világban,
S a víz alatti díszek
Gyászos intó jelek.

2

- 30 Mint szárnyat, karod úgy emelled,
S szelet vertél, ahogy futottál
A mozdulatlan, súlyos levegőben.

Nem látta többé soha senki
Táncos lábadat földet érni.

3

- 35 Bűbájjal áldott,
Nem tudhattál nem összetörni
A kérges világtalanságban,
Te kristály, egyszerű fuvallat,

- Túlságosan emberi villanás
40 A meztelen nap őrjöngő, bozontos,
Süvöltő morájának.

(Lator László fordítása)

A kötet címmé emelt *fájdalom (Il Dolore)* mindenekelőtt a gyász fájdalma: 1939-ben, brazil vendégtanársága idején Ungaretti elveszítette nyolcesztendőös kisfiát. Az esemény sokféle versemléke közül az *Összetörtél* az áttételes, utalásos, analógiás típusba tartozik. Az analógia két pólusa itt az életre alkalmatlan táj és a benne szükségképpen elpusztuló emberi lény. A táj östörténeti képződmény (*sok hatalmas... szikla, elfojtott ősi lángok ... parittyái, kérelhetetlen ... romboló szűz vizek, a homok káprázata*), amelyben az élet mintegy a törzsféjlődés útját követve jelenik meg (*araukária, fűvek, lepkék, tűzfejű királyka, merész fiú*). A kíváncsi madár a 22. sorban a kíváncsi fiúval azonosul. A törekenység analógiái már egyértelműen rá vonatkoznak (*te kristály, egyszerű fuvalat, ... emberi villanás*). A világrend felborult: a pusztulást végül az expresszionista jelzőkkel pusztító nap ábrázolt nap okozza, amely Ungaretti jelképrendszerében mindeddig pozitív képzetet hordozott (39–41).

Az elégia műfajnak megfelelően a stílus emelkedett. Az első két versszak barokkosan burjánzó mondatai ünnepélyes, megidéző kérdésekben végződnek. Később a szintaxis egyszerűsödik, a versnyelv azonban hermetista módra homályos marad, közlés helyett képszerű sejtetésekkel él. A verselés szabályos, a domináns endecasillabo sorokat néhol egy-két settenario, novenario vagy quinario váltja fel.

7. Luigi Pirandello

7.1. *Mattia Pascal két élete*

(*Il fu Mattia Pascal* – 1904)

15. Én és az árnyékom (részletek)

Hogy mit tettem?... Semmit! Legyünk igazságosak... semmit! Szerelmes lettem. A sötétben – az én hibám-e? – nem láttam meg az akadályokat, s elvesztettem köteles tartózkodásomat. Papiano el akarta venni tőlem Adrianát; Caporale kisasszony pedig visszaadta nekem, mellém ültette, nagy ökölcsapást kapott a szájára szegényke, én is szenvedtem, s természetes, hogy mint minden szenvedő (tehát minden ember), úgy éreztem, hogy jogom van valamilyen jutalomra, s minthogy... a jutalom mellettem ült, tehát elvettem; a halál körül folytak kísérletek, Adriana pedig, az élő Adriana ott ült mellettem, s arra várt, hogy egy csókkal feloldja valaki, s kinyílhasson a napsütésben s az örömben; Bernaldez megcsókolta a sötétben az ő Pepitáját, s ekkor én...

– Jaj!

Belevetettem magam a székbe, s kezemmel eltakartam arcomat. Éreztem, hogy a szám megremeg, ha visszagondolok arra a csókra. Adriana, Adriana! Micsoda reményeket gyújtottam fel szívében azzal a csókkal? Hogy feleségül veszem, igaz-e? Nyissátok ki az ablakokat, vége mindennek!

20 Nem tudom, mennyi ideig ültem így tágra nyílt, rémült szemmel, majd apróra összehúzódkodva, mintha védekezni akarnék lelkemnek belső görcsei ellen. Kinyílt a szemem, most kinyílt a szemem: s teljes meztelenségükben megláttam ábrándjaim csődjét, azt, hogy mi is volt alapjában véve az a nagy szerencse, az a részegítő szabadság, ami az ölembé hullott.

25 Nem először tapasztaltam, hogy ez az én szabadságom, amely az első pillanatokban határtalannak tűnt, nagyon is korlátolt volt. Első korlátja pénzem, amelyből csak takarékosan futotta; majd észrevettem, hogy szabadságomat nyugodtan átkeresztelhetem két másik névre: "magány"-ra és "unalom"-ra, mert iszonyú büntetést szabott ki rám: rászorított az önmagammal való társaságra. Lassan mégis közeledtem a többi emberekhez, de elhatározásom, hogy óvakodni fogok újra összekötni az egyszer levágott szálakat, mit ért végeredményben? Lám, összekötődtek maguktól a levágott szálak, az élet – bármennyire résen voltam is – magával rántott ellenállhatatlan iramával oda, ahová én már nem vagyok való. Most
30 láttam csak, amikor már nem volt módomban üres kifogásokkal, gyerekes ürügyekkel, kicsinyes, jámbor mentségekkel kitérni Adriana iránti érzelmeim elől, most láttam csak helyzetemet, amikor már nem lehetett sem meghamisítani, sem enyhíteni szándékaim, kiejtett szavaim, cselekedetem jelentőségét. Túl sokat mondtam el már neki, ha hallgattam is; de beszélt helyette a kezem, az ujjaim, amelyek összefonódtak az övéivel, tegnap este pedig csókot váltottunk, amely megpecsételte szerelmünket. Most pedig hadd lássuk, milyen tettekkel válthatom be a tett ígéretet? Elvehetem Adrianát? De hiszen az a két jóasszony, Romilda és özvegy Pescatorené beleölték engem a malomárokba, nem magukat ölték bele, hanem engem!
35 Kettőnk közül tehát ő a szabad, a feleségem, s nem én; nem én, aki beleegyeztem abba, hogy a halottat játsszam abban a reményben, hogy új életet kezdek. Hogyne, új életet, de csak azzal a kikötéssel, ha nem csinállok semmit! Micsoda élet az akkor? Micsoda ember vagyok én? Árnyéka egy embernek! [...]

Megértettem, hogy az élet örökre kizárt köreiből, s nincs több lehetőség a visszatérésre. S ezzel a felismeréssel szívemben, ezzel a bánattal fogok majd innét
45 elmenni, ebből a házból, amelyet már megszoktam, amelyben egy kis nyugalmat találtam, amelyben már-már fészket alapítottam... újra ki az utcára, cél nélkül, ok nélkül, hit nélkül! S a félelem, hogy újra beleesem az élet csapdájába, majd egyre jobban távol tart az emberektől, egyedül fogok most már maradni egész életemre, ijedős, gyanakvó, száműzött, akiben megújulnak Tantalosz kínjai.

50 Kirohantam a házból, mint az örült. Egyszerre csak azon vettem észre magam, hogy a Via Flaminian vagyok, a Ponte Molle közelében. Mit kerestem itt? Szétnéztem, majd szemem hirtelen megakadt saját árnyékomon, s egy darabig elgondolkodva nézdegéltem; aztán felemeltem lábamat, és dühösen rágáztam. Ostobaság... én, én nem gázolhatom el az árnyékomat.

55 Ki árnyékabb kettőnk közül, én vagy ő?
Két árnyék!

Ott fekszik a földön, s mindenki átgázolhat rajta: rátíporhat a fejemre, rátíporhat

a szívemre, nekem pedig kuss, az árnyéknak kuss!

Egy halott árnyéka: ez volt az életem.

60 Egy kocsi haladt el mellettem, és én szándékosan állva maradtam: előbb a ló gázolt át rajta négy lábával, aztán a kocsi kerekei.

Így ni, csak a nyakára! Jó erősen. Jól van, te is, kis kutyus! Így van rendjén, emeld fel a lábadat!

65 Hangos, gúnyos nevetésben törtem ki, a kutyus ijedten elmenekült, a kocsis pedig hátrafordult és megnézett. Elindultam, s velem együtt elindult az árnyékom is. Meggyorsítottam lépteimet, hogy újabb kocsi alá kergessem, a járókelők lábai alá! Alattomos düh vett rajtam erőt, amely jejes karmait hasamba mélyesztette; végül is nem bírtam már el saját árnyékom látványát, legszívesebben leráztam, lerúgtam volna magamról. Megfordultam... tessék, most meg a hátam mögé került.

70 – Ha pedig elkezdek szaladni – gondoltam –, utánam szalad!

Erősen megdörzsöltem homlokomat, attól féltem, hogy valamilyen rögeszme alakul ki bennem, s elvesztem az eszemet. Holott igazam volt, ez volt az igazság: életem tükre, szimbóluma volt ez az árnyék... én voltam az ott a földön, kiszolgáltatva minden láb kényének-kedvének. Ennyi maradt meg a Stiában elhalálozott Mattia Pascaltól: az árnyéka Róma utcáin.

75 De szíve is volt ennek az árnyéknak, s nem volt szabad szeretnie; pénze is volt, s bárki ellophatta tőle; feje volt, hogy megértse, hogy egy árnyék feje, s nem egy fej árnyéka! Pontosan ez volt az igazság!

80 S hirtelen úgy éreztem, mintha élő valami volna, s szinte éreztem a fájdalmat, amelyet a rajta keresztültipró lópaták, kocsikerekek és csizmák okoztak anyagtalan testének. S nem akartam, hogy továbbra is ott heverjen a földön. Villamosra szálltam.

(Déry Tibor fordítása)

A regény a műfaj olaszországi megújítója (I.7.). A szemelvény azt a jelenetét idézi, amelyben Mattia Pascal ráeszmél, hogy *átváltozaskísérlete* kudarcot vallott. A kísérlet lehetőségét a *véletlen* kínálta, amely az agnosztikus, irracionalista világképű Pirandellónak gyakori eszköze. Eszerint Mattia – miután öngyilkosnak hitték – kivételes helyzetbe került: életét, melyet *alkalmatlan típusalakként* (vö. I.4.3., I.8., III.1.2.2.) elrontott, másikkal cserélhette föl. A regény-laboratóriumban azután vegyztisztán előáll az eredmény: identitásváltás nem lehetséges, Mattia új énjével *egyáltalán nem*, régi énjével *már nem* létezhet (Meisként iratok híján nem házasodhat, Pascalként halott lévén nem térhet vissza újraházasodott feleségéhez).

A humorizmus poétikáját (I.7.) követő mű immár nem *ábrázolja*, hanem *elgondolja* és *előállítja* a valóságot, az alkotásban jelentős szerepet kap a fantázia. A valószerűtlenség sokat hangoztatott vádjára pedig Pirandello a későbbi kiadásokhoz *Függelék*et illeszt válaszul, melyben egy újsághír alapján Mattia Pascal sorsához megdöbbenően hasonló valós esetet ismertet. Nincs olyan képtelen gondolat – üzeni a függeléssel –, amely meghaladhatná a valóság képtelenségeit.

Az árnyék – a testetlen alakmás – Mattia csökevényes létének jelképe. A regény egyéb jelképei között (a víz mint halál és újjászületés, a marionett mint hamis életutánczat, a sötét-ség mint a megismerés korlátja) ez a legmodernebb jelentéstartalmú: a tükörképhez hasonlóan a lét bizonyossága, az identitás mutatója. Két párhuzamos irodalmi példa a sok közül: Chamisso kisregényhőse elveszíti (eladja) árnyékát, Bontempelli novellahőse elveszíti (má-sutt felejt) tükörképét. Maga az alakmás motívum is a századforduló jellegzetes identitás-példázata, az irodalmi feldolgozások mellett (III.1.2.1., III.1.2.2.) Alfred Binet révén tudomá-nyos elmélete is megfogalmazódott (*A személyiség változásai*).

Az idézett szövegrészlet logikai következtetések (szillogizmusok) sorával indul (2–7), az eseményeket újragondoló, újraértékelő narrátor hangján. Ugyanakkor ez a narrátor érzelmei-ben is újraéli az eseményeket, gondolatmenetét felkiáltások, három pontok, megválaszolatlan kérdések tördelik szét. Az erős gondolatiság később is visszatér a részletben (21–44), a kér-dések, felkiáltások, rövid, zaklatott mondatok az utcai jelenetnek is jellemzői lesznek (55–63). Ezek az eljárások az egész regényben sokszor ismétlődnek, a narrátor előadásmódja álta-lában véve is szaggatott, töredezett. A történetmondó én sokszor „kiszól” az olvasóhoz, „kilép” a történetből, magyarázatokat ékel elbeszélésébe, s ezzel olykor tanulmányszínezetet is ad szövegének.

7.2. Hat szereplő szerzőt keres

(*Sei personaggi in cerca d'autore* – 1921)

Rövidített részlet a nyitó jelenetből

A nézőtérre érkezők majdnem teljesen sötét és üres színpadot találnak, felhúzott függönnyel, tehát amilyen nappal szokott lenni, amikor nincs rajta se színpal, se berendezés; [...] a színpadi bejáraton beszállingóznak a társulat színészei, férfiak és nők, előbb egyenként, aztán párosával, tetszés szerint, kilencen vagy tízen, akik feltehetően szerephez jutnak majd Pirandello színjátékában, “A szerepek játéka”-ban. Bejönnek, üdvözlik az ügyelőt és egymást. [...] Nemsokára a színpad jobbról megvilágosodik, azon a részen, ahol a színészek állnak: élénk fehér fény. Ezalatt a sűgő elfoglalja helyét a sűgőlyukban, felgyújtja a kislámpáját, és kiteszi maga elé a sűgőpéldányt.

10 IGAZGATÓ (*tapsol*) Gyertünk, gyertünk, kezdjük! [...]
SŰGŐ [...] (*Az igazgatóhoz*) Olvassam a rendezői utasítást is?
IGAZGATÓ Olvassa, persze, hogy olvassa! Hányszor mondjam már?!
SŰGŐ (*Olvas [...]*) “Mikor a függöny felgördül, Leone szakácssüvegben, kötényben, fakanállal tojást ver egy csuporban. Filippo, ugyancsak szakácsi felszerelésben, egy másik tojást igyekszik felverni. Guido Venanzi ül és hallgat.”

15 ELSŐ SZÍNÉSZ (*Az igazgatóhoz*) Bocsnát, direktor úr, muszáj nekem szakács-süveget a fejemre húzni?

IGAZGATÓ (*meglepődik a kérdésen*) Gondolom, ha egyszer oda bele van írva! (*Mutatja a sűgőpéldányt*)

- 20 ELSŐ SZÍNÉSZ De kérem, ez nevetséges!
IGAZGATÓ (*felugrik, s dühöngve*) “Nevetséges, nevetséges!” Mi az ördögöt csináljak, ha Franciaországból nem küldenek valami rendes vígjátékot, és kénytelenek vagyunk folyton ezt a Pirandellót nyaggatni, akit ha valaki megért, csak gratulálhatok neki. Mert ez úgy ír, hogy se a színészeknek, se a kritikusoknak,
- 25 se pedig a közönségnek ne tessék soha!
A színészek nevetnek. Az igazgató odamegy az első színészhez, és az arcába kiabálja
Igen, igen, barátom! Szakácssüveget! És veri azt a tojást! Azt hiszi talán, hogy közönséges tojást ver? Akkor nagyon téved! Maga ugyanannak a tojásnak a héja, azt kell eljátszania!
- 30 *A színészek újra nevetnek, és gúnyos megjegyzéseket tesznek egymás között*
Csöndet kérek! Tessék rám figyelni, ha beszélek! (*Ismét az első színészhez*) Igen, uram, a tojás héját! Vagyis a józan ész üres formáját, amelyből hiányzik az ösztönös tartalom, mely, mint tudjuk: vak! Ön itt a józan ész, a felesége viszont az ösztön. A szereposztás következtében uraságod tudatosan önmagának a fantomja. Érti?
- 35 ELSŐ SZÍNÉSZ (*széttárva karját*) Én aztán nem!...
IGAZGATÓ (*visszamegy a helyére*) Én sem... No de menjünk tovább, a fő, hogy a végére jussunk! (*Bizalmaskodó hangon*) Tessék mindent beleadni, úgyis olyan zavaros ez a párbeszéd, és ha aztán nem is hallja magát a közönség, megette a fene az egészet! (*Tapsol*) Figyelem, figyelem! Kezdjük!
- 40 SÚGÓ Bocsánat, direktor úr! Megengedi, hogy fejemre húzzam a kupolát? Valahonnan huzat jön...
IGAZGATÓ Persze, húzza csak...
45 *A színház portása ezalatt bejön a nézőtérre; zsinóros sapka van a fején; végigmegy a zsöllyesoron, s megáll a színpad előtt, hogy bejelentse az igazgatónak a hat szereplő érkezését, akik szintén belépnek a nézőtérre, némi távolságot tartva, tétován és zavartan követik a portást, és jobbra-balra nézegetnek. [...]*
PORTÁS (*levett sapkával a kezében*) Bocsánatot kérek, igazgató úr!
- 50 IGAZGATÓ (*hirtelen, durván*) Mi az már megint?
PORTÁS (*félénken*) Keresik az igazgató urat.
Igazgató és a színészek meglepetten néznek le a színpadról a nézőtérre
IGAZGATÓ (*újra dühöngve*) Nem látja, hogy próbálunk?! S magának tudni kell, hogy próba alatt ide senki be nem teheti a lábát! (*A nézőtér felé fordulva*) Önök kicsodák? És mit akarnak?
- 55 APA (*előremegy, a többiek utána, az egyik lépcsőig*) Azért vagyunk itt, mert szerzőt keresünk.
IGAZGATÓ (*meglepetten és dühösen*) Szerzőt? Miféle szerzőt?
APA Akármilyent, uram.
- 60 IGAZGATÓ Itt nincs semmiféle szerző. Nincs műsoron semmiféle új darab.
MOSTOHALÁNY (*jókedvű élénkséggel, miközben felviharzik a lépcsőn*) Akkor jó!

Akkor jó, kérem! Akkor mi lehetünk az új darab!

NÉHÁNY SZÍNÉSZ (*harsány megjegyzések, nevetés közepette*) Hallod, hallod?

65 APA (*a mostohalányt követve felmegy a színpadra*) Ha egyszer nincs itt a szerző...

Az anya a kislánnyal és a kisfiúval fellép az első lépcsőfokra, ott várakozva megáll. A fiú egyedül marad a lépcső alján, ingerült

IGAZGATÓ Mi az, kérem, tréfálnak velem?

70 APA Nem, ez nem tréfa, uram!... Ellenkezőleg. Egy fájdalmas tragédiát hozunk önnek.

MOSTOHALÁNY S lehet, hogy ezzel a szerencséjét is meghozzuk!

IGAZGATÓ Nagyon kérem, szíveskedjenek elhagyni a színházat! Nincs időm itt örültekkkel foglalkozni!

75 APA (*sértődötten szépelegve*) Ó, uram, önnek tudnia kell, hogy az élet tele van végtelenül abszurd helyzetekkel, amelyeknek gyalázatos módon még arra sincs szükségük, hogy valószerűnek hassanak, hiszen igazak.

IGAZGATÓ Mi az ördögöt mond itt nekem?

80 APA Azt, hogy voltaképpen az ellenkezője örület; vagyis az, amikor a valószínűséget erőltetjük, hogy higgyenek nekünk. De engedje meg rögtön hozzátennem: az önök mesterségének itt van a lényege, akkor is, ha ez örület!

A színészek meghökkenően néznek össze

IGAZGATÓ (*feláll, végigméri*) Eszerint maga örültségnek tartja a mesterségünket?

85 APA Igaznak hitetni el, ami nem az, holott erre semmi szükség sincs, csak úgy, játékból?... Vagy nem az az önök hivatása, hogy életet leheljenek képzelet szülte alakokba itt a színpadon?

IGAZGATÓ (*gyorsan, hangot adva a színészek egyre növekvő méltatlankodásának*) Pedig, kérem, higgye el, kedves uram: a színész mestersége a legnemesebb hivatás! Ha manapság ezek a modern színműíró urak olyan ostoba darabokat írnak, amelyekben emberek helyett bábok szerepelnek, arról én nem tehetek; de tessék tudomásul venni, mi büszkéek vagyunk rá, hogy itt, ezeken a deszkákon már sok halhatatlan műnek adtunk életet.

A színészek helyeslik és megtapsolják igazgatójukat

95 APA (*félbeszakítja s nagy lendülettel*) Úgy van! Nagyon helyes! Életet adtak olyan élőlényeknek, amelyek élőbbek azoknál, akik lélegzenek és ruhában járnak! Talán kevésbé valódiak, de igazabbak. Tökéletesen egy véleményen vagyunk, igazgató úr!

A színészek elképedve néznek össze

IGAZGATÓ Micsoda? Az előbb még azt mondta...

100 APA Bocsánat, amit mondtam, csak azért mondtam, mert az imént ránk förmedt, hogy nincs ideje örültekkel foglalkozni, holott senki önnél jobban nem tudhatja, hogy a természet az emberi képzeletet használja eszközül, hogy teremtő munkáját magasabb fokon folytathassa.

IGAZGATÓ Rendben van, rendben van... De mire akar ezzel kilyukadni?

APA Semmire, uram. Csak azt akarom bizonyítani, hogy nagyon sokféle alakban és

105 formában lehet életre születni, fának vagy kőnek, víznek vagy lepkének... vagy például nőnek. Miért ne lehetne akkor szereplőnek születni?

IGAZGATÓ *(tetetett gúnyos meglepetéssel)* Ön tehát... és kísérete szereplőnek született?

APA Úgy van, uram. S amint látja, élünk. [...]

110 MOSTOHALÁNY *(előrejön az igazgatóhoz, s mosolyogva, kacéran)* Higgye el, kedves uram, hat igazi szerep vagyunk mi, s ráadásul milyen érdekesek! És mégis kallódunk!

115 APA *(félretolja a lányt)* Kallódunk, persze! *(Az igazgatóhoz gyorsan)* Abban az értelemben, tetszik tudni, hogy a szerző, aki életet adott nekünk, később nem akart vagy nem tudott ténylegesen is bevezetni bennünket a művészet világába. És ez nagy bűn volt, uram, mert akit a sors és a véletlen élő szerepnek alkotott, nevetet még a halálon is! Halhatatlanná lett! Meghal az ember, az író, a teremtés eszköze; de alkotásai halhatatlanok! És hogy örökéletűek legyenek, nincs szükségük rendkívüli képességekre vagy csodákra. Ki volt például Sancho Panza? És ki volt Don Abbondio? És mégis örökké élnek, mert mint élő csíráknak, abban a szerencsében lehetett részük, hogy termékeny méhbe kerültek, az írói képzeletbe, mely táplálta, felnevelte s örökéletűvé tette őket.

120 IGAZGATÓ Mindez nagyon rendben van, de akkor is – mit akarnak itt?

APA Élni akarunk, uram!

(Füsi József fordítása)

A dráma első szövegkiadásának szerzői bevezetőjében ez olvasható: „Művészetemet már sok-sok éve (nekem úgy tetszik, tegnap óta) egy fürge és a mesterségben korántsem új szolgáló segíti. Úgy hívják, hogy Fantázia. [...] Nos, az én Fantázia szolgálóm évekket ezelőtt egy szerencsétlen sugallatra vagy végzetes szeszélyből elvitt engem egy család otthonába. [...] Egy ötven év körüli férfi állt előttem, sötét kabátban és világos nadrágban, összevont szemöldökkel és dült, ellenséges tekintettel; egy özvegyi gyászt viselő szegény asszony, aki egyik oldalán egy négyéves lánykát, a másikon egy tízévesnél alig idősebb fiút tartott kézen fogva; egy kihívó és hetyke nagylány, aki szintén feketébe volt öltözve, ám kétes és frivol eleganciával, s ingerült, kéjes és maró gúnyral nézett a dült öregre és arra a húszéves fiúra, aki félrevonultan, magába zárkózva ácsorgott, mintha megvetné valamennyiüket. Egyszerűen az a hat szereplő, aki azóta a komédia elején megjelenik a színpadon. S egymás után, sőt olykor egymás szavába vágva mesélni kezdték szomorú történeteiket, kiáltozva sorolták érveiket, rám zúdították zavaros kitéréseiket, nagyjából úgy, ahogyan ma teszik a darabban a pórul járt Igazgatóval. [...] Élve születtek és élni akartak.”

E néhány sorban nemcsak a darab hat szereplőjének tömör bemutatását kapjuk, hanem bepillanthatunk az alkotás pirandellói folyamatába is. Ennek középpontjában az írói képzelet áll, az író immár nem *ábrázolja*, hanem képzeletével *megelelőzi* a valóságot (vö. III.7.1., jegyzet). Mindezt a művészet nagyobb szabadságának hitében teszi; úgy tartva, hogy a művészet kiszabadíthatja a valóságot a látszat rabságából.

A hat szereplő történetét az írói tervek szerint regény beszélte volna el, s éppen az alkotói vívódás, a meg nem valósuló regény lett a dráma prózai előképe – valamennyi Pirandello-dráma prózai előzményből született –, valamint két novella, a *Társalgás a szereplőkkel (Colloqui coi personaggi)* és az *Egy szereplő tragédiája (La tragedia d'un personaggio)*.

A darab cselekménye két síkon játszódik; az első sík a színpadi próba, a második sík a szereplők által elbeszél, színpadra állítandó valóság. A néző tehát a színműben a valóság színművé formálódását látja: a dráma *metadráma* (1.7.).

Az epizódok színre vitele során újra meg újra bebizonyosodik, hogy az élő szereplők nem a maguk megélt eseményeit látják viszont a színpadon; mást mondanak ők, és mást értenek (mást játszanak) a színészek: a valóság *közölhetetlen*, a dráma a *közölhetetlenség (incomunicabilità)* drámája. Pirandello a reprodukív művészet egészét ilyen természetűnek látja; *Illusztrátorok, színészek, fordítók (Illustratori, attori, traduttori)* című, 1908-as tanulmányában úgy vélekedik, hogy a színpadon elkerülhetetlen a torzítás: a színész vagy a saját művészetét adja az írott mű rovására, vagy lemond a maga művészetéről a szerző javára.

Az itt közölt részlet a színmű két meghatározó motívumához, a *színház a színházban* technikájához és a *metadráma* műfajához nyújt illusztrációt. A színház két alakban is megjelenik előttünk, egyrészt mint tárgyi valóság, másrészt mint esztétikumot teremtő közeg. Tárgyi valóságában munkahelynek látjuk, karikírozott, parodisztikus ábrázolásban (12–44). A karikatúra – önrónia formájában – a szerzőre is kiterjed (21–25). A 45. sor színi utasításától kezdve a színház tere tovább tágul: a nézőtér is bevonódik a játékba. Az Apa és az Igazgató párbeszédével azután (75–123) a színház esztétikumteremtő szerepe kerül középpontba. Ez mintegy elméleti bevezetőül szolgál a szereplők sorsának színre viteléhez, *az élet formává alakításához*.

A családtörténet sok naturalista-verista elemet tartalmaz (szerelmi háromszög, gyermekeivel magára maradó és nyomorgó Anya, prostitúcióra kényszerülő Mostohalány), ám az igazi tragédiát az abszurd helyzetek hordozzák: az Apa kis híján Mostohalányával elégti ki vágyait egy találkahelyen, a Kislány vízbe fúl, a Kisfiú ennek láttán föbe lövi magát. A cselekményvezetés technikája is újszerű: az eseménykort epizódokra tördelve és az időrendet felbontva ismerjük meg. Az epizódok között vissza-visszatérnek az esztétikai, művészet-filozófiai dialógusok, s ezekben megjelennek a legfőbb pirandellói motívumok: az álarc, az identitás, a szerepjátszás, az örület.

A mű korszaknyitón új, mégsem előzmények nélküli. A cselekmény groteszk lebontása felé indult el már a futurista színház is, a világháború éveiben pedig nemcsak „groteszk” műfajmegjelöléssel, hanem a Pirandelloéhoz hasonló tematikával is születtek színművek (Luigi Chiarelli: *Az álarc és az arc / La maschera e il volto*, Luigi Antonelli: *Aki önmagával találkozott / L'uomo che incontrò se stesso*).

8. Italo Svevo

8.1. *Zeno tudata*

(*La coscienza di Zeno* – 1923)

5. Házasságom története (részletek)

Szaladtam apósomhoz. Már tudott az árfolyam-emelkedésről. Igen fájlalta, hogy túladott a részvényein, s hogy engem is rábeszélt az eladásra, ámbár az utóbbi kevésbé izgatta.

– Seabaj, ne búsulj! – mondta nevetve. – Első ízben fizetsz rá a tanácsomra.

5 Az a másik üzlet, amivel pórul jártam, nem számít: azt nem tanácsolta, hanem ajánlotta – s ez szerinte nagy különbség.

Jóízű kacagásra fakadtam:

– Csakhogy én nem fogadtam ám szót neked!

Nem elégedtem meg a pusztá szerencsével, érdemnek akartam feltüntetni.

10 Elmondtam, hogy csak most fogom értékesíteni a részvényeket, majd komoly, fontoskodó képet vágva csaptam át a mesébe: bizalmas híreket kaptam a tőzsdéről, melyek arra indítottak, hogy ne hallgassak rá; őt viszont elfelejtettem értesíteni.

Elkomorodott.

15 – Ha valakinek olyan rossz a feje, mint neked, ne foglalkozzék üzletekkel – mondta sértődötten, kerülve tekintetem. – S ha már ilyen piszokságot csinált, ne vallja be. Sokat kell még tanulnod, nagyon sokat.

Megbántam, hogy fölingereltem. Sokkal szórakoztatóbb volt, ha ő csapott be engem. Elmeséltem őszintén, hogy s mint esett a dolog.

20 – Amint látod, épp az én fejem kelletik az üzleti életben – fejeztem be tréfálkozva.

Rögtön megenyhült, velem nevetett:

– Nem haszon az, amit ezzel a fogással bezsebelsz; kártérítés csupán. Olyan sok pénzedbe került a csacsi fejed, igazán méltányos, hogy most megtérüljön a veszteséged egy része!

25 Nem tudom, miért beszélek annyit apró-cseprő s olyan igen ritka nézeteltéréseinkről. Igazán szerettem, újra meg újra kerestem is a társaságát, ama rossz szokása ellenére, hogy mindig kiabált, mert úgy világosabban tudott gondolkozni. Dohártyám hozzászókotott üvöltözéséhez. Erkölcstelen elméletei sértőbbek lettek volna, ha nem ordít annyira, s ha nem olyan nevetlen, kevésbé jelentősnek tűnt volna az ereje. Bár igencsak különböztem tőle, azt hiszem, 30 viszonozta szeretetemet. Ezt ugyan bizonyosabban tudnám, ha nem hal meg olyan korán. Kitartóan oktatott még akkor is, amikor már házasember voltam, nemegyszer csipkelődéssel, grombaságokkal fűszerezve a nagyhangú leckéztetést; én pedig nem bántam, úgy éreztem mindig, hogy megérdemlem.

35 Feleségül vettem a lányát. Ösztön hajtott, a titokzatos, rejtelmes természet – s
hogy milyen vadul, ellenállhatatlanul, arról majd a következőkben esik szó.
Gyakran fürkészem mostanában gyermekeim arcvonásait: vajon erélytelenségről
árulkodó gyengéd álluk meg álmódzó szemük tőlem kapott öröksége mellett
40 fölfedezhető-e – legalább nyomokban – annak az embernek brutális ereje, akit
nagyapjukul választottam.

Es sírtam a temetésén, pedig még a búcsúja sem volt éppen gyöngéd. Halálos
ágyán azt mondta nekem, hogy irigyli a pimasz szerencsémét: én mozoghatok,
kedvemre járhatok-kelhetek, ő meg, lám, itt fekszik ágyhoz szegezve. Döbbenet
kérdeztem erre, mit vétettem neki, hogy betegágyban szeretne látni. Ezt válaszolta
45 szóról szóra:

– Ha megszabadulhatnék a nyavalyámtól azzal, hogy neked adom, én bizony
neked adnám rögtön, még meg is tetézném szíves örömet! Engem nem nyűgöznek
humanista babonák, mint téged!

Nem volt ebben semmi sértő: csak azt a bizonyos üzletet szerette volna
50 megismételni, amidőn elértéktelenedett árut sikerült a nyakamba sóznia. Még némi
kedvességet, gyöngédséget is lehetett benne fölfedezni, ugyanis nekem csöppet sem
volt ellenemre, hogy humanista babonákkal magyarázzák gyöngeségemet.

Magamat is sirattam a temetésén, lényemnek azt a részét, melyet vele együtt
sírba tettek. Mennyivel kevesebb lettem, mennyivel szegényebb, hogy meg-
55 fosztottak második atyámtól, ettől a közönséges, műveletlen, harcias vadembertől,
aki szembeszökőbbé tette gyöngé, esendő voltomat, kultúrámat – féltékenységem.
Mert ez az igazság: félték vagyok! Erre sose jöttem volna rá, ha nem tanul-
mányozhatom Giovannit. Ki tudja, tán sokkal jobban megismertem volna magam,
ha továbbra is mellettem marad!

60 Hamarosan észrevettem, hogy a tergesteóbéli asztalnál, ahol mulattatta, hogy
fölfedheti, sőt, még valamicskével rosszabbnak mutathatja magát, mint amilyen
valójában, egy bizonyos témát illetően tartózkodó volt Giovanni: lehetőleg sosem
beszélt otthonáról; ha pedig mégis, úgy komolyan, illedelmesen s a szokottnál
valamivel halkabban, szelídebben. Nagyon tisztelte ezt az otthont, s talán nem
65 tartott mindenkit méltónak az asztal körül ülők közül, hogy akár csak halljon is
róla. Ott csupán annyit tudtam meg, hogy mind a négy lánya neve A betűvel
kezdődik; igen-igen praktikus ez, mondta, merthogy monogramváltoztatás nélkül
adhatják át egymásnak, csereberélgethetik holmijukat. Ada, Augusta, Alberta és Anna
– így hívták őket (első hallásra megjegyeztem a nevüket). Az asztaltársaságban
70 tudni vélték azt is, hogy szépek mind a négyen. Rám ez a kezdőbetű-egyezés sokkal
nagyobb hatást tett a kelleténél. Ábrándoztam a négy lányról: lám, mily szépen
csokorba köti őket a nevük. Akárha úgy is volnának átvehetők, csokorban... S még
valamit mondott nekem az a kezdőbetű. Engem Zenónak hívnak – így az volt az
érezésem, hogy messze földről veszek majd feleséget.

75 [...]

Körülnéztem, merre lehet Augusta. Kint találtam a folyosón, kezében tálca, azon félig telt pohárka, Anna nyugtatójával. Utánasiettem, nevének szólítottam. Megállt a fal mellett, megvárta. Elébe álltam, s gyorsan így szóltam hozzá:

– Ide figyeljen, Augusta, akarja, hogy összeházasodjunk?

80 Való igaz, nyers ajánlat volt. Övé kellett, hogy legyek, s ő az enyém, és én nem kérdeztem, mit gondol erről, az sem jutott eszembe, hogy valamiféle magyarázatot kéne neki adnom. De hisz nem tettem mást, mint amit valamennyien vártak tőlem!

Rám emelte csodálkozástól tágra nyílt szemét. Így most kancsalsága erősebbnek látszott, mint rendesen. Bársonyos, fehér arca először még jobban elsápadt, majd 85 vérvörössé vált. A kezében tartott tálcán megrezzen a pohár. Jobbjával megfogta, s halkán, elhalóan így szólt:

– Tréfál, s ez csúnya dolog.

Attól féltem, sírva fakad. Fura ötletem támadt: azzal nyugtatom meg, hogy a magam bánatáról beszélek neki.

90 – Nem tréfálok – mondtam komolyan, szomorúan. – Először Ada kezét kértem meg, de haragosan visszautasított. Aztán Albertát kértem feleségül, s bár kedves szavakkal, visszautasított ő is. Egyikükre sem haragszom. Csak nagyon, nagyon boldogtalan vagyok.

Fájdalmas képemet látva összeszedte magát; gyöngéden, meghatottan nézett rám, s látszott rajta, hogy erősen gondolkodik. Tekintete simogató volt, de nekem nem esett jól ez a simogató.

– Tudomásul kell tehát vennem, s mindig emlékezni kell rá, hogy nem szeret? – kérdezte.

Rejtélyes, szibillai kérdés. Mit jelenthet vajon? A beleegyezését készíti elő? 100 Emlékezni akar! Emlékezni, egy életen át, melyet velem él végig? Olyasféle érzésem támadt, mint az egyszeri öngyilkosjelöltnek: miután sikerült veszélyes helyzetbe kerülnie, immár azon fáradozhat, hogy megmeneküljön. Nem lett volna jobb, ha Augusta visszautasít, s így ép bőrrel visszahúzódhatom dolgozószobáskámba, ahol még aznap se éreztem olyan kibírhatatlanul rosszul 105 magamat?

– Úgy van! – mondtam. – Csak Adát szeretem, senki mást, s most mégis elvenném magát...

Már a számon volt: nem bírok beletörödni, hogy idegen legyek Ada számára, ezért megelégszem, ha sógora lehetek. Túlzás! – gondoltam. Megint azt hiheti, hogy 110 csúfot üzők belőle. Csak ennyit mondtam hát:

– Nem bírok beletörödni az egyedüllétbe.

Még mindig ott állt nekidőlve a falnak; szüksége lehetett erre a támaszra. Mindazonáltal nyugodtabbnak látszott, már csak fél kézzel fogta a tálcát. Megmenekültem, s így távoznom kell, vagy maradhatok, s el kell vennem 115 feleségül?... Mást mondtam, mint amit akartam – merő türelmetlenségből; mert nem győztem kívánni, hogy megszólaljon.

Ezt mondtam:

– Nem vagyok rossz fiú, azt hiszem, könnyű lenne a velem való együttélés nagy szerelem nélkül is.

120 Ezt a mondókát Adának szántam eredetileg, neki gondoltam ki az elmúlt hosszú-hosszú napokban: hogy mondjon igent akkor is, ha nem szeret épp túlságosan.

Augusta még mindig nem válaszolt, gyöngé pihegését lehetett csak hallani. Ez a némaság kosarat is jelenthetett, az elképzelhető legdrágább kosarat: már-már rohantam a kalapomért... hadd csapjam gyorsan fejembe, mely íme, megmenekült az oroslán torkából!

125 Ám ekkor Augusta határozott, méltóságteljes kis mozdulattal, melyet soha el nem felejték, ellökte magát a faltól, kiegyenesedett. Az amúgy sem széles folyosón így még közelebb került hozzám. Ott álltunk, egymással szemben.

– Magának, Zeno, olyan asszonyra van szüksége, aki kész magáért élni, aki vigyáz a férjére. Szívesen leszek az az asszony.

130 Azzal felém nyújtotta gömbölyded, puha kezét; lehajoltam, s ösztönösen megcsókoltam. Itt bizony már nem is lehetett mást tenni. No és meg kell vallanom: nagy-nagy elégtételt éreztem abban a pillanatban, csak úgy feszítette keblem a boldogság. Immár nem kellett megoldanom semmit; minden megoldódott.

135 Világosan akartam látni – hát most megkaptam, csak úgy káprázott belé a szemem. Így történt, hogy eljegyeztem magam. Tüstént nagy ünneplésben részesítettek bennünket. Volt olyan sikerem, mint az imént Guidónak a hegedűjével: akora tapsot kaptam mindenfelől. Giovanni megcsókolt, s rögtön tegezni kezdett.

– Már hosszú ideje fiannak tekintlek, amióta tanácsaimmal támogatlak üzleti ügyeidben – mondta túláradó szeretettel.

140 Jövendőbeli anyósom is csókra nyújtotta arcát – épp csak megérintettem ajkammal. Ha Adát veszem feleségül, akkor se kerülöm el ezt a csókot...

– Látja, én mindent tudtam előre – mondta elképesztő fesztelenséggel; s büntetlenül is, mert nem bírtam s nem is akartam tiltakozni.

145 Majd karjaiba vonta Augustát. Nagy-nagy szeretete boldog zokogásban tört fel belőle. Nemigen állhattam Malfentiné asszonyt, de meg kell mondjam, hogy az a zokogás – legalábbis akkor este – jelentős és vonzó fénybe vonta eljegyzésemet.

Alberta sugárzó arccal lépett hozzám, s megszorította a kezemet.

– Jó kishúga akarok lenni.

150 Ada pedig:

– Bravó, Zeno, ez igazán derék! – Majd halkan: – Tudja meg, senki se cselekedett még ilyen bölcsen, amikor azt hitte, hogy elhamarkodta a dolgát.

(Telegdi Polgár István fordítása)

A fikció szerint a regény terápiás céllal készült önéletírás, melyet az orvos (az *Előszó* narrátora) ad közre, betege iránti bosszúból. A beteg, Zeno Cosini (a *Bevezetés* és az egész regény narrátora) tematikus fejezetekre bontva meséli el benne élete utolsó öt évének eseményeit. A történések szüntelen elemzésével a cselekmény elsődleges színtere a

főhős tudatába helyeződik át, az önéletírásból *tudatfolyam-regény* lesz. Zeno betegsége neurozisz, akaratygenének, életre alkalmatlannak érzi magát. Gyógyulást kereső szüntelen elemzéseiben a kóros állapot tüneteit és az egészség ismérveit vizsgálgatja, ám arra az eredményre jut, hogy „az elemzések során az egészség is betegséggé alakul át”, azaz maga az élet is kóros állapot, „csak annyiban különbözik a többi betegségtől, hogy halálos”. A betegség ekképpen Svevónál az élet metaforájává válik, az elemzés pedig megismerő, világtelmező módszer lesz.

Az időben vissza-visszaugró tematikus szerkesztésmód megtöri az elbeszélő formák hagyományos linearitását, s ezáltal a főhöst is – a korabeli lélektani elméleteknek megfelelően – többféle enre töredezve mutatja be (ahány fejezet, annyiféle Zénót ismerünk meg). Az elbeszélő Zeno és az elbeszélte Zeno kettőssége így tovább tagolódik. A narrátor egyébként is csak a világ tört része már: az egész világot átlátó, totális világgépet közvetítő XIX. századi elbeszélő helyett Zeno erősen szubjektív, beszűkült látókorú belső narrátor.

A részlet a hat tematikus fejezet közül a harmadikból való. Megjelenik vagy megemlíti benne a regény legtöbb fontos szereplője: az üzletember Malfenti; négy lánya, akik közül a főhős a szép Adát szereti (106), ám mulatságos kikosarazások után a kancsal Augustát veszi feleségül; Guido Speier, az örök ellenlábás és irigyelt sikerember, aki végül Zenónál sokkalta alkalmatlanabbnak bizonyul az életre. És felsorakozik benne a regény legtöbb alapmotívuma is: a narrátor folytonos lélektani és helyzetelemzése (9, 51–52, 53, 57–58), a betegség–egészség dichotómia (Malfenti az előzetes bemutatás szerint „majd kicsattant az egészségtől”, Augusta pedig a házasságban az egészség modellje lesz), ennek fizikai kivételése a gyenge–erős ellentétpárban (37–40, 55–56), a 'harc a fölülkerekedésért' biológiai-szociológiai tantétele (14–18, 46–48), az akarathány és mulatságos következményei (100–103, 115), az ironia (151–152). A regény ironikus látásmódja alapvetően új a svevói életműben; Svevo immár úgy látja, hogy a 'harc az életért' kíméletlen természeti törvénye sem működik hibátlanul (az erős Malfenti meghal, a sikeres Guido veszít a bőzén és öngyilkos lesz), s hogy ezek a „működési hibák” akár jótékonyak is lehetnek, a bukásra született hőst afféle chaplini kisemberként mosolyt fakasztó győzelmekre is segíthetik (Zeno a házassági csapdában derús otthonra lel, bőségesen visszanyeri a Guido által elveszített pénzt és így tovább).

A regény nyelvezetének egyik meghatározó eszköze, a kétpólusú mondat szerkesztés a rövid részletben is jól megfigyelhető. Az elbeszélő részek többnyire egyszerű, könnyed mondatai sűrűn váltakoznak a belső elemzések bonyolult, hosszú logikai utat bejáró mondataival (28–30, 31–34, 46–48, 57–58, 102–105); a letisztult ítéletek kijelentő mondatait (53, 95–96, 112) gyakran követik töprengést és vívódást jelző kérdő és felkiáltó mondatok (58–59, 99, 100, 109).

9. Vincenzo Cardarelli

9.1. *Velencei ősz*

(*Autunno veneziano* – Poesie, 1936)

- Nyirkos, hideg lehellet árad messze.
Ez az őszi Velence.
A nyár, a verejtékes,
a déli szél-sodorta
- 5 varázsütésre eltűnt,
szigorú szeptemberi holdfény
ragyog vészujjoló sejtelemmel telve
a víz és a kő városa fölött
mely fölmutatja arcát, ezt a rontó
- 10 Meduza-formát.
Az ázott hold alatt bűzös csatornák
hallgatnak, bennük hallgat a halál,
mélyükön mintha
Ofélia aludná örök álmát.
- 15 Sírok, rothadt virággal,
növényi foszlányokkal teleszórva,
és fölöttük csobogva
evez a gondolás kísértete.
Ó velencei éjek,
- 20 kakas nem kukorékol,
forrás nem bugyborékol,
sötét laguna-mélyek;
föl nem derít szerelmes suttogás, –
zord házak, fagyos tornyok
- 25 a csatornák fölött miként hegyormok
lélegzet nélkül szunnyadók,
jobban szeretlek most, mint valaha.
Nem fújnak itt gyászos dühös szelek,
a hegyi szeptember viharai,
- 30 nincs szüret-illat, könnyező esőknek
fürdői sincsenek,
száraz levelek nem hullnak zörögve.
Egy sárguló, haldokló fücsomó
az ablakom párkányán:
- 35 ilyen Velence ősze.

Így fuldokolnak itt az évszakok.
A márványtereken s a csatornákon
fények, csak idetévedt
fények termékeny földről álmodozva,
40 mely illatozik és gyümölcsét hozza.
Csak a téli hajótörés hasonló
e városhoz, mely nem is él,
nem is virágzik,
ha csak nem mint hajó a tengermélyen.

(Bede Anna fordítása)

Cardarelli gyakori motívumainak egyike az idő mint pillanat, napszak, hónap, évszak. Verseiben az idő megragadásához gyakran társul valóságos táj is, és a leírásból ilyenkor rendre „jellemkép, karakterrajz” lesz (Contini). A lagúnák városa különösen sikeres ihletője volt Cardarellinek, itt született a *Szeptember Velencében* is.

Az ősz az ősi toposz szerint az elmúlás jelképe; s a vers szókészlete ezt a jelképet következetesen újra is építi, első síkon asszociációkkal (*vésztfjósító sejtelem, rontó Meduza-forma, lélegzet nélkül szunnyadó csatornák, gyászos szelek, haldokló fűcsomó, evez a gondolás kísértete*), második síkon konkrét jelentésekkel (*hallgat a halál, örök álom, sírok*), legvégül pedig újabb szimbólummal (*hajótörés*), amely egyrészt kibontva konkretizálódik (*hasonló e városhoz, mely nem is él*), másrészt Leopardi-reminiscenciaként („s a hajótörés e tengerben édes” – *A végtelenség*, Rába Gy. ford.) az irodalmi hagyomány emlékével is kibővül.

A vers már Cardarelli klasszicizáló korszakában született; sorai szabályos vagy laza szerkesztésű endecasillabók, novenariók és settenariók, sorvégeit vissza-visszatérő rímek és asszonáncok zárják (1–2, 10–11, 19–22, 24–25, 28–31, 39–40), s felbukkannak benne mitológiai (10), és irodalmi utalások is (14, 41–44).

10. Eugenio Montale

10.1. Ne kérdd a szót

(*Non chiederci la parola* – Ossi di seppia, 1925)

Ne kérdd a szót, amely mindenfelől határt szab
formátlanul gomolygó lelkünknek, kikiáltja
lángbetűkkel, s tündököl, mint a sárga
sáfrány füve közt egy poros lapálynak.

- 5 Ó, mily nyugodtan megy tovább az ember,
maga s mások barátja e világon,
s nem kíséri árnyékát figyelemmel,
mit a hőség egy hámló falra rányom!
- 10 Ne kérdd a büvigét, mely világok kulcsa tán,
csak néhány száraz-gally-szerű, torz szótagot kínálunk.
Mondani néked azt tudjuk csupán,
ami *nem* vagyunk, s amit *nem* kívánunk.

(Kálnoky László fordítása)

Ez az ars poetica a *Szépiacsontok* azonos című ciklusának élén áll. A ciklus darabjai cím nélküli, rövid versek, a *Voce-kör* (I.4.) kedvelt fragmentumaihoz hasonlóak, a szépiacsont metafora is kicsiny, egészről levált voltakat jelzi. A nyitó darab többes számban beszélő lírai énje nemcsak költői magatartást hirdet – elutasítja a váteszszerepet (1–3, 9) –, hanem emberi magatartásmintát is kínál: szemben az öntudatlanul élő, nyugodt magabiztosokkal (5–8) felismeri és megtagadja a nem vállalhatót (11–12). Kínált mintája tiltó és tagadó szavakra épül (1, 9, 12), pozitív értékeket nem lát, hitvallása nem lehet más, mint negatív teológia. A szembeszegülés erkölcsi parancsát azonban megvalósíthatóan tartja: Émile Boutroux francia filozófustól Montale azt tanulta, hogy a determinizmus tanai ellenére életünkben nem minden szükségszerű.

A nyomasztó létérzést jellegzetes montalei képi motívumok közvetítik: *poros lapály, hőség, hámló fal. A száraz-gally-szerű, torz szótag* a fennkölttel szemben álló, mindennapos nyelv jelzővel bővített metonímiája. A négy soros strófák szabad vers sorokból és endecasillabókból állnak, a sorvégek rímelenek, de változó képletben, ölelkező vagy keresztrimes formában.

Országos Széchényi Könyvtár

10.2. Az élet fájdalmát volt látni módom

(*Spesso il mal di vivere ho incontrato* – Ossi di seppia, 1925)

Az élet fájdalmát volt látni módom:
zúgó patak volt, mit eltorlaszoltak,
zsugorodása volt a sárga lombnak,
letaglózott ló volt, immár halódón.

- 5 Jót nem ismertem, a csodát kivéve,
amely az isteni Közönybe rést vág:
a délnek szobra volt az, mély aléltóság
közepett, távoli felhő vagy messzi sólyom.

(Kálnoky László fordítása)

„Az élet fájdalma” (*il mal di vivere*) a montalei költészet emblematikus kifejezése, a nyomasztó életérzés fogalmi megfelelője. A *zúgó patak*, a *sárga lombok* és a *letaglózott ló* pedig a tárgyi megfelelők (I.10.), amelyek itt még hasonlító nyelvi elemmel, azonosító létigével kapcsolódnak az analógia kiinduló pontjához (az „indító alkalomhoz”). Megisméltödik a *Ne kérdd a szót* negatív teológiája (III.10.1.): „Jót nem ismertem”, s itt is megjelenik a kivezető út keresésének Montale egész költészetére jellemző motívuma (6).

A vers szimmetrikus felépítésű: az első versszak *fájdalom* (*male*) szavát és a második versszak ellentétes *jó* (*bene*) szavát három-három tárgyi megfelelő képesíti. A negatív tartalmat negatív képzetet keltő hanghatások egész sora kíséri: hangulatfestő szavak (*zúgó/gorgogliá, eltorlaszoltak/strozzato, letaglózott/stramazato, zsugorodása/riarsa*), domináns mély magánhangzók (1–4), ismétlődő *z, sz, s* mássalhangzók az olasz szöveg *r+s, ss, zz, str* hangkapcsolatainak hiteles megfelelőjeként.

A metrumot endecasillabók alkotják, melyek közül az utolsó hipermetrikus (magnövelt szótagszámú). A rímelés szabálytalan: a második strófában egy rímpár (5–8) elmarad.

10.3. *Arsenio*

(*Arsenio* – Ossi di seppia, [1927] 1928)

A forgósél porvihart szabadít rá
a háztetőkre és üres terekre,
ahol a szállodák villogva fénylő
ablakai előtt, fejük leszegve,

5 lovak állnak s a földet szimatolják.

A tengerhez vivő úton hatolj át
e hol boruló,
hol lángra gyúló napon, míg az órák
egyenletes füzérét

10 felcsattanó refrénje megzavarja
a kasztanyettnék.

Új csillagpálya nyílik itt: kövesd hát.
Szállj le a horizontig, ahol ólmos
tölcsér lebeg, kőszámban, mint az örvény

15 mélyen alatta: sós, körben keringő
felhő az, mit a háborgó elem fúj
a ködös égbe; úgy lépj, hogy ropogjon
a kavics, és botoljon el a láb
hínárszövényben: mely utazásod

20 céljától megvált, tán a várva várt nap
jött el, szeme egy láncnak, mozdulatlan

séta, a mozdulatlanságnak, ó, mily
ismerős mámora, Arsenio...

25 Figyeld, a pálmák közt a hegedűszó
pislákoló fénye mint húny ki, hogyha
mennydörgés zeng, mint mikor vaslemezre
pörölyvel ütnek; szelíd a vihar, míg
az Ebc sillag a kéklő égi boltra
30 fehér sugarat szór, s közel az este,
bár késni látszik: ha lecsap a villám,
szerteágazik különös faformán
a rózsás fényben, s mintha a cigányok
üstdobja döngene nagy messze, tompán.

35 Szállj le az aláhulló félhomályba,
s átváltozik a dél a fenn bolyongó
tűzgömbök éjévé, s messzebb, keresztül
a tenger és az ég közös homályán,
szétszórt bárkákon egy-egy lámpa lángja
kigyózik árván –

40 míg nem reszketősen
csöpög az ég, füstöl a szomjazó föld,
minden kavarog körülötted, ázott
ponyvák csattognak, s mint órjas borotva,
moraj szántja a talajt; lenn az utcán
papírlámpák fonnyadnak sutorogva.

45 Eltévedve ekképp a fűzfavesszők
s a nedves sás közt, te nádszál, ki nyúlós,
ki nem tépett gyökereid cipelve
élettől remegsz, és előredűlve
a fojtott jajszavaktól hangos ürbe,
50 az ősi hullám kelepcéje újból
feléd kap, elnyel; s mindaz, ami vissza-
húz még e pillanatban, utca, árkád,
falak, tükrök szögeznek oda téged
a holtak megfagyott sorához, és ha
55 egy kéz érint, egy szó füledbe téved,
a feloldódás órájában ekképp
üzen talán, Arsenio, egy érted
támadt élet, immár kioltva, míg szél
sodorja a csillagok hamujával.

(Kálnoky László ford.)

Ez a vers már a *Szépiacsontok* megjelenése után született, s csak a második kiadásban került be a kötetbe. A kritika a „tárgyi megfelelő” poétikájának (I.10.) új időszakát, következetesebb, elioti alkalmazását számítja megszületésétől, Montale azonban vitatja ezt a tézist („Az az igazság, hogy 29-ben lefordítottam három rövid Eliot-verset, de semmi mást nem ismertem ettől a költőtől; az előző években pedig jó néhány írásom ebbe az irányba mutatott már”).

Arsenio ugyan névvel megkülönböztetett, második személyben megszólított szereplő, mégis a lírai én alteregója, a vers az önmegszólító típusba tartozik. A felszólító módú igealakok, amelyek Arsenio útját a valóságos helyszínen vezérik, a lírai én átvitt értelmű, időbeli útjának, az életútnak vezérlő szavai. A valóságos út leírása epikus módon részletező, átvitt jelentése a fő mozzanatok kettős jelentéséből származik.

A tárgyi megfelelők mellől itt már hiányoznak a valóságkelemek (innen a fenti, kritikus tézis), Montale egyik leveléből azonban tudjuk, hogy a vers végi emlékek a fiatalon meghalt Annetta, más néven Arletta (57–58: egy *érted támadt élet*), így hát Arsenio élet és halál közti ingadozása a lét és nemlét azonosításának montalei gondolata felé vezet, amely *A vámorók háza* (III.10.5.) utolsó sorában teljesedik majd ki. A levél így vall erről: „Én maradtam, és még maradok. Nem lehet tudni, melyikünk választott jobban. Ám valószínűleg nem is létezett választás.”

Az átvitt jelentésrendszer fő elemeinek dekódolása a következő lehet: *vihar* = sorsfordító alkalom; *új csillagpálya* (12) = új, mozgalmasabb életforma; *jajszavaktól hangos úr* (49) = jelenlegi fájdalommal életforma; tenger (*ősi hullám*, 50) = a mozgalmas léttel azonos halál. A hasonlóság egyértelműbb jeleit tartalmazó, megjelenítő metaforák feloldása egyszerűbb: *lángra gyúló nap* (8) = villámlás; *felcsattanó refrénje a kasztanyettnek* (10–11) = mennydörgés (vagy konkrét kasztanyett-szó); *ólmos tölcsér* (13–14) = ólomszürke forgószél-tölcsér; és így tovább. Az új formanyelvbe kódolt jelentés tehát végső soron ez: a versbeli alakmás a halállal egyenlő tett, valamint a mozdulatlan alig-lét között választhat, autentikus életet csak nemlét árán lehet teremteni. A megoldást most is a reményt adó, megmentő nóialak emléke jelenti (*egy kéz érint, [...] egy érted támadt élet*), Arsenio-Montale visszafordul a halál-tenger partjáról.

A nagy formátumú témát a nagy formátumú hagyományok leggyakoribb metruma, az endecasillabo közvetíti, itt-ott rövidebb sorokkal vegyítve. Gyakoriatk, de rendszertelenek a rímek, s nemcsak a sorvégeken, a sorok belsejében is előfordulnak (17–18: *ropogjon-botoljon*, 27–29: *homályán-árván* stb.).

10.4. A *Mottetták*ból: *Miért késel?*

(Dai Mottetti: *Perché tardi?*... – Occasioni, 1939)

Miért késel? A mókus a fenyőfán,
lánglobbanású farka néha rácsap.
Sarlójával ereszkedik a félhold
a napban, egyre sápad. Itt a nappal.

- 5 A lomha füst megrázkódik a szélre
s egy pontban gyűlik össze, körötte.
Mindennek kezdete, a vége? – villám,
ha elhagyod a felhőt.

(Takács Zsuzsanna ford.)

A *Motetták* a *Szépiacsontokhoz* hasonló rövid, cím nélküli versekből álló ciklus, közép-kori hagyományt felelevenítő, a távol levő szeretett nőhöz/nőről szóló szerelmi daloskönyv. Címzettje Clizia, aki a reményt adó, megmentő nő leggyakoribb inkarnációja, s akiről az ajánlás I. B. monogramja elárulja, hogy modellje a Firenzében megismert, amerikai Irma Brandeis volt. Mivel azonban a megidézett, távoli nőalakok Montalénál egy általánosabb, metafizikai értelemben vett hiányt is jelképeznek, a ciklus darabjai közé eredetileg más nőalakokat megidéző versek is bekerültek.

Az itt bemutatott versben az éjszaka a várakozás, az emlékezés (a szellemidézés) ideje, a nappal közeledtével a megidézett nőalak elillan, utójára még a pára maradék foszlányában (*a lomha füstben*) van jelen (6). A zárósorok (7–8) filozófiai gondolatot sűrítenek költői képbe: egy apró mozzanattal (a felhőben rejtő villám kisülésével, avagy a kedves eljövetelel) a semmi és a minden is megtörténhet, s a kettő között talán alig van különbség. Figyelemre méltó, hogy a pozitív–negatív változást magában foglaló kép itt is a viharhoz kapcsolódik, miként az *Arsenio* esetében (III.10.3.).

Az alapvetően kötött versforma ezúttal is fellazul: a négysoros strofák endecasillabói az utolsó sorban lerövidülnek, a rímtelen sorvégek között egy hipermetrikus (többletszótagszámú) rím is megbújik (*scoiattolo–fatto*), ezt azonban a magyar vershagyomány nem ismeri.

10.5. A vámőrök háza

(*La casa dei doganieri* – Occasioni, [1930, 1932] 1939)

- Te nem emlékszel a nyaktörő sziklapartok
fölött a vámőrök házára most már:
amaz estétől rád kihaltan ott vár,
5 hogy gondolataid méhreja oda tartott,
s benne nyugtalanul zsisongott.

- A délnyugati szél évek óta keresztül
tör a vén falakon, s nevetésed se boldog:
fut új kaland felé az iránytű veszettül,
s mintha a kocka számvetése csalna.
10 Te nem emlékszel; más idő zavarja
emlékezetedet; legombolyodik egy szál.

- Egyik végét most még fogom; de elszáll
a ház, még látom a füstfogta szélkakasnak
részvétlen forgását a házfedélen.
- 15 Egyik végét fogom; de te magad vagy,
nem lélegzel itt a sötétben.

- Ó, tűnő láthatár, ahol kigyullad
néha egy tartályhajó messzi fénye!
Itt az átkelőhely? (A szirtvonulat
20 lejtőjén még új hullámok tolulnak...)
Te nem emlékszel az estém házára már rég.
S én nem tudom, ki ment el, és ki vár még.

(Kálnoky László fordítása)

A kötet legrégebb verseinek egyike, 1930-ban folyóirat közölte, egy 1932-ben kiadott gyűjteménynek pedig (*A vármőrök háza és más költemények*) címadója volt.

Montale egyik kései, visszaemlékező verséből tudjuk, hogy *A vármőrök házá*nak megidézett nőalakja is az a fiatalon meghalt Annetta, aki már az *Arsenió*ban is megindította a lét és nemlét azonosításának gondolatát (III.10.4., jegyzet). Ez a gondolat itt kiteljesedik (22): nem tudható, ki az, aki igazából nem él, az-e, aki meghalt (*element*), vagy az-e, aki itt maradt (*vár még*). Az *Annetta* című visszapillantó vers egyenesen „állítólagos élők”-ről (*sedicenti vivi*) beszél.

A vármőrház is jelképhordozó „tárgyi megfelelő”: határpont a múlt és a jelen, avagy a holtak és az („állítólagos”) élők között. A vers további jelképei a teljes elbizonytalanodást, a kiszámíthatatlanságot érzékeltetik: az *iránytű* már nem szilárd útjelző, minthogy *veszettül* csapong (8); a *kocka*, azaz a véletlen sem fordul soha kedvezően (9); a legombolyodó Ariadné-fonal másik vége a semmibevész (11–12). Feltűnik a visszatérő kivezetőút-motívum is (19), a közeli, monoton hullámokon túl azonban a tenger is a semmiben végződik (19–20, 17).

A versforma meghatározó endecasillabói itt is meghosszabbodnak (1) vagy lerövidülnek (5) olykor.

10.6. *Kis testamentum*

(*Piccolo testamento* – La bufera e altro, [1953] 1956)

- Ami eszméletemnek
kupolájában éjjel földereng még,
gyöngyház-csillámú nyoma a csigának,
vagy pora széttiport üvegedénynek,
- 5 nem templom avagy műhely fénye, melyet
naponta táplál
egy vörös vagy fekete papnövendék.

- Csak ezt a szivárványt tudom ma
 rád hagyni, tanúságaképpen
- 10 a hitnek, amelyet legyőztek,
 a reménynek, amely a durva fánál
 nehezebben hamvadt el, tűzre vetve.
 Őrizd porát a kis tükörlapocskán,
 ha majd kialusznak a lámpák,
- 15 s fordul a tánc rettenetesre,
 s ha leszáll Lucifer, kiállva a hajóra,
 a Temzén, a Hudsonon s a Szajrán,
 csapkod a fáradtságtól szinte béna
 szurok-szárnyaival, és így szól: itt az óra.
- 20 Nem örökség és nem is amulett ez,
 mely ellenáll a monszun rohamának,
 pókhálószálán az emlékezetnek,
 de csak hamu alatt él tovább, ami történt,
 s fennmaradás nincs, csak az elmúlásban.
- 25 Igaz volt a jel: aki fölfedezte,
 csalhatatlanul rád talál azontúl.
 Ővéit mindenki ismeri: nem volt
 szökés a gög, nem vallott gyávaságra
 az alázat, lenn az a halovány fény
- 30 több volt, mint egy gyufaszál lobbanása.

(Kálnoky László fordítása)

Ez a költői „végrendelet” a kötet eszmei és poétikai summázata, a kötetet záró *Átmeneti lezárások* című verspár egyik darabja. Címzettje egy általános értelmű második személy (26), legalábbis olyanképpen, ahogyan Montale a mindig valóságos személyt kereső filológusokat figyelmezteti: „munkáimban a te intézményes”.

A pályakezdet „negatív teológiája” (III.10.1.) immár az apró tárgyak poétikájának pozitív hitével egészül ki; a „nem templom avagy műhely fénye” (5), a „Nem örökség és nem is amulett” (20), a nem, azaz „több [...] mint egy gyufaszál” (30) negatívumaival szemben ott vannak a legjelentéktelenebbnek látszó, ám a pusztulásnak mégis leginkább ellenálló kicsinységek: „gyöngyház-csillámú nyoma a csigának” (3), „pora széttíport üvegedénynek” (4) „por[...] a kis tükörlapocskán” (13), „halovány fény” (29). Az *Arsenio* (III.10.3.) keserű paradoxonát, amely szerint az alig-létből csak nemlét árán lehet autentikus életet teremteni, Montale immár – az ellenállást hiteles létformának tekintve – bölcsen elfogadja: „csak hamu alatt él tovább, ami történt, / s fennmaradás nincs, csak az elmúlásban”. A csodás megmelegülés – a montalei költészet állandó motívuma – ekkép valósulhat meg.

A jelképek mögött, miként a kötetben többször is, ám a költői pályán először, konkrét történelmi események állnak; a század két diktatúrája (*vörös vagy fekete papnövendék*) és a fenyegető atomháború (15–19).

A verselés a szokásosnál több oldottságot mutat, az endecasillabók között gyakoribbak az egyéb sorfajták és a szabad vers sorok.

10.7. A rövid utazás (a *Xénia I*-ből)

(*Il viaggio breve* – da: Xenia I, 1966)

1.

Kedves kicsiny rovarka,
kit – nem tudom, miért – légynek neveznek,
ma este a sötétben

(mikor a Deuteroisaiaát olvastam éppen)

- 5 mellettem megjelentél, ámde nem volt
szemüveg rajtad, így hát
nem láthattál meg s én sem
ismertem rád az éjbogár-derengés
híján a ködhomályban.

8.

„Imádkozott?” „Igen, imádkozott, Szent
Antalt kérlelte, hogy kerüljenek meg
az eltűnt ernyők s más efféle holmik
Szent Hermes készletéből.”

- 5 „Ezért könyörgött?” „Ja, a holtakért és
érettem is.”
„Elég lesz” – szólt a páter.

(*Baranyi Ferenc fordításai*)

A versciklus címe a görög 'xenion' szó többes száma, s 'vendégfogadó ajándékok'-at jelent. A versajándékok Montale 1963-ban meghalt feleségének – élete „vendégének” – szólnak.

A lírai én immár személyes hangon beszél, személyes története, életrajza van. Eszköz-tárából eltűnnek az átvitt jelentések, a jelképek, a tárgyi megfelelők; nyelve konkrét, közlő nyelv. A szerkesztésmódra már régebben is jellemző epikus vonások (vö. *Arsenio*, III.10.3.) itt a nyelvi kifejezésformára is áttevődnek, a töredékes elbeszélés- és emlékezésfűzér hangsúlyozottan prózaszerű (*ámde, így hát, ja, megszólítás, párbeszéd*).

Deuteroisaia (Deutero-Jesaia, azaz „második Jesaia”) magyarul Babiloni Névtelenként ismert héber prófétaköltő, a Jesaia próféta neve alatt fennmaradt könyv egy részének szerzője. Szent Hermész ironikus elnevezés, Hermész a görög mitológiában a tolvajok istene is volt.

10.8. u.i.

(p.p.c. – Diario del '71 e del '72, 1973)

Áldátkom hulljon reátok, barátaim,
Millenaristák! Szeretem a földet,

Szeretem azt, ki adta,

S azt is, ki visszaveszi.

A lét és nemlét nehéz különválasztásának régi motívumát (III.10.3., III.10.6.) Montale itt az experimentalizmus eszközeivel fogalmazza újra. A millenaristákra, akik Krisztus ezer éves uralmát, azaz világunk ezer év utáni végét hirdették, szarkasztikus derűvel egyszerre mond áldást és átkot, mivel a létezés és a vég között – immár vidám és rezignáltan bölcs *Arsenióként* – nem tud és nem is akar választani.

A formanyelvben megjelennek a legjellemzőbb neoavantgárd eszközök (I.18.): a zsurnalizmus (*u.i.*), a szójáték (*áldátkom*), az irónia. Ellenkezik viszont ezekkel a szabályos nyelvi logikát követő mondatszerkesztés, valamint az oldottan szabályos verselés.

11. Hermetista költészet

11.1. Salvatore Quasimodo

11.1.1. *És mindjárt este lesz*

(*Ed è subito sera* – Acque e terre, 1930)

Ki-ki magában áll a Föld szívéén,
szívébe szűrva egy-egy napsugár,
és mindjárt este lesz.

(*Rónai Mihály András fordítása*)

Quasimodo a maga hermetista formanyelvére talált rá, amikor egy kész versének címét és első 18 sorát az utolsó három sor koncentrátuma kedvéért elhagyta. A eredeti, *Magányok* című vers így hangzott: „Egy este: köd, szél, / úgy véltem, egyedül vagyok: én és a sötétség. // Nők sehol; s az egyetlen, / aki adni tudott volna, / cserébe legfőljebb csöndet véve el, / már arctalan volt, / mint minden más, / felidézhetetlen, holt dolog. // Távolság a ház, mindegyik, / amelyben késői fények / és hajnalonként köpadlón / koppanó orsók lakoznak. // Azóta / hallgatók utólszor szóló dalokat. / Van, aki megjött, mit se tudva elment, / idegen gyermek-

szemeket hagyott rám, / halott útszéli, árokparti fákat, / melyeket nem tudtam szeretni. // Ki-ki magában stb.

Az eredeti versben is felsorakoznak ugyan a hermetista formajegyek: többes számú elvont főnév a címben, elvonatkoztató nominális mondatok a versszakok elején, homályban hagyott képek; de még megvannak a valósággal szorosan kapcsolatot tartó elemek is: időpont, környezet, személyes jelenlét, narráció; a cím pedig a fogalmak nyelvén beszél. Az utolsó három sor itt még egy leírt, valóságos helyzet elvont lírai összegzése. A vers azzal válik maradéktalanul hermetistává, hogy csak a lírai összegzést őrzi meg.

A magány alap gondolatát a megőrzött végső változat is logikai nyelven közli (*ki-ki magában áll*), a gyötrelmes lét és a gyorsan múló élet képzetét viszont analógiák keltik fel: a nyílvevesszőként gyilkoló, 'éltető' epitetonjával ellentétes *napsugár*, valamint az ősi toposz értelmében halált jelentő *este*. A *szív* a hermetista poétika jelentéselvonó- jelentéstágító szócserejével kerül az első sorba, logika szerinti helye a nyílvevessző-napsugár mellett volna (ahol a magyar fordítás értelmező többletként meg is ismétli).

A verssorok, melyekből szabályos metrumok is kihallhatók (trisillabók, novenario, settenario), ugyancsak az elmúlás képzetét keltve fokozatosan rövidülnek.

11.1.2. *Elmerült oboa*

(*Oboe sommerso* – a hasonló című kötetből, 1932)

Fukar kín, várj még adományoddal,
az áhított megnyugvás
perceit élelem.

Egy fagyos oboa évelő
5 lombok örömét skandálja,
– a másokét –, s hoz feledést;
esteledik már bennem:
a víz fűszálás
kezemre alkonyul.

10 Bágyadt égen szárnyak lengnek,
ingatagon. A szívem költözik,
kietlen föld vagyok,

s napjaim sora köhalom.

A hermetizmusnak e korai, születésekor sokat vitatott verse homályos formanyelvével, azaz logikai közlés helyetti hangulati közlésével, megidéző technikájával az irányzat legjellegzetesebb példáinak egyike. Csaknem kizárólag analógiákra épül, s a jelentésátvitelek kezdő pontjait igen nehéz kikövetkeztetni. A leegyszerűsített interpretáció ez lehet: a lét

gyötrelmeinek pillanatnyi szünetében a lírai én a szél mozgatta lombok susogását töredezett (*skandálva* aprózott), örömet sugalló oboahangként érzékeli, s mivel alighanem alkonyodik (7), ő pedig füves vízparton ül (8), a leszálló nap a vízbe és az abban tükröződő képre hanyatlik (8–9). A 12. sor Szapphó-reminiscencia, „Az őszi fűszálnál fakóbban állok” megidézése (Ady E. ford.), és ez a kép folytatódik a zárósorban is. Az analógiák legtöbbször szinesztézia jellegűek, s a különböző érzékletek találkozását sokszor kihagyás teremt meg. A *fukar kín* a mást adni irigy *adamányozó*; a *fagyos oboa* alighanem a fagyos szél előidézte oboahang, a *lombok öröme* bizonyára a susogásukhoz asszociált hangulat, a *fűszálás kéz* és az *alkonyuló víz* valószínű értelmezése pedig fent már olvasható.

A metrumot szabályos sorokra emlékeztető és teljesen szabad sorok adják.

11.2. Alfonso Gatto

11.2.1. Őszi szekerek

(*Carri d'autunno* – Isola, 1932)

A holdlakta űrben
halottak súlyos csöndje terjeng.
Öröklét-messzi szekerek körébe
a lámpavas-csikorgás
5 pár messze tűnt és boldogságba révedt
álomfalut varázsol.

És langyosnak találják majd a hajnalt
a hóforma cigányok,
szárny melengette langyosnak a fészket.

10 S a földeregő, távoli világban
fölsejlik egy valaha volt, füves rét.

Az a hermetista törekvés, hogy a vers közlésmódja teljesen elszakadjon a logikus kommunikációtól, ebben a lírai életképben példászerűen érvényesül. A nagyon kevés konkrétumot (*ősz, hó, szekerek, cigányok*) csak az asszociációk rendezik közléssé: a hideg éjszakában, hólepte tájakon kocsizó cigánynép hajnalban talán meleg hajlékra talál. Az asszociatív elemek is szándékosan sokjelentésűek. Az első versszakban a *holdlakta űr*, a *halottak súlyos csöndje* és az *öröklét-régi* jelző már előre valóságon kívüli dimenzióba helyezi a 3–6. sorban leírt valóságos jelenetet, és ugyanilyen szerepet játszik a falu *álom* jelzője és a *csikorgáshoz* kapcsolódó *varázsol* (*improvvisa*) ige is. A második versszak *hóforma cigányok* szintagmája (*zingari di neve*) szintén elbizonytalanítja az interpretáló képzeletet (valóságos,

hólepte cigányokról van-e szó, vagy a fehér-fekete színek valamiféle ellentétes metaforájáról). Az elliptikus vagy utalásos képek már valamivel egyértelműbbek: a csikorgó *vaslámpa* (4) minden bizonnyal a szekerek viharlámpája, a *fészek* (9) a Pascoli szóhasználata szerinti otthon, a *valaha volt* (11) a hóval még be nem borított rét.

A sorfajták a szabályos és a szabálytalan alakzatok határán mozognak, ám finom lüktetésük a maradéktalanul kötött formát sugallja.

11.3. Mario Luzi

11.3.1. *Toccata*

(*Toccata* – La barca, 1935)

Ez április, unalma
az égnek, mely poros, vizes,
a nádfüggöny nyugalma
az ablakon, a szélben
5 egy koppanás, sebet tép;
a létben ez az idegen jelenlét
a kapu-résen ott van,
hamu-finom folyók felett,
lépted-visszhangzó utcafordulóknban.

(*Nemes Nagy Ágnes fordítása*)

Luzi verse a hermetisták egyik jellegzetes eszközeinek, a közlést elvonttá átlényegítő, nominális modatszerkesztésnek iskolapéldája. Az elvonatkoztatás tovább erősödik, amikor az unalom (1), a nyugalom (3) és a fájdalom (*seb*, 5) konkrét érzéseit tárgyas metaforák helyezik át az elvont szférába (*unalma az égnek*, *a nádfüggöny nyugalma*), vagy személytelen forma viszi át ugyanoda (*sebet tép*). Absztrahálnak a hasonlóság helyett ellentétben alapuló analógiás jelzők is: *poros, vizes ég*, *hamu-finom folyók*. A „távollét” (*assenza*) hermetista motívuma viszont éppenséggel konkretizálódva jelenik meg a versben: egy második személyű valaki hiányát jelenti. Egy későbbi Luzi-versből azonban jól tudjuk, hogy valójában ez is elvonatkoztatás: az efféle megszólítás Luzinál „egy még nem ismert nőalak”-nak szól. Minden eszköz arra irányul tehát, hogy a vers – a hermetista poétikának megfelelően – a tárgyi valóságból a metafizikai valóságba lépjen át.

A versritmus settenario, novenario és endecasillabo sorok rendszertelen váltakozásából képződik. A sorvégek két kivétellel rimelnek.

11.4. Vittorio Sereni

11.4.1. *Terasz*

(*Terrazza – Frontiera*, 1941)

Váratlanul szállt ránk az este.

Már nem tudod,

5 a tó hol éri végét;
csupán morajja hallik,
végigborzolja testünk
a függő-terasz alján.

Mind résztvevői lettünk
egy néma eseménynek itt ma este,
a torpedónaszád fényébe esve,
10 mely végigpásztáz, fordul s megy tovább.

(*Bede Anna fordítása*)

A távollét poétikájával rokon vers eseménytelenséget (*néma eseményt*) örökít meg; egy pillanatnyi balsejtelmet emel általános, sokjelentésű dimenzióba. A tó Sereni jelképtárában a nyugalom megfelelője, megnyugtató mozdulatlanságát itt kétféle változás zavarja meg: a sötétség beállta, ami érzékelhetetlenné teszi (2–3) és a *torpedónaszád* megjelenése, ami ellentétét teszi érzékelhetővé. A *függő-terasz* ezáltal újabb jelkép lesz, a nyugalom és a bizonytalanság közötti függő állapot jelképe, a bizonytalanság pedig a hadihajó asszociatív jelentése és a vers keletkezési ideje alapján akár tovább is konkretizálható: a háborús fenyegetettséggel azonos.

A jelentéskapcsolatok leheletfinomak: a vizuális, akusztikai és tapintásos érzéletekből (1, 4, 5) csupán nemtudás (2) és sejtés származik, a cselekvésekből pedig (9) alig kihangzó balsejtelem.

A verssorokban oldottan érvényesülnek szabályos metrumok, settenariók és endecasillabók.

12. Mágikus és szürreális próza

12.1. Massimo Bontempelli

12.1.1. *Sakktábla a tükör előtt*

(*La scacchiera davanti allo specchio* – 1922)

IV. fejezet és részletek a XVII. fejezetből

Hárman voltunk tehát, mint mondtam:

én,
a tükör,
a sakktábla.

5 Néztem a tükröt, a tükörben a sakktáblát.

Említettem már, hogy a tükör régi volt és zöldes színű. Rögtön észrevettem, hogy benne a sakkfigurák, fehérek és feketék egyaránt, sápadtabbak voltak, mint az igaziak: körvonalaik nem olyan élesek, majdnem homályosak. Sőt ahogy még tovább néztem őket, úgy tűnt, mintha könnyedén meg-megremegtek volna, mint a füvek és a kavicsok egy tó vagy egy pocsolya vizében.

10 Nem hívtam fel a figyelmet még egy fontos mozzanatra: arra, hogy a tükör, ami a kandalló márványlapjára támaszkodott, kissé előredőlt. Így a sakktábla és a harminckét figura, amely benne tükröződött, nem állt egy síkban az igazi táblával, hanem úgy tűnt, mintha a figurák felfelé kapaszkodnának az enyhe emelkedőn.

15 A tükrözött figurák farkasszemet néztek a valódiakkal, mindegyik a maga párjával: a fehér király a fehér királlyal, a fekete királynő a fekete királynővel és így tovább. A tükör túlsó oldalán levők kissé magasabban és ferdén álltak, és mintha megvető fensőbbiséggel néztek volna le innenső társaikra. Azok pedig nyugodtan engedték, hogy csak méregessék őket, mintha közönyükkel hivalkodnának, tudván, hogy ők színesebbek, körvonalaik tisztábbak, és szilárdan állnak egy tökéletesen vízszintes síkban.

Még egyszer lábujjhegyre álltam, hátha sikerül legalább valamicskét megpillantanom magamból a tükörben. De hiába. Az előbb azt mondtam, hogy nem emlékszem, volt-e szék is a szobában. Most úgy gondolom, semmiképpen nem lehetett, máskülönben biztosan felálltam volna rá.

Amint így ágaskodtam, a következőket gondoltam:

A tükörben minden látszik, ami ebben a szobában van: a kék fal, a sakktábla, a sakkfigurák, tehát nekem is ott kell lennem.

És akkor valami furcsa dolog történt.

30 A fehér király – nem a valódi, ami itt volt, hanem a tükörbéli, a túlsó, a sápadtabb –, tehát a fehér király a tükör felületén keresztül már nem a társára nézett, hanem egyenesen rám. Megmozdult, és beszélni kezdett.

Hozzám beszélt, és mintha csak olvasott volna gondolataimban, így szólt:

35 – Persze hogy te is itt vagy. Itt vagy, lejjebb. Gyere te is ide, és megláthatod magad.

Valahányszor visszagondoltam erre a percre, úgy éreztem és most is, amikor elmesélem, még mindig úgy érzem, hogy a dolog egészen különös, talán hihetetlen is.

Akkor azonban nem találtam benne semmi furcsát. Nyugodtan feleltem:

40 – Én jönnék szívesen. De nem tudom, hogyan, aztán meg tudnia kellene, hogy a lelkemre kötötték, ne mozduljak innen, amíg ki nem engednek.

A tükörbéli fehér király ellenkezett:

45 – Amikor azt mondom, hogy itt vagy, úgy értem, hogy van itt valaki, aki éppen olyan, mint te: a te képmásod. Nos, hát ketten vagytok, mint ahogy mi is ketten vagyunk, én és a fehér király, aki ott áll kívül, a te oldaladon. Ha tehát idejössz, akkor számomra természetes, hogy a képmásod jön ide. Kint mindenesetre marad valaki, bármi történjék is.

– Így hát – erösködtem – nem saját magamat találom odaát.

– Nem. De azért nagyon érdekes kirándulás lesz, meglátod.

50 – Meghiszem azt – feleltem. – De még mindig fennáll a kérdés: nem tudom, hogyan mehetnék át. Ha lenne olyan szíves és elárulná...

A tükör fehér királya szigorúan rám szólt:

– Mindent lehet, csak akarni kell.

[...]

55 Ott voltak mindnyájan. A nagymamám, a tolvaja, a tóba esett páros, az öreg cseléd – mind ott heverészték a földön, mint valami majális után. A két hordár ült, természetesen ők is a földön, hátukat egymásnak támasztották. Ez a két méla óriás, így összenőve, olyannak látszott, mint valami régi, roskatag várrom.

Akkor a fehér király halkán így szólt hozzám:

60 – Akarod látni a különbséget?

– A különbséget? Kik között? – kérdeztem.

65 Nem felelt. Kihúzta magát, mintha lábujjhegyre állna, arca ünnepélyes kifejezést öltött. Aztán megfordult maga körül, lassan, mereven, mint aki karót nyelt. Tekintetét az üres látóhatár egy pontjára szegezte. Én is arra néztem. És lám: az a pont hirtelen elfeketedett, majd a feketeség mint egy felhő közeledett, siklott felénk a talajon. Később a fekete fehérrel keveredett. Gyorsan közeledtek, és egyre nagyobbodtak, én meg rájöttem, hiszen ezek a sakkfigurák, akiket egy ideje teljesen el is felejtettem. Most már meg is tudtam különböztetni őket, abban a sorrendben, ahogy meneteltek, vagyis elől a két királynő, oldalukon a két futóval, majd a négy bástya, végül a tizenhat gyalog. Mint láttuk, nem a sakkasztala rendje szerint vonultak tehát, hanem keveredtek fehérek feketékkel, úgy festettek, mintha egy szabályos arabeszket alkotnának.

70 Ekkor észrevettem, hogy a fekete király hiányzik. Éppen meg akartam kérdezni, mi történt vele, amikor hirtelen megpillantottam mellettünk (azaz mellettem és a

- 75 fehér király mellett). Nem tudom, honnan kerülhetett elő. Közben a többiek megálltak.
- Most pedig – közölte a fehér király – végignézhetsz egy játszmat.
 - Milyen játszmat?
 - Ó, édes istenkém, hát egy sakkjátszmat!
- 80 Erre megmozdultak, széjjelszóródtak. Amint tekintetemmel követtem őket, észrevettem, hogy a földön egy hatalmas saktábla áll, a talajnál egy lépcsőfokkal magasabban – abban a pillanatban teremtették oda. Mind a harminckét figura – természetesen a két király is – odament és elfoglalta a játékban kijelölt helyét. Ott aztán nyomban megmerevedtek, mintha személyekből hirtelen visszaváltoztak volna tárgyakká.
- 85 Körülnéztem, a táncosok még mindig a földön heverészték, és teljesen közömbösnek mutatkoztak a csata iránt.
- De hát ki játszik velük? – kérdeztem.
- Senki sem válaszolt. Többé egy árva szót sem mertem szólani. [...]
- 90 A figurák nem léptek, hanem mereven mozogtak, mint egy közönséges sakkjátszmában; mintha egy láthatatlan kéz kiemelte, majd helyükre rakta volna őket. Láttam, amint így lép kockáról kockára egy-egy gyalog, száguld átlósan a futó, ugrik a ló és így tovább. A királyok egyelőre nem mozdultak. A játékszabályokat nem ismertem, tehát nem érthettem a lépéseket sem. Mégis jól elszórakoztatott, ahogy elnéztem a jól kiszámított, pontos, hangtalan lépéseket. Láttam már ugyan az életben embereket sakkozni. Ám mindig valami halálos lassúsággal órákig törték a fejüket egy-egy lépésen. Itt ellenben minden kezdeményezést nyomban követett az ellenfél mozgása. Nem kapkodva, de fenntartva bizonyos folytonosságot.
- 95 Egyszer aztán láttam, hogy az egyik gyalog felemelkedik, a saktábla szintjénél magasabbra, majd kirepül és leesik a tábla mellé, a földre. Rájöttem, hogy bizonyára „kiütötték”, amint a sakkjátékosok mondják. Ez a művelet a későbbiek során aztán többször is megismétlődik, fehérekkel, feketékkel egyaránt.
- 100 Rövid idő múltán végre a fekete király is lépett egyet, nem sokkal később a fehér is.
- 105 Ezután nagy csata következett: sorra ütötték ki a különböző figurákat, fehéreket, feketéket – csaknem üres volt már a tábla.
- Akkor alaposabban szemügyre vettem az összeviszsa dobált figurákat a saktábla két oldalánál. Bár nem vehettek már részt a játékban, mégsem moccantak meg, hanem tehetetlenül, holtan heverték. Ez kíváncsivá tett. Megpróbáltam csendben szólni hozzájuk:
- 110 – Pssz... pssz!...
- Ugyan! Rám se hederítettek.
- Azután név szerint szólongattam őket. (Még mindig visszafojtott hangon.)
- Bocsásson meg, fekete futó úr... legyen kedves, fehér bástya kisasszony...
- 115 De semmi. Mintha fából lettek volna.
- Végre rájöttem, hogy a játék alatt végig tárgyakként viselkednek, hát úgy is kell bánni velük, és nem szabad zaklatni őket.

- Ismét a sakktablára néztem. Két gyalog repült éppen, egy fehér és egy fekete, aztán semmi sem mozdult a táblán. Már csak a fekete király és a fekete ló, valamint a fehér király és a fehér ló maradt.
- 120 Vártam egy kicsit.
- Egyszer csak a fehér király leugrott a sakktabláról, majd a másik is, a lovakkal együtt.
- A sakktabla eltűnt.
- 125 A fehér király mosolyogva jött hozzám, és közölte:
– A játszma véget ért.
- Akkor a figurák megrázkódtak, talpra ugrottak, majd csevegve szétszéledtek, mindenfelé, mint azelőtt.
- Ki nyert? – kérdeztem a fehér királytól.
- 130 – Senki. Döntetlen. De ebben már előre megállapodtunk. Csak éppen le-játszottuk, hogy megmutassuk neked.
- A csata kimeneteléről érdeklődtem ugyan, de fejemben egészen más kérdés motoszkált. S nem hagyott nyugodni; végül is nem álltam meg, hogy meg ne kérdezzem:
- 135 – Felség, bocsásson meg... de tulajdonképpen ki játszotta ezt a játszmát?
– Jó kérdés! Hát ki? Mi, természetesen.
– És akkor, amikor nálunk, ott fenn... két ember sakkozik?
– Sakkozik? Nevetséges. Ne is beszélj róla. Az csak a játék karikatúrája. Az égvilágon semmit sem jelent. Egyedül azok a játszmák számítanak, amelyeket mi játszunk le, és amelyek, mint már mondtam, irányítják az emberek cselekedeit.
- 140 Ezeket azután utánozzák az emberek, ahogy tudják, és ezekből lesznek az úgynevezett történelmi események, háborúk, és ilyesmik. Tehát az emberek összes játszmája egyszerű majmolása a mienknek.
- Egyáltalán nem győzött meg, nem tudom, miért. Aztán egyszer csak rájöttem, világosan láttam, hogy az én jó fehér királyom bizony figyelmen kívül hagyott egy nagyon is fontos tény, tudniillik, hogy mi most a tükörképek világában vagyunk, vagyis függő viszonyban az igazi, a valódi dolgoktól, a személyektől (mondjuk, hogy a sakkfigurákat is annak tekintjük), tehát azoktól, akik egyszer megpillantották magukat a tükörben.
- 145 Ezt az észrevételt gyanútlanul elő is adtam királyomnak. Vállat vont, és így felelt:
– Most már megmondhatok neked valamit. Ez az egész, amit elmeséltem a tükörképekről, csak azért kellett, mert veletek, emberekkel egyszerűbb úgy bánni, mintha elhinnénk, hogy az az igazság, amit ti állítotok.
- 155 – Miért? Hát mi az igazság?
– Az igazság az, hogy egyedül mi vagyunk valódi élőlények, akik valóban léteznek. Mi, csakis mi, akik itt élünk. Ti vagytok a mi tükörképeink, a lényeg nélküli látszat. A világot mi alkotjuk.

(Romhányi Ágnes fordítása)

A *Sakktábla a tükör előtt* a mágikus realizmus (l.12.1.) legteljesebb szépirodalmi megvalósítása és példatára, noha az új írásmód neve és elméleti megfogalmazása ekkor még nem létezett. A kisregényben a valóságos térhez szorosan kapcsolódva kialakul egy másik, metafizikus jellegű tér is, amely a valóságosnak színes, csodákban bővelkedő mása, és a két tér – ez esetben szó szerint is – egymás között átjárható, felcserélhető. A felcserélhetőség fokról fokra teremődik meg; a tükörvilág sakkbábui előbb megmozdulnak (8–10), azután önálló életre kelve el is játsszák a csatát, amelyet a való világban csupán jelképeznek, végül pedig magukat tekintik valóságnak, és a tükrön kívüli világot tükörképnek (139–143, 156–158). A folyamatot elméletfeltáró dialógusok készítik elő (34, 43–44, 46–48 és az idézett részleten kívül is rendszeresen). A sakkbábuk és a történet során hozzájuk társuló próbababák egyszerűsége az is világosan jelzik, hogy a mágikus realizmus egyik mintaadója a metafizikus festészet volt.

A tükör általában negatív jelentéstartalmú motívuma a kornak. Gyakran fejez ki identitásválságot: Palazzeschi, amikor belenéz, nem hisz neki (*A tükör*); Pirandello hőseit a szubjektív látásmódra döbbsenti rá (*Az ezerarcú ember*); Svevónál az önelemzést metaforizálja: „az egészség nem néz tükörbe”; de jelképezhet hermetista jelentésárnyalatú hiányt is: Montalénál a víztükörben vész el az emlékkép (*Csikorog a kerekeskút csigája*), Ungarettinél a valóságos tükörkép válik emlék-messzivé (*Ének* – III.6.6.). Bontempelli ezt a motívumot is optimista kaland-poétikájának szolgálatába állítja: a tükör nála a valóság mágikus megduplázásának eszköze, vagy éppenséggel a banális, hétköznapi csodáé: egy novellájában arcmása, mely borotválkozó tükréből „kiesett”, táviratban jelzi érkezését (*A tükör*).

A nyelvezet szándékosan antirodalmi, a mágikus realizmus műveiben mindig az alkalom határozza meg a nyelvet, ám az sohasem lehet hagyományosan klasszicizáló vagy avantgárd módra újító.

12.2. Alberto Savinio

12.2.1. *Münster úr*

(*Il signor Münster* – 1943)

Részletek

5 Mi szakította meg ilyen szokatlan órában Münster úr álmát? Honnan jött az a fejében dübörgő képzet, hogy ő már végigaludta „életálmát”, és hogy ideát már nem maradt több aludnivalója? Münster úr kutatókedve tovább tapogatózik tudata ködében, akár a rövidlátó madár az éjszaka árnyai közt. Az ablak fatáblái nem illeszkednek tökéletesen, így nincs teljesen sötét a szobában: a résen beszökik a korai, friss, mozgékony fény, szétárad a bútorok között, „akár a tenger a sziklaegyüttesben”. Ez a magyarázat megkapaszkodik Münster úr fejében, növekedni kezd, mígnem óriás méretűvé hatalmasodik; de ekkor túlságosan

10 felületesnek és anyagi jellegűnek ítélvén elveti, mire a képzet meghátrál, és
fölbukkanásánál is gyorsabban elenyészik. Ezután meglehetősen fáradtságos,
egyúttal azonban csodálatosan egybekapcsolódó gondolatmenet eredményeként,
akárha jégszánon siklott volna, Münster úr sokkal meggyőzőbb és találhatóbb
15 megoldáshoz érkezett el. Hogyan lehetséges, hogy máskor ugyanennek a
megoldásnak a kutatása sokkal nagyobb és mindannyiszor hiábavaló erőfeszítésébe
került? Az egyetlen ésszerű és „mélyebb” megoldásokat sugalló magyarázat
különösen szerencsés álmainkban keresendő, ahonnan átköltözik belénk. Épp ezért
reggelenként az álom és ébrenlét között ajánlatos vadász módjára lesben állnunk,
megvárva, hogy minden nappali okoskodás anyja előjőjön a rejtekéből, és
lótávolságunkba kerüljön.

20 Münster úr nem meri kikezdeni e magas rendű és titokzatos megoldás
megfoghatatlan természetét, ezért nem nevezi meg, és nem is fejezi ki szavakban.
És hogy még féltékenyebben őrizhesse e megoldás titkát, Münster úr a
legelőnyösebb helyzetet igyekszik megtalálni kényelmetlen fekvőhelyén, hogy
titkával együtt belemerülhessen az álom végtelen, lágy, érinthetetlen mélységébe.
25 Ekkor azonban újabb, hasonlóan fémes és éles csattanás visszhangzik hangosan a
fejében.

Mi ez?

Münster úr most már emlékszik. A ház kütszerű udvarán, amelyre az emele-
tek illemhelyeinek ablakai nyílnak fura, zárt teraszokat alkotva a homályos
30 üvegfalakkal, néhány napja három kőműves fogott kis téglaházikó építésébe,
amelynek rendeltetése mind ez ideig homályban maradt Münster úr előtt, noha már
kérdzte felőle a feleségét és Vigját, a félnapos bejárónőt meg Alessandrót is,
a portást. Münster úr mindennél kedvesebb időtöltése, hogy elnézze a kétkezi
munkát; az elmúlt napokat a kis üvegterasz ablakánál töltötte, az udvarban lapáttal
35 maltert keverő, trikós embert figyelve meg a vedlett katonazubbonyost, amint a
függőönt és a vízszintmérőt egyeztetti, végül tekintete a Messengerből hajtogatott
csákót viselő férfin állapodott meg, aki vakolókanállal kente a téglákat, majd
egyémásra illesztette őket, baljával lenyomta, a jobb kezével pedig lesimította róluk
a fölösleget; és kedvtelve hallgatta a három kőműves pontos munkáját megszépítő
40 szerelmes dalokat. Akárcsak gyermekkorában, úgy most, csaknem ötvenévesen
„nagyra nőtt gyerekként” is rendszeres, „előre meghatározott”, szellemi fel-
tételtelettől mentes munkát álmodik magának. Miből állt az élete? Mi hasznát látta
megannyi és oly sokféle tapasztalatának a szellem ingatag világában? Mire volt jó,
45 hogy a zenéről a költészetre váltott, a költészetből a festészetbe, onnan meg a
„tiszt” gondolat világába? Az a fal, amelyet a három kőműves emel odalenn, talán
a szemetesedények óvására szolgál, mindenesetre nem kontármunka, az biztos.

(Újabb kalapácsütések hangja az udvarból.)

„Úgy látszik, tévedtem. Nem ugyanaz az építkezés. Amazt téglával meg mésszel
végzik, mindkettő az ember meg a csend barátja. Ez a fémes csattanás, amikor a
50 fém a másik fémbe ütközik, gonosz, embertelen... Méghozzá ilyenkor! Amikor még

alszanak!... Tiltakozom a tulajdonosnál! Elmegyek a tábormokhoz!” (A ház-tulajdonos tábormok.) Sőt, hogy még nagyobb nyomatékot adjon ötletének, Münster úr elhatározza, hogy nem ő megy a tábormokhoz, hanem Erda.

55 Hogy meggyőzze saját magát, Münster úr még hozzáteszi: „Az ilyesfajta teendők ellátása a nők dolga.” Senki sem verheti ki a fejéből, hogy a feleség szerepe végső soron katarziskeltő, szabadító hatású, azaz megszabadítja a férjet minden olyasmitől, amihez nincs kedve, de főként attól, *amihez nincs bátorsága.*

(*Újabb kalapácsütések.*)

60 „Képtelen, erkölcstelen építkezés! Ebben a szűk udvarban kalapálni, dolgozni, ahol se levegő, se világosság, miközben már mindenki tisztában van vele, hogy a korszerű építkezés alapfeltétele éppen a levegő és a világosság. A városépítés legelemibb szabályainak megsértése ez! Íme, így nyitunk teret a tüdőbajnak! Mit tesznek ilyenkor az illetékes hatóságok? Levelet küldök az újságoknak! – Münster úr fejben már fogalmazza a levelet: „Igen tisztelt főszerkesztő úr!...”

65 Most csendes az udvar. Akkor hát mi ébresztette föl Münster urat?

A bűz továbbra is az orra felé kígyózik „A kezelt fog – gondolja –, a szuvasodás: a kettős lyuk a szemfog meg a metszőfog között.” Münster úr fogszuvasodásban szenved. Mint megtudhattuk, ezt anyjától örökölte. Lausanne-i fogorvosa, Raoul de Certant megmagyarázta neki, hogy az övé „lágyluló” szuvasodás, és mondhatni, fogról fogra vándorol.

70 – És a kezelés?

– Az sem segít – jelentette ki Raoul de Certant. – A gyógyulás nehezen tart lépést a vándorszuvasodással.

[...]

75 De hát miért hullanak ki a fogai, miért?... Münster úr sírva fakad a takaró alatt.

(*Újabb kalapácsütés dördül az udvarban.*)

Münster (hangtalanul, mert magában mondja, de olyan erővel, mint aki végső kétségbeesésében felkiált): „Most már tudom! Már tudom!”

80 Talpra ugrik, mintha tüzet fogott volna az ágya, és ott volna, csakis ott a szörnyű veszedelem, amely rászakadt.

Most már tudja. Igen, tudja, és most már az is világos, hogy a korábbi játécai révén e szörnyű igazság próbált utat törni magának. Már tudja. A bűz nem a fogszuvasodásból ered... Biztosan nem? Biztosan: tíz napja nem járt Pifferanti doktornál, nem változtatott a kezelésén... Nem és nem! A fogszuvasodás nem...

85 Fölismerete a szörnyű bűzt: most ismerte föl, harminchat év múltán... Tizenhárom éves volt. Nyáron történt, a forró évszakban. Behajtották az ablakok fatábláit, a zsalugátereket, hogy kifogjanak a *naporoszlánon*,* ezért a nappalok gyertyaláng

* Egy parasztaasszony, aki a Como melletti Solzagóból származott, azt mesélte, hogy tizenkét gyermekéből csak öt maradt életben. Megkérdeztem tőle: – Mi lett a többi héttel? – A többi hetet elvitte a *naporoszlán* – válaszolta az asszony. Az ő számára a júliusi nap nem csupán az oroszlán csillagjegye, hanem a nap oroszlánná változva fölfalja a kisgyerekeket.

mellett teltek. Az éjszakai sötétség nem hozott változást. Ott ült az ágy mellett, amelyen apja feküdt kiterítve, s egyszercsak megérezte, hogy a rózsák buja, szemérmetlen illatán áttör a *halál szaga*.

(V. Pánczél Éva fordítása)

Savinio „élet”-köteteinek (Az „Élet”-ház, *A teljes élet*) központi témája a halál. A bölcséleti alapok már 1940-ben készen álltak; Savinio ekkor már Leopardi, Kierkegaard és Heidegger szellemiségében fogalmazott: „Végre valahára megcáfoltatt az az abszurd tétel, [...] hogy »a természetben semmi sem vész el«. [...] A történelem mellett, amely apránként rögzíti, magába zárja, és kioltja az emberi cselekedeteket, ott van a történelem fantomja is, a nagy lyuk, az űr, amely apránként beszívja és megsemmisíti a történelemből kimaradó cselekedeteket.” „Lelkünknek fel kell ismernie az élet valódi célját: az elmúlást”. A halálként megjelenő élet motívumát azután a két kötet elbeszélései metafizikus, szürrealisztikus eszközökkel járják körül, a *Münster úr* fantasztikuma odáig megy, hogy főhőse megtapasztalja a saját halálát, testének lassú felbomlását. A példázat a metafizikus festő és író Savinio valóságon túli hitét és annak korlátait fogalmazza meg: létezik ugyan egy anyagi valóságon túli szellem – egy materiálison túli metafizikus –, de nem tudható, hogy ez a halálközpontú létben meddig maradhat fenn (meddig éli túl a testet).

Az elbeszélés a szürrealizmus kedvelt álom-motívumával indul (1, 2, 15–18, 20–21, 24), ám nem annak tudatfelszabadító útvonalán halad tovább; a valóságfölötti a metafizikussá átlényegített valóságban következik be: a már halott Münster úr élőként jár-ke a világban. Részletünkben a leíró és az elemző részek váltakozásával egyre növekszik a feszültség: honnan eredhetnek a rejtélyes zajok, majd pedig szagok. A feloldáshoz, a *halál* kulcsszóhoz a 90. sorban érkezőnk el, s ezzel indul meg az elbeszélői gépezet. A növekvő feszültséget ugyanakkor (a szürrealizmus humor-eszményével szintén rokon) önironia oldja (51–57). Lazítják a feszes szerkezetet a Savinióra jellemző tudományos kitérők is, előbb a szövegbe ágyazva (68–70), majd pedig lábjegyzetben (87 és lj.).

Az efféle terjedelmes, kisregény méretű elbeszélésnek az olasz műfajelméletben saját neve van: *racconto lungo* ('hosszú elbeszélés'). Szabályai azonban kötetlenek, s Savinio a rá jellemző fesztelenséggel, a „mediterrán műkedvelő hajlam” (I.12.4.) könnyed csapongásával alkalmazza: kevés gondot fordít a szerkesztésre, el-elkalandozik témájától, tanulmányírói hangra vált, anekdotizál. Nyelvezete is ennek megfelelően változatos.

12.3. Dino Buzzati

12.3.1. A tatárpuszta

(*Il deserto dei tartari* – 1940)

Részletek

Hogy palástolja rosszullétét, távcsövet kért (Simeoni a magáét nyújtotta át, ama híres-nevezetést), s az északi láthatár kémlelése ürügyén a mellvédre könyökölt; így aztán nem esett össze. Ó, ha csak egy kicsit is várna az ellenség, egy hétig legalább... azalatt bizonyosan magához térne. Annyi évig vártak, miért ne 5 késhebnének még néhány napot?... néhány napot csupán!

Nézte, nézte a távcsövön át a pusztából látható háromszöget, s abban reménykedett, hogy nem lát majd semmit, hogy üres, kihalt az út, nincs rajta az életnek semmi nyoma; igen, ezt kívánta Drogo, miután ellenségvárással telt el az 10 élete.

Abban reménykedett, hogy nem lát majd semmit – de íme, egy fekete csík húzódott rézsútosan a fehérlő messzeségben, s mozgott is ez a csík... emberek, kocsik, társzekerek végeláthatatlan, sűrű menetoszlopa közeledett az Erőd felé. Más volt ez, egészen más, mint azok a nyomorúságos gyér sorok a határmegállapítás idején. Az északi hadsereg volt, végre, s ki tudja...

15 Ekkor forogni, örvényleni kezdett a távcsőben látott kép, mindjobban elhomályosult, majd sötétségbe veszett. Drogo ájultan, összecsupló fabábuként bukott a mellvédre. Simeoni még idejében fölfogta; ahogy karjába vette az élettelen testet, mintha puszta csontvázat tapintott volna a ruha szövetén át.

[...]

Már széles kört tett meg a nap sugársávja a padlón, legalább tizenegy óra lehetett; az udvarról szokatlan lárma hallatszott, Drogo pedig mozdulatlanul feküdt, a mennyezetre szegezve tekintetét, amikor Simeoni alezredes, az Erőd parancsnoka lépett a szobába.

– Hogy vagyunk? – kérdezte élénken. – Valamicskét jobban? Eléggé sápadt vagy, tudod-e?

25 – Tudom – válaszolta Drogo hűvösen. – Közeledtek valamit észak felől?

– Még hogy közeledtek! – mondta Simeoni. – A tüzéségük már elérte a dombtetőt, épp beássák az ágyúkat... de bocsáss meg, kérlek, hogy nem jöttem eddig... kész bolondokháza ez itt... Ma délután érkezik az első erősítés, most jutott csak öt percnyi szabad időm...

30 – Holnap... – Giovanni döbbsen vette észre, hogy remeg a hangja – holnap, remélem, föl tudok kelni, segítségemre lehetek egy kicsit.

– Ó, nem, nem, ne járjon az eszed ilyesmin, te most csak a gyógyulással törődj!

És ne hidd, hogy megfeledkeztem rólad. Jó hírem van számodra: még ma pompás hintó jön érted. Akár van háború, akár nincs, a barátság minden előtt...

35 – Hintó...? Értem? Minek?

– Ej, hát hogy elvigyen. Csak nem akarsz örökre itt maradni, ebben az odúban? A városban jobban tudnak gyógykezeltetni, egy hónap alatt talpra állítanak. Az itteni dolgokra meg ne legyen gondod, amúgy is túl vagyunk már a nehezén.

40 Irtózatos harag szorította össze Drogo szívét. Ez az egyetlen reménysugár éltette több mint harminc esztendőn át... mindenről lemondott, az élet minden szépségéről, csak hogy várhassa, egyre várhassa az ellenséget, s most, amikor végre-valahára itt a háború, most el akarják kergetni?!... éppen őt!]

[...]

55 Odakinn egészen sötétké volt már az ég, csupán nyugaton, az ibolyaszín hegyek fölött maradt egy világos csík. A szobában megsűrűsödött a homály; csak a bútorok félelmetes körvonalai látszottak, a fehérlő ágy, s Drogo csillogó kardja. Megértette, hogy nem megy ki innen többé.

Lent egyre-másra énekeltek az édes szerelmi dalokat gitárkísérettel; ahogy hallgatta őket, s közben mindjobban körülölelte a sötétség, érezte: remény sarjad a szívében – egy utolsó remény. Igen, Giovanni Drogo, akit mindenki megelőzött, akit úgy dobtak ki az Erődből, mint valami fölösleges terhet, ő, a beteg, a magányos, a félnék... azt merete remélni, hogy nincs még mindennek vége; hogy most talán csakugyan itt a nagy alkalom, a döntő ütközet, mely kárpótolhatja egész életéért.

55 Mert jött, közeledett az utolsó ellenség, valóban. Nem ember, őhozá hasonló, akit éppúgy gyötörnek a vágak és a kínok, akinek teste sebezhető s arca látható, hanem egy hatalmas, rosszindulatú lény; nem a bástya fokán kell megvívnia vele, ágyúdőrej s ujjongó csatakiáltások közepette, azúrkek tavaszi ég alatt – nincsenek küzdőtársak az oldalán, nem biztatják baráti arcok, nem lelkesíti a puskaapor fanyar szaga, sem a dicsőség ígérete. Egy eldugott fogadó szobájában lesz az ütközet, egy szál gyertya fényében, a legsivárabb magányban.

[...]

A szoba megtelt sötétséggel, csak az ágy fehér foltja dereng még halványan, különben fekete minden.

Nemsokára feljön a hold.

65 Vajon meglátja-e még? Vagy előbb kell elmennie? Az ajtó halkán megnyikordul. Tán csak egy szellőrezdülés, e nyugtalan tavaszi éjszakák könnyed fuvallata csupán. De az is lehet, hogy ő az, ő lépett be csendesesen, s most közeledik Drogo karosszékehez. Giovanni összeszedi maradék erejét: megpróbálja kihúzni magát, gallérjához nyúl, hogy megigazítsa, majd egy pillantást vet még az ablakon át, egy rövidke pillantást, a szikrázó csillagokra – az ő utolsó csillagaira. Aztán, bár senki se látja, a sötétben elmosolyodik.

(Telegdi Polgár István fordítása)

A regény a fantáziailrodalom (I.12.) sajátos változata. Képzletbeli helyszínen, de valóserű körülmények között zajló cselekménye a valóság első síkján túli, allegorikus jelentést hordoz. A határerődbeli, eseménytelen katonaelet a beteljesületlen várakozás általános létpéldázata: mire eljönne a várua várt cselekvés ideje (katonának a harcé), véget ér az élet. A keletkezési idő történelmi eseményei sugallták azt a téves interpretációt, amely antimilitarista jelentést tulajdonít a műnek. Buzzati később így nyilatkozott a jelképválasztásról: „A katonai környezet, s kivált a határmenti erőd két nagy előnyt kínált. Először is azt, hogy a haszontalanul zajló élet és a reménykedés témáját a katonai fegyelem és a rideg szabályok jobban példázzák [...]. Második okként pedig azt, hogy a katonaelet megfelelt a természetnek. A szokásos tartalékos tisztképző szolgálat is elegendő volt ahhoz, hogy [...] mélységesen vonzódjam és hasonuljak ahhoz a világhoz, amelynek, úgy tetszik, ma igen kevés a hitele.”

A mű szerkezeti vázát az utazás=életút ősi toposzának egzisztencialista színezetű átértelmezése adja: az utazás itt statikus, a térbeli elindulás után már csak az idő halad. Mi több, az ifjú katonatiszt főhős már a regény kezdetén is végpontról indul el („a legszebb időnek, az első ifjúságnak alighanem vége”), eseménytelen útja ettől fogva csupán a nemléthez vezető visszaút. Ennek folyamatos sejtetéséből származik a regény hallucinatív, karkai légköre.

A nyelvezet alapvetően közli, a valóság első síkjához kötődően referenciális. Gyakoriatk azonban az elmúlást egyetemes értelemben is sejtető lexikai elemek: *főlemészt (consumarsi)*, *elmúlik, befejeződik, soha többé, vége* és így tovább. A befejezéshez közeledve – az idézett részletek is innen valók – a referenciális és az egyetemes jelentés mind közelebb kerül egymáshoz (7: *kihalt út*, 8: *az életnek semmi nyoma*, 17–18: *élettelen test*, 18: *puszta csontváz*), a záró rész pedig már halálleírás (54–70). A tágabb átvitt jelentés rendre a tettvgy konkrét jelentésformáit ellenpontozza (3–5, 14, 41–43).

13. Alberto Moravia

13.1. *A közönyösök*

(*Gli indifferenti* – 1929)

Részletek a 12. fejezetből

Michele rosszkedvű volt: az előző esti események komoran háborgó elégetlenséget hagytak benne; átlátta, hogy végre már le kell győznie közönyét, és cselekednie kell; a cselekvés szükségét belső érzéseitől kétségtelenül idegen logika diktálta neki; a fiú szeretet, a gyűlölet anyja szeretője iránt, a családi érzés csupa ismeretlen érzés volt számára... de mit számít az? Ahol az őszinteség hiányzik, ott színlelni kell, s az ember addig színlel, amíg hinni nem kezd. Minden hitnek ez az alapja.

Vagyis szemfényvesztés?

10 Hogyne, szemfényvesztés, semmi más. „Lisát például – gondolta Michele – nem szeretem... még csak nem is kívánom... de tegnap este megcsókoltam a kezét... ma pedig fel fogok menni hozzá; eleinte jéghideg leszek, de aztán beleszédülök, fejembe száll a vér... neveltség... de azt hiszem, ha így megy tovább, a szeretője leszek.” [...]

15 Megjött Carla a tenispályáról, lassan lépdelt fel a lépcsőn; fehér rakott szoknyája fölött tarka pulóvert viselt; karján hozta a kabátját, az ütőket, a labdahálót, mosolygott.

– Hol van mama? – kiáltotta; felért a lépcsőn, s megállt Michele előtt: – Találkoztam Pippo Berardival – mondta. – Meghívott vacsorára kettőnket, mamát és engem; aztán elvisznek a bálba: ha akarsz, te odajöhetsz utánunk. – Elhallgatott; Michele cigarettázott, nem szólt. [...]

20 Bejött az anyjuk: – Mama, hallod – ismételte Carla tétován, megcsappant jókedvvel – Berardiék meghívtak bennünket vacsorára... és... aztán elvisznek a bálba.

25 – Jól van – felelte rá az anyja lelkesedés nélkül; orra vörösre fagyott, arcbőre, melyről lepergett a rizspor, fénylett, tekintete jéghideg volt szemhéja szenvedő vonala alatt. – Akkor – tette hozzá – hamarosan jelmezt kell vennünk. [...] Carla, ki hívtot meg tulajdonképpen: Pippo vagy a többiek?

– Pippo. [...]

30 A szobalány behozta a gyümölcsöt; Carla megvárta, amíg kimegy, kivett egy almát, és nézegetni kezdte. – Először bókokat mondott nekem a te szépségedről.

– Az én szépségemről!... – szólt közbe az anyja tetszelegve.

– Igen... aztán megkérdezte, hogy nem mennék-e el a műtermébe... Megkérdeztem, hogy mit működik, és azt felelte, hogy főképpen női aktokkal foglalkozik.

35 – Na és, mi rossz van ebben? – szólt közbe az anyja. – Ha egyszer festő...

– Várj... erre én akaratlanul megkérdem tőle, hogy fest-e vagy rajzol... ő meg elneveti magát, és azon az affektált hangján azt mondja nekem: „Kisasszony, hiszen egy ceruzát se tudok a kezembe fogni...” „Ó! hát akkor meg” – kérdem én; mire ő megint elneveti magát: „Jöjjön – azt mondja –, azért csak jöjjön el... ami az aktját 40 illeti, valami azért lesz veled, nyugodt lehet...” [...]

– Gazember!

– Az a helyzet, mama – folytatta Carla, most sem nézve fel –, hogy sokan pletykálnak rólam.

45 Mélységesen nyugodt volt. „A rossz nyelvek nemsokára diadalmaskodni fognak” – gondolta; vagy megszökik Leóval, vagy óhatatlanul rajtakapátja magát; ez mindig így történik; a beletörődés és a botrány előérzete közt kihunyini érezte magában az új élet minden reményét.

– Máskülönben, mama – folytatta szomorúan –, miért beszélt volna így Pippo?

Michele le nem vette a szemét hűgáról; bánatosnak és védtelennek látta... de

50 ennél a részvevő megállapításnál nem jutott tovább. „Nézzük csak – gondolta, teljességgel átlátva közben a kérdés nevetséges voltát. – Nézzük... nem kéne-e felháborodnom?” Hidegnek és fontolgotónak érezte magát; szemügyre vette Carlát; vonzónak találta, s úgy tűnt, jobban megérti a Pippóban támadt kívánságot, mint a lány felháborodását. „Szép kislány – ez a nemtelenül léha gondolata támadt –; nincs is rossz ízlése Pippónak... jól kinézte... És aztán, ki tudja, az is lehet, hogy igaza van, és valóban nem először tenné...” Hidegen kóstolgotó fantáziával elképzelte hűgát valakinek a karjában: így... öltözetlenül, borzasan, egymáson átvetett lábakkal, félmeztelenül egy férfi mellére simulva; vagy szabadon ülve az ölében... Nagyon is lehetséges... ő is csak nő... nyilván neki is vannak vágyai... rokonszenvei... ha a teste ilyen érett, miért ne lenne a vére is az?... Eszébe jutott, hogy egyszer meglátta véletlenül, amint a fürdőből kiszállt: emlékezete a hosszú, fehér hát tűnő képét őrizte a csüngő, ázott fej alatt, s egy súlyos, fehér makkhoz hasonló valamiét, mellét, amely a fürdőző meghajló törzsén előrebillent a sötét hónalj alatt. „Zsuzsanna a fürdőben” – gondolta tapintatosan visszahúzódva; és most Pippo... ej, ej, ez a Pippo... nincs is olyan rossz ízlése, lám.

60 Ilyenformán tűnődött magában, némán, gunyorosan: hanem egyszerre csak ráeszmélt, hogy beszélnie kell; ráébredt, hogy a helyzethez illő és őszinte felháborodást kell mutatnia, úgy, amint a szomorú körülmények megkívánják; különben, mint mindig, visszaesik abba a halálos közönybe, amely nem engedi, hogy ugyanúgy éljen és cselekedjék, mint mindenki más; eleget játszadozott már képzeletével; most végre meg kell kísérelnie, hogy tragikus és őszinte legyen. „Most vagy soha” – gondolta.

70 Anyjára nézett. – Valóban gazember – ismételte, s úgy érezte, megfagy saját hangjától, mely oly hidegen és hétköznapian csengett, mintha azt mondta volna, jó napot, vagy pedig, hány óra van. – Lesujtott öklével az asztalra: – De én – harsogta kenetlen s felszínes hévvel –, én meg tudom tenni, hogy felmegyek hozzá, és felpozozom. – Felvetette a szemét, és meglátta magát a szemközti falon lógó velencei tükörben: ő lenne az, vagy valaki más, aki ezzel a képmutató ábrázattal, alulról felfelé les vissza rá, mintha azt akarná mondani: „Nem... nem tudod megtenni.”

Az anya nem szentelt figyelmet ennek a fivéri felháborodásnak.

– Mindenki tudja, hogy mifélek – hajtogatta –: felkapaszkodottak... felkapaszkodottak, és kész.

De Carla hallotta, és feléje fordult.

85 – Nagyon köszönöm neked – mondta –, de én már helyrettem a fejét... és jobb, ha rám bízod.

Higgadságától Michelét még erősebben kezdte szurdalni a háboroghatnék: – Rád bízom! – kiáltott fel azzal a megkönnyebbült érzéssel függesztve tekintetét Carlára, hogy máris őszintébb. – Nem gondolod, hogy ha szólnék vele egy pár szót, alaposabban megértené, hogy durván tévedett?

– Kérlek – ismételte Carla, mélyen a szemébe nézve –: bízd rám. – Először esett, hogy a bosszúálló fivér szokatlan mezében volt alkalma látni Michelét, s úgy találta, túlzó és idétlen, mint egy vidéki ripacs. „És ha megtudná, hogy odaadtam magam Leonak – gondolta zaklatottan –, mit csinálna?” Ránézett: Michele férfyesre
95 fésült fejét a tányérjára hajtva hallgatott; s mintha némán tűnődött volna, ujjaival kenyérgalacsinokat gyúrt; semmi sem árulta el rajta erőszakos szándékait. „Mit csinálna?” – ismételte magában Carla; valami halk, kínos érzés belül arra intette, hogy bátyjának viselkedése, a mozdulat, ahogy az asztalra nyomta öklét, és szavai
100 valahogy hamisak, bár nem tudta, miért... és amikor Michele felnézett, mintha egy szomorú, szégyenletes titokra bukkant volna a szemében; megborzongott; a halvány kísértet ismét elszorította remegő szívét; minden fehér lett megint; anyja hangja szűrődött át a ködön.

Befejezték az étkezést. – És mára – kérdezte Carla cigarettára gyújtva – mi dolgod van, mama? – kissé szorongva várta a választ. „Csak azt ne mondja –
105 gondolta –, hogy tartsak velem.” A szeretőjénél akarta tölteni a délutánt, már belátta, hogy nem tehet másként; az új élet utáni vágyakozása helyébe a megszokás lépett, s mohó, sajgó türelmetlenséggel várta, hogy visszatérhessen abba a szobába, újra együtt lehessen a férfival.

– Én? – kérdezte az anya szórakozottan, mint akinek másutt jár az esze. – Nem tudom... azt hiszem, vásárolni megyek. – Egy pillanatra elhallgatott, tekintetét
110 cigarettája paraszára ejtve.

– És te? – kérdezte; élemedett, megcsalt szíve dobolt: ez a nap az övé lesz; szeretője visszatér hozzá, az ő régi, de biztonságos szerelméhez, mint már másszor is történt – ez a tapasztalat reménységgel töltötte el, s tetemes vigaszt nyújtott a
115 férfi múltó botlásai után.

– Én? – kérdezte Carla, ugyanolyan szórakozott hangon, mint az anyja. – Claretta meghívott teára. – Lesütött szemmel hallgattak mindketten, mintha szerényen diadalmas, elégedett pillantásukat takargatnák; ugyanaz a meg-
120 könnyebbült, derűs kifejezés áradt el az anya koros és lánya gyermekes arcán; szívükben közös szeretőjük képét hordozták mindketten, s lelkük most egyformán öfeléje tárult gyengéden, mintha fojtott, boldog ujjongással beszélne hozzá: „Íme... látod... kivettem a cselt... senki, drágám... senki sem fog zavarni bennünket.”

(Dankó Éva fordítása)

Moravia egyik kritikusa így határozta meg a regényt: „dráma tizenhat képben és két felvonásban”. De maga Moravia is többször elmondta, hogy *A közönyösöket* „regény formában írt tragédiának” szánta. A drámamodellt igazolja az epikába átemelt hármas egység (a cselekmény kevés epizódból áll, rövid idő alatt játszódik le, és nagyon kevés helyszínen zajlik), valamint a mindössze öt szereplő: Mariagrazia, az anya; Carla és Michele, a gyermekei; Leo, a házibarát; Lisa, a házibarátnő. A szereplőket konfliktusok állítják szembe egymással, s ezek közül legerősebb a generációs ellentét. Ám Carla lázadása kizárólag szexuális, és pusztá szerepcserével végződik (elfoglalja anyja helyét Leo mellett), Micheléé pedig színlelt

és gyámoltalan, s a vége kudarc és beletörődés lesz (töltetlen pisztollyal tüzel Leóra, majd számítóan elfogadja őt sógorának, végül pedig maga is üres kapcsolatot kezd a korosodó Lisával). A szerkezet szimmetrikus: az első 8 fejezetben a drámaiság dominál, a második 8-ban a narráció. A választóvonal egy Manzoni-reminiscencia: Carla úgy mond búcsút az anyai háznak, ahogyan *A jegyese*kben a tiszta szívű Lucia tette. Ezáltal a befejezés is erős kontrasztot kap, még inkább kitűnik belőle Carla házasságának bűnös és szégyenletes volta.

Az idézett rövid részletben is jól érzékelhető a családtagok egymáshoz fűződő, kétszínű viszonya, s különösképpen Michele bizonytalan jelleme. A regényben ellentétébe forduló kulcsszó, az *őszinteség* négyszer is előfordul itt (5, 67, 71, 89), s színimái és antinómái is sürűn felbukkannak (*belső érzéseitől idegen logika, színlelni kell, szemfényvesztés, hideg, fontolgató, felháborodást kell mutatnia, felszínes hév, képmutató ábrázat, szavai hamisak, pillantásukat takargatják*), és ez az egész regényen végigvonuló előkészítés szimbolikus jelentéssel ruházta fel a regény végi *álarcosbált* is. Ugyancsak jól érzékelhető a részletben a regény narrátori elemző technikája (1–8: elbeszélői hanggal váltakozó függő beszéd), melyet olykor maguk a hősök is átvesznek (9–13, 50–52). Megmutatkozik Michele kudarcba fulladó lázadásának lélektani indítéka, a fogyatékosági érzés is („Nem... nem tudod megtenni”). S valamelyes mintát a regény akkortájt merésznek számító erotikus nyelvezetéből is kapunk (56–65).

A részletből is jól látható a két lázadás különbözősége. Michele a közöny ellenében (2) keresi a cselekvés lehetőségét, és süpped bele a regény végén véglegesen a közönybe, Carla viszont eleve a közöny stratégiáját követi: anyja életmodelljét választva öntudatlanul siet a végleges közöny felé (117–122).

Tárgyszerű, megnevező, logikai természetű nyelv jellemzi a részletet, csakúgy, mint a teljes regényt.

14. Neorealizmus

14.1. Elio Vittorini

14.1.1. *Szicíliai beszélgetés*

(*Conversazione in Sicilia*, 1941)

Részlet a XXVII. és a XXXV. fejezetből

[...] De talán nem minden ember ember; és nem emberi faj az egész emberi faj. Ilyesféle kétegy fog el bennünket, ha esik az eső, és lyukas a cipőnk, és semmilyen különös érzés sem tölti el a szívünket, már nincs is külön életünk, nincs semmi, amit megtettünk, és nincs semmi tennivalónk, semmi félnivalónk, semmi veszítenivalónk, és önmagunkon túl gyilkosságokat látunk a világban. Az egyik

ember nevet, a másik sír. Mindketten emberek; az is volt beteg, aki nevet, most is beteg; mégis éppen azért nevet, mert a másik sír. Képes gyilkolni, üldözni másokat, de ha valaki a maga reménytelenségében látja, hogy amaz nevet, az újságokban, az újságok címfelirataiban, sohasem övele tart, aki nevet, hanem belenyugvásában együtt sír a másikkal. Hát nem minden ember ember. Az egyik üldöz, a másikat üldözik, nem emberi faj az egész emberi faj, csak az tartozik az emberi fajhoz, akit üldöznek. Öljetek meg egy embert: még inkább ember lesz belőle. Így hát a beteg még inkább ember, és az éhenkórászok fajtája még inkább emberi faj. [...]

10 [...] Beljebb mentünk a szűk folyosón, a lószerszámok és a lovagló
15 alkalmatlanságok, nyerges, gyeplők, ostorok és a többi között; már tapogatózva
botorkáltunk, koromsötétben ereszkedtünk le Szicília tiszta szívébe. Jó szagot
éreztem ott benn, a szívünkben, a láthatatlan szíjak és kötelek jóvoltából olyan volt,
20 a világgal szemben elkövetett sérelmek. Ő – gondoltam magamban –, ha igazán
hihetnék ebben. Úgy tetszett, mintha nem a föld alatt botorkálnék, hanem a sárkány
röppályáján szállnék, s sárkány ott volna a szememben, s ezért nem is volna másom,
mint a sötétség, nem volna másom, mint gyermekkori szívem, szicíliai szív és az
egész világ szíve.

25 Végül gyöngé fényt pillantottunk meg magunk előtt, a fény világossággá
váltzott, és egy férfi öltött alakot: kicsiny asztal mellett ült, feje fölött gyeplők,
ostorok lógtak, gyeplők és ostorok árnyékai.

A köszörüs megszólította: – Ezechiele!

A férfi megfordult, arca pufóknak tetszett, apró szeme csillogott, mintha azt
mondaná: – Igen, barátom, a világ sérelmet szenved, de itt bent még nem! –
30 Dallamos hangon megkérdezte: – Az ár kéne, Calogero?

Egyszer csak meglátott engem, apró szeme tágra nyílt, szorongás csillogott
benne, végül a köszörüs, a sárkányom, azt mondta: – Ma este nem kell.
Összetalálkoztam ezzel a barátommal, neki van kése.

35 – Ó, igazán?! – kiáltott fel a férfi; aztán fölállt, alacsony termetű ember volt,
göndör, szőke hajú, egész teste pufók, az arcán gödröcskék; apró szeme újra
megélnékül, mintha azt mondaná: – A világ sérelmet szenved, de itt bent még nem.

Matatni kezdett a szíjak, bojtok, bőrök függőnye alatt, talán széket keresett,
mozdulatait mindenütt csengettyűszó kísérte, aztán visszaült, mintha semmit se
talált volna, mintha semmilyen elhatározásra se jutott volna.

40 – Mondd meg neki, hogy nagyon örülök – mondta a köszörüsnek.

Az asztal mellett falétra állt, szinte elveszett a mennyezetről lelógó
lószerszámok között; a köszörüs félkezével nekitámaszkodott. – Ő is nagyon örül –
felelte.

– Nagyon örülök – mondtam.

45 A férfi mosolyogva végigmért, biztos volt benne, hogy nagyon örülök, de nem
azért, mert én mondtam, hanem mert a köszörüs mondta. Továbbra is a köszörüssel
beszélgetett. – Azt hiszem, jól látszik rajta – mondta, miközben tovább fürkészett.

- Mindjárt észrevettem – felelte a köszörűs. – Nem lehet tévedés.
Erre Ezechiele: – Nem bizony, nem lehet tévedés.
- 50 Erre a köszörűs: – Szenved.
Erre Ezechiele: – Igen, szenved.
Erre a köszörűs: – A megsértett világ fájdalma miatt szenved.
Erre Ezechiele: – Persze, nem önmaga miatt. Mindenki önmaga miatt szenved,
de mégis...
- 55 Erre a köszörűs: – De még sincs se kés, se olló, semmi sincsen...
Erre Ezechiele: – Semmi, senki se tud semmit, senki se vesz észre semmit...
Elhallgattak, egymásra néztek, Ezechiele szeme megtelt szomorúsággal, a
köszörűs szeme szintén rémülten s fehérebben villogott fekete arcában, mint addig.
– Ó! – mondta a köszörűs.
- 60 – Ó! – mondta Ezechiele.
Közelebb hajoltak egymáshoz a kicsiny asztal fölött, egymás fülébe súgtak
valamit, aztán a köszörűs hátrább húzódott, és azt mondta: De a barátunknak van
egy kis kése. És a megsértett világ fájdalma miatt szenved.
– Igen – mondta Ezechiele. Rám nézett, apró szeme szomorúan csillogott,
mintha azt mondta volna: – Nagyon, nagyon megsértették a világot, nagyon
65 megsértették, nagyon megsértették, jobban, mint gondolnánk.
Aztán újra megfordult, és a köszörűsre nézett.
– Mondtad neki, hogy mi hogyan szenvedünk? – kérdezte.
– Elkezdtem – felelte a köszörűs.
- 70 Erre Ezechiele: – Jól van, mondd meg neki, hogy nem magunk miatt
szenvédünk.
– Tudja – felelte a köszörűs.
Erre Ezechiele: – Mondd meg neki; semmi okunk sincs rá, hogy magunk miatt
szenvédjünk, semmilyen csapás sem ért bennünket, nem éhezünk, mégis sokat
75 szenvédünk, ó, nagyon sokat!
Erre a köszörűs: – Tudja! Tudja!
Erre Ezechiele: – Kérdezd meg, hogy csakugyan tudja-e?
Erre a köszörűs hozzám fordult: – Ugye, hogy tudja?
Rábólintottam. Ezechiele fölállt, tapsolt egyet, s elkiáltotta magát: – Achille
80 öcsém!
A lószerszámok sűrűjéből felbukkant annak a fiúnak az arca, aki a folyosón
meglökött bennünket. – Miért nem jössz ide? Miért nem hallgatod, mit beszélünk? –
kérdezte Ezechiele.
A fiú nagyon kicsi volt, a haja göndör és szőke, mint a nagybátyjájé. –
85 Figyeltem, Ezechiele bácsi – felelte.
Ezechiele helyeslően bólintott, aztán újra a köszörűshöz fordult.
– Szóval, a barátunk tudja, hogy a megsértett világ fájdalma miatt szenvédünk.
– Tudja – felelte a köszörűs.

90 Ezechiele újra kezdte mondókáját: – A világ nagy és szép, de nagyon megsértették. Mindenki csak önmaga miatt szenved, nem azért, mert a világot megsértették, így hát továbbra is megsértik a világot.

Beszéd közben körülnézett, apró szeme összehúzódott a szomorúságtól, aztán élénk pillantással a köszörűst kereste: – Mondtad a barátunknak, hogy a megsértett világ fájdalomról ír? – kérdezte.

95 Csakugyan valami füzetfélést, tintatartót, tollat láttam a kicsiny asztalon.

– Mondtad neki, Calogero? – kérdezte a férfi.

– Éppen mondani akartam – felelte a köszörűs.

100 Erre a férfi azt mondta: – Jól van, megmondhatod a barátunknak. Mondd meg neki, hogy akár valami régi remete, e lapok fölé görnyedve töltöm napjaimat, és megírom a megsértett világ történetét. Mondd meg neki, hogy szenvedek, de azért írok, egyenként megírok minden sérelmet, és leírom azokat a pofákat is, amelyek vigyorognak az elkövetett és a jövőben elkövetendő sérelmeken.

– Kések, ollók, kopják! – kiáltotta a köszörűs.

105 Ezechiele a fiú fejére tette a kezét, ér rám mutatott. – Látod ezt a barátunkat? – kérdezte. – Ő is szenved, akárcsak a nagybátyád. A megsértett világ fájdalma miatt szenved. Tanulj, Achille öcsém, most pedig vigyázz az üzletre, amíg elmegegyk Calogeroval meg a barátunkkal Colombóhoz, bort inni.

(Zsámboki Zoltán fordítása)

A neorealizmus első korszakában született regény több szempontból is az áramlat fő korszakának (I.14.) modellje lesz: hőse kapcsolatot keres a társadalom szegényeivel, együttérző elkötelezettséggel fordul feléjük, dokumentáló hitelességgel írja le világuknak egy földrajzi értelemben is körülhatárolt szegmensét. Az első személyű narrátor-főhős azonban a neorealizmus majdani leíró-történetmondó szemlélete helyett itt elemző, bölcséleti szemlélettel közelít tárgyához. Térbeli utazását szellemi és időutazássá tágítva azt az archaikus valóságot kutatja a szicíliai helyszínen, amely a napi történelem szűkebb valóságán túl az egyetemes emberi lét tágabb valóságának megismeréséhez vezethet.

A mű a személyes és az általános válság találkozásából született. Vittorini a spanyol polgárháború következtében elfordult a fasizmustól, és kiérlette magában a „megsértett világ” gondolatát. Ennek valóságartalmát tárta fel azután a *Szicíliai beszélgetés*ben, sérültnek ábrázolva a nemzedéki kapcsolatokat, a férfi–nő viszonyt, a társadalmi rétegek együttélését.

A regény öt részből áll, részei pedig dialógusok uralta epizódokból épülnek fel. A narrátor-főhős Silvestro hazafelé utazva, majd pedig hazaérkezve sokféle emberi sorssal találkozik, sokféle emberrel „beszélget”. A hús-vér szereplőket és a valós történéseket azonban Vittorini rendre jelképes általánosságba emeli. Szereplőit antonomázia-névvel emlegeti (*Bajuszos, Bajusztalan, Nagy Lombard* stb.), beszédmódjukat ritusszerű ismétlésekkel biblikusává teszi (mintául ehhez az ótestamentumi „pásztor királyok” nyelvezetét vette), töredezett, rövid mondataik után ritmusadó gyakorisággal ismételteti a narrátori „mondta”, „kérdezte”, „felelte” kiegészítést, versbe illő mondattani és szótani alakzatokkal (paralellizmussal, anaforával, ellipszissel, chiazmussal, analógiával) líraivá lényegíti át az epikai közlést. A tárgyszerűen hiteles, helyi krónikát jelképesen általános költői epikával mondja el.

A mű nyelvezete ezáltal kettős rétegű. A kettősség végleteket egyesít: a neorealizmus hétköznapien egyszerű közlésformái (alapszókincs, nyelvjárási elemek, népies fordulatok, névmási redundanciák) a hermetizmus elvont eszközeivel (a többes szám használatával, a névelő elhagyásával vagy határozatlanra cserélésével, szuggesztív képiességgel) válnak általánossá.

Az itt közölt részletek a regény és egyben a Vittorini-életmű két alapmotívumát emelik ki. Az emberség határvonalának meghúzása később egy regénycímben is visszatér: *Emberek és farkasok (Uomini e no)*; a megsértett világ gondolata pedig majd a háború utáni irodalomszervező program kiinduló pontja lesz (l. 14). A narrátori szöveg és a párbeszédés kidolgozás egyaránt Vittorini legfőbb eszközére, az ismétlésre épül: a *sérelem*, a *szenvedés* és az *öröm* halmozásos, refrénszerű vagy éppen recitativo gyakorisággal ismétlődik (az opera műfaj fontos modellje volt a regénynek). De jellemző bőséggel sorakoznak a jelképek is. A (papír)*sárkány* (20–21, 32) egy előző fejezetből tér vissza, ahol a gyermekkor hitének bizalmának volt jelképe; a bördíszművesnek az *ár* (30), a köszörűsnek a *kés* (33) fegyvert jelent; a bibliai nevű *Ezechiele* pedig, aki a világ sérelmét egyszerű ember létére megírja, a romlást megjövendőlő próféta szicíliai kisember-mása.

A végletekig leegyszerűsített szóhasználatot és mondatszerkesztést a szöveg belső ritmusa is emelkedetté teszi.

14.2. Salvatore Quasimodo

14.2.1. A fűzek ágára

(*Alle fronde dei salici* – *Giorno dopo giorno*, 1947)

- Hogy is tudhattunk volna énekelni,
Míg szívünket idegen láb tiporta,
Míg a parkok fagyott fűvében árva
Holtak heverték, míg, akár a bárány,
5 Ríttak a gyermekek, míg az anyák jajt
Üvöltve keresték fiaikat, kik
Távírópóznán függtek megfeszítve?
Fűzek ágaira, fogadalomból,
Felaggattuk mi is a lantjainkat,
10 Súlytalan ringtak a szomorú szélben.

(*Bittei Lajos fordítása*)

Quasimodo a második világháború után hangot váltott, a hermetista „távollét” eszmény helyett a nyílt állásfoglalás (*impegno civile*) magatartásformáját és költői eszközeit választotta. A vers e váltásnak mintegy ars poeticája.

Az 1–2. és a 8–9. sor bibliai parafrázis, a Vulgáta szerinti 136. zsoltár szövegrészeinek („De hogyan énekeljünk éneket az Úrról / az idegenek földjén?”, „Azon a földön a fűzfákra / akasztottuk hárfáinkat”) alkalmi adaptálása: száműzöttek helyett most megszállás alatt levők akasztják fűzfára hangszereiket, melyeknek nem illik szólniuk.

A versnyelv immár túlnyomó részt fogalmi és közlő, a leírt képek valóságosak (3–4, 6–7). Csupán a Krisztus-motívumot idézik fel analógiák (*bárány, megfeszítve*), és a quasimodói kulcsszó, a szív képez meghökkenítő metonimiát: a „szívünknek kedves föld” helyett áll (2).

A verselés szabályos maradt, ám a tizenegyes sorok lüktetését sűrű áthajlások oldják.

15. Cesare Pavese

15.1. Déltengerek

(*I mari del Sud* – Lavorare stanca, 1936)

- Csak kettesben tapossuk estefelé a dombot,
és hallgatunk. A késő, árnyékos alkonyatban
a bátyámat fehér ruhát viselő óriásnak
látom, ahogy kimérten csak sétál, napsütötte
- 5 arccal, és nem beszél. A hallgatás egyik erényünk.
Ki tudja, melyik ösünk volt annyira magányos
– ember az ostobák közt, vagy ön maga bolondja –,
hogy ezt a némaságot mérte a többiekre.
- 10 A bátyám aznap este beszélt. Csak arra kért meg,
hogy menjek vele járni: olykor, a dombtetőről,
ha felhőtlen az alkony, a távolból a város,
Torino fénye látszik. „Te Torinóban élhetsz...”
mondta „és igazad van. Az életet nem itthon
kell élni, jobb ha elmész; örülhetsz ennek-annak,
- 15 tanulsz is; visszajössz majd, mint én, már negyvenéves
fejjel, és minden új itt. A dombok megmaradtak.”
Sokat beszélt a bátyám, és nem is olaszul, mert
a tempós dialektus kemény, akár a dombok
köve, és nem kopott meg ajkán, hiába hallott
- 20 hús évig ismeretlen beszédet, óceánok
és tengerek kódében. Indul a meredeknek,
s tekintete közömbös, ahogy gyermekkoromban
a kissé eltörődött parasztok szeme nézett.

- Húsz évig csak tekergett, hajókon, idegenben.
25 Mikor eltűnt hazulról, én még az asszonyok ölében ültem.
Azt mondták róla: meghalt. Néha még emlegették
az asszonyok, mint valami mesében;
a komor férfinépnek nem jutott eszébe.
Egy télen jött a postás, s egy szép lapot hozott apámnak,
30 hatalmas bélyeg volt rajta, sok-sok tengeri hajóval,
üdvözlétül, szüretre. Álmélkodott a ház, de
a felnőtt gyermek egyből, mohón elmagyarázta,
hogy az a lap a messzi Tasmánia szigetről érkezett,
ahol kékebb a tenger, és cápák is nyüzsögnek,
35 és Ausztráliától délre, a Csendes-óceánban van. A bátya
most gyöngyhalász lehet ott. A bélyeget letépte.
[...]
Jó félórája járunk. Közel a dombtető már,
sűrűsödik is egyre a szélvész suhogása, füttye.
Megtorpan itt a bátyám és visszafordul: „Ebben
40 az évben kiragasztom: *Santo Stefano mindig
legelső volt, ha ünnep ígérkezett a Belbo
völgyében* – hadd legyen mit beszélni odaát is,
Canelliben”. De indul ismét a kaptatónak.
A kezdődő sötétben a föld s a szél kerülget illatával,
45 valahol messze fények: tanyák és gépkocsik, de
zajuk ide nem ér fel; s rádöbbenek magamban,
hogy ez az ember engem ruházott föl a távol
földek, vizek kitartó csöndjéből vett erővel.
Útjairól beszélni most sem szeret a bátyám.
50 Elmondja szárazon, hogy megfordult itt meg ott is,
s a gépeire gondol.

Egyetlen emlék

- mardossa még a vérét: mikor egy ócska holland
bárkát fütött, szemével látta egyszer a bálnát,
55 és láthatta a súlyos szigonyt a levegőben,
a nap alatt a bálnát véres habok közt menekülni,
az üldözést, a szörnyű farkcsapdosást, a lándzsaharcot.
Mesélget néha erről.

- S ha válaszul szerencsés
60 fickónak nevezem, mert az egész földkerekség
legszebb szigetein látta a hajnalt,

csak mosolyog a múltnak, s azt feleli, hogy akkor
mögöttük volt a fél nap, mire a hajnal eljött.

(Lőrinczi László fordítása)

„Félig lélektani, félig történetmondó kis poéma”: így definiálta Pavese ezt a versét, amely első ugyan a maga teremtette új műfaj, az „elbeszélés-vers” darabjai közül, a prózai műveket pedig egy évtizeddel is megelőzte, mégis felsorakoztatja már az életmű legfőbb motívumait: elvagyódás (13–14), visszatérés (15), vidék–város ellentét (12–14), a vidék mint változatlan és maradandó öskövület (18–20), a dombok mint a gyermekkor helyszíne (1, 10, 16, 37), a Langa tájegysége (40–43), magány (5–8). Az ifjúi elvagyódást gyermekkori perspektíva hitelesíti: az unokabáty (cugino) a már felnőtt fiú számára is *óriás* (3–4), mert egykor mesebeli alakként emlegették előtte (26–27), s maga is mesebeli tájakra képzelte (34). Ezt a perspektívát erősíti a kaland képzeje is (35–36). A kaland azonban az unokabáty szemszögéből már nosztalgia; az ő bálnameséjében (52–57) Melville regényére ismerhetünk (*Moby Dick*, a *fehér bálna*), melyet Pavese fordított olaszra. Az itt kihagyott középső részben az unokabáty az olasz faluban is amerikai létformát próbál maga körül kialakítani, azaz érlelődik benne a visszavagyódás, amely majd későbbi hasonmásában, *A Langa-vidék* (*La Langa*) című novella főhősében fogalmazódik meg egyértelműen.

A versforma a Whitman (s kisebb részt Gozzano, Jahier és Thovez) nyomán kialakított, többnyire 13 szótagos, 4–5 hangsúlyra épülő, félig szabad vers, amely azonban teljességgel prózaszövegnek hat. A magyar fordítás a szótagszámot szabadabban kezeli.

15.2. A hold és a máglyák

(*La luna e i falò*, 1950)

XXVI. fejezet

[...] Amikor Genovában partra szálltam a háborúban romba dőlt házak között, az első szavam az volt, hogy minden ház, minden udvar, minden erkély jelentett valakinek valamit, és rossz – nem is annyira az anyagi kár, a halottakra, mint inkább – a sok átélt évre gondolni, a sok emlékre, amely így eltűnt egyetlen éjszakán, és nyoma sem maradt. Vagy mégsem? Talán jobb is így, jobb, hogy minden a semmibe foszlik a száraz fűből gyújtott máglyában, és az emberek újrakezdik. Amerikában ez a szokás – amikor beleuntam valamibe, valami munkába, valamelyik helybe, újat kerestem. Odalent most egész falvak elnéptelenedtek – a kocsma, a községháza, és az üzletek is –, olyanok, mint a temetők.

Nuto nem beszél szívesen a Moráról, de azért többször megkérdezte, láttam-e valakit azóta. Ő gondol a környékbeli fiúkra, társainkra a golyózásban, a fociban, a kocsmázásban, és a lányokra, akiket táncba vittünk. Mindegyikről tudja, hol él,

15 milyen sora volt; és most, hogy a saltói házban vagyunk, amikor valaki arra megy az országúton, macskatekintettel odaszól neki: – Megismered még? – Aztán örül, hogy milyen csodálkozó képet vág a másik, és tölt mindkettőnknek. Beszélgetünk. Olyan is akadt, aki lemagázott... – Az Angolna vagyok – szakítottam félbe –, ne cirkszoljunk. Mi lett a bátyáddal, az apáddal, a nagyanyáddal? Él még a szukátok?

20 Ők nem nagyon változtak meg, én, én megváltoztam. Emlékeztek olyasmire, amit én már elfelejtettem: mit tettem és mondtam, hogyan tréfáltam, verekedtem. – És Bianchetta? – kérdezte valaki. – Bianchettára emlékszel? – Persze hogy emlékezem. – A Robini családban ment férjhez – mondták –, jól megvan.

25 Nuto majdnem minden este eljött értem az Angyalba, kihalászott az orvos, a községi titkár, az őrmester és a földmérők köréből, és beszélgetett. Mint két szerzetes jártuk a falu utcáit, szóltak a tücskök, szellő fújt a Belbo felől – a mi időnkben ilyenkor soha nem jöttünk le a faluba, más életet éltünk.

Egyik este a holdfényben és a fekete dombok alatt Nuto megkérdezte, hogyan is volt az, amikor hajóra szálltam, hogy elmegyek Amerikába, és ha megint alkalom nyílna rá, és megint húszéves volnék, megtenném-e most is. Mondtam neki, hogy 30 nem is annyira Amerika volt az oka, inkább a düh, hogy senki nem vagyok, és nem is annyira menni akartam, mint inkább egy szép napon hazajönni, miután már mindenki azt hiszi rólam, hogy éhen haltam. A faluban soha nem lett volna belőlem más, mint cseléd, egy öreg Cirino (ő is meghalt már jó ideje, leesett a szénapadlásról, eltörött a gerince, de azért húzta még egy évig), és akkor már 35 inkább nekivágok, és engedek a vágynak, hogy ha már túlmentem Bormidán, keljék át az óceánon is.

– De nem könnyű hajóra szállni – mondta Nuto. – Bátor voltál.

Nem bátor voltam, mondtam neki, menekültem. Inkább elmesélem neki.

40 – Emlékszel, miket beszélünk apáddal a műhelyben? Ő már akkor megmondta, hogy aki tudatlan, az mindig tudatlan is marad, mert az erő azoknak a kezében van, akiknek érdekük, hogy az emberek semmit ne értsenek, a kormány a feketeingesek, a tőkészek kezében... Itt, a Morában, semmi nem volt, de amikor katonaidőmben bejártam Genova sikátorait és dokkjait, akkor megértettem, mik a tulajdonosok, a tőkészek, a militaristák... Akkor itt voltak a fasiszták, és az ilyesmit nem lehetett 45 kimondani... De voltak másfélék is...

Nem akartam heccelni, ezért soha nem mondtam el neki azt a beszélgetést, amely annyira haszontalan volt, és most, miután eltelt húsz év, és annyi minden történt, már magam sem tudom, mit higgyek, de Genovában, azon a télen, hittem benne, és 50 hány éjszakán vitakoztunk a villa melegházában Guidóval, Remóval, Cerretivel és a többiekkel mind. Aztán Teresa megijedt, nem akart már beengedni bennünket, mire én azt mondtam neki, hát csak cselédeskedjen tovább, zsákmányolják ki, megérdemli, mi kitartunk és ellenállunk. Így dolgoztunk tovább a kaszárnyában, a bormérésekben, és leszerelés után a dokkokban, ahol munkát találtunk, és az esti szakiskolákban. Teresa most már türelmesen meghallgatott, és azt mondta, jól 55 teszem, ha tanulok, ha előbbre akarok jutni, és a konyhában adott enni. Erre a

beszélgetésre többé nem tért vissza. De egyik éjszaka eljött Cerreti, és figyelmeztetett, hogy letartóztatták Guidót és Remót, a többieket meg keresik. Mire Teresa egyetlen rossz szót sem szólt nekem, hanem beszélt valakivel – egyik sógorával, volt gazdájával, nem tudom –, és két nap alatt talált számomra valami munkát egy Amerikába induló hajón. Így történt, mondtam Nutónak.

60 – Látod, milyen az élet – mondta ő. – Amikor az ember még gyerek, néha elég egyetlen szó is, amelyet akár egy öregtől hallunk, még egy olyan szegény fickótól is, mint az apám, és kinyitja a szemünket... Örülök, hogy nem csupán meggazdagodni akartál... És azok a társaid hogyan pusztultak el?

65 Így mentünk az országúton, ki a faluból, és a sorsunkról beszélünk. Én a holdra füleltem, és hallottam, ahogy a távolban egy szekér kerékfékje csikorog – Amerika útjain már jó ideje nem hallani efféle zajt. És Genovára gondoltam, a hivatalokra, és hogy milyen lett volna az életem, ha akkor reggel engem is megtalálnak Remo dokkjában. Néhány nap múlva visszatérek a Corsica sugárútra. Erre a nyárra vége.

70 Valaki futott az országút porában, akár egy kutya. Aztán megláttam, hogy egy fiú: sántít, és élénk fut. Mire rájöttem, hogy Cinto az, már oda is ért, a lábam elé vetette magát, és nyüszített, mint egy kutya.

– Mi történt?

75 Nem akartuk elhinni. Azt mondta, hogy apja felgyújtotta a házat. – Éppen ő, gondold csak el – mondta Nuto.

– Felgyújtotta a házat – ismételte meg Cinto. – Engem meg akart ölni... Felakasztotta magát... felgyújtotta a házat...

– Biztos fellökték a lámpát – mondtam.

80 – Nem, nem – kiáltotta Cinto –, megölte Rosinát és a nagymamát. Engem is meg akart ölni, de nem hagytam... Aztán meggyújtotta a szalmát, és megint engem hajkurászott, de nekem ott volt a késem, és akkor felakasztotta magát a szőlőben...

85 Cinto lihegett, nyüszített, egész fekete volt, agyonkarmolva. Leült előttem a porba, átölelte egyik lábamat, és mondta megint: – Apa felakasztotta magát a szőlőben, felgyújtotta a házat... a tinót is. A nyulak kiszöktek, de nekem késem volt... Minden leégett, Piola is látta.

(Lontay László fordítása)

A regény a *visszatérés* ősi toposzának Pavese szimbolikájával átértelmezett változata, az elvágódás–visszatérés ellentét (30–31) regény terjedelmű feldolgozása. A motívum végigkíséri az egész életművet, legközelebbi előképei a *Déltengerek* című vers (III.15.1.) és a *Langa-vidék* című novella. A hazatérő ezúttal egy amerikai emigráns (ragadványneven Angolna), aki hajdani barátja, Nuto kíséretében járja be újra gyermekkorának helyszíneit – a pavesei jelképrendszer szerint magánmitológiájának forrását –, hogy az emlékek felidézésével tudatosabban megismerje sorsát. Időutazásának eredményeként megállapíthatja, hogy világon kívülisége teljes: sem családja, sem hazája, sem történelme nincsen (talált gyerek, emigráns, az ellenállási harcok idején távol élt).

A szerkezet Dante-reminiscencia: a regény a *Színjáték* énekeire emlékeztető, 32 rövid fejezetből áll, melyekben Nuto afféle vergiliusi kísérő. A hangnem is lírai, a mondatszerkesztés sokszor az elbeszélés-vers pavesei műfajához közelít, s ezért a mű akár „prózai elbeszélő költeménynek”, „prózai daloskönyvnek” is tekinthető (Giovanardi, 1996).

Az idézett részlet elején (1–8) már fölsejlik a máglya-jelkép: a földeken gyűjtött tavaszi termékenység-máglyák gyújtóbombák tűzével torzulnak, s egy kultúrkör egész *emlékvilágát* fölperzselik. A részlet végén (74–85) bekövetkezik az újabb torzulás: az öreg Valino a tehetetlenség önpusztító dühével fölgyújtja a házát. A regény végén pedig a történelmi bűn ég el egy máglyán: az ellentmondásos külön utakon járó (a fasisztákat szolgáló, de az ellenállókat segítő), szép Santát a partizánok kémkedéssel vádolják, kivégzik, és holttestét elégetik. A másik fő jelkép, a címbeli hold is a paraszti munka hiedelmeihez kötődik („Ha holdvilágnál vágsz ki egy fenyőfát, megeszik a férgek” stb.), de amellett az érzelmes eltűnődés kísérője is (27, 65–66).

Itt már, miként a XX. fejezettől általában, hosszabb esemény sorok váltják fel a rövidebb, töredékesebb kezdeti történéseket, s a párbeszéd helyett is több a narrátori közlés. A töredékesség háttérbe szorulásával a művészi prózát idéző stílus is leíróbb jellegűre vált, s megszaporodnak a verizmushoz közelítő közvetett idézetek (11–14). Változatlanul megmarad azonban a jelen idő és a múlt idő váltogatásának sajátos technikája (11–17), amely az elbeszélés múlt idejét a gondolatok sebességével különítheti el az elbeszélte múlt időtől. A líraiság sem tűnik el (25, 27, 65–66), s továbbra is fel-felbukkan a közvetlen ideológiai didaxis (40–45, 51).

16. Primo Levi

16.1. *Ember ez?*

(*Se questo è un uomo*, 1947, 1956)

Beavatás

Az első napok barakkról barakkra, Kommandóból Kommandóba vándorlása után késő este beosztanak a 30-as Blockba, s megmutatják a helyemet is, Diena fekszik rajta. Diena felébred, s kimerülten bár, de helyet csinál nekem, és barátságosan fogad.

5 Nem vagyok álmos, jobban mondván a bennem felgyűlt feszültségtől és szorongástól nem tudok elaludni, csak beszélek, beszélek.

10 Rengeteg a kérdeznivalóm. Éhes vagyok, s holnap, ha megkapom a levest, hogy fogom majd kanál nélkül megenni? És honnan szerezhetnék kanalat? És hová küldenek majd dolgozni? Diena természetesen annyit tud, mint én, kérdéseimre kérdésekkel válaszol. De fölülről, alulról, közlőről, távolról, az elsötétült barakk minden szögletéből álomittas, haragos hangok mordulnak rám:

– Ruhe! Ruhe!

15 Értem, hogy csöndben kell maradnom, de ezt a szót még nem hallottam, s mivel nem ismerem a jelentését és következményeit, növekvő nyugtalanság fog el. A nyelvi zűrzavar mélyben tengő életünk egyik legfontosabb velejárója: örök Bábél vesz bennünket körül, melyben azelőtt sosem hallott nyelveken mindenki parancsokat és fenyegetéseket üvöltözik, s jaj annak, aki nem ért azonnal a szóból. Itt senkinek sincs ideje, senkinek sincs türelme, senki se figyel oda ránk; mi, utolsónak érkezők ösztönösen a sarokba húzódunk, a fal mellé, hogy legalább 20 hátulról védve érezzük magunkat.

Felhagyok hát a kérdezősködéssel, s rövidesen kínzó, lidérces álomba zuhanok. Pihenésről szó sincs, úgy érzem, üldöznek, csapdát állítanak nekem, s el vagyok rá készülve, hogy védekezésül bármelyik pillanatban görcsösen összeránduljak. Álmodom: mintha az utcán, valami hídon vagy egy ajtó előtt feküdnék keresztben, 25 a ki-be járkáló emberek lába alatt. De aztán itt van – és jaj, milyen hamar – az ébresztő. Megrendül a barakk, kigyulladnak a lámpák, körülöttem mindenki kapkod, tevékenykedik: bűdös porfelhőket kavarva rázzák a pokrócokat, lázas igyekezettel öltözködnek, s félig felöltözve már rohannak is ki a fagyba a latrinák és a mosdók felé; állatias szemérmertlenségükben sokan menet közben vizelnek, hogy időt 30 takarítsanak meg, mert öt percen belül kezdődik a kenyérsztás, a pane-Brot-Broit-hleb-pain-lechem-kenyéré, ezé a szent, szürke csomagé, amely a szomszédunk kezében óriásinak, a magunkéban viszont sármalasan kicsinek hat. Ehhez a mindennapos érzékcsalódáshoz utóbb hozzászoktunk, de eleinte még annyira tűrhetetlennek érezzük, hogy a magunk nyilvánvaló örökös szerencsétlenségéről és 35 a mások pófátlan szerencséről való hosszas vitatkozás után végül kicseréljük egymás közt az adagjainkat, mire az illúzió megfordul, s mindannyiunkból elégedetlent és csalódottat csinál.

A kenyér egyben az egyetlen pénznemünk is: a kiosztása és az elfogyasztása 40 közti néhány percben a barakk szolongatástól, veszekedéstől és futástól visszhangzik. Az előző napi hitelezők követelik a magukét, megragadva azt a pár pillanatot, amíg az adós fizetőképes. Aztán viszonylagos nyugalom áll be, sokan ezt használják ki arra, hogy a latrinára visszamenve elszívjanak egy fél cigarettát, vagy hogy rendesen megmosakodjanak a mosdóban.

[...]

45 Bevallom, egyetlen heti fogság alatt kiveszett belőlem a tisztálkodási ösztön. Csak ténfergek a mosdóban, s látom ám, hogy majdnem ötvenéves barátom, Steinlauf, deréig meztelenül ott csutakolja a nyakát és a vállát – vajmi kevés eredménnyel (szappana nincs), de annál nagyobb igyekezettel. Steinlauf észrevesz, köszön, s kertelés nélkül szigorúan kérdőre von, hogy én miért nem mosdom. Minek 50 mosakodjak? Talán különb lennék, mint így? Jobban tetszenék valakinek? Tovább élnék egy nappal vagy csak egy órával is? Inkább csak megrövidíteném az életemet, hiszen a mosakodás munka: energia- és kalóriefecsérlés. Steinlauf ne tudná, hogy a szeneszsákok fél óra múlva minden különbséget eltüntetnek kettőnk közt? Minél

55 többször gondolom meg, annál inkább úgy ítélem, hogy ilyen körülmények közt mosakodni ostobaság, léhaság: gépies szokás, sőt rosszabb: egy kipusztult rítus gyászos felelevenítése. Meg fogunk halni, máris haldoklunk; ha ébresztő és munka közt marad tíz percem, azt másra akarom fordítani: magamba akarok zárkózni, hogy számvetést készítek, vagy az eget bámuljam, és arra gondoljak, hogy talán utoljára látom; vagy csak egy kis békére vágyom, a pillanatnyi semmittevés fényűzését
60 akarom élvezni.

De Steinlauf a szavamba vág. Végzett a mosdással, most törülközik a vászonkabátjával, melyet eddig összegöngyölve a térde közé szorított, s melybe majd bele fog bújni, és a műveletet félbe sem szakítva szabályosan kioktat.

65 Sajnos már elfelejtettem egyenes és világos szavait, elfelejtettem, pontosan mit is mondott az 1914–18-as háború osztrák–magyar hadseregének vaskereszttel kitüntetett őrmestere. Sajnálom, hogy bizonytalan olaszszággal mondott, jó katonához illő egyszerű beszédét a magamfajta hitetlen szavaival kell visszaadnom. A lényegét azonban nem felejttem el soha: ha a láger nagy gépezete arra van is, hogy állatot csináljon belőlünk, attól nekünk még nem kell állattá válnunk; itt is
70 életben lehet maradni, s ezért akarnunk is kell életben maradni, hogy mesélni tudjunk, hogy tanúságot tehesünk; s az életben maradáshoz igyekeznünk kell, hogy legalább a csontvázunkat, a felépítményt, a civilizált énünket megőrizzük. Rabszolgák, jogfosztottak, védtelenek, halálfiúi vagyunk, de egyvalami még a hatalmunkban áll, s ehhez minden erőnkkel ragaszkodnunk kell, mert már csak
75 ennyink maradt: hatalmunkban áll megtagadni az egyetértést. Igenis meg kell tehát mosnunk az arcunkat szappan nélkül is a mocskos vízben, s meg kell törölnünk a kabátunkban. Ki kell pucolnunk a cipőnket, s nem azért, mert a szabályzat előírja, hanem mert így szoktuk, s a méltóságunk így kívánja. Emelt fővel kell járnunk, nem szabad csoszognunk, de nem a porosz fegyelem iránti tiszteletből, hanem élni akarásból, azért, hogy ne kezdjünk el haldokolni.

80 Ezeket mondta Steinlauf, ez a jámbor ember; szavai furcsán hangzottak az én másához szokott fülemnek, nem is értettem meg és fogadtam el belőlük mindent, s azt is csak egy könnyedebb, rugalmasabb és enyhébb felfogássá szelídítve, aszerint, ahogy az Alpokon innen évszázadok óta gondolkodnak az emberek, mondván,
85 hogy nincs értelmetlenebb dolog, mint mások által, más ég alatt kidolgozott teljes erkölcsi normák átvételén törni magunkat. Nem, Steinlauf bölcsessége és erkölcsisége, melyekkel ő kétségkívül elboldogul, engem nem elégítenek ki. Én ebben a pokoli, zürzavaros világban képtelen vagyok eligazodni; ki kellene hozzá dolgoznom valami módszert, és aszerint kellene élnem? Nem lenne üdvösebb
90 beismernem, hogy nem tudok ellene mit kitalálni?

(Magyarósi Gizella fordítása)

Rövid bevezetőjében Levi balzacian tárgyilagos hangütéssel indítja útjára könyvét: „az emberi lélek némely aspektusának higgadt tanulmányozásához” szánja adalékul. S a dokumentumregényben (l. még I.15.2.) maga is végig higgadtan elemez, az Auschwitz melletti

haláltábor természetrajzát igyekszik feltárni. Az elbeszélés idejét és az elbeszélő időt különválasztva önmagát is megkettőzi: egy narrátor énre és egy szereplő énre osztja. De már szereplő énjének magatartása is kettős, fogolyként sem csupán elszenvedi az eseményeket, hanem jelen idejű beszédmódban maga is elemez. A regényidő lineáris, ám a külső és belső elemzések folytonosan tematikus egységekbe vonják össze, mintegy függőleges metszsvonalakkal tagolják. Az egységeket képező fő témák: munka, napirend, éhség, betegség, halál, szolidaritás, barátság, ellenállás. A meditatív jelleg a tizedik fejezettől valamelyest oldódik, innentől kezdve a cselekmény dominál. Ennek a történet belső logikáján kívül – amíg a helyzet új, több magyarázatot igényel – külső, technikai oka is lehet: Levi a későbbi fejezeteket írta meg először, hogy a részletekre minél hívebben emlékezzen.

Az idézett fejezet csak a második kiadásban került be a műbe, s a foglyok beilleszkedésének fontos témáját összegzi. A cselekmény egy-egy rövid mozzanatát – elalvás, álom, ébredés, tisztálkodás – a történelem leírásánál hosszabb elemzés követi, melyben a szereplő-narrátor kilép az akkori időből, s későbbi tapasztalatai alapján általánossá tágítja a képet (13–20, 25–43). Az elemzések a regény két igen lényeges pontját is érintik: a cím arra utal, hogy a láger állati létbe süllyesztette az embert (29, 68–69), a soknyelvűség pedig egyrészt hitelesít (30–31), másrészt a kölcsönös meg nem értés vagy a különmű gondolkodás kifejező eszköze (15–18). Steinlauf igen fontos figurájával a részlet egy túlélésstratégiát is felmutat (70–71, 75–80), ez azonban, mivel a megismerés helyett mechanikus fegyelemre épít, a fogoly Levi számára nem követhető.

A részlet hű mintát ad a mű nyelvezetéről: a leírások tárgyilagosságáról, amely később a borzalmak közvetítésében sem megy túl a fájó mértéktartáson, valamint a meditatív részek arányos, kimért pontosságáról.

17. Carlo Emilio Gadda

17.1. *A fájdalom tudata*

(*La cognizione del dolore* – 1936, 1963)

Részlet a VIII. fejezetből

5 Az ifjabb Pirobutirro a teraszon letette a tálcát a mellvéd oszlopára, s tekintetét a bánatos dombokon jártatva kortyolni kezdte a kávé; aminek ereje anyaián teljes volt, ellentétben a jelesebb pastrufaziói úrihölgyek körében szokásossal. Nyugodtnak látszott. Visszavitte az edényt a konyhába, ahol, mint keserűen megállapította, a szívélyesség és jószágosság szertartása a megállapodott rendben folyt. De nyugodt volt. És a két fapapucsos különös beszélgetése érdekelte. Annyira, hogy egészen megfélekedett egy másik bosszúságáról, amely, mint valami raktárhelyiségben, megállt az esze kamrájában. De mi volt az?, mi lehetett?... eh!, hát nem a *Parmenidészt* olvasta éppen? Á!, igen, hogy a Peppina

10 behordja a házba a bolhát, amit a „községi” mosókútnál, a legkiválóbbak közül szed
magába.... Valóban osztályon felüli, hihetetlenül életerős bolhák voltak, amelyek
a szivárvány ívével ugrották volna át az Eiffel-tornyot is. A kávé alkaloidaitól
felizgatott szellemébe beövakodott az Evangélium: „szeresd felebarátodat, mint
15 tenmagadat”. Ám a gonosz azt sugallta: –bolháival együtt?... – Akárhogy is, ott
maradt, hogy végighallgassa a társalgást.

Az eredmény egy sűrűn megszakadó, bődülésekkel tarkított elbeszélés-kotyvalék
volt. Torokhangon indult, s a kifejezés ínsége végül mindig ugyanabba a vontatott,
egyszótagú, véghangsúlyos ütembe torkolt benne. Folytonos felkiáltások és
20 válrrándítások kísérték, aszerint, ahogy drámaisága nőtt, no meg a kelta ü-k komor
változataival felhangzó üvöltések és gurgulázó röhejek: meg fejszóválással és
vigyorokkal kísért találó bemondások. Az elbeszélés férfi és női szereplőjének
viselkedése, mint afféle euripidészi kórus, bekapcsolódott az eseményekbe,
csakhogy itt kritikusí pávatollakkal kérkedve s alkalmasint szindikalista parlagi
25 hintőporokról, viszont folyvást gőzölögteti magából a karbamidot, a lipidokat, a
valeriánátokat, a bornilátokat, valamint a kaprilsav és az izobutirsav származékait.

Ennyi hangkibocsátás és mozgás a modern fizika alaptörvényei szerint tetemes
mennyiségű (haszontalan) munka által felszabaduló energiával ért fel: e látványos
izomjátékkal a maradagáli facies és váll a nyelvi tartalom hiányát véli pótolni.

30 A kertész a drámaibb pillanatokban szívesen ki is köpött volna: de az állítólagos
gazda jelenlétében nem mert: mivel a sárgás folyadékot (alkalmilag ormánnyá
növesztett vagy egyszerűen csak összehűzött) szájából kilövellni oly félre-
érthetetlen és undorító analógia lett volna, hogy helytelenségét még a maradagáli
Cordillerák kertészének is érzékelnie kellett.

35 A konyhában az egyik falra felaggatva nyugalomba helyezett rézedények
haszontalan csillogása uralkodott: ott volt az egy méter húsz hosszú halfőzőbogrács
is; szemben pedig a kihunyt kandalló. Az eljárta telek során át megdermedt
vaskutyák egy hamuhalmocskát őriztek az örökkévalóságra várva.

A vaskutyákat, a vastag láncokat, a dézsát, a szalmafonatos székeket az őgróf
40 házában mindig a legkíméletesebb bánásmód illette meg: csak a fiúkról nem lehetett
tudni semmit, némi idő után.

Ők a maradagáli erények kürtője alatt nőttek fel.

A történet vége körvonalazódott: egyszóval, betörés Trabatta kastélyában.
A Nistitúo de Vigilancia para la Noche a jó idő beálltával többször meglátogatta
45 legpomádésabb és legböbeszédűbb propagandistáinak zefíri képében: ó! ők nem
voltak ám kelták, dehog. Az öreg Trabatta persze választékos, világos érveket
lehelő ajkával mindahányszor elküldte őket a fenébe. Gerleszín flannelnadrágjuk és
nyolc lírás, krétaszínű vászoncipőjük nem tett rá semmi hatást.

50 Rendkívül ápolta, középen elválasztott fehér szakállával, orrcsíptető szem-
üvegével kissé tömpe orrán, amely mintha az árjegyzéket szagolta volna
a rododendronok között, volt benne valami választékos és pénzügyien előkelő.

A megye legvagyonosabb lakói közé számított: időnként bezárkózott kastélyába, hogy körtéi érésében gyönyörködjék, bár azok kemények voltak, mint a kő: rézszulfáttal kezelte őket, majd kénnel és mésszel, s az ágakra mézes vízzel telt edénykéket akasztott, amelybe a leggonoszabb darazsak is belévesztek, úgyhogy mire a körték Szent Károly, illetve Szent Ambrus után megértek, belekerültek nyolcvantól százhusz lírába darabonként, akár a boldog emlékezetű ögrófnál: csakhogy míg ő megengedhette magának az efféle fényűzést, a szegény ögróf viszont csak ügyel-bajjal tartotta magát a felszínen.

60 A kelta nyelvjárást felcserélte a szabatos maradagálival, és világosan fejezte ki gondolatait: összefüggő következtetésláncot épített ki, amelyet rendszeresen másodszor is elismételt, hogy még pontosabb és még választékosabb legyen.

S elküldte őket a fenébe. Havi száz líra? Hát kinek nézik őt? Pedig a díjszabás szerint kétszáz lett volna. A kastély éjszakai őrizetért, igenis, Trabatta úr, higgye el, ez már a legalsó határ, kedvezményes ár: áldozat, amelyet a Nistitúo örömmel vállal magára, cserébe a megtiszteltetésért, hogy nyugodt álmát biztosíthassa, s egyben eleget tegyen.... hogy egységesítse az igényeket. No igen.... hogy a felsőbb utasításokat kövesse....

– De a törvény nem kötelez semmire.... – jegyezte meg rögtön Trabatta.

70 –Azazhát, persze, de vegye tekintetbe az 5888. számú kormányrendeletet.

A díjszabás szerint kétszázat kellett volna kérniük, ők azonban leszállították százra: merő szívjósból. Száz: tekintve a torony méreteit: no meg, hogy a villámhárító rúdja zászlótartóként is szolgál a nemzeti ünnepeken. Maradagál törvényei szerint azonban a kétféle rendeltetést külön kell választani, azaz külön szerkezetet kell biztosítani számukra: minthogy ésszerűen meggondolva a nemzeti lobogó rúdja (s még kevésbé maga a lobogó) semmiképp sem szolgálhat villámhárítóul. Ez ugyanis annyi, mint – Horatiusszal szólva – miscere sacra profanis. A Nistitúo azonban hajlandó szemet hunyni, tekintve, hogy a Kormányzó felhatalmazta a szemhunyasra.... Azonkívül a lobogó mérete 1,80×2,80, azaz megfelel Trabatta lovag úr anyagi lehetőségeinek.... Egy ilyen méretű lobogóval tehát illő volna.... –.... Többet fizetni, mint más?.... – vágott közbe az öreg – Akkor viszont mondják meg világosan: ez egy új adó. Kitétetik velem a zászlót, hogy aztán rámsózzanak még egy adót a zászlóért: s még egyet a villámhárítóért....

85 – Adót?.... A világért sem... A tulajdonos döntésén áll, hogy elfogadjja-e vagy sem.

– Akkor meg mit érdeklí magát, akarom mondani, milyen jelentősége van önök számára a zászlónak?.... – kérdezte a pénzügyi személyiség, s orrcsípítőjét levéve, vakon pislogó szemekkel gondosan megtisztogatta a lencséket, miközben a hanyag mondatot egy választékossal helyettesítette és tisztán tagolta.

90 Úgyhogy amazok a huzavona végén megint csalódottan mentek el. Csakhogy nagy ám az Isten.

Mint a régi toszkok Thinája, úgy a mi Istenünk is jól érti a mesterségét: nem siet elbánni némely csirkefogóval: dolgára hagyja, úgy tesz, mintha észre se venné:

- 95 messzebb tekint, mert másokra ügyel közben, hisz patvart-nyügöt, ha éppen keres, többet találhat, mint kutya bolhát a bundájában. Amaz meg megy tovább, azt hiszi, csak rajta áll minden: mire ő puff, egyszerre csak oda a tökének az egyes számú adományt, a figyelmeztető villámot: egy réműletes, cikk-cakkos sárga ribancot, vakító fénynyalábbal, s rá egy hirtelen csattanást, hogy csak úgy lüdbörzik tőle az ember.
- 100 Amaz meg, he-he, adja a fesztelent.... Úgy tesz, mintha fel se venné.... de azért a lelke mélyén érzi, hogy a lába citerázni kezd. Sőt néha a nadrágjában is érez bizonyos langymeleget, és amikor ruhát vált, hát a mosónő örülhet a lekvárnak.... Kisvártatva azonban, látva, hogy csak úgy van minden, mint azelőtt, kezdi előlről, a bitang.... Ekkor aztán Thina kivágja a második adut, az ellentmondást nem tűrőt,
- 105 kéznél tartva mindjárt azutánra a harmadikat is, azaz a derékroppantó, nyaktörő villámot. Ez pedig a végleges villám, ami után a bűnös helyén csak egy megperzselt fekete folt marad a földön, olykor szulfít és ammóniák szagát illantva; semmi más. Semmi, értitek? Semmi, de semmi, csak a szulfitok és az ammóniák enyhe szaga, amit egy leheletnyi szél széthord a levegőben. Semmi más.
- 110 Nos, így vagy ilyesféleképpen esett Trabattával is, aki a Nistitúo para la Noche előtt a szentségtagadás bűnébe esett.

(Nagy Ida fordítása)

A regény erősen önéletrajzi ihletésű, Gadda „legfőbb műzsája”, a neurózis hívta életre (Baldi, 1972). Főhőse, Gonzalo Pirobutirro írói hasonmás, aki anyjával ellentmondásos szeretet-gyűlölet kapcsolatban, a világgal pedig kibékíthetetlen ellentétben él. A cselekmény, amelyet jellegzetes gaddai exkurzusok (gondolati kitérők) és mellékepeződök tördelnek egymástól távoli szakaszokra, Gonzalo hétköznapijainak apró, ám gyötrelmes mozzanataiból áll, és egy váratlan, tragikus végkifejlettel, az anya erőszakos halálával zárul. Mivel a tettes kiletére nem derül fény (akár maga Gonzalo is lehet), a regény hagyományos értelemben befejezetlen, Gadda azonban, aki Gonzalo világát esztelen önzések káoszának ábrázolta (az önzésről lásd még *Emilio e Narciso*, valamint *L'egoista* című esszé-elbeszéléseit), éppen így, rend és megoldás nélkül érezte a művet befejezettnek.

A fájdalom tudata – Gadda kivételes eredetisége ellenére – sokféle irodalmi előzményre vezethető vissza. Bűnügyi motívumában a *Karamazov-testvérek* és a *Hamlet* a modellje, főhőse a gyilkos indulatokat tápláló, apagyűlölő fiúkkal rokon. Manzonihoz a heurisztikus szemlélet és igen sok konkrét nyelvi reminiscencia kapcsolja. Maga a cím is egy korai Manzoni-szövegre emlékeztet, ennek közvetlen forrása azonban inkább Schopenhauer, aki halál-elméletében akkor használta e szókapcsolatot, amikor a szülői agressziót öngyilkos hajlamú felnőttek képletes gyermekgyilkosságaként definiálta. Nyilvánvaló a Don Quijote-párhuzam is, Gonzalót a narrátor is nyíltan hidalgóként emlegeti. A narrációs technikában Sterne a nagy előd; az ő asszociációs módszere közel áll Gaddáéhoz.

Nyelvi megoldásaiban a regény a gaddai poétika teljes tárházát felvonultatja (l.16.1.). Különösen jellemző rá az elbeszélői hang polifóniája (a narrátort senkivel sem lehet, illetve többekkel is lehet azonosítani), a többidejűség (a jelen a múlt több síkjával váltakozik), a tudományosság (szakkifejezések árasztják el és lábjegyzetek kísérik a szöveget), a felső-

rolások halmozása, aminek objektív és szubjektív szerepe is lehet: részletező pontossággal megnevezhet, és fokozódó emóciót közvetíthet.

Az idézett részlet felvillant néhány jellegzetes motívumot, és rövid példákkal érzékelteti a kellőképpen csak nagyobb egységekben ható emfatikus stílust. Megjelenik benne az ellentmondásos anya–fiú viszony szeretet mozzanata: (2), az apa rossz emléke: (57–59), a neurózis mint viszolygás vagy undor (9–14, 16–29, 30–34), a neurózis mint igazságkereső pörlekedés (63–90), a humán kultúra (9, 22, 45, 77, 92), a természettudomány (12, 25–26, 53–54, 107), a fennkölt és a vulgáris nyelvi rétegek ütköztetése (47, 63, 96–97), az idegennyelvűség (45, 77–78), a halmozó felsorolás (25–26), a szereplők hangját is felhasználó, polifón narráció (63–69).

18. Pier Paolo Pasolini

18.1. *A szép fiú litániái, III*

(*Li letanis dal bel fi, III* – Poesie a Casarsa, 1942)

Vasárnap van máma,
meghalunk holnapra.
Selymet és szerelmet
öltök ma magamra.

- 5 Vasárnap van máma,
mezőkön friss lábbal
ugrándoznak a legénykék
könnyű cipellőkben.

- 10 Dalolok és tükrömön
dalolva fésülködöm.
Két szememben az öröm:
nevet a bűnös Ördög.

(*Maróti Lajos fordítása*)

A friuli tájnyelven írt vers a pályakezdő kötet legfőbb motívumait hordozza: szerelem (3), életöröm (1, 5, 7, 9, 11–12), halál (2), természet (6), nárcizmus (*cím*, 3–4, 9–10). Narcissusként a lírai én nemcsak önmagában, hanem az azonos nemű ifjakban is elgyönyörködik (6–9). A népdal egyszerűségével építkező vers hermetista sejtelmességgel (l.11.) zárul: az Ördög alakjában inkarnálódott vidám büntudat a hagyomány és a valláserkölcs tilalmaiból, legfőképpen a homoszexuális vágyakból ered.

A friuli-olasz metrum könnyed, szótagszámláló sorait a magyar fordítás egyre lazuló magyaros ritmussal adja vissza.

18.2. Gramsci hamvai

(*Le ceneri di Gramsci* – 1957)

Részletek

Ide száműztek, kemény és eretnek
méltóságban, idegen mind a hulla,

akik közt hálsz: Gramsci hamvai... Reszket
bennem remény s múlt gyanú, akaratlan
5 érkezttem e sivár üvegkerethez,

sírod, s lelked elé, mely itt alant van
e szabadok között. -----

S itt állok én... szegényen, a szegények
tekintetét vonzaná csak a pompám

10 a kirakatban, rossz ruhámba fülledt
a legsivárabb utak pora, s piszka
villamos-padoknak, mik messze-úznak

napomtól: pihenésem perce ritka
kivétel csak, míg gyötrődöm, hogy éljek
15 egyáltalán; és olykor megesik, ha

szeretem a világot testi kéjek
ösztönével, zavaros ifjúságom
tér vissza, midőn még polgári, tépett

magam kínját gyűlöltem benne: vajjon
20 az általad kettéosztott világnak
ama felét, mely úrrá lett e tájon,

ne sújtsa már-már misztikus utálat!
S megtagadva szigorod, mégis élek, –
más választásom nincs. Élek e bágyadt

25 hanyatló háború utáni évek
sűrűjében: és szeretvén utálom
világom (mely kínjában gögre ábredt)

rejtélyes botrányába veszve fájón
a lelkiismeretnek...

- 30 Vívódásom botránya, hogy tevéled
s ellened élek: véled szívemben,
a fényben, s ellened: bensőm sötétebb,

öröklött s elárult mélyébe verten
– ha csak parányi tettben, gondolatban –

- 35 kötnek fölizzó ösztöneim engem

(Garai Gábor fordítása)

A kötet címadó poemája gondolati számvetés; Gramsci történelmi szerepének földidézésével indul, a költői én önvizsgálatával folytatódik, és a római szegényvilágról adott pillanatképpel zárul. Az önvizsgálat tépelődő, részben történelmi okból („már / fölsejlik, hol tévedtél”), részben belső feszültségek miatt: a tudati és érzelmi azonosulást szenvedélyek keresztezik („bensőm sötétebb, / öröklött s elárult mélyébe verten / [...] kötnek fölizzó ösztöneim engem”). Az urna előtti tisztelgés ekképpen ellentmondásos lesz (30–35).

A költemény két ellentétes, ám egyaránt rejtjeles formanyelvű áramlat között született, a hermetizmus (l.11.) után és a neoavantgárd (l.18.) előtt. Pasolini, aki az elsőnek hatása alatt állt, a másodiknak pedig előkészítője volt, itt mindkettővel szemben álló közlésmódot választ: érvelő, kifejtő, elbeszélő, azaz közlő nyelven szól. Ennek jellemzői a politikai, szociológiai és egyéb szakszavak, valamint az értekezően bonyolult mondat szerkezet: közbeékelések (27, 34), értelmezői utánvetések (24–25, 30–31), három ponttal jelzett gondolati szünetek (3, 8). A fogalmi közlés funkcióját segítik elő a prozodiát oldó eszközök is: a bővelkedő enjambementok (1–2, 3–4–5, 6–7, stb.) és a váratlanul megtörő szabályos sorok vagy strófák (28–29).

A versforma a Pascoli-poémák lazított ritmusú tercinája.

Országos Széchényi Könyvtár

19. Italo Calvino

19.1. A famászó báró

(*Il barone rampante* – 1957)

30. fejezet

Nem tudom, mit hoz még ez a tizenkilencedik század; csúnyán kezdődött, s egyre rútabb lesz. Fekete árnyék borul Európára: a restauráció. Az új eszmék bajnokai (jakobinusok, Bonaparte-hívók egyaránt) leverve, megint a korlátlan önkényé, a jezsuitáké a világ, ifjúságunk eszméi, a tizennyolcadik század reményei... ész, értelem, felvilágosodás – mind oda, por és hamu.

Erre a füzetre bízom gondolataimat – hogy is fejezhetném ki őket másként?... Mindig higgadt voltam, megfontolt, afféle családapa... világos fejű, törvénytisztelő nemesember. A politika szertelenségei sosem tépáztak meg különösképpen, s remélem, ezután is így lesz. De bévül... De idebent a szívemben... mily sivár szomorúság ütött tanyát!

10 Másként volt ez, míg élt a bátyám. „Törődjön csak vele ő!...” gondoltam, s éltem a világomat. De azóta minden megváltozott... Nem azért, mert osztrák és orosz csapatok vonultak be, mert csatlakoztunk a piemontei királysághoz, s új adókat vetettek ki reánk... Nem. Hanem mert ha kinyitom az ablakot, s fölnezek a fák ágaira, nem látom őt, nem himbálózik többé odafönn – bizony, én ezen mérem le az idők változását. Most, hogy ő már nincsen, úgy érzem, sok mindennel kellene foglalkoznom: politikával, történelemmel, filozófiával... s figyelem is a hírlapokat, meg annyi könyvet olvasok, hogy sokszor már belefájdul a fejem – de hiába, az, amit ő akart elmondani, nincsen egyikben se... igen, ő mást akart, olyasmit, ami mindent magába foglal – s szavakkal nem is tudta elmondani, csupán az életével. Hű maradt önmagához könyörtelenül, mindhalálig: csak így adhatott valamit az emberiségnek.

25 Emlékszem, amikor megbetegedett... Abból vettük észre, hogy átcipelte fekhelyét a piac közepén álló nagy diófára. Azelőtt ösztönösen titkolta, hogy hol alszik: akár az erdei vadak. Most szükségét érezte, hogy az emberek szeme előtt legyen. Összeszorult a szívem: mindig sejtettem, hogy nem szívesen hal meg egyedül; rossz jelet láttam hát abban, hogy menekül a magánytól.

Felküldtünk hozzá egy orvost; az csak széttárta karját, és sokatmondó fintort vágott, amikor visszajött tőle.

30 Ekkor én másztam fel a létrán. – Cosimo – kezdtem kérlelni –, elmúltál hatvanöt éves... hogyan is maradhatsz még mindig ideofent? Immár elmondtad, amit mondani akartál... s mi megértettük... nagy-nagy lelkierőről tettél tanúságot... de hát most már elvégezted... lejöhetsz. Aki a tengeren tölti egész életét, az is partra száll egyszer.

35 No hiszen, falra hányt borsó! Csak legyintett rá. Szinte nem is beszélt már. Néha-néha fölkel, s feje búbjáig pokrócba burkolózva kiült egy ágra, élvezte a napocskát. Ennél messzebbre nem merészkedett.

40 Volt egy öreg parasztasszony, afféle ájtatos teremts (szeretője lehetett valamikor), az mosott rá, s meleg ételt is ő vitt neki. Most már állandóan ott tartottuk a létrát a fának támasztva: minduntalan föl kellett hogy mászson valaki segíteni; no meg reméltük, hogy egyszer mégiscsak rászánja magát, és se szó, se beszéd, lejön. (Jobban mondva, ezt a többiek remélték; én nagyon is jól tudtam, milyen anyagból van gyúrva). Sosem volt egyedül ebben az időben: alatta a piacon mindig ácsorogtak néhányan; beszélgetés közben olykor hozzá is intéztek egy-két szót, noha tudták, hogy úgysem válaszol.

45 Hirtelen súlyosra fordult állapota. Fölcipelünk a fára egy ágyat, és sikerült is nagy ügyvel-bajjal egyensúlyban tartani. Cosimo nem kérte magát, szívesen lefeküdt.

50 Egy kis lelkifurdalást éreztünk: miért, hogy nem jutott előbb az eszünkbe? Való igaz: bátyám sohasem utasította vissza a kényelmet – hisz mindig is arra törekedett, hogy jobban éljen; csak épp a fákon. Nagy sietve további eszközökkel iparkodtunk hát életét kényelmesebbé tenni: gyékény szélvédővel, baldachinnal, meleg téglával. Kissé jobban lett. Ekkor karosszékét vittünk föl neki, jó erősen odarögzítettük egy villa alakú ághoz; nap nap után ott üldögélt ezután, takarókba bugyolálva.

55 Ám egy reggel nem láttuk sem az ágyban, sem a karosszékben. Ijedten néztünk a magasba: ott gubbasztott egy szál ingben a legfelső ágon.

– De hát mit csinálsz odafönn?!

60 Nem válaszolt; félig megdermedt már. Csodával volt határos, ahogy ott ült a magasban. Kivittünk a fa alá egy nagy lepedőt (azok közül, melyekbe az olajbogyót gyűjtik szüretkor), kifeszítettük, s vagy húszan tartottuk alatta: így vártuk, mikor esik le.

Közben fölmászott hozzá az orvos; nem volt könnyű vállalkozás: két létrát kellett összeeszkábálni. Amikor lekecmergett, csak ennyit mondott: – Menjen a pap.

65 Már előzőleg megegyeztünk egy bizonyos Don Pericle nevű szabadelvű pappal, Cosimo régi barátjával, hogy ő próbálkozik majd. Ez a Don Pericle annak idején rokonszenvezett a franciákkal, s a páholynak is tagja lett, amikor az egyház még nem tiltotta szolgálainak az ilyesmit; megannyi kellemetlenség, hercehurca után nemrég került csak vissza a püspöki hivatalba. Most föllépdelt hát a létrán karingben, stólában, szentségtartóval; mögötte az egyházfi.

70 Egy kis ideig fönn maradt – úgy tetszett, beszélgetnek –, aztán lejött.

Közrefogtuk:

– Magához vette a szentségeket, tisztelendő atyám?

– Nem, nem... de azt mondja, jól van... hogy jól van ez így.

Többet harapófogóval se lehetett volna kiszedni belőle.

75 A lepedőt tartó emberek már alaposan elfáradtak. Cosimo pedig csak ült, ült odafönn mozdulatlanul. Hirtelen szél kerekedett, délnyugati szél, s a fa lombkoronája ringani-hullámmani kezdett. Ebben a pillanatban egy léggömb tűnt fel az égbolton.

80 Angol léghajósok próbarepüléseket végeztek a partvidék fölött. Szép nagy gömb volt, színes szalagok meg bojtok díszítették, s fűzfavesszőből font kosár csüngött rajta. Két tiszt állt a kosárban, vállukon aranyos pánt, fejükön kétcsőcsú díszkalap; messzelátóval figyelték az alattuk elsuhanó vidéket. A piacot is célba vették távcsövükkel, így hát jól láthatták a fán csücsülő öregembert, a tömeget, a kifeszített vásznat – a világ e különös jelenéseit. Cosimo fölszegte fejét, s 85 figyelmesen nézte a gömböt.

Az hirtelen légörvénybe került: pörögni kezdett, s a nyílt tenger felé sodródott. A két tiszt nem vesztette el lélekjelenlétét: igyekeztek csökkenteni a ballon gázfeszültségét (legalábbis azt hiszem), s ugyanakkor kivetették a horgonyt, remélvén, hogy majd csak beleakad valamibe, s így megkapaszkodhatnak.

- 90 A horgony ezüst villanással szelte a levegőget a hosszú kötél végiben, s rézsút úszott a léggömb után. Íme, már a piac fölött szállt, épp egy magasságban a diófával – féltünk is, hogy nekicsapódik Cosimónak.
- Am azt még csak nem is sejtettük, mily látvány tárul egy perc múlva szemünk elé.
- 95 Abban a pillanatban, mikor fölébe ért a horgony, a haldokló Cosimo nagyot szökken – ifjúsága legszebb ugrásai sem voltak különbek! –, s elkapta a kötelet. S ím ott szállt már ő is a szelek szárnyán, alig-alig csökkentve a léghajó sebességét... összekuporodva, lábát a horgonyra támasztva, csak szállt, szállt, mígnem eltűnt valahol a tenger fölött.
- 100 A léghajó átrepülte az öblöt, s a túlsó parton végre sikerült földet érnie. Addigra már csak a horgony függött a kötélén. A léghajósok semmit se vettek észre: minden figyelmüket lekötötte az igyekezet, hogy kivergődjenek a csávából. Alighanem akkor tűnt el a haldokló öreg, amikor az öböl közepén jártak.
- 105 Így ment el hát Cosimo; még holtan sem tért vissza a földre – nem, nem adta meg nekünk ezt az elégtételt. A családi sírboltban az egyik oszlopon ez a felirat őrizi emlékét: „Cosimo Piovasco di Rondò – A fákon élt – A földet szerette – Az égbe szállt.”
- Olykor-olykor abbahagyom az írást, és odamegyek az ablakhoz. Mily csupas az ég!... Nekünk, öregeknek, akik megszoktuk, hogy zöld lombkupolák alatt éljünk, belefájdul a szemünk, ha fölnézünk reá. Azt hihetné az ember, hogy bátyám távozása óta már nincs becsületük a fáknak – mintha csak megszállta volna az embereket a fejsze örülete... Meg aztán ki is cserélődött a növényzet: többé nem a tölgy, bükk, szil s juhar koronája borul ránk – immáron Afrika, Amerika,
- 115 Ausztrália, India nyújtja idáig gallyait, gyökereit. Az ősi fák feljebb húzódtak: az olajfa a dombhátakra, a fenyő és a gesztenye a hegytetők erdeibe. Lenn a parton Ausztrália vöröslík eukaliptuszaival, elefánt nagyságú fikuszok árválkodnak – csupa magányos kerti óriás; no meg pálmák, kócos, barátságatlan sivatagi pálmák mindenütt.
- 120 Ombrosa nincs többé. Ahogy fölnézek a mezítelen, sivár mennyboltra, azt kérdelem magamtól, vajon létezett-e valaha is? A gallyak és levelek, pikkelyek és lebenyek, a girbe-gurba elágazások e vég nélküli, csipkés szövevénye meg a szabálytalan darabokra szeldelt, sugaras ég – talán csak azért volt mindez, hogy ott járkálhasson köztük a bátyám az ő könnyű, nesztelen macskalépteivel; igen, talán
- 125 nem is volt ez egyéb, csupán hímzés a semmi kanavásán... akár a tollam nyoma, ez a tintából vont fonál, melyet lapról lapra gombolyítottam e fólíánsokon, s csak futott, futott tovább, törlések, javítások buktatói között... helyel-közzel idegesen odapötyöntett tintafolt, elmázolt sorok, kihagyások... betűim hol szólószem nagyságúra nőnek, hol parányi magocskává zsugorodnak... itt önmaga fölé
- 130 kanyarodik a fonál, ott kettéágazik, amott a levelek vagy felhők körvonalaihoz igazítja a mondatok göbeit... botlik egyet, majd megint továbbtekereg, fut, fut,

egyre lejjebb csavarodik a gombolyagról, míg, íme, ráfonódik az utolsó fűrtre, szavak, eszmék, álmok értelmetlen és részegítő fűrtjére – azzal vége.

(Telegdi Polgár István fordítása)

A *famászó báró* az *Eleink* trilógia (I.17.3.) középső darabja. Parabolaregény, amely a 'kivülállóként részt vállalni' magatartás lehetőségeit kutatja. Jelképnnyelve szerint az eszményi távolság a fák magasa: ide vonul el egész életére a főhős, hogy a vállalhatatlan világtól eltávolodjon, ám annak vállalható részével még közelséget tartson. A fákon élő Cosimo tanul, művelődik, segíti a parasztok munkáját, örködik a lentiek fölött, szeret, örül és csalódik, azaz *földi* életet él, erkölcsi példájával nem lép túl a földi dimenzió. Jellemének hősi léptékét olykor irónia is lefokozza, ám a jellemek képviselte sokféle rendellenes magatartás közül – régimódiság, katonaszemlélet, foglalkozásmánia, nemtörődömség – egyedül az övé, az etika különc számba menő követése lehet eszmény.

A cselekmény történelmi ideje a felvilágosodás kora, a megismerés teljességét ígérő korszak. Szellemi téren ezt a modellt kínálja főhősével a regény; Cosimo egyetemes érdeklődésű, létét az értelemre és az enciklopédikus ismeretekre alapozó természetlakó. Ám modell alakját is hús-vér emberré eleveníti az irónia: a szenvedélyek világában járattan Cosimo szerelmében Ariosto *Őrjöngő Lórántjához* hasonlóan megbolondul.

Az idézett részlet a regény vége, Cosimo halálának és a történelmi remények elvesztésének leírása. A belső narrátor (Cosimo öccse) fokozatosan az író személyes hangját veszi fel, s az önvalomás elégikus hangján szól. A hangnemében már-már versszerű zárószakasz (120–133) ugyanakkor epikus módon, sőt korai posztmodern attitűddel valósítja meg mű és valóság, tájkép és íráskép azonosítását: egy nagy hatású metafora (125: *hímzés a semmi kanavásán*) a buja ombrosai tájat a metaforákkal szintén dús vegetációvá átlénygített könyvkézirattal olvasztja egybe.

19.2. = 22.1.1. (*Ha egy téli éjszakán egy utazó*)

20. Neoavantgárd

20.1. Edoardo Sanguineti

20.1.1. *A Laborintus-ból*

(*Laborintus* – 1956)

strukturált alkatokká rendeződött réteges földek ez Palus Putredinis
pihenj karcsú Ellie és te testem hisz karcsú Ellie te voltál az én
fantáziadús testem

- egy már-már eksztatikus szellemdialektika végeredménye
mi akik a koroktól kapjuk a tehetséget
- 5 te és te tágas flogiszton-testem
aki felkelsz és anyaggá leszel az úszás eszméjében
szerves és keserves módszeres vaséptmény
egy állhatatos gondolat társaként kelesztett űr
párbeszéd enyhülés mértéktelen követelések réteges földje
- 10 a külső feltételek kétségtelenül valóságosan léteznek e feltételek
megvoltak előttünk is és meglesznek utánunk is ebben áll a vita
felszabadulás ismétlődés erő hathatós mozgósítás és egyéb
aliquot lineae desiderantur
 ahol alszol kivágott és kiragasztott
- 15 szív a bélrendszer pontos ábrájával ahol
az erjedésgátló vízben higiénikusan ám most rögzítve
főként őket az időnkívüli törpéket látjátok szóval
a szennyezett levegő törpéit
 ó Ellie egy állandó tojásdad testkráterben
- 20 mert utóbb azt mondjuk majd hogy nem növekedhetnek
te mindig rám ütő derűs természet te módszeres dal
a befelé fordulás periférikus önvizsgálata korlátlan centrifugális erő
Ellie bűnösen dudorodó karcső test
 melyet az idők során
- 25 körbeforgathatunk -szaglászhatunk és -rajonghatunk
 desiderantur (ők)
elemzők desiderantur (ők) mint mellékszereplők
akik erotikusak és fortélyosak is
 desiderantur desiderantur

A 27 kompozícióból álló poéma a neoavantgárd áramlat korszaknyitó alkotása. Címe kettős jelentésű; egyfelől a labirintusra, a kaotikus világ tárgyi jelképére utal, másfelől egy középkori traktátusra, amelynek azonos címét egy ismeretlen széljegyzet-író ekképp interpretálta: „Titulus est Laborintus quasi laborem habens intus”, azaz: „A Laborintus cím annyi, mint benső indulat”. A kettős denotációnak megfelelően azután a versszöveg egy feszültségekkel teli lélek zaklatott útját kíséri végig a történelmi és a személyes lét labirintusában. Az előadásmód onirikus avagy terapeutikus jellegű: a költői én az álom töredékességével, mintegy pszichoanalízis-helyzetben beszél.

Az itt közölt részlet a 27 kompozíció közül az első. Kisbetűs mondatkezdése, központozás nélküli, tördelt soros írásképe a kezdet és vég nélküli, folyamatos, ám töredékes álomfolyamat képezi le, s ezt a töredékességet emeli ki az ismétlődő latin *desiderantur* szó is, amely a filológiában szöveghiányt jelölő terminus. A *Palus Putredinis* („a rothadás mocsara”) jelkép: az az őselem, amelyben az élet (*struktúrált alkát*) előbb megfogam, majd pedig elenyészik. Mélylélektani vándorútján a költői én szellemi és érzéki módon is belemérül ebbe

az őselemben, minthogy ez a női princípiummal rokon. „Ellie a jungi értelemben vett *Lélek*, maga a Palus” – igazolja az azonosítást Sanguineti. Az alkímiai utalás (5–6) szintén jelképes értelmű: az anyagátváltozás keresése a tudatváltozás keresésének mintája. Az interpretáló költőtárs, Giuliani az *időnkívüli törpéket* (17) is az alkímiához köti, a tudattalan mozgását jelző homunculusokként értelmezi.

A poémában a kort megelőzve érvényesülnek a neoavantgárd poétika elvei és technikai eljárásai (l. 18.): a nyelvezetben gyakoriak a szakszavak (*strukturált, dialektika, higiénikusan, periférikus, centrifugális*), a latinizmusok (1, 13, 26, 27, 29), a szójátékok (7, 25), az újságnyelvi fordulatok (9, 12), a vendégszövegek (4: Foscolo, 10: Sztálin), a szellemi és az érzéki szféra összekapcsolásából származó szinesztéziák (2: *fantáziadús test*, 3: *ekszztatikus szel-lemdialektika*). Külön sajátosság azonban a történelmi és a mélylélektani szövegelemek groteszk elegyítése mint a nyelvi zéró fok előállításának módja. A költői én a lélektani mellett történelmi analízist is végez, ám a nyelvi közlés lehetetlenségét jelezve az elemzés nyelvi paródiáját állítja elő. A versszöveg a szabadversnél is prózaszerűbb, következetesen kerül mindenféle metrum-reminiszcenciát, Giuliani meghatározása szerint „szigorúan atonális”.

21. Experimentalizmus

21.1. Andrea Zanzotto

21.1.1. *A világhoz*

(*Al mondo* – La Beltà, 1968)

Világ, légy, s légy jó;

létezzél szépen,

tedd hogy, akard hogy, próbáld meg, mondj el mindent,

lám, én félretaszítottam, elkerültem,

5 és tevékeny volt minden befogadás,

miképp a kizárás is, mind;

no, létezz hát,

ne burkolózz magadba, magamba.

Én azt hittem, hogy az ekképp fogant világ,

10 ez a hiperbukás, hiperhalál,

az ekképp félresikerült világ

csupán egy rosszul kikelt én-báb,

rosszul képzelgő, rosszul elképzelt,

rosszul tartott, tűrhetetlen én,

15 s nem te vagy, te szép, te „szent”, te „megszentelt”,

kissé odébb, oldalt, oldalt.

- Ex-, dig-, ob- stb. sístálj hát,
minden ismert és ismeretlen igekötőn túl,
keresd a sanszot,
20 cselekedj kicsit jól;
hadd legyen játék a gépezetben.
Rajta, kedves, rajta.
Rajta, münchenhausen.

A világot káosznak tételező filozófiai és művészeti áramlatok idején a racionális eligazodást kereső Zanzotto alapkérdése az, hogy a szubjektív belső vagy az objektív külső világ a kevésbé bizonytalan létező. Ebben a versben a másutt (III.21.1.2.) „jelentés nélküli jel”-nek mondott én a valóságosabb: imaszzerű fohással kérelmi a világot a megnyilatkozásra, azaz létének bizonyítására (1–3, 7–8, 17–23). A fohász kezdeti, fogalmi nyelve (*légy, létezzél*) hamarosan elhomályosul; kihagyás (3, 5–6), logikai és nyelvtani értelemben is ellentmondó azonosítás (8), utalásos, képszerű, asszociatív beszéd (9–16, 21, 23) nehezíti az értelmezést. A fogalmi nyelv folytatása ez lehetne: 'rosszul teremtett énemhez hasonlóknak láttalak, világ; rajtam kívülinek akartak látni; húzd ki hát magad az ingoványból, hajadnál fogva, akár a mesebeli Münchenhausen báró'. Az említett stílélmakon kívül sajátosabban experimentalista jellegűek is feltűnnek: figura etimologica (13), ebből kiinduló felsorolás (13–14), idegen nyelvi formák (17, 19), alaktani szófacsarás (17). A versforma szabad vers.

21.1.2. *Igen, még mindig a hó*

(*Sì ancora la neve* – La Beltà, 1968)

Részletek

„Örölsz, hogy világra jöttél?”
Gyerm.: „Igen, mert vannak plazák”

- Mivé lesz a hó,
és mivé leszünk mi?
Egy fordulat a jégen,
s aztán, aztán... de hát a fenyők, a fenyőfák,
5 a hóból bújnak elő, s végső koráig
körbeveszik. Sic et simpliciter?
S miért – a fenyves és havas világ
miért lett gyerkőccé, ec-pec kimehetsz,
miért lett *mi*, a mi világunk?
10 S ez a testet öltő kivetkőzés
egyetlen lehetővé és levehetővé?

Hölderlin: „jelentés nélküli jelek vagyunk”;
de hát hol érintkezik a két lánc?

[...]

15 Nincsen *mi*, s a hó mégis rajtunk csügg,
s azon, ami perzsel,
ami múlhatatlanul
menekülő vagy halott.
Derék hó, derék árnyak: illanjatok.

[...]

20 A gyerkőcök aztán, ec-pec,
hamarosan áruházza mennek
– kerekérdő szegletébe –,
s rátok itt ámulni valón finom papi vár,
ici-picikéim, ahogy megérdemlitek,
mindnyájatokra, kíméletlenül,
25 no meg papiprogramok (cup-cup,
nyám-nyám, ham-ham, gluty-gluty),
nehogy a lánc megszakadjon: porból vagyunk,
földnek és képregényeknek porából.

[...]

30 S vajon a fenyő. A fenyőfák, a fenyőfacsemeték,
szét nem hasadt, össze nem varrt
hosszú sorok a mindéig,
a kint, a bent (a táj) mellett,
előtt és mögött, mindenfelől;
hogyan vannak hát, jól vannak-e a fenyők?

35 Valaki a hónak: „Ugye sohasem hagysz el?”

Most meg egy csipesz, egy csőbilincs.

A logikai közlésformát soha föl nem adó Zanzotto itt a műfaji ellentmondás végső határáig megy el: a rációtagadó kísérleti irodalom eszközeivel létfilozófiai, gondolati verset komponál. Ennek megfelelően a vers három nyelvi rétegből épül föl: 1) áttételek nélküli közlő nyelv, 2) analógiák, asszociációk, kihagyásos utalások versnyelve, 3) neoavantgárd kísérleti formanyelv. A közlő forma állhat önmagában (2, 9, 12), de párosulhat analógiával (1) vagy avantgárd eszközzel is (19–20). Az analógiarendszer toposzokból állóan egyszerű: *hó*, *árnyék* → ember, gyorsan mulandó valóság, *fenyőfa* → maradandóbb valóság. Egyedi sajátosság viszont, hogy maga a világ is mulandó alakot ölt (7–9; lásd még III.21.1., jegyzet). Az asszociációk és az utalások jobbára távoli pontokat kapcsolnak össze (30–33, 35), különösen az utolsó sorban, ahol csak a negatív képzet (a csípés, a szorítás) sugallja a lét fájdalomának jelentését. A bőségesen használt avantgárd eszközök groteszkül humoros ellenpontot

képeznek. Jelen van közülük a szlogen (mottó), az idegen nyelv (6), a gyermekmondóka (8, 19), a mese (21), a Zanzottóra különösen jellemző gyermeknyelv (22, 25–26), a szójáték (10–11), az abszurd (27–28), az idézet (12).

A verselés szabad, néhol azonban szabályos sorok emlékét idézi (a magyar fordításban 3, 9, 28).

22. A posztmodern

22.1. Italo Calvino

22.1.1. *Ha egy téli éjszakán egy utazó*

(*Se una notte d'inverno un viaggiatore* – 1979)

Részletek az I. és a VIII. fejezetből

Italo Calvino új regényét, a *Ha egy téli éjszakán egy utazó*-t kezdted éppen olvasni. Engedd el magad. Számúzzél most minden egyéb gondolatot. Hagyd, hogy környezeted, a világ, semmivé váljék. Legjobb, ha becsukod az ajtót; odaát, a másik szobában mindig be van kapcsolva a tévé. Mondd rögtön a többieknek: „Nem, nem akarom nézni!” Mondd hangosabban, ha nem hallják: „Olvasok! Ne zavarjatok!” Talán most se hallanak, akkora a zaj; mond hát még hangosabban, kiabálj: „Italo Calvino új regényét kezdem olvasni!” Vagy ne mondd, ha nem akarsz; reméljük, békén hagynak.

Helyezkedj el a lehető legkényelmesebben; ülj, heveredj, fekdj, gömbölyödj össze. Feküdj hanyatt, hasmánt, az oldaladra. Karosszékbe, díványra, hintaszékbe, nyugágyba, zsámolyra. Függőágyba, ha van függőágyad. Ágyra, hát persze, vagy ágyba. Fejre is állhatsz, mintha jógáznál. Fordítva tartva a könyvet, természetesen.

Való igaz, az eszményi helyzetet nem sikerül megtalálni az olvasáshoz. Valamikor állvány előtt állva olvastak. Az emberek megszokták az álldogálást. Így pihentek, ha belefáradtak a lovaglásba. Az még senkinek se jutott eszébe, hogy lóháton olvasson; pedig, ugye, most vonzónak tetszik az ötlet: nyeregben ülni olvasni... a könyv a ló sörényén, esetleg egy különleges szerkezet segítségével a ló fülének támasztva. A láb a kengyelben – ez igazán kényelmes helyzet lehetne az olvasáshoz; igen, a lábmegemelés az irodalom élvezetének első feltétele.

Nos, mire vársz? Nyújtsd ki a lábad, rakd párnára, kettőre akár, a dívány fejrészére, a karosszék karfájára, a dohányzóasztalkára, az íróasztalra, a zongorára, a földgömbre. Előbb vedd le a cipőd, ha meg akarsz támasztani a lábad; ha nem, vedd fel újra. Most ne maradj így, kérlek: egyik kezvedben a cipő, a másikban a könyv.

25 Állítsd be a világitást, hogy ne fárasssa a szemed. Erre most legyen gondod, mert alighogy belemerültél az olvasásba, az isten se mozdít meg többé. Úgy csináld, hogy a könyvlap ne maradjon árnyékban: szürke alapon a fekete betűk sűrűje egybemosódik, olyan, akár egy népes egércsalád; de arra is ügyelj, hogy ne essen rá túlságosan erős fény, s vissza se verődjön a kegyetlenül fehér papírról, belebeharapva így a betűk feketéjébe – mintha déli verőben bámulnád a szöveget, valahol délen. Légy előrelátó, vess számot mindennel, hogy aztán ne kelljen félbeszakítanod az olvasást. Ha dohányzol, kezed ügyébe a cigarettát, hamutartót! Mi van még? Nem kell pisilned? Nem? Te tudod.

[...]

Silas Flannery naplójából

35 Lent a völgytorkolatban egy villa teraszán fiatal nő, nyugszékben ül, olvas. Mielőtt munkába fognék naponta nézem egy kicsit a messzelátómmal. Ebben az áttetsző, éles levegőben látni vélem mozdulatlan alakján azt a láthatatlan mozgást, ami az olvasás: ahogyan tekintete s lélegzetvétele követi a sorokat, de még inkább ahogyan a szavak átjárják, tovairamlásukat és megtorpanásukat, a gyorsulást és
40 a lassulást, a szüneteket, az összpontosított és szétszórt figyelmet, a vissza-visszatéréseket – vagyis az egyenletesnek tetsző utat, mely éppenséggel mindig egyenetlen. [...]

Nap nap után, mielőtt dolgozni kezdek, elnézem a nyugszékben ülő nőt, s arra gondolok, hogy az írással járó természetellenes erőfeszitésem szükségszerű
45 eredménye ez a lélegzés, ennek az olvasó nőnek a levegővétele, természetes folyamattá vált művelete az olvasásnak, az áramlás, melytől figyelme szűrőjéhez sodródnak a mondatok, hogy ott megálljanak egy pillanatra, mielőtt elméje áramkörébe kapcsolódnak, majd pedig továbbútnak, álmokképekké válva, belső jelenésekké – azzá, ami benne a legszemélyesebb és legközölhetlenebb.

50 Olykor képtelen vágyam támad: hogy a mondat, amit éppen leírok, azonos legyen avval, amit a nő olvas ugyanabban a pillanatban. Az ötlet annyira a hatalmába kerít, hogy végül valóságnak hiszem: gyorsan leírom a mondatot, fölállok, az ablakhoz megyek, s megcélzom a távcsővel: ellenőrizni akarom mondatom hatását a tekinteten, a szája szegletének rándulásán, azon, ahogyan cigarettára gyűjt, ahogy megváltoztatja testtartását a nyugszékben, kinyújtja vagy keresztbe rakja a lábát. [...]

55 S ha ő is?... amiként én nézem messzelátóval, miközben olvas, ő is rám irányítja a messzelátóját, miközben ír? Ülök az asztalnál, háttal az ablaknak, s íme, érzem, hogy egy szem mágnesként magához vonzza a mondataim áramlását, olyan irányba tereli a történetet, amit nem tudok követni. Vámpírjaim az olvasók. Mintha olvasók tömege lesne a hátam mögül a kéziratomba – birtokba veszik a lassanként papírlapra ülepedő szavakat.

(Telegdi Polgár István fordítása)

A posztmodern regény modelljének tekinthető mű egyszerre játékos-ironikus kalandregény és önmagával illusztrált regényelmélet. A kaland keretjáték-történetként zajlik, főhősei az Olvasó és az Olvasónő, akik hiába olvasnának, csak regénykezdedek akadnak kezükbe, mert a folytatásokat véletlenek és álnok összeesküvők rejtegetik előlük, no meg egy féltékeny hamisító-fordító. Életük (amely persze boldog véget ér) a könyv esztétikai értelemben vett történetével fonódik össze: genezisével, típusaival, hatásával. A geneziszről a regénybe ékelt fiktív napló vall (vö. idézett részlet 34–63), a típusokról az Olvasók kezébe került tíz regénykezded (minden bizonnyal Butor, Grass, Kafka, Borges, Viant, Nabokov, Queneau, Calvino, egy japán regény és egy XVII. századi tükörelbeszélés stílusutánczatai), a hatásról pedig éppenséggel a kerettörténet, amelyben – noha játékos iróniával – minden a könyv körül fog. A szerkezet a calvinói teljességkeresés példája (vö. l.20.1.): a tíz regénykezded (minthogy egybeolvasott címeik egy tizenegyedik történetet indítanak el) nem más, mint jelzészerű, kombinatorikus világirodalom. Ám az enciklopédikuságot is ironia ellenpontozza: a világirodalomból meríthető tudás is csak annyi, hogy „az élet folyik, a halál elkerülhetetlen”.

A mű H. R. Jauss híressé vált elemzése szerint a posztmodern regényelmélet következő tételeit illusztrálja: „érzéki tapasztalat és megértő élvezet”, „böven adagolt szatíra és szubverzív komikum”, „polifón Én–Te viszony”, „szabad rendelkezés minden elmúlt kultúra fölött (intertextualitás)”, „a recepcióra és a hatásra áthelyeződő esztétikai érdeklődés”, „a magas és a tömegkultúra egygyeolvasztása”, „a fiktív, a mitikus, az imaginárius hasznosítása” (Jauss, 1997).

A két idézett részlet az ismérvek csaknem mindegyikét tükrözi. A szerző az olvasóval személyes kapcsolatba lép (1–33), igyekszik az olvasó befogadói kívánalmait teljesíteni (51–57), s e kívánalmakat önmagán is érzi (58–63). Olvasója névtelen „tömegolvasó” (35; a főszereplő Olvasónőnek már neve van, de az ő figurája is általános). A cselekménybe fiktív naplórészlet ágyazódik be (34–63). A humort több mozzanat is képviseli: a mű mint saját cselekményének részese (1, 6–7), író és olvasó képtelen dialógusa (1–33), olvasói pozitívum (9–24), intim bennfentesség (33), időfaktor nélküli formális logika (53–55).

Országos Széchényi Könyvtár

22.2. Umberto Eco

22.2.1. *A rózsza neve*

(*Il nome della rosa* – 1980)

Részlet az „Első nap, Tercia” című fejezetből

– Monasterium sine libris – idézte töprengőn az apát úr –, est sicut civitas sine opibus, castrum sine numeris, coquina sine suppellectili, mensa sine cibis, hortus sine herbis, pratum sine floribus, arbor sine soliis... És a mi munka és imádság kettős parancsa szerint gyarapodó rendünk mindig is mint lámpás világolt szerzte az ismert világban, tudásnak tárháza, tűzvész, fosztogatás és földrengés fenyegette,

réges-régi tanítás menedéke, műhelye új és szaporítója régi irományoknak... Ó, hisz tudja jól testvérem, milyen sötét időköt élünk, s pironkodva mondom, hogy alig néhány esztendeje a vienne-i zsinat kellett hogy figyelmeztessen rá: minden szerzetesnek kötelessége a regula szerinti élet... Se szeri, se száma az^o olyan apátságainknak, amelyekből kétszáz éve még csak úgy sugárzott a nagyság és a szentség, ma pedig szemforgatóknak szolgálnak búvóhelyül. A rend még mindig hatalmas, de a városok búze már szent helyeinket örvényli körül, Isten népe ma kufárkodásra és pártharcokra adja a fejét, odalenn azokon a nagy településeken, ahol a jámborság szellemének nincsen maradása, nemhogy beszélni (hisz mi mást várhatnál a laikusoktól), hanem már írni is könnyelven szokás; de bárcsak soha egyetlenegy se kerülhetne be ide, a mi falaink közé az efféle könyvekből, óhatatlanul elburjánzó eretnokség melegágyaiból! Az emberek bűnei miatt a világ a mélység szélére került, s már ott van benne magában is az a mélység, mely a mélybe taszít. És holnapra, ahogy Honorius gondolta, az emberek kisebb testűek lesznek, mint mi vagyunk, amiképpen mi is kisebb testűek vagyunk a régieknél. Mundus senescit. Mi egyéb volna mármmost a mi rendünk isteni küldetése, mint szembeszegülni a mélységnek tartó rohanással, ismételve őrizvén és védelmezvén az atyáink által reánk bízott bölcsesség kincseit? Az isteni gondviselés úgy rendezte, hogy a világ kormányzása, mely az idők kezdetén napkeleten volt, annak a napnak a közeledtével fokról fokra nyugatra helyeződjék át, hogy tudjuk, közel a világ vége, mivel az események folyása már elérte szélét az univerzumnak. Mindaddig azonban, amíg nem telik le végleg az ezredév, míg nem győzedelmeskedik, ha csak kevés időre is, a rút fenevad, az Antikrisztus, a mi dolgunk védelmezni a keresztény világ kincseit és magát Isten igéjét is, úgy, amiként ő mondotta volna tollba a prófétáknak és az apostoloknak, úgy, amiként az egyházatyák egyetlen szó változtatás nélkül elismételték, úgy, amiként az iskolák kommentálni próbálgatták, ámbátor manapság még az iskolákba is befészkelte magát a gög, az irigység, az esztelenség. Alkonyul, de mi még mindig fáklaként lángolunk és fennen fényeskedünk a láthatáron. És amíg csak állnak még e falak, mi őrzői maradunk Isten igéjének.

– Úgy legyen – mondta rá Vilmos alázatosan. – De mi köze ennek ahhoz, hogy a könyvtárba nem szabad bemenni?

– Lásna, testvérem, Vilmos testvér – felelte az apát –: hogy megvalósulhasson az a roppant és szent mű, mely oly gazdaggá teszi most azokat a falakat – s azzal az Aedificium nagy tömbjére mutatott: átderengett a cella ablakán, mint magasodik még az apátsági templomnak is fölébe –, istenfélő férfiak évszázadokon által, vasszigorú regulát követve dolgoztak. A könyvtár olyan terv szerint született, amely mindenki előtt rejtve maradt a századok során, és egy barát sincs hivatva rá, hogy megismerje. Csak a könyvtárosnak adta át titkát az őt megelőző könyvtáros, ő pedig, még életében, a segédkönyvtárosnak adja tovább, nehogy úgy lepje meg a halál, hogy a közösség a titoktól megfosztassék. És mindkettejük ajkán titoktartás pecsétje ül. Amellett, hogy ő a titok tudója, csak a könyvtárosnak van joga a

könyvlabirintusban járn-kelni, csak ő tudja, melyik könyvet hol találja, s hová tegye vissza, csak ő felel a könyvek állapotáért. A többi szerzetes a szkriptóriumban dolgozik, és a könyvtárban föllelhető köteteknek a listájához férhet hozzá. Ám a címlista gyakorta igen keveset mond; abból, hogy egy-egy kötet hol van, hogy mennyire hozzáférhetetlen, csak a könyvtáros tudja, mely típusú titkok, igazságok vagy hazugságok foglaltatnak benne. Csak ő dönti el, hogyan, mikor adja, s odaadja-e egyáltalán annak a szerzetesnek, aki kérte, bár van úgy, hogy előbb velem is megbeszéli. Mert nem minden igazság való minden fülnek, nem minden hazugságnak ismeri föl a hazugságot egy jámbor lélek, s mert végtére is a szerzetesek azért vannak a szkriptóriumban, hogy valamely meghatározott munkát elvégezzenek, amihez csak bizonyos köteteket kell elolvasniuk, nem pedig azért, hogy minden dőre gondolatuknak utánamenjenek, ami akár elméjük engedékenységből, akár kevélységükből, akár ördögi sugallatra támadt kíváncsiságukból fakadt.

– A könyvtárban tehát olyan könyvek is vannak, amelyek hazugságot tartalmaznak...

– A szörnyek azért léteznek, mert részei az isteni tervnek, és még a szörnyek borzasztó vonásai is a Teremtő hatalmát jelenítik meg. Ilyképpen léteznek isteni terv szerint a mágusok könyvei, a zsidók kabalái, a pogány költők fabulái, a hitetlenek hazugságai. Azok, akik megalapították és századokon által föntartották ezt az apátságot, szilárd és szent meggyőződéssel vallották, hogy a tudós olvasó szemében még a hazug könyveken is átdereghet az isteni tudás halvány sugara. Így hát a könyvtár az ilyeneknek is helyt ad. De épp ezért nem mehet oda be akárki, értse meg testvérem. Egyébiránt – tette hozzá az apát mintegy bocsánatkérően, amiért ez utóbbi érve oly gyöngére sikeredett – törékeny szerzet ám a könyv, megsínyli az idő múlását, retteg a rágcslóktól, az elemektől, az ügyetlen kezektől. Hogyha száz meg száz éveken át mindenki szabadon lapozgathatta volna a kódexeinket, legnagyobb részük meg sem volna már. A könyvtáros tehát nemcsak az emberektől, hanem a természettől is védelmezi őket, s életét ennek a háborúnak szenteli, igazságnak ellenfele, a feledés ellen hadakozván.

– Így hát csupán két személy teheti be lábát az Aedificium felső emeletére, senki más...

80 Az apát elmosolyodott:

– Senkinek sem szabad. Senkinek sem lehet. Senkinek sem sikerülne, hiába akarná. A könyvtár magamagát védelmezi: kifürkészhetetlen, mint az igazság, amelynek szállása csalóka, mint a hazugság, amelynek őrzője. Szellemi labirintus, meg földi labirintus is. Testvérem netán bemegy, s netán nem jön ki. És ezt azért mondom, mert szeretném, ha testvérem is alkalmazkodnék az apátság rendjéhez.

85 – Igen ám, de atyám szerint nem kizárt, hogy Adelmus a könyvtár egyik ablakából zuhant ki. Hogyan gondolkodjam hát el a halála felől, ha nem látom, hol kezdődött a halálához vezető história?

- 90 – Vilmos testvér – mondta békítőleg az apát úr –, annak az embernek, aki elmondta, hogy milyen az én Brunellus lovam, pedig sosem látta, s miként halt meg Adelmus, pedig úgyszólván semmit se tudott róla, talán nem okoz majd nehézséget olyan helyek felől elmélkedni, ahová nincs bejárása.
- Vilmos meghajolt: – Kegyelmességed akkor is bölcs, amikor szigorú. Ahogy atyám akarja.
- 95 – Ha bölcs volnék, az csak azért volna, mert tudok szigorú lenni – válaszolta az apát úr.
- Még egy utolsó kérdés – mondta Vilmos. – Hubertinus?
– Itt van. Várja testvéremet. Megtalálja őt a templomban.
– Mikor?
- 100 – Mindig – felelte az apát úr mosolyogva. – Hisz tudja testvérem: igen tudós ember, mégsem tartja sokra a könyvtárat. Világi hiúságnak véli... Többnyire a templomban van, és elmélkedik, imádkozik...
– Öreg? – kérdezte Vilmos tétován.
– Mióta nem látta őt testvérem?
- 105 – Sok éve.
– Fáradt. Nagyon elszakadt a világ dolgaitól. Hatvannyolc esztendő. De azt hiszem, még mindig ifjúságának a szelleme lobog benne.
– Mindjárt megkeresem, köszönöm.
- Az apát úr megkérdezte, nem volna-e kedve szexta után együtt ebédelni a közössel. Vilmos azt felelte, hogy nemrég evett, méghozzá igen bőségesen, s inkább Hubertinusszal találkozónék máris. Az apát úr elköszönt.
- Épp kilépett volna a cellából, amikor az udvar felől vérfagyasztó üvöltés harsant, mintha halálra sebzett ember ordítana, s ezt még néhány hasonlóan szörnyű kiáltás követte.
- 115 – Mi volt ez? – kérdezte Vilmos döbbenet.
– Semmi – mosolygott az apát. – Disznóölés ideje van. A kondások végzik a dolgukat. Ne ez a vér aggassa testvéremet.
- S azzal kiment, és ez egyszer rációfolt a hírére, amely nagyeszű embernek mondotta. Mert másnap reggel... De vess féket türelmetlenségedre, locsogó nyelvem.
- 120 Hiszen még mielőtt leszállt volna az est, ugyanezen a napon is sok minden történt, amiről illő beszámolnom.

(Barna Imre fordítása)

A regény három síkra tagolódik. Történelmi síkján egy XIV. századi vallásdiplomáciai esemény sejlik föl, filozófiai síkján az egykori nominalizmus és a mai jelelmélet találkozik össze, krimi síkján pedig gyilkosságsorozat történik. A főhős Vilmos barát is hármas funkciót kap: valóságos történelmi szereplő, modernül nominalista bölcselel és tökéletes Sherlock Holmes. A rábizott nyomozás így alkalmanként szemiotikai detektív munkává nemesül. A gyilkosságok pedig – mint az Eco-életműben a bajok általában – irracionális szemléletből fakadnak: a kolostor könyvtárosa el akarja zárni az emberiség elől a nevetést (mindenkit elpusztít hát,

aki Arisztotelész *Poétikájának* ott rejtőző második kötetét keresi, és meg akarja ismerni belőle a komikum fonák világlátásra is alkalmas eszköztét).

A magas és alacsony szintű kultúra keverésén kívül (regénysíkok) a műben a posztmodern poétika igen sok eszköze felvonul még: ironikus felhanggal újra előjön a talált kézirat közhelyszerű *fikciója*, ehhez az elveszett kézirat *irodalomtörténeti mítosza* járul (Poétika, II.), a fejezetcímek alatti előzetes cselekmény-összefoglalók régi korok regényeit és eposzait *imitálják*, a szövegben rendszeresen ismétlődnek a *rejtett idézetek* és az *irodalmi utalások*, a szemiotikai sík *nyíltan vállalt elmélet-illusztráció*, mindent átjár a *játék* és az *írónia*.

Az idézett rész a kolostorbeli apát és Vilmos egyik korai párbeszéde. A jelenet már a regény végi megoldást készíti elő azzal, hogy előre hitelesíti a bűntény indító okát (16–17, 64–69), és megsejteti a helyszínét is (78–82, 86–88). Újabb posztmodern játék, hogy a könyvtár Borgesre utalóan labirintusként van leírva (48, 83–84), s hogy a később színre lépő könyvtáros neve is asszociatív: Jorge da Burgos. A beszédstílus kormegidéző: lexikai elemekkel (*által, ilyképpen, szkriptórium* stb.), latinizmusokkal (1–3) és hosszú mondatfűzésekkel (11–17, 55–61) enyhén archaizáló.

23. Az új évezred felé

23.1. Valerio Magrelli

23.1.1. *Magam vagyok, mint vasszeg*

(*Sto solo come un chiodo* – Nature e venature, 1987)

Magam vagyok, mint vasszeg
és árnyéka.

Magam, mint lövedék,
amelynek nincs ideje

5 árnyékot vetni.

A kötet cím nélküli, rövid versei közül ez a többiekénél is tömörebb, epigrammaszerű kompozíció különösen jól példázza a szerző erős gondolatiságát és logikai építkezését. Két tárgyi hasonlat képez itt gondolati paralellizmust (1, 3), s hozzájuk szétválasztó ellentétként egy metafizikai képzeteket keltő közös elem, az *árnyék* társul. A második hasonlatban az árnyék hiányával a tárgyi/személyes lét képmás formájú bizonyosságavész el (I. még III.7.1., jegyzet).

A versformában szabály és szabálytalanság keveredik, a sorok fellazult settenariók és quinariók (hetes és ötös alakzatok).

23.1.2. Feketeföld

(*Terranera* – Esercizi ti tiptologia, 1992)

Részletek

[...] A *hostiam* mint áldozat vagy áldozati bárány (az áldozáskor felkínált tésztalapocska neve) és az *ostium* mint torkolat, Ostia szögyöke, bőséggel ontják a tévedéseket és félreértéseket, földrajzi agyszüleményektől kezdve zavaros vallási szövegekig, melyekben Szent Mónika, Ágoston anyja a tengerparton hal meg. A folyó torkolata és a hívő szája egyetlen képpé keveredik össze, amelyben megjelenik a pogány Róma és megtér Krisztushoz, folyótorkolaton át fogadva magába testét. A Tiberis mint hívő ember nyelve, amely befogadja Ostiát. A Tiberis mint kígyónyelv, amely Róma felé mutat.

[...]

10 Vitorlázni nehéz. A part felől a réseken át váratlanul befúj a szél, alig jár előtte egy-két apró hullám. Sívítás hallatszik, és megdől a hajó. Nyugalanság vett rajtam erőt, de leplezni próbáltam. Hanem az algák... Hogyan feledkezhettem meg az algákról? A tengerfenéken hajtanak ki, és mértéktelenül megnőnek, mágikusan és élettelenül fonódnak össze a mélysötétben, mialatt én törekeny fuvallat-szálon, lövegről lógok alá hajómmal, s ide-oda hanyódom. Függőlegesen csüggök, s úgy
15 himbálódom, mint kulcs a karikán. Játékpuska csövébe dugott parafadugó vagyok.

Vers és próza teljes szimbiózisával állunk szemben. Az első részlet tudományosan nyelvészeti, etimológiai fejtegetését még próza értelemben is csak az esszéstílus teszi szépirodalmivá (1–8). A második szövegrész viszont mindinkább átvitt jelentésekkel telik meg, s még vers értelmében is merész analógiákkal zárul (*fuvallat-szál*, *löveg* mint a szél gerjesztője és így tovább: 13–15).

A kötet cím – miközben a műfaji és tartalmi eklektikára is utal – önironikusan emeli ki a verspróza-nyelv finom kidolgozottságát: a *tiptologia* 'kopogástant' jelent, s arra a kezdetleges nyelvre vonatkozik, amellyel a spirítiszta tanok szerint a megidézett szellemek üzennek (asztalláb kopogás), vagy amellyel a valóságban az elkülönített rabok érintkeznek (börtön-morze).

Felhasznált szakirodalom

- AA.VV.: *Gadda: progettualità e scrittura*, ERI, Roma, 1987
- AA.VV.: *Pasolini*, in: *Galleria*, XXXV (1985), 1–4
- AA.VV.: *Pavese*, in: *Sigma*, 1964 III-IV
- AA.VV.: *Savinio*, in: *Galleria*, 3-6, XXXIII, 1983
- AA.VV.: *Per Savinio*, in: *Lettore di provincia*, 36–37, X, 1979
- Agosti, S.: *La poesia italiana contemporanea*, Bompiani, Milano, 1995
- Ammirati, M. P.: *Il vizio di scrivere. Letture su Busi, De Carlo, Del Giudice, Pazzi, Tabucchi e Tondelli*, Rubbettino, 1991
- Amoroso, G.: *Narrativa italiana 1984-1988*, Mursia, Milano, 1989
- Angelini, F.: *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Laterza, Roma-Bari, 1990 (I ed. 1976)
- Angelini, F.: *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 1988
- Ara, A.–Magris, C.: *Trieste. Un'identità di frontiera*, Einaudi, Torino, 1982
- Asor Rosa, A.: *Sintesi di storia della letteratura italiana*, La Nuova Italia, Firenze, 1982
- Asor Rosa, A. (a cura di): *Dizionario della letteratura italiana del Novecento*, Einaudi, Torino, 1992
- Asor Rosa, A. (a cura di): *Letteratura italiana*, I-VI, Einaudi, Torino, 1982–1990
- Asor Rosa, A. (a cura di): *Letteratura italiana del Novecento*, Einaudi, Torino, 2000
- Baldacci, L.: *I crepuscolari*, ERI, Torino, 1970
- Baldacci, L.: *Tozzi moderno*, Einaudi, Torino, 1993
- Baldan, P.: *Per una lettura del Neorealismo*, La Baùta, Venezia, 1995
- Baldi, G.: *Carlo Emilio Gadda*, Mursia, Milano, 1972
- Baldise, E.: *Invito alla lettura di P. Volponi*, Mursia, Milano, 1982
- Barilli, R.: *La linea Svevo–Pirandello*, Mursia, Milano, 1972
- Barilli, R.: *La neoavanguardia italiana*, Il Mulino, Bologna, 1995
- Baroncini, D.: *Ungaretti e il sentimento del classico*, Mulino, Bologna, 1999
- Beccaria, G. L.: *Il Novecento*, in: *Storia della civiltà letteraria italiana*, VI, UTET, Torino, 1996
- Bellini, G.–Mazzoni, G.: *Letteratura italiana – Storia, forme, testi*, 4, *Il Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 1994 (I ed. 1990)
- Benussi, C.: *Introduzione a Calvino*, Laterza, Roma-Bari, 1991 (I ed. 1989)

- Bernardini, F.: *I segni nuovi di Italo Calvino*, Bulzoni, Roma, 1977
- Bertacchini, R.: *Dino Buzzati*, in: *900*, Marzorati, Milano, 1979
- Bertone, G.: *Italo Calvino*, Einaudi, Torino, 1994
- Binni, W.: *La poetica del decadentismo*, Sansoni, Firenze, 1936
- Bo, C.: *Dimora della poesia*, in: *Otto studi*, Vallecchi, Firenze, 1939
- Bonura, G.: *Il gioco del romanzo. Ventisei anni (1970–1995) di narrativa italiana*, Camunia, Firenze, 1998
- Borghello, G. P.: *Il getto tremulo dei violini. Percorsi montaliani*, Paravia, Torino, 1999
- Borghello, G. P.: *Il simbolo e la passione. Aspetti della linea Pascoli–Pasolini*, Mursia, Milano, 1986
- Borghello, G. P. (a cura di): *Interpretazioni di Pasolini*, Savelli, Roma, 1977
- Borsellino, N.–Felici, L. (a cura di): *Storia della letteratura italiana, Il Novecento*, Garzanti, Milano, 2001
- Camon, F.: *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Garzanti, Milano, 1973
- Camon, F.: *Il mestiere di poeta. Autoritratti critici*, Lerici, Milano, 1965
- Carpi, U.: „*La Voce*”. *Letteratura e primato degli intellettuali*, De Donato, Bari, 1975
- Cases, C.: *Calvino e il „pathos della distanza”*, in: *I metodi attuali della critica in Italia* (a cura di M. Corti), ERI, Torino, 1970
- Cassieri, G. (a cura di): „*La Ronda*” 1919–1923, ERI, Torino, 1955
- Cavaglioni, A.: *Primo Levi e Se questo è un uomo*, Loescher, Torino, 1993
- Cavaglioni, A. (a cura di): *Primo Levi. Il presente del passato. Giornate internazionali di studio*, FrancoAngeli s.r.l., Milano, 1993
- Ceserani, R.: *Il fantastico*, Il Mulino, 1996
- Ceserani, R.: *Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Roma-Bari, 1999
- Ceserani, R.: *Il romanzo sui pattini*, Transeuropa, Ancona, 1990
- Ceserani, R.–De Federicis, L.: *Manuale di letteratura. Ottocento e Novecento*, Loescher, Torino, 1994
- Ceserani, R.–De Federicis, L.: *Il materiale e l'immaginario. Laboratorio di analisi dei testi e di lavoro critico*, voll. 8–9, Loescher, Torino, 1983-1988
- Chevalier, J.–Gheerbrant, A.: *Dictionnaire des symboles*, Laffont–Jupiter, Paris, 1969
- Ciarletta, N.: *Temi di Pirandello*, Argalìa, Urbino, 1963
- Contini, G.: *Letteratura dell'Italia unita*, Sansoni, Firenze, 1968
- Contini, G.: *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei*, Einaudi, Torino, 1982 (I. ed. Parenti, Firenze, 1939)
- Contini, G.: *Altri esercizi*, Einaudi, Torino, 1972
- Contini, G.: *Il quarto romanzo di Svevo*, Einaudi, Torino, 1980
- Contini, G.: *Il romanzo inevitabile. Temi e tecniche narrative nella Coscienza di Zeno*, Mondadori, Milano, 1983

- Corti, M.: *Beppe Fenoglio. Storia di un „continuum” narrativo*, Liviana, Padova, 1980
- Crémieux, B.: *Italo Svevo*, in: *Le Navire d'Argent*, Paris, 1^{er} février 1926
- David, M.: *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Bollati Boringhieri, Torino, 1970 (I ed. 1966)
- Debenedetti, G.: *Poesia italiana del novecento*, Garzanti, Milano, 1974
- Debenedetti, G.: *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano, 1971
- Debenedetti, G.: *Saggi*, Mondadori, Milano, 1982
- De Lauretis, T.: *La sintassi del desiderio. Struttura e forma del romanzo sveviano*, Longo, Ravenna, 1976
- De Maria, L.: *La nascita dell'avanguardia. Saggi sul futurismo italiano*, Marsilio, Venezia, 1986
- De Maria, L.: *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Milano, 1968
- De Robertis, G.: *Sulla formazione della poesia di Ungaretti*, in: G. Ungaretti: *Poesie disperse*, Mondadori, Milano, 1945 és G. Ungaretti: *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Mondadori, Milano, 1969
- Dizionario autori – italiani contemporanei* (II ed. ampliata), Miano, Milano, 1996
- Dotti, U.: *Storia della letteratura italiana*, Laterza, Bari, 1991
- Fábián Zs.: *Leonardo Sciascia*, in: *Acta Romanica*, 4, 1977
- Falcetto, B.: *Storia della narrativa neorealista*, Mursia, Milano, 1992
- Fallacara, L. (a cura di): *Il Frontespizio 1929/1938*, Laudi, s.l., 1961
- Farinelli, G.: *„Vent'anni o poco più”. Storia e poesia del movimento crepuscolare*, Edizioni Otto/Novecento, Milano, 1998
- Ferretti, G. C.: *Bassani e Cassola tra idillio e storia*, in: *Letteratura e ideologia*, ERI, Roma, 1974 (I ed. 1964)
- Ferretti, G. C.: *Introduzione al neorealismo*, ERI, Roma, 1974
- Ferretti, G. C.: *Pasolini, l'inverso orrendo*, ERI, Roma, 1976
- Ferroni, G.: *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Einaudi, Torino, 1991
- Finzi, A. e M.: *Strutture metriche nella prosa di V. Consolo*, in: *Linguistica e letteratura*, III, 1978
- Fontanella, L.: *Il surrealismo italiano*, Bulzoni, Roma, 1983
- Gàrboli, C.: *Introduzione a Il ricordo della Basca* di A. Delfini, in: A. Delfini: *I racconti*, Garzanti, Milano, 193
- Gera Gy. (szerk.): *A kubizmus*, Gondolat, Budapest, 1975
- Ghidetti, E.: *Italo Svevo. La coscienza di un borghese triestino*, ERI, Roma, 1980
- Ghidetti, E. (a cura di): *Il decadentismo*, ERI, Roma, 1976
- Ghidetti, E.–Luti, G.: *Dizionario critico della letteratura italiana del Novecento*, ERI, Roma, 1997
- Gilman, R.: *Pirandello*, in: *The Making of Modern Drama*, Yale University Press, New Haven and London, 1999
- Gioanola, E.: *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, Marzorati, Milano, 1972

- Gioanola, E.: *La poesia del Decadentismo. Pascoli e D'Annunzio*, SEI, Torino, 1972
- Giovanardi, S.: *La favola interrotta. Appunti di critica letteraria*, Transeuropa, Bologna, 1990
- Giovanardi, S.: *Poeti italiani 1945–1995*, Mondadori, Milano, 1996
- Giovannoli, R.: *Saggi su „Il nome della rosa”*, Bompiani, Milano, 1985
- Gioviale, F.: *La poetica narrativa di Pirandello. Tipologia e aspetti del romanzo*. Pàtran, Bologna, 1984
- Giuliani, A.: *Introduzione ai Novissimi*, Rusconi e Paolazzi, Milano, 1961
- Greco, L.: *Montale commenta Montale*, Pratiche, Parma, 1980
- Guglielmi, A.: *Avanguardia e sperimentalismo*, Feltrinelli, Milano, 1964
- Guglielmi, A.: *Il vero e il falso*, Feltrinelli, Milano, 1972
- Guglielmi, G.: *La prosa italiana del Novecento II*, Einaudi, Torino, 1998
- Guglielminetti, M.: *La „scuola dell'ironia”. Gozzano e i vicini*, Olschki, Firenze, 1984
- Guglielminetti, M.: *Struttura e sintassi del romanzo italiano del primo Novecento*, Silva, Genova-Milano, 1964
- Guglielminetti, M.–Zaccaria, G.: *Cesare Pavese*, Le Monnier, Firenze, 1977
- Guglielmino, S.–Grosser, H.: *Il sistema letterario (Novecento)*, Principato, Milano, 1989
- Guidetti, A.: *Tra mito e critica. Tre saggi sulla poesia di Pavese*, Flaccovio, Palermo, 1981
- Guiducci, A.: *Il mito Pavese*, Vallecchi, Firenze, 1967
- Hoffmann B.: *A látóhatár mögött. Olasz irodalmi tanulmányok*, Savaria University Press, Szombathely, 2002
- Horkheimer, M.–Adorno, T. W.: *A felvilágosodás dialektikája*, Gondolat–Atlantisz, Budapest, 1990
- Jauss, H. R.: *Az irodalmi posztmodernség*, in: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Osiris, Budapest, 1997
- Jauss, H. R.: *Egy posztmodern esztétika védelmében (Italo Calvino: Ha egy téli éjszakán egy utazó)*, in: *Holmi*, 1993/9
- Király E.: *Eduardo De Filippo*, in: Szabó Gy. (szerk.): *Az olasz irodalom a huszadik században*, Gondolat, Budapest, 1967
- Kelemen J.: *„A rózsá neve” és Eco szemiotikája*, in: *Világosság*, 1989/4
- Krynski, W.: *Il paradigma inquieto: Pirandello e lo spazio comparativo della modernità*, Esi, Napoli, 1988
- Lajolo, D.: *Poesia come pane. Incontri e saggi*, Rizzoli, 1973
- Lajolo, D.: *Il „vizio assurdo”. Storia di Cesare Pavese*, Il Saggiatore, Milano, 1960
- Landolfi, I.: *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, La Nuova Italia, Sandicci, 1996
- La Porta, F.: *La nuova narrativa italiana*, Bollati Boringhieri, 1999

- Lauretta, E.: *Luigi Pirandello. Storia di un personaggio fuori di chiave*, Mursia, Milano, 1980
- Lauretta, E.: *Come leggere Il fu Mattia Pascal di Luigi Pirandello*, Mursia, Milano, 1976
- Lavagetto, M.: *La gallina di Saba*, Einaudi, Torino, 1974
- Lavagetto, M.: *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Einaudi, Torino, 1975, ed. ampliata 1986
- Leone De Castris, A.: *Italo Svevo*, Nistri-Lischi, Pisa, 1959
- Li Vigni, I.: *Orfismo e poesia di Dino Campana*, Il Melangelo, Genova, 1983
- Luperini, R.: *Pirandello e Il fu Mattia Pascal*, Loescher, Torino, 1990
- Luti, G.: *Letteratura e società tra Otto e Novecento. Pratesi, Svevo, Pirandello, Zena*, Vita e Pensiero, Milano, 1979
- Lytard, J-F.: *A posztmodern állapot*, in: *ua*, Századvég, Budapest, 1993
- Macchia, G.: *Luigi Pirandello*, in: *Storia della letteratura italiana*, Garzanti, Milano, 1965-69
- Macrí, O.: *La poesia di Quasimodo*, Sellerio, Palermo, 1986
- Macrí, O.: *Tommaso Landolfi: narratore poeta critico artefice della lingua*, Le Lettere, Firenze, 1990
- Madarász I.: *Az olasz irodalom története*, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1993
- Maier, B.: *Italo Svevo*, Mursia, Milano, 1971 (I ed. 1961)
- Maier, B. (a cura di): *Storia della letteratura italiana. Il secondo Novecento*, Miano, Milano, 1993-98
- Manacorda, G.: *Storia della letteratura italiana tra le due guerre, 1919-1943*, ERI, Roma, 1980
- Manacorda, G.: *Storia della letteratura italiana contemporanea, 1940-1996*, ERI, Roma, 2000
- Mangoni, L.: *Le riviste del Novecento*, in: A. A. Rosa (a cura di): *La letteratura italiana I*, Einaudi, Torino, 1982
- Manzotti, E.: *La cognizione del dolore di C. E. Gadda*, in: *Letteratura italiana, Le opere*, Einaudi, Torino, 1996
- Maxia, S.: *Uomini e bestie nella narrativa di Federigo Tozzi*, Liviana, Padova, 1972
- Mazzacurati, G.: *Il fu Mattia Pascal: l'eclissi del tempo e l'interdizione del romanzo*, in: E. Lauretta (a cura di): *Il Romanzo di Pirandello*, Palumbo, Palermo, 1976
- Mazzacurati, G.: *Pirandello nel romanzo europeo*, Il Mulino, Bologna, 1987
- Mazzacurati, G.: *Stagioni dell'apocalisse. Verga, Pirandello, Svevo*, Einaudi, Torino, 1998
- Mazzali, E.: *Luigi Pirandello*, La Nuova Italia, Firenze, 1974
- Meddemen, J.: *L'inglese come forma interna dell'italiano di Fenoglio*, in: *Strumenti critici*, XIII (1979)

- Mengaldo, P. V.: *Da D'Annunzio a Montale: ricerche sulla formazione e la storia del linguaggio montaliano*, in: G. Folea (a cura di): *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Liviana, Padova, 1972
- Mengaldo, P. V.: *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano, 1978
- Mengaldo, P. V.: *Lingua e scrittura in Levi*, in: *La tradizione del Novecento, terza serie*, Einaudi, Torino, 1991
- Mengaldo, P. V.: *Il linguaggio della poesia ermetica*, in: *La tradizione del Novecento, terza serie*, Einaudi, Torino, 1991
- Mész L.-né: *Dráma a XX. században. Pirandello, Brecht*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1972
- Milanini, C.: *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*. Garzanti, Milano, 1990
- Milanini, C. (a cura di): *Neorealismo. Poetiche e polemiche*, Il Saggiatore, Milano, 1980
- Mondo, L.: *Cesare Pavese*, Mursia, Milano, 1973 (I ed. 1961)
- Montale, E.: *Sulla poesia*, Mondadori, Milano, 1976
- Muscetta, C.: *Realismo, neorealismo e controtrealismo*, Lucarini, Roma, 1990
- Muzzioli, R.: *Le teorie letterarie contemporanee*, Carocci, Roma, 2001
- 900 ('Novecento'), I-X, Marzorati, Milano, 1979
- Nuvoli, G.: *Andrea Zanzotto*, La Nuova Italia, Firenze, 1979
- Ossola, C.: *Giuseppe Ungaretti*, Mursia, Milano, 1982 (I ed. 1975)
- Pál J.-Újvári E. (szerk.): *Szimbólumtár*, Balassi, Budapest, 1997
- Pampaloni, G.: *Alberto Moravia*, in: *Storia della letteratura italiana, Il Novecento*, Garzanti, Milano, 1969
- Pautasso, S.: *Gli anni ottanta e la letteratura. Guida all'attività letteraria in Italia dal 1980 al 1990*, Rizzoli, Milano, 1991
- Pazzaglia, M.: *Scrittori e critici della letteratura italiana – Il Novecento – Antologia con pagine critiche e un profilo di storia letteraria*, Zanichelli, Bologna, 1992 (I ed. 1979)
- Pethő B. (szerk. és bev. tan.): *A posztmodern*, Gondolat, Budapest, 1992
- Petruciani, M.: *Poesia come inizio. Altri studi su Ungaretti*, Esi, Napoli, 1993
- Piccioni, L.: *Vita di un poeta. Giuseppe Ungaretti*, Rizzoli, Milano, 1970
- Piemontese, F. (a cura di): *Autodizionario degli scrittori italiani*, Leonardo, Milano, 1989
- Piero, P.: *Ritratto del saltimbanco da giovane. Palazzeschi*, Pàtron, Bologna, 1980
- Piscopo, U.: *Alberto Savinio*, Mursia, Milano, 1973
- Portinari, F.: *Umberto Saba*, Mursia, Milano, 1963
- Portinari, F.: *Giuseppe Ungaretti*, Borla, Torino, 1967
- Prezzolini, G.: *La Voce – 1908–1913. Cronaca, antologia e fortuna di una rivista*, Rusconi, Milano, 1974
- Pullini, G.: *Tra esistenza e coscienza. Narrativa e teatro del '900*, Mursia, Milano, 1986

- Pupino, A. R.: *Strutture e stile della narrativa di E. Morante*, Longo, Ravenna, 1968
- Puppa, P.: *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 1996
- Puppo, M.–Cavallini, G.: *Il romanzo da Svevo a Tozzi*, La Scuola, Brescia, 1979
- Rába Gy.: *Cesare Pavese*, in: Szabó Gy. (szerk.): *Az olasz irodalom a huszadik században*, Gondolat, Budapest, 1967
- Raimondi, E.: *Le poetiche della modernità in Italia*, Garzanti, Milano, 1990
- Raimondi, P.: *Invito alla lettura di Saba*, Mursia, Milano, 1974
- Reina, L.: *Invito alla lettura di Tozzi*, Mursia, Milano, 1975
- Rebay, L.: *Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti*, Edizioni di Storia e letteratura, Roma, 1962
- Renzi, L.: *Letture di „A mia moglie” di Saba*, in: *La Battana*, IX, 1972, 29
- Ricciardi, M.: *La rivincita della letteratura. Crisi, avanguardia, impegno*, Stampatori Università, Torino, 1979
- Rinaldi, R.: *La paralisi e lo spostamento. Lettura critica della „Cognizione...”*, Bastogi, Livorno, 1977
- Rinaldi, R.: *Pier Paolo Pasolini*, Mursia, Milano, 1982
- Robbe-Grillet, A.: *La conscience malade de Zéno*, in: *Pour un nouveau roman*, Editions du Minuit, Paris, 1963
- Romani, B.: *Dal simbolismo al futurismo*, s.e., Firenze, 1969
- Rosa, G.: *Cattedrali di carta: E Morante romanziera*, Il Saggiatore, Milano, 1995
- Roscioni, G. C.: *La disarmonia prestabilita. Studio su Gadda*, Einaudi, Torino, 1969
- Russo, L.: *Analisi del „Gattopardo”*, in: *Belfagor*, XV, 1960
- Saccone, E.: *Commento a „Zeno”*, Il Mulino, Milano, 1973
- Saccone, A.: *Massimo Bontempelli. Il mito del '900*, Liquori, Napoli, 1979
- Salibra, L.: *Lessicologia d'autore. Studi su Pirandello e Svevo*, Ateneo, Roma, 1990
- Sallay G.: *Dino Campana*, in: Szabó Gy. (szerk.): *Az olasz irodalom a huszadik században*, Gondolat, Budapest, 1967
- Sallay G.: *A neorealizmus. Egyetemi előadások, 1966/67 (kéziratot jegyzet alapján)*
- Sanguineti, E.: *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano, 1965
- Sanguineti, E.: *Tra liberty e crepuscolarismo*, Mursia, Milano, 1961
- Sciacovelli, A. D.: *L'eredità civile e letteraria del maestro Leonardo Sciascia*, in: *Ambra*, Savaria–Szombathely, 2000
- Scrivano, R.: *Dopo il naturalismo. Esercizi di lettura su D'Annunzio e su Svevo*, Nuova cultura, Roma, 1996
- Segre, C.: *Introduzione a Il sorriso dell'ignoto marinaio di V. Consolo*, Mondadori, Milano, 1986
- Segre, C.: *Se questo è un uomo di Primo Levi*, in: *Letteratura italiana, Le opere*, Einaudi, Torino, 1996

- Senardi, F.: *Gli specchi di Narciso. Aspetti della narrativa italiana di fine millennio*, Vecchiarelli, Manziana (Roma), 2002
- Siciliano, E.: *Alberto Moravia*, Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas, Milano, 1982
- Sinibaldi, M.: *Pulp. La letteratura nell'era della simultaneità*, Donzelli, Roma, 1997
- Spagnoletti, G.: „*La coscienza di Zeno*” di Italo Svevo, Rizzoli, Milano, 1978
- Spagnoletti, G.: *La letteratura italiana del nostro secolo*, I–III, Mondadori, Milano, 1985
- Spagnoletti, G.: *Svevo. Ironia e nevrosi*, Memoranda edizioni, Massa, 1986
- Spezzani, P.: *Per una storia del linguaggio di Ungaretti fino al Sentimento del tempo*, in: G. Folena (a cura di): *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Liviana, Padova, 1972
- Starobinski, J.: *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Shira, Geneve, 1970
- Strappini, L.: *Gli indifferenti*, in: *Letteratura italiana, Le opere*, Einaudi, Torino, 1995
- Szabó Gy.: *A futurizmus*, Gondolat, Budapest, 1964
- Szabó Gy.: *Pirandello*, Gondolat, Budapest, 1964
- Szabó Gy.: *Századunk olasz irodalmának kistükré és más tanulmányok*, Gondolat, Budapest, 1979
- Szabolcsi M.: *A clown mint a művész önarcképe*, Corvina, Budapest, 1974
- Szauder J.: *Aldo Palazzeschi*, in: Szabó Gy. (szerk.): *Az olasz irodalom a huszadik században*, Gondolat, Budapest, 1967
- Szénási F.: *Italo Calvino*, Osiris-Századvég, Budapest, 1994
- Szkárosi E.: *Informazioni fonetiche di poesia. Antologie e riviste su nastro e disco: Futura, Baobab, 3ViTre*, in: Gregoris, E.–Szénási F. (a cura di): *L'italianistica in continuo rinnovo: nuove officine, nuovi risultati*, JGYFK, Szeged, 2001
- Tani, S.: *Il romanzo di ritorno*, Mursia, 1990
- Tassoni, L.: *Caosmos. La poesia di Andrea Zanzotto*, Carocci, Roma, 2002
- Tellini, G.: *La tela di fumo. Saggio su Tozzi novelliere*, Pisa, Nistri-Lischi, 1972
- Todorov, T.: *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, Napvilág, Budapest, 2002
- Valli, D.: *Storia degli ermetici*, La Scuola, Brescia, 1978
- Veneziani Svevo, L.: *Vita di mio marito*, Dall'Oglio, Milano, 1976 (I ed. 1950)
- Venturi, C. (a cura di): *La narrativa dopo la crisi del realismo*, Zanichelli, Bologna, 1982
- Vicentini, I.: *Colloqui sulla poesia. Le ultime tendenze*, ERI edizioni RAI, Torino, 1991
- Wlassics T.: *Pavese falso e vero. Vita, poetica, narrativa*, Centro Studi Piemontesi, Torino, 1987
- Zangrilli, F.: *L'arte novellistica di Pirandello*, Longo, Ravenna, 1983

Tartalom

| | |
|---|----------|
| Előszó | 5 |
| I. A TÖRTÉNET | 7 |
| 1. A XIX. század öröksége A dekadentizmus és a szimbolizmus hatása | 7 |
| 2. Dekadentizmust tetéző dekadencia és újító művészettagadás Az alkonyati költők | 9 |
| 3. Radikális újítás, avagy az avantgárd modellje A futurizmus | 12 |
| 4. Mérsékeltébb újítás: az expresszionista irány és elágazásai A Voce-kör, Dino Campana, Federigo Tozzi | 16 |
| 5. Hagyományos formanyelven megszólaló modern érzékenység Umberto Saba | 21 |
| 6. Költészeti forradalom és szintézis Giuseppe Ungaretti | 25 |
| 7. A verizmustól a groteszkig Luigi Pirandello | 30 |
| 8. A dekadentizmustól az analitikus regényig Italo Svevo | 36 |
| 9. A hagyomány étosza La Ronda, tájnyelvi irodalom, pályamódosítások | 41 |
| 10. A tárgyias líra új szintézise Eugenio Montale | 44 |
| 11. A „tisztá költészet” olasz iskolája A hermetizmus | 48 |
| 12. A fantáziailrodalom olasz útjai Mágikus realizmus, metafizikus próza, szürrealizmus-változatok | 53 |
| 13. A realizmus új térhódítása Moravia elemző prózája, a neorealizmus első korszaka, egyéni utak | 57 |
| 14. Szociológiai elkötelezettség a mindennapok nyelvén A neorealizmus | 62 |

| | |
|--|-----|
| 15. A realista alkotásmód a neorealizmus korában Cesare Pavese életműve, P. Levi, Moravia és Calvino ekkori pályaszakasa | 66 |
| 16. Kísérleti irodalom a neorealizmus korában Carlo Emilio Gadda, Pier Paolo Pasolini | 71 |
| 17. A sokféleség kánonjának kora (I) Lírai-elégikus, lélekábrázoló és allegorikus próza, népi komédia | 77 |
| 18. A radikális újítás századközepi mozgalma A neoavantgárd | 80 |
| 19. A sokféleség kánonjának kora (II) Gyár-tematika, pszichoanalízis-regény, társadalmi krimi, poszthermetizmus | 83 |
| 20. Kísérleti irodalom a neoavantgárd mellett és után Kombinatorika, nyelvújító nagyepika, avantgárd formanyelvű én-líra | 88 |
| 21. Az irodalmi restauráció jelensége és korszaka Narratív próza, kései felfedezések, antinovecento-líra | 92 |
| 22. A posztmodern irodalom kialakulása Italo Calvino, Umberto Eco | 96 |
| 23. A posztmodern kor középnemzedéke Tabucchi, Del Giudice, De Carlo, Vassalli, Magrelli | 99 |
| 24. Az utolsó évtized Pulp és polifónia | 102 |
| II. A SZERZŐK | 107 |
| III. A MŰVEK | |
| 1. Alkonyati költészet | |
| 1.1. Sergio Corazzini | |
| 1.1.1. <i>Szegény érzékeny költő kétségbeesése</i> | 127 |
| 1.1.2. <i>Magaslati üdülőhely</i> | 129 |
| 1.2. Guido Gozzano | |
| 1.2.1. <i>A Párbeszéd</i> -ből | 131 |
| 1.2.2. <i>Totò Merùmeni</i> | 133 |
| 1.3. Aldo Palazzeschi | |
| 1.3.1. <i>Ki vagyok?</i> | 135 |
| 2. Futurizmus | |
| 2.1. Aldo Palazzeschi | |
| 2.1.1. <i>Hát engedjétek szórakozni!</i> | 137 |
| 2.2. Filippo Tommaso Marinetti | |
| 2.2.1. <i>Csata (Súly+Szag)</i> | 140 |

| | |
|---|-----|
| 3. Dino Campana | |
| 3.1. <i>Börtönálmom</i> | 141 |
| 3.2. <i>Ábránd</i> | 142 |
| 4. Federigo Tozzi | |
| 4.1. <i>Három kereszt</i> | 144 |
| 5. Umberto Saba | |
| 5.1. <i>Feleségemhez</i> | 147 |
| 5.2. <i>A kecske</i> | 149 |
| 5.3. <i>Régi város</i> | 150 |
| 5.4. <i>Első fűga</i> | 151 |
| 5.5. <i>Zöldség-gyümölcs</i> | 153 |
| 5.6. <i>Ulisses</i> | 153 |
| 6. Giuseppe Ungaretti | |
| 6.1. <i>Az elsüllyedt kikötő</i> | 154 |
| 6.2. <i>A folyók</i> | 155 |
| 6.3. <i>Hajótörések öröme</i> | 157 |
| 6.4. <i>Reggel</i> | 158 |
| 6.5. <i>Anyám</i> | 159 |
| 6.6. <i>Ének</i> | 159 |
| 6.7. <i>Összetörtél</i> | 160 |
| 7. Luigi Pirandello | |
| 7.1. <i>Mattia Pascal két élete</i> | 162 |
| 7.2. <i>Hat szereplő szerzőt keres</i> | 165 |
| 8. Italo Svevo | |
| 8.1. <i>Zeno tudata</i> | 170 |
| 9. Vincenzo Cardarelli | |
| 9.1. <i>Velencei ős</i> | 175 |
| 10. Eugenio Montale | |
| 10.1. <i>Ne kérdd a szót</i> | 176 |
| 10.2. <i>Az élet fájdalmát volt látni módom</i> | 177 |
| 10.3. <i>Arsenio</i> | 178 |
| 10.4. <i>A Motettákból: Miért késel?</i> | 180 |
| 10.5. <i>A vámőrök háza</i> | 181 |
| 10.6. <i>Kis testamentum</i> | 182 |
| 10.7. <i>A rövid utazás (a Xénia I-ből)</i> | 184 |
| 10.8. <i>u.i.</i> | 185 |

| | |
|--|-----|
| 11. Hermetista költészet | |
| 11.1. Salvatore Quasimodo | |
| 11.1.1. <i>És mindjárt este lesz</i> | 185 |
| 11.1.2. <i>Elmerült oboa</i> | 186 |
| 11.2. Alfonso Gatto | |
| 11.2.1. <i>Őszi szekerek</i> | 187 |
| 11.3. Mario Luzi | |
| 11.3.1. <i>Toccata</i> | 188 |
| 11.4. Vittorio Sereni | |
| 11.4.1. <i>Terasz</i> | 189 |
| 12. Mágikus és szürreális próza | |
| 12.1. Massimo Bontempelli | |
| 12.1.1. <i>Sakktábla a tükör előtt</i> | 190 |
| 12.2. Alberto Savinio | |
| 12.2.1. <i>Münster úr</i> | 194 |
| 12.3. Dino Buzzati | |
| 12.3.1. <i>A tatárpusztá</i> | 198 |
| 13. Alberto Moravia | |
| 13.1. <i>A közönyösök</i> | 200 |
| 14. Neorealizmus | |
| 14.1. Elio Vittorini | |
| 14.1.1. <i>Szicíliai beszélgetés</i> | 204 |
| 14.2. Salvatore Quasimodo | |
| 14.2.1. <i>A füzek ágára</i> | 208 |
| 15. Cesare Pavese | |
| 15.1. <i>Déltengerek</i> | 209 |
| 15.2. <i>A hold és a máglyák</i> | 211 |
| 16. Primo Levi | |
| 16.1. <i>Ember ez?</i> | 214 |
| 17. Carlo Emilio Gadda | |
| 17.1. <i>A fájdalom tudata</i> | 217 |
| 18. Pier Paolo Pasolini | |
| 18.1. <i>A szép fiú litániái</i> | 221 |
| 18.2. <i>Gramsci hamvai</i> | 222 |
| 19. Italo Calvino | |
| 19.1. <i>A famászó báró</i> | 223 |
| (19.2. = 22.1.1.) | |

| | |
|---|-----|
| 20. Neoavantgárd | |
| 20.1. Edoardo Sanguineti | |
| 20.1.1. <i>Laborintus</i> | 227 |
| 21. Experimentalizmus | |
| 21.1. Andrea Zanzotto | |
| 21.1.1. <i>A világhoz</i> | 229 |
| 21.1.2. <i>Igen, még mindig a hó</i> | 230 |
| 22. A posztmodern | |
| 22.1. Italo Calvino | |
| 22.1.1. <i>Ha egy téli éjszakán egy utazó</i> | 232 |
| 22.2. Umberto Eco | |
| 22.2.1. <i>A rózsá neve</i> | 234 |
| 23. Az új évezred felé | |
| 23.1. Valerio Magrelli | |
| 23.1.1. <i>Magam vagyok, mint vasszeg</i> | 238 |
| 23.1.2. <i>Feketeföld</i> | 239 |
| Felhasznált szakirodalom | 240 |

OSZK

Országos Széchényi Könyvtár



Nemzeti Tankönyvkiadó Rt. • A kiadásért felel: Pálfi József vezérigazgató
Raktári szám: 41260 • Felelős főszerkesztő: Palójtay Mária • Felelős szerkesztő: Bárány László
Tipográfia és műszaki szerkesztés: Szabóné Szetey Ildikó
Tördelés: Barka László • Terjedelem: 22,52 (A/5) ív • Első kiadás, 2004
Nyomta és kötötte: Kaloprint Nyomda Kft., Kalocsa
Munkaszám: 40218



Szénási Ferenc 1970 óta aktív művelője a magyarországi italianisztikának: tanulmányíró, műfordító, szerkesztő, egyetemi oktató. Monográfiát írt Italo Calvinóról, magyarra ültette többek között Ungaretti, Quasimodo és Palazzeschi verseit, Calvino, Sciascia, Collodí és kortárs írók prózai műveit.

A XX. századi olasz irodalomról negyed századdal ezelőtt jelent meg utoljára összefoglaló tanulmány, s e könyv az első teljes összegzés. Műfajában is teljességre törekszik: korszak-monográfia, bibliográfiai tájékoztatást nyújtó kislexikon és kommentárokkal kísért, válogatott szöveggyűjtemény egy kötetben. Összehasonlító, rendszerező szemléletének köszönhetően közvetlen tárgya mögött a tágabb világirodalom is fölsejlik. Szakszerűsége olvasmánnyossággal párosul, ezért az olasz szakos diákokon kívül, akik tankönyvként forgathatják, szakmai köröknek és művelődni vágyó olvasóknak is bizvást ajánlható.

41260



3050 Ft

