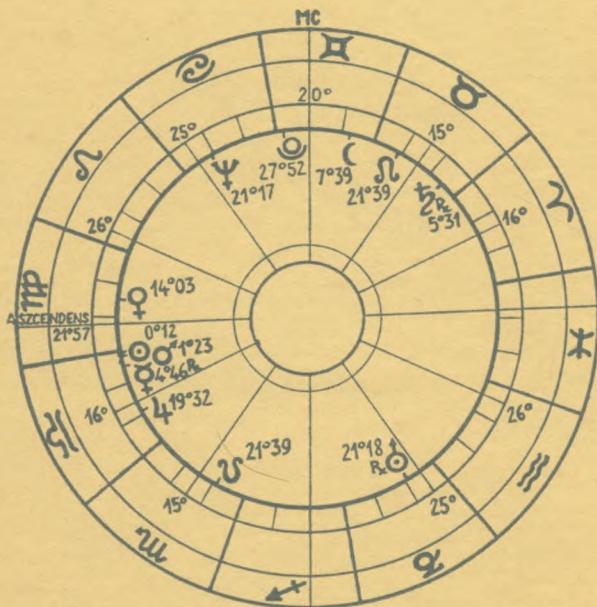
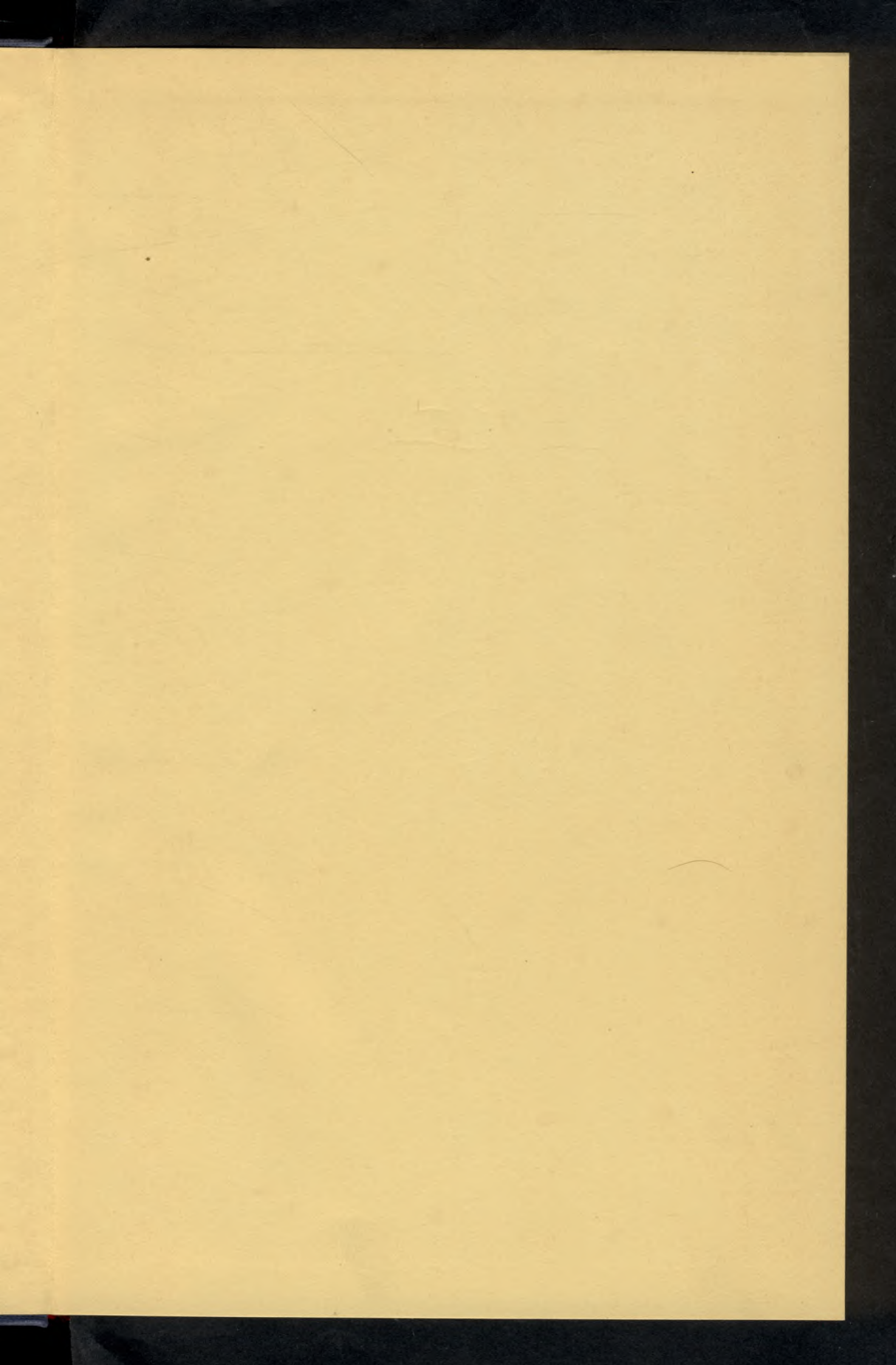
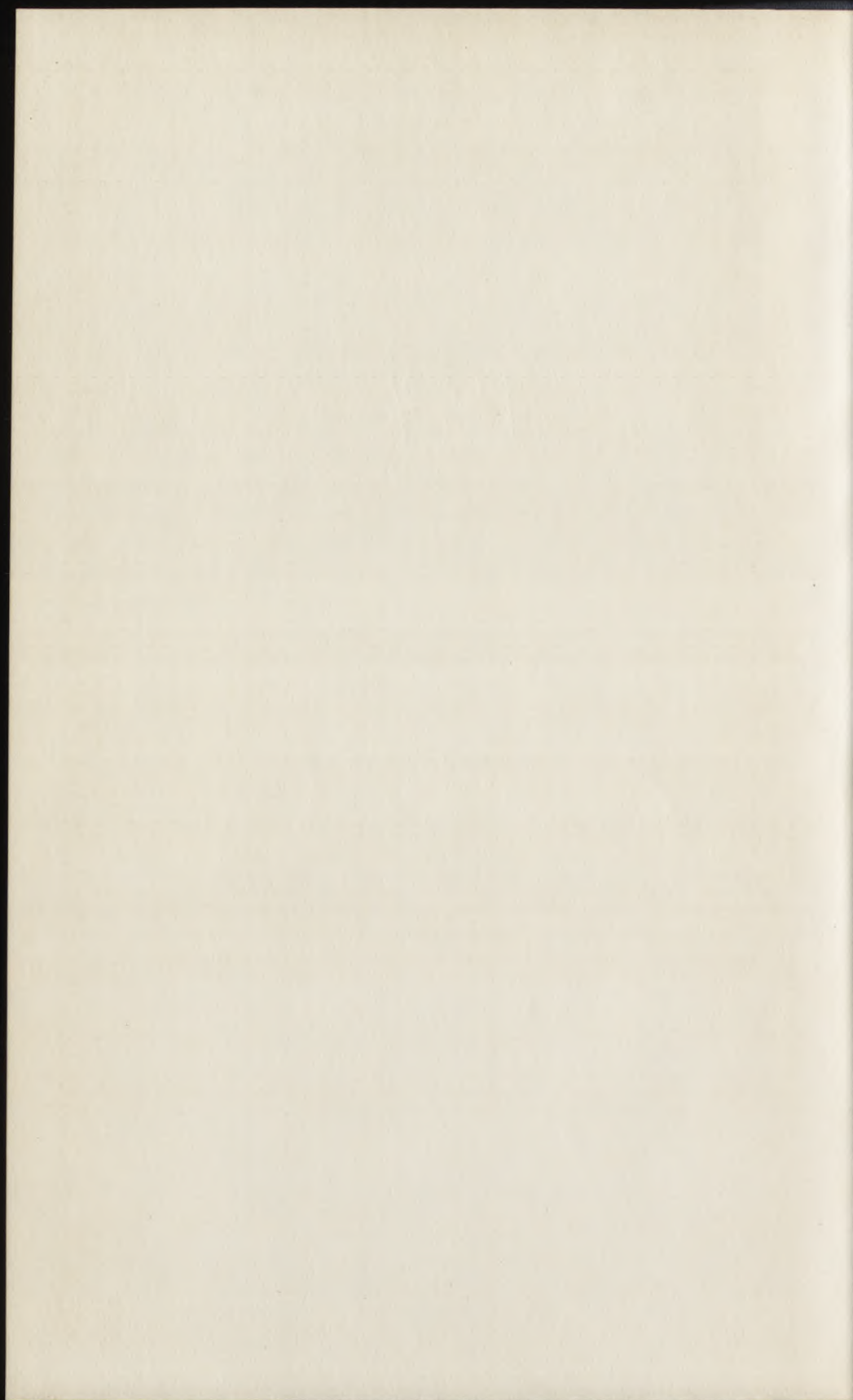


6.785/5

VAS ISTVÁN







VAS ISTVÁN

VAS ISTVÁN
ÖSSZEGYÚJTOTT MUNKÁI

5

VAS ISTVÁN

VONZÁSOK ÉS VÁLASZTÁSOK

TANULMÁNYOK



SZÉPIRODALMI KÖNYVKIADÓ

VAS ISTVÁN
VONÁSOK
ÉS VÁLASZTÁSOK

(R
2)

6.785/5

SZÉCHÉNYI KÖNYVTÁR

K 1209/1978

© VAS ISTVÁN, 1978



SZÁNTÓ PIROSKA

A PIROS SÁL (1974)

MEGKÖZELÍTÉSEK

MEMORANDUM

HORATIUS NOSTER

Fennhéjázó cím, de első pillanatban jogosnak tetszik. Csakugyan, van-e nemzet, amelynek több köze volt Horatiushoz, mint a magyarnak? Volt-e Horatiusnak nagyobb kultusza, mint a magyar költők között? S nem örök büszkeségünk-e, hogy legnagyobb költőink egyikének izzóbb, szertelenebb vérmérsékletét és költészetét éppen Horatius formái és eszményei fékezték s emelték a magasba? (Szép ötlet, hogy e Horatius emlékének szánt kötet előhangjául egy Berzsenyi-verset választottak.) De mindez önmagában még nem volna sok. Hiszen nálunk mindig nagy távolság volt a költészet és a nemzet között. Annál csodálatosabb, hogy Horatius kultuszában egy volt az irodalom és nemzet, illetőleg ami annak számított, a nemesség. Mert el kell hinnünk, hogy a múlt század derekáiig a kis magyar udvarházakban is állandóan forgatták Horatiust. Úgy látszik, az *aequam memento rebus in arduis*, az arany középszer, a mával való megelégedés, a szerencse változásai között megőrzött egykedvűség költészete sehol sem volt ennyire összhangban egy társadalmi réteg jellemével és életformájával, mint a magyar köznemességével. Holnappal ne törődj, messze ne álmodozz – írta Berzsenyi, s így élt a köznemesség bőségeken és földindulásokon át 1848 előestéjéig és egészen Tisza István koráig...

De nevezhetjük-e Magyarországot nagyhatalomnak, mert valaha három tenger mosta partjait? S hol vagyunk ma Horatiustól? Néhány évtized alatt új, polgári réteg tolakodott előre, meghódította és megmástitotta a köznemesi kultúrát, s édeskeveset törődött Horatiussal. Sőt, kezdettől fogva olthatatlan ellenszenvet érzett második anyanyelvünk, a latin iránt, s lassú, alattomos küzdelemmel szorítja ki az irodalomból, mármár az iskolából is. Az európai irodalom édesanyját legfeljebb az újkori kényelem tudományainak szolgáltójaként hajlandó megtűrni. Így aztán, amikor a nyelv is egyre hozzáférhetlenebbé válik, természetes, hogy hovatovább az afrikai és ausztráliai törzsek költészete is közelebbről érint bennünket, mint Horatiusé. Vajon fel tudta volna áldozni a polgárság a

latin nyelvet, ha tudta volna, mit veszít Horatiusban? S általában a latin költészetben – mely a finomságnak, arányosságnak és élnitudásnak olyan valóságát nyújtja, amire mi hiába törekszünk költészetben és életben egyaránt?

De ebben a hűtlenségben nem ludas-e valamelyest maga a közenemesi kultúra is, mely túlságosan is egyoldalúan, a maga ízlése szerint fogta fel és tolmácsolta Horatiust? Hiszen Horatiusnak annyi mindenről és annyi mindenkihez van mondanivalója, hogy egy ember vagy egy osztály fel-fogása a nagy egésznek úgyis csak egy részét hódíthatja meg. Tán tudott volna Horatius szólni ehhez a fiatal réteghez is, ha azt nem riasztotta volna el a nemesi századok vésője, mely a költőnek csupán egy arcát domborította ki. Ez az arc, az *aurea mediocritas* arca – különösen hivataltos értelmezésében –, nemigen lehetett kedves azoknak a nemzedékeknek, melyek a kapitalizmus mohóságát és szertelenségét a szellem területére is átvitték. Jól emlékszem, hogy tőlem is, aki pedig már korán megszerettem a latin nyelvet, milyen távol maradt az iskolában Horatius. Igaz, akkoriban dacból az iskolai szellem iránt hajlamosak voltunk a fürdővízzel együtt a csecsemőt is kiönteni, s kevés költő maradt, akinek fénye el tudta feledtetni a tolmácsolás szürkességét. De Horatiussal szemben nemcsak közönyt éreztünk, hanem határozott ellenszenvet is. Az arany középszer, a megelégedés, a mértéktartás középszerét nyárspolgári középszerűségnek, gyáva maradiságnak láttuk. Mint Kerényi is írja a kiszáradt iskolás lelkületről beszélve: „Mintha ugyanez az erőtlen középszerűség találna megnyugvást Horatiusban, az arany középszer költőjében.” Nem tudtuk, hogy ez az arany középszer egyben a legkönnyedebb életlátás is, és Horatiusnál voltaképpen annyit jelent, hogy semmit sem szabad túlságosan komolyan venni. Így leplezte el a hivatalos klasszicizmus szürkessége mindazt, ami élt és lüktetett Horatius verseiben, s kevesen vannak a szerencsések, kik később még egyszer felnyitják a klasszikusokat, s meglátják azt, amit elborított az iskolatermek pora és unalma.

Ilyesfajta könyvnek, amilyen Waldapfel Imre *Horatius Noster*-e, első-sorban ezeket a tévfelfogásokat kellene megváltoztatnia. Kétséges azonban, hogy ez sikerülni fog-e, s nemcsak a közönség közönye miatt kétséges. Igaz, Kerényi Károly, aki a bevezető tanulmányt írta, nem iskolás lelkű filológus, sőt, egyik vezéralakja a megújulóban levő ókortudománynak, s Horatiust nem éppen a filiszteri arany középszer jegyében tolmácsolja: „De a fiatal és erővel telt ember helyes ösztönrel érzi meg azt is, hogy mi a horatiusi mértéktartás, arany középszer értelme és költői jogalapja. Annak állandó jelenléte, amiben mértéklet kell tartani. Mámorban, haragban, szerelemben a vad thrákok féktelenségére való hajlamosság: ez teszi a horatiusi dalt orpheusivá, a költőnek önmagának és a hozzá ha-

sonlóknak szelídítőjévé.” Kerényi azonban hajlamos rá, hogy egyik egyoldalúságot a másikkal cserélje fel, s a nyárspolgár helyébe a megszállott váteszt emelje. „Kezdetől fogva egy tisztán, határozottan meglátott mithosz, egyetlen megragadó világmegnyilatkozás irányítja” – írja Horatiusról, holott mi sem állt távolabb ettől a sokoldalú, csapongó, kedves és közvetlen költőtől, aki azt vallotta magáról, hogy ő is csak egy disznó az Epikuros nyájából. Kerényinek általában túlzottan fennkölt, vallásos fogalmai vannak a költészetről, s így érthető, hogy Horatiuson – ha nem akarta visszautasítani –, némi erőszakot kellett elkövetnie. Vele szemben nagyon is időszerű Babits megjegyzése: „A mi modern romantikus felfogásunk a lírát csak a túlzottban, a vadban, az ősi, a korlátatlanban szereti keresni. Mindez Horatius egész lelkiségével a legtökéletesebb ellentét.” Általában Kerényinek kissé fellengős Horatius-kultusza közben lehetetlen, hogy eszünkbe ne jusson Babits, aki Horatiust Anatole France-hoz hasonlította, s azt írta róla: „Horatius neve nemcsak egy nagy költőt idéz, hanem egy páratlanul életrevaló, okos és kedves embert is . . . Horatius nem a nagy világeszmék költője, nem is a gyengéd, légies szépségeké. Ő gyalogjáró, szellemes, modern típusú és urbánus poéta, az emelkedettség legcsekélyebb igénye vagy póza nélkül . . . A szerelem vad és irracionális mélységei iránt éppoly kevés az érzéke, mint a természet bujább és primitívebb szépségei iránt.”

Babitsé a legjózanabb, mégis a legmerészebb magyar Horatius-felfogás. A magyar költészettől elválaszthatatlan volt bizonyos szeméremérzés, s régebbi szerelmi líránk, tán Balassit és Csokonait kivéve, az érzelmek hevével és őszinteségével elmarad a nyugat-európai nemzetek szerelmi költészete mögött. Ez a szeméremérzés, mely éppen a köznemességnek volt legsajátosabb tulajdonsága, jellemzi Horatius-fordításainkat is. Nem beszélve arról, hogy Horatius legkönnyedebb, mondhatni legléhább, legközvetlenebb írásai, a verses levelek, oly kevésbé kedveltek nálunk, s ebben a kötetben sem kaphattak helyet, furcsa példáit láthatjuk az erkölcsi ellenőrzésnek, különösen ha a könyv bal és jobb oldalán egymás mellett olvassuk a latin és magyar szöveget. Így Dugonics, aki az *Integer vitae scelerisque purus*-t fordította le, s nyilván illetlennek tartotta, hogy egy vers, amely a tiszta és büntől mentes élettel kezdődik, a szerelem dicséretével végződjék, a végsorokat: *Dulce ridentem Lalagen amabo, Dulce loquentem* – sommásan így intézte el: „Ott is hárfámat, fogom tamburámat vígan pöngetni.” Ráday Gedeon is, mikor arról van szó, hogy Lydia bírná a költő gerjedő szerelmét, nem mulasztja el – Horatius rovására – hozzátenni: „tisztá szerelmét”. S nem kedves-e Virág Benedekről, hogy *notus temptator Orion Dianae*, ezt úgy fordítja: „a tudvalévő *fajtalan Orion*”, legalább egy elítélő jelzővel fejezve ki fejcsoválását afőlött, aki

egy szüzet akart elcsábítani, s a szerelmes Pirithoust, akit bilincsek őriznek az alvilágban, így jellemzi: „Pirithoust, a *rút* szerelmest.” Hiába, hogy a szerelem akkor is csak szép lehet, ha az istenek büntetik, ezt nemigen ismerték el a régi magyarok.

De így is, gátlásaival és fogyatékoságaival együtt is lehetetlen e kötetet meghatottság nélkül olvasni. *Horatius Noster*, igaz, fennhéjázó cím és nem is egészen jogosult, de nem lehetünk-e büszkéek még arra a fennhéjázásra is, hogy a félig barbár nemzet éppen Horatiust akarta költőjének meghódítani, még ha ez nem is egészen sikerült, s a török harcok korától napjainkig, Tasnádi Pétertől Szabó Lőrincig, annyi költőnk vett részt ebben a hódító hadjáratban? Persze a hódításokkal járó erőszakosságok itt is elkerülhetetlenek voltak. Waldapfel, aki a kötet végén külön tanulmányban ismerteti a fordítások történetét, helyesen írja: „Mert egy-egy klasszikushoz való viszonyunk – vízióink és élményünk, a magátólértetődő és a magyarázatot igénylő vonatkozások egyensúlya – mindig korszerűen determinált.” Az *Eheu fugaces, Postume, Postume, labuntur anni* – Tasnádi Péter tizenhatodik századbéli fordításában így hangzik:

*Látod mely rövid mulandó ez világ,
Elmulik higgyed mint szinte az virág –*

s míg a latin költőt az élet mulandósága s a halál közelsége öröme és mulatozásra csábítja, a magyar fordítás arra tanít, hogy ne féljünk meghalni:

*No azért mint fél ember nyavalyátul,
Vagy reá következő fogságtul,
Ne félyts gyenge színed az hótul,
Avagy testedet az déli széltil,*

s a végkövetkeztetés: „Meg kell bizonynyal kóstolnod az halált.” Így lesz Horatius verséből a halálrakészülők komor dala s az áldatlan végvári harcokban páncélja a léleknek.

De még később is, a hűségre törekvő fordításokban s éppen a sikerültekben a vers értelmén átérezzük a fordítónak és korának külön értelmezését, így mikor Földi János fordításában (*Beatus ille qui procul negotiis*) a kertészkedésről szóló sorok hirtelen érzéki életet kapnak, s megcsap benünket a debreceni költőkör fűvészi szenvedélye és öröme. Sajnos, a múlt század végén és e század elején ez a sajátos értelmezés, csakugyan száraz, iskolás és filológiai hűsége mellett is, hűtlenebbé válik Horatius-hoz, mint az önkényesebb átültetések. Mert Horatius verseinek kissé dekadens érzékiségét kevés költő tudta magyarul érzékeltetni, s csak meg-

döbrentő kivételnek számíthatjuk Rájniz József fordításának két sorát: „Tiszta fellebben lilium-szabású Vállal Apollo!” Igaz, Kardos László néhány ügyes ötlettel törekedett a latin verset közelhozni hozzánk (pl. „Méz kacajú kis Lalagemnak áldom Méz csacsogását”), Szabó Lőrinc, mint fordításaiban általában, modernizálja a latin költőket, Horatiusba is fűszerül néha újszerű kifejezéseket kever, mint „utolsó proli”. De a legnagyobb nehézség itt az, hogy az eredetileg könnyű zenéjű horatiusi formáktól, főleg Berzsenyi óta, már-már elválaszthatatlan a magyar nyelvben a komor fenség és ódai szárnyalás. Valószínűleg ezért fordította Arany a Barinéhoz, a szép hetérához szóló verset hangsúlyos, rímes nyolcasokban:

*Megszegett sok esküvéseid
Egyszer ártott volna csak;
Egy fogad lett volna barnább,
Egy kisujjod körme vak –*

s Babits a 14. epodust úgy, hogy megtartotta az eredeti formát, de finom rímeléssel tette lágyabbá:

*Égsz magad is, lángod szépségben a trójai vésszel
Versenyez: örülhetsz te még.
Engem azonban olyan szabadoslány, Phryne, emészt el,
Kinek egy férfi nem elég.*

Egyébként csupán e két fordítás, Aranyé és Babitsé tudta Horatius szerelmi lírájának könnyelmű lényegét visszaadni.

Mindenesetre igazat kell adnunk Waldapfelnek: „Horatius birtokbavétele napjaink számára is megmaradt méltó feladatnak, mely költők és filológusok – filológus-költők s költő-filológusok – erejét és fogékonyságát próbálja meg és csábítja.” De igazat adhatunk-e a Kerényi-tanulmány befejezésének: „És amint kedves volt elődeinknek, bizonyára az marad nekünk, utódoknak is és a mi utódainknak”? Aligha hihetünk ebben. Hogy a világirodalomnak e legtökéletesebb, legkedvesebb és legkönnyedebb világnézetű költője nálunk valódi lényével otthonossá váljék, a bőségeknek, biztonságnak, gondtalanságnak légkörére volna szükség, s erre semmi kilátásunk nincsen. Különben is egész Európában az élet egyre messzebb kerül Horatiustól, s ez a világ Horatius biztonságában, édességében és eleganciájában úgyis csak saját létformáinak tagadását láthatná.

1935

HEMINGWAY

KÜLÖNÖS TÁRSASÁG

A magyar olvasók közül bizonyára többen emlékeznek még Hemingway másik, *Búcsú a fegyverektől* című jelentős regényének szűkszavú, mégis művészi stílusára, üde, kissé amerikai erotikájára és érzelmességére, ami olyan magasra emelte ezt a könyvet a világháború regényeinek sivár tömegéből.

Hogy a háború mennyire döntő élménye lehetett Hemingwaynek, mutatja az a hangulat, amely áterjedt ebbe a regénybe is. Nemcsak azért, mert főhőse a háborúban szerzett sebe következtében alkalmatlan a szerelemre, de az egész regényben van valami a húszas éveknek a győztes államokat jellemző, még kissé ittas és már fanyar, kiábrándult, tanácstalan lelkületéből. Hősei a háború után Párizsban ragadt amerikaiak, elzúlló angolok, egy szép angol lady, aki rengeteget iszik, és mindenkinek odaadja magát, egy amerikai író, aki zsidó és még hozzá ökölvívó bajnok is, egyéb amerikai újságírók, gazdag emberek, nagyvilági és félvilági nők, egy egész társaság, amely teniszezik, iszik, táncol, folyton szórakozni akar, tisztátalan és összevissza szerelmi ügyekbe bonyolódik, mindig van pénze, és sohasem tudja, mit csináljon, szóval, a föld aljánépe. De Gorkij csavargói, Tolsztoj patriarkális grófjai, Proust arisztokratái tárgyilagosan nézve talán sokkal többet érnek? Hemingway ki tudta párolni ennek az emberfajtának, ennek az időtöltésnek artisztikumát, sőt – bár kikerüli a gyárakat, részvényeket, üzleteket – talán igazi poézisét annak az amerikai életformának, melynek valaha Walt Whitman volt a költője. Ma sokkal inkább Hemingway. A tengeren túl talán maradt még valami egészséges nyoma annak, hogy egykor a „korlátlan lehetőségek” hazája volt, de ami belőle Európában tovább él, látszólag életvidám és tarka, valójában nagyon sivár és kiábrándult kedélyű, akár Hemingway különös társasága. Az egyszerű olvasó vagy még egyszerűbb magyar író ugyan bizonyára álmélkodva és irigykedve néz mesebeli életük után. Mindegy nekik, hogy

egy kis változatosságért Dél-Amerikába vagy Spanyolországba rándulnak-e, Párizstól Pamplonáig és Biarritzig a legelőkelőbb nemzetközi szállodákban laknak, nemesebb ügyszó méltó szorgalommal igyekeznek naponta és éjjelente minél több drága kávéházban, vendéglőben, bárban megfordulni. S hogy mennyit isznak és milyen finom holmit! Whisky, brandyk, pálinkák, portói és malagai borok, pezsgők csodálatra méltó mennyisége, mégpedig csak úgy félvállról, mellékesen elfogyasztva. Igaz, hogy amint magukra maradnak, kibírhatatlan unalom, tanácstalanság, kényelmetlen önállóság fogja el őket, és sietnek bármikor, bárkivel teniszezni, inni, eltölteni a fenyegető időt. Művészi sűrítése ez ugyan annak az életmódnak, melyet jól ismerhetünk közvetlen szomszédságból is, ahol a társasélet már elvesztette minden igazi örömét, fűszerét, s csak arra szolgál, hogy a magánytól megóvjon, ahol a barátok szórakozó partnerekké alakulnak át, s az emberek nemcsak a gondolatoktól, de a meglehetősen közönséges érzésektől is rettegnek.

Hemingway persze vérbeli regényíró és művész, így alakjai nemcsak az egyhangú valóságban mozognak, hanem a regény játékában is. Léha kalandjaikat követve mintha Petronius *Satiricon*-jának modern változatát olvasnók. E dekadens remekműnél annyival szegényebb, hogy nem latin, hanem amerikai. Ami közös bennük, csak a nemzetközi, nagyvilági léhaság, az életforma végső értelmetlensége és tarkasága. Ez a tarkaság különösen művészi a spanyol kirándulás, a *fiesta*, és ezen belül a bikaviadal leírásában. A különös társaság persze jellegzetesen amerikai szemmel nézi egész Spanyolországot. A roncesvalles-i kolostornál jobban érdekli őket a szemben levő vendéglő. (Újszerű sznobizmus, de éppolyan furcsa, mint az, amelyik a kolostor mellett nem vette észre a kocsmát.) Értetlen vágyakozással figyelik a spanyolok mámoros, ünnepélyes részegségét, amely annyira elűt az övéktől, túlárado szenvedélyüket, amely még a bikaviadal nyersségét is megnesemesíti. Hiába ölelkeznek össze a részegekkel kiskocsmákban, hiába isznak velük egy kulacsból, lady Brett hiába kezd viszonyt a legnépszerűbb ifjú torreróval, a spanyolok *aficionados*-ok, ők pedig léha, csak pillanatokra felvillanyozódó amerikaiak maradnak.

Hemingway azonban felülemelkedik az amerikanizmuson, és a spanyol tájak tömör ragyogásában, a fiestának, a bikaviadaloknak a groteszk képeken is áttetsző, magasabb szépségében valóban remekel.

1938

ANGOL BAROKK LÍRA

Ezekről a költőkről a művelt magyar közönség nemigen hallott; a harmincas években megjelent irodalmi lexikonjaink legtöbbször a nevét sem jegyzik fel. Nincs okunk szégyenkezni emiatt: az angol költők és kritikusok is csak újabban fedezték fel őket maguknak és a világnak. (Igaz, hogy most aztán divatjuk olyan méreteket ölt, mint nálunk néhány évvel ezelőtt a Villon-láz; újabban már néhány detektívregény is tele van tüzdelve Donne és Marvell verssoraival.) Általában az angoloknak és franciáknak az a fényűző szokásuk, hogy nagyjaikat időnként megfosztják trónjuktól, s a feledésbe vagy legalábbis az irodalomtörténet homályába száműzötteket hívják vissza. Ilyen átértékelésre a közelmúltban nálunk is történt kísérlet, nem minden politikai érdekeltség nélkül. A tisztán szellemi és művészi átértékelés azonban nem jelent mást, mint irodalmilag és kritikailag is tudatosítani az emberi lélek egészséges állhatatlanságát és részrehajlását a történelem különböző korszakaival szemben.

Az elmúlt évtizedekben játszódtott le egy igen jelentős korszak-átértékelés: a „sötét” középkor megdicsőülése. Ha talán nem is sötét, mindenesetre homályos volt előttünk a reneszánsz és az ún. felvilágosodás közé eső szellemi magatartás is. A kor gazdasági és politikai csontvázát – úgy-ahogy – leírták, a „barokk” elnevezést azonban csak a képzőművészetre és építészetre korlátozták, szelleme és irodalma sokszor kártékonynak és kissé nevetségesnek hatott, legtöbbször pedig észre sem vettük egységes és különálló stílusát. Igaz, hogy e kedvezőtlen és elmosódott kép kialakulásában hibás volt a barokk kor öntudata is, azaz inkább öntudatának hiánya. Mert ha a barokk többek között abban is hasonlított a középkorra, hogy két bizakodó és világos korszak között a földi életre vonatkozóan pesszimizista volt (emlékezzünk csak Pascalra, legnagyobb és legjellegzetesebb gondolkodójára), viszont a középkor jellemében volt valami nagy biztonság, önmaga sajátosságának vállalása, s ez egységét és különállását félreismerhetetlenné és elvitathatatlanná tette. A barokk állandóan habozott,

vonakodott a végső szót kimondani. A középkorral szemben éppúgy, mint a reneszánszsal és a felvilágosodással szemben is rossz lelkiismeretű korszak volt; talán ezért érezzük ma közelebb magunkhoz, mint bármikor eddig.

Természetesen ezek a rokonságok és hasonlóságok az egyes korszakok között igen bizonytalanok és csalékonyak. A barokk kor középkorias vonásait nem nehéz észrevenni. A reneszánsz magabiztossága és földiessége után az emberiség kezdi magát kissé kényelmetlenül érezni, s a „fejlődés” mámorában egy pillanatra macskajajosan hőköl vissza a következményektől. A földi sorsot misztikus derengés kezdi körülvenni, akár Tintoretto képein a testeket. A bűn fogalma feltámad, és talán Baudelaire-ig nem éli át senki olyan szenvedélyesen, mint John Donne, a korszak legnagyobb lírikusa. „A középkor komplikáltabban támad itt föl újra” – írja Babits, éppen Donne-ról, az *Európai irodalom története*-ben. A középkor a maga egészében úgy viszonylik kései reinkarnációjához, a barokkhoz, mint a primitív festők naiv valószerűtlensége Greco realizmuson túli, kétségkívül némileg affektált és modoros irrealizmusához, vagy a gótika szárnyaló csúcspontja a barokk építészet csavarosságához és cirádáihoz. Nem csupán bonyolultságról van hát szó itt, hanem bizonyos elcsavart-ságról és kényszeredettségről is. Miért felel bennünk újabban valamilyen rokonszenv a barokkra, nehéz volna megmondani, s ez voltaképpen azok feladata lesz, akik majd valaha rólunk fognak töprengeni. De valószínű, hogy az ösztönök, az ész és a hit összhangtalansága és egyensúlytalansága hat ránk olyan meghittén. Mert természetesen éppen az a „fejlődés”, melytől a barokk eltökélt és felcsigázott szenvedéllyel visszahőkölt, s mely abban az időben egyet jelentett az ésszerűsödéssel és földiesedéssel, folytatta diadalútját, még a barokk legreprezentatívabb alkotásaiban is. A középkorias Donne egyúttal és elválaszthatatlanul a szerelem végtelenül cinikus és tudatos elemzője. Loyolai Szent Ignác valóban a középkori szentek akaratát és szellemiségét sűríti még egyszer magába, de műve, a barokk legjellegzetesebb szervezete, a jezsuita rend, már a porosz drillt vetíti előre és még sok mindent, egészen a legmodernebb politikai mozgalmakig. A rajongás nem szorította háttérbe a merkantilizmust, a földrajzi felfedezések és gyarmatosítások se lankadtak el, a természettudományok pedig ekkor élték hőskorukat.

Ezen a téren éppen Anglia vezetett. Ott fedezték fel ekkortájt a mágnesiséget és a kettős vérkeringést, s mindkét jelenség izgatta a barokk költők képzeletét. Különben is a kor ellentétei Angliában testesültek meg leghatározottabban. Akkor még egyáltalában nem volt a *common sense*, a gyakorlati józan ész hazája, vagy csak nagyon leplezetten volt az. Ez a nép, az olasz és holland városok lassú és békés emelkedésével ellentétben,

nem sok átmenettel jutott el Shakespeare véres ragadozóitól és Erzsébet kalózeitól az akkori világ civilizációjának és kultúrájának csúcsára. S tudjuk, hogy az átmenet nélküli, meredeken kapaszkodó fajták (akár az egyének) mennyivel intenzívebben élik át a kultúrát, mint az egyenletesen emelkedők. Kalózok maradtak az angolok a „metafizikus” iskola korában is, és nem valószínű, hogy az átszellemült barokk költők ezen bármi kivételről is találtak volna. Sőt, John Donne huszonhárom éves korában maga is részt vett Essex vezérlete alatt egy kalózvállalkozásban a spanyol vizeken. Kereskedők is voltak, tiszta szívből, s habár e téren ekkor még Hollandiáé volt az egyeduralkodó, az angolok körültekintőbben alapították meg gyarmati hatalmukat. Már akkor megrögzött kapitalisták voltak, és teljesen kibontakozott már természetük és történelmük gyakorlatiasságának s költészetük sejtelmességének ellentmondása, mely előtt oly értetlenül áll az idegen szemlélő. John Donne például, amikor az Azori-szigeti expedícióra indult, megírta már szerelmi verseinek legléhább, de költőileg igen magas igényű darabjait, és saját bevallása szerint e rablóhadjáratra a „szeretni és szeretve lenni” borzasztó kínjai elől menekült.

Hogy az ellentétek korának ezt a sajátos gyermekét teljes valójában megértsük, képzeljük el még hozzá, hogy a *Vetkező kedveséhez* írt elégia meg *A bolha* költője később a Szent Pál-templom esperese, ott tartja prédikációit, s e szentbeszédnek megdöbbenő szellemességükkel, váratlan fordulataikkal, felcsigázott szenvedélyükkel teljesen méltók voltak költészetéhez. Donne egyébként a kor vallásos feszültségeiből is sokat magába sűrített. Protestáns pap volt, de már férfi korában hagyta ott szüleinek s ifjúkori környezetének katolikus hitét, és a spanyol misztikusok, különösen Keresztes Szent János és Avilai Szent Teréz hatása végig megérződik költészetén, de vallásos prózáján is, sőt Babits szerint Donne lényegében továbbra is katolikus maradt. Másrészt azonban nyugtalansága és kérlelhetetlensége, mely mindennek végére akart járni, inkább az outsider protestánsokra emlékeztet, az eretnekek eretnekeire. Anglia vallásdolgában is a szélsőségek földje volt akkor. Bár uralkodó vallása nem éppen természetesen keletkezett, s ellentmondásait éppen a megalkuvások és kiegyezések okozták, ezzel szemben vagy épp ezért, Anglia volt az igazán „puritán” kálvinisták és a vértanúságra leghajlamosabb katolikusok hazája. „Az Isten műve készül általad” – írja Milton Cromwell dicsőítésére, abból az alkalomból, hogy „a Darven habja skót vértől dagad”. Viszont Angliából származtak a kvékerek is, akik megtagadták a fegyverhasználatát, hadicikkkel se voltak hajlandók kereskedni, indiánokat sem öltek.

S milyen szélsőséges és hirtelen változatai a politikai klímának Erzsébet termékeny önkényuralmától és I. Károly élvezetg dekadenciájától a ki-

rályölésig, az első igazi európai forradalomig, a puritánok komoly önkényuralmáig és vissza megint a Stuartok restaurációjáig! A költők ebben sem tagadták meg korukat. Milton büszke rá, hogy szeme világát a szabadságért, azaz a királykivégzés védelmére készült művének megírása közben vesztette el, s három házassága, egy elválása és két feleségének halála sem változtatott azon, hogy igazi múzsája a politika volt és a politikus vallás. Andrew Marvellt nemrégén még csak mint félelmetes tollú, Cromwell szolgálatában álló politikai íróként ismerték. Richard Lovelace viszont a „lovagok” között harcolt, s börtönben ült a Stuartokért, John Suckling királypárti emigrációba vonult, s valószínűleg ott lett öngyilkos. De óvakodnunk kell attól, hogy túl szoros összefüggést keressünk költészetük lényege és politikai pártállásuk között. „Olyan ember, mint Marvell, csak nagyon is szűkített értelemben lehet puritán” – írja T. S. Eliot, a nagy angol költő, Griersonnal, az irodalomtörténéssel együtt e líra szenvedélyes újrafelfedezője. S nekünk magunknak is lehet elég tapasztalatunk arra, hogy egy politikai mozgalomhoz szegődött költőt sohase azonosítsunk túlságosan a „mozgalom” felszínével, s a „mélyével” még kevésbé.

Fontosabb ennél, hogy a „metafizikus iskola” a politikai pártállásokon túl a kor igaz lelkét és legértékesebb szellemi akaratát fejezte ki. Egyébként a „metafizikus” név eredetileg gúnynév volt, akár a gótikus, a barokk, a romantikus, a dekadens, az impresszionista és a kubista. Ezt a nevet Samuel Johnson adta az „iskolának”, s a névadással együtt rögtön meg is vonta tőlük az angol költészet tanszékét. Johnson híres bírálatával érdemes bővebben foglalkozni, nemcsak azért, mert tekintélye oly nagy volt, hogy a kitéssékelés majdnem kétszáz évig éreztette hatását, hanem azért is, mert Johnson minden egyoldalúsága és merevsége mellett is éles szemű kritikus volt, s ha megállapításairól lefejtjük az elavult értékelést, sok telitalálatra akadunk. Johnson első és nyilván legbecsmérőbb vádjá a metafizikus költők intellektualizmusát érte. „A metafizikus költők mind tanult emberek voltak és minden törekvésük tanultságuk megmutatására irányult” – így kezdődik nevezetes passzusa, kissé azon a hangon, ahogy a tudatosan naiv nők az „okos” nőkről beszélnek, mindjárt átlátszóan sejtetve, hogy okosságuk csak a hiányzó nőiesség pótlására szolgál: „De mivel azt nem sikerült költőileg feloldaniok, költemény helyett csak verseket írtak, és igen gyakran olyan verseket, amelyek jobban kiállták az ujjak, mint a fülek próbáját: mert lejtésük olyan tökéletlen volt, hogy csak a szótagok megszámlálása által lehetett vers voltukat felfedezni.” A verseselés kérdésére alkalmasabb lesz Donne-nal kapcsolatban visszatérni; az intellektualizmus vádjához, mint mindenkor, szorosabban kapcsolódik a szívtelenség vádjá: „Sohasem azzal törődtek, hogy az alkalom milyen szavakat vagy tetteket vár tőlük, és inkább voltak az emberi természet

szemléllői, mint részesei; a jó és gonosz láttára szívtelenek és nyugodtak maradtak; mint epikureus istenek, érdek és felindulás nélkül tettek megjegyzéseket az emberek cselekedeteire és az élet viszontagságaira.” John-son azonban tárgyilagos akart lenni és sietett összefoglalni érdemeiket is: „Azok azonban, akik költőiségüket tagadják, elismerik szellemes voltukat. Dryden bevallja magáról és kortársairól, hogy szellemenben elmaradnak Donne mögött . . . Ám a nagy munka, melyet nagy képességek irányítanak, sohasem veszhet el teljességgel: ha szellemüket gyakran téves gondolatokra pazarolják, néha váratlan igazságokat is vetnek fel; bár gondolataik keresettek, gyakran megérik a fáradságot . . . Ha nagyságra ritkán emelkednek is, éles eszüik gyakran meglep; ha a képzeletet nem is mindig elégitik ki, elmélkedésre és összehasonlításra ingerelnek, s az anyag tömegében, melyet képtelen találékonysággal dobáltak egymásra, néha eredeti szellemet és hasznos tudást lehet találni, talán a kifejezés burjánzása alá temetve . . .”*

Valójában azonban többről van itt szó, mint effajta kuriózum-szellemességről. Ha Marvellnél ezt olvassuk:

*Növényt szerelmem nőne, mint
Hatalmas birodalmaink,*

ki ne érezné, milyen eleven és mélységesen költői izgalommal éli át ez a „metafizikus” az ifjú imperializmust. S ha Donne azt írja vetkező kedveséről:

*Új Amerikám vagy te, mégpedig
Úgy biztos, ha egy férfi népesít.
Ó, aranybányám! Ó, csodás telep!
Boldog vagyok, hogy felfedeztelek –*

vagy Istenről: „mint adamant, úgy vonzod vas-szívem”, ki gondolna itt a műveltségi anyag kérkedő halmozására? Bár kétségkívül ilyesmiről is szó volt, az új terület és minden terület mohó költői kizsákmányolásáról és fitogtatásáról. De közben költészet és tudás között olyan átfogó kapcsolat, olyan hatás és visszahatás jött létre, amilyenre csak egy Goethe, egy Babits lírájában találhatunk példát. Ezért van az, hogy műveikből elavult természettudományos elméletek az eleven költészet erejével hatnak ránk. A tudás és a gondolat olyan élmény itt, akár a természet és ősz-
tön. „Tennyson és Browning költők” – mondja Eliot, szembeállítva őket a metafizikus iskolával – „és gondolkodnak. De gondolataikat nem érzik

*Vajda Endre fordítása

oly közvetlenül, mint a rózsa illatát.” S csak egészen elfogult „természetpártiak” állíthatják, hogy ész és műveltség közvetlen élményszerűsége itt elsápasztja, vérszegénnyé teszi a természetes érzelmeket. Az ösztön itt olyan hatalmas és eredeti, hogy elbírja, sőt egyenesen megkívánja az észnek nem fékező, de fokozó hatalmát. Vadság és okosság nemigen találkozott még ilyen szerencsésen és egymást támogatva a költészetben. Figyeljük csak meg Marvell *Rideg úrnőjéhez* írt versét: egyike a líra leghaszna-
latosabb közhelyeinek; Catullus, Horatius, Ronsard és annyian mások megírták már előtte és utána. Arról az örök évről van szó, mellyel költők általában az udvarlott hölgyre hatni akarnak: mire őrzi erényét? Jön az öregség, jön a halál – „éljen, tépje a rózsát, ma még van rá idő!” De az elmúlás képei sehol sem féktelenebbek, mint Marvellnél:

*S megörvendeztet férgeket
Megóvott szűzi érdemed,*

s egyúttal sehol sem metafizikusabbak:

*S túl mindnyájunk előtt a vad,
Vastag öröklét-sívatag.*

Közben a hódolat és a gúny keveréke a tegezés és a ladyzés állandó és stílusos váltogatásával, agyafúrt érvekkel, melyeknek leleményességénél csak a képek szikrázása meghökkentőbb. A barokk nem volt mértéktartó korszak. De ez a költemény két, rendszerint ellentétes mértéktelenségből keletkezett, az ész és a szenvedély kölcsönös felcsigázásából, s ezért a világirodalom egyik legérdekesebb és legsikerültebb verse.

Tagadhatatlan, hogy ezek a metafizikusok bonyolultabbak voltak a későbbi költők legnagyobb részénél. Nem mintha ezek a későbbiek, romantikusok és viktoriánusok, együgyűbbek lettek volna. De modernebb és kétségkívül dekadensebb magatartásukkal együtt járt bizonyos gög is, mely az élet és műveltség visszhangját szándékosan és kényesen szűkítette dallá. A tizenhetedik századi angol költőkben viszont másfajta gög működött, amely nem akart lemondani az élmény sokrétűségéről s a reagálás korlátlan lehetőségeiről. Igazán és szó szerint illet rájuk Matthew Arnold meghatározása a líráról: *a criticism of life*, s itt a külső tudás mint költői nyersanyag, még csak nem is volt elsődleges fontosságú. „Bölcselkedő költő” – írja Donne-nal kapcsolatban Halász Gábor – „ez a rosszhangzásúvá vált jelző csak azt jelentette, hogy az élet és a lélek mechanizmusa izgatta, a mód, ahogyan érzései megszületnek, a sötét mélybe lenyúló gyökerek, nemcsak a szem előtt levő virág.” Végso megfogalmazásban tehát:

a korántsem egyszerű és világos élménynek adekvát lírai kifejezést találni – ez volt a metafizikus költők törekvése. Ez a törekvés a tizenkilencedik század végén és a huszadik elején talált utódokra Mallarmé, Laforgue, Rimbaud, Apollinaire, T. S. Eliot, Ezra Pound költészetében, és általában a húsz-huszonöt évvel ezelőtt virágzó avantgarde kísérleteiben. S ha Johnson bírálatának leglényegesebb mondatait olvassuk, mintha csak az izmusokra felelő konzervatív kritika hangját hallanók: „Gondolataik gyakran újak, de ritkán természetesek . . . és az olvasó nem azon csodálkozik, hogy eddig nem jutott eszébe, hanem sokkal inkább az igyekezet körmönfontosságán, mely megtalálta azokat . . . De a szellemes, elvonatkoztatva a hallgatóra tett hatásától, egyfajta *discordia concors* lehet; elütő képek kombinációja, vagy szemmel láthatóan különböző dolgok titkos hasonlóságának felfedezése. Így értelmezett szellemesség éppen elég van bennük. A legheterogénebb eszméket erőszakkal egymáshoz kötötték; a természetet és művészetet túlvé tették hasonlatokért és utalásokért: tanultságuk oktat és körmönfontosságuk meglep; de az olvasó úgy érzi, hogy okulását drágán fizette meg, és bár néha csodálkozik, ritkán gyönyörködik . . . Mivel mindig valami váratlannal és meglepővel kísérleteztek, nem törődtek az általános érzelmekkel, melyek lehetővé teszik, hogy más elmék fájdalmát és gyönyörűségét megértsük és felkeltsük . . . Egyedüli kívánságuk és reményük az volt, hogy sohasem mondott dolgokat mondjanak . . . Ami azonban fenségességükből hiányzott, azt hiperbolákkal igyekeztek pótolni; körülírásaiknak nincs határa; nemcsak a józan ész, de a képzeletet is maguk mögött hagyták; zavaros nagyszerűségű kombinációkat teremtetek, melyeket nemcsak hogy elhinni, de elképzelni se lehetett.”

Mindez egyképpen illik a metafizikusokra és a századforduló meg a huszadik század első harmadának legérdekesebb francia költőire. Egyébként azonban soha ellentétebbet! Mert míg a barokk költők az élet értelmetlenségét a végtelenségig izgatott értelemmel igyekeztek utolérni, a modernnek ellenkezőleg, az ösztönök kizárólagos felhasználásával és a kifejezés és forma értelmetlenségével. John Donne és a dadaizmus az európai szellem legmagasabb heroizmusát és legvégtetesebb rezignációját jelzik a költészetben.

*

Ez a gyűjtemény nem dicsekedhetik azzal, hogy ízelítőnél többet adhat a líra e hatalmas és kevésbé ismert századából. A fordítót – akit egyébként Szentkuthy Miklós vezetett el a lírának erre az ismeretlen területére – a dolog természeténél fogva nem a megismertetés szándéka vezette, hanem egy páratlan és csábító lírai magatartás magyar megszólaltatása érdekelte.

Természetesen többnyire a kor legnagyobb versei vonzották. De csak annyit és addig fordított, ameddig a fordítás formai problémái is izgatták. Szándékosság magyarázza viszont, hogy a tizenhetedik századnak ezelőtt legtiszteltebb két neve közül Milton csak két szonettel, Dryden pedig egyáltalában nem szerepel. Milton líráját bőven és méltóan képviselik irodalmunkban Tóth Árpád csodálatos fordításai. Különben Milton, képzeteének puritánságával, nem is illik bele igazán a barokk együttesbe. Drydennek pedig csak fiatalkori és gyöngébb művei kapcsolódnak a barokkhoz, érett verseivel az angol klasszicizmus megalapítója és iskolapéldája. Másrészt az is igaz, hogy a kötet költői nem mind tartoznak a metafizikus iskolához. Így elsősorban Robert Herrick, akinek születési és halálozási évszámán kívül voltaképpen semmi köze a barokkhoz, mert minden mélabús gondolaton átszillanó derűje a reneszánszhoz, témáinak játékos-sága a rokokóhoz, nyelvi varázsa és formájának sejtelmes dalszerűsége a romantikához kapcsolja. A fordító mentségére szolgáljon, hogy Herrick ellenállhatatlanul bájos költő, s a magyar közönségnek feltétlenül érdemes vele megismerkedni. John Suckling és Richard Lovelace képeinek szerzetelensége és szeszélyessége jellegzetesen barokk vonás, egyébként azonban eltökélten könnyed és udvari költők. Nem véletlen, hogy mindkettő royalista. Van azonban bennük valamilyen természetellenes fanyarság, rosszul leplezett diszharmónia, mely inkább rokonítja őket Donne-nal vagy Marvelllel, mint akár az Erzsébet-koriakkal, akár Pope-pal és Drydennel. Hiába, egyazon kor forradalmárai és ellenforradalmárai némely tekintetben hasonlóbbak egymáshoz, mint a későbbi vagy korábbi, akár haladó, akár maradi, de nyugodtabb társadalmakhoz. Az anglikán Herbert és a katolikus Vaughan stílusukban és szándékukban is barokk költők, bár nincs meg lírájukban az a magasrendű nyugalanság, mely Donne-nak és Marvellnek egyik vonzereje.

Ha szigorúan vesszük, talán csak Marvellt azonosíthatjuk teljesen a metafizikus iskolával. Mert Donne bemutatásánál a fordító legszívesebben visszavonná mindazt, amivel a barokkot jellemezte, s ami túl nagy fontosságot tulajdoníthat egy „iskolának”. Igaz, hogy amit a barokról elmondunk, Donne-ra illik csak igazán és teljesen. De Donne nagy költő. Márpedig nagy költőről semmilyen korszak- és stílusmeghatározás se mond annyit az értőnek, mintha egyszerűen a nevét említik. Donne úgy viszonylik az angol barokkhoz, mint Villon a középkorhoz, Ronsard a francia reneszánszhoz, Baudelaire a dekadensekhez, s e kötet legfőbb létjogosultsága az lesz, ha sikerül ezt a nagy költőt megismertetni a magyar közönséggel: innen az arány, illetve aránytalanság, amellyel Donne versei a válogatásban helyet kaptak.

Donne egyike a legmerészebb költőknek. „Ereje tudatában mindent

mert” – írja róla Halász Gábor –, „a végtelenségig tudatosítani egy élményt, hasznosítani az önmegfigyelést, a gondolkodás logikáját, törvényeit; teljes világosságot teremteni az élmények körül, mint egy mai regényíró.” Halász Gábor fontos tanulmánya végigkíséri Donne költészetének és önelemzésének egész különös logikáját, melyről egyébként az itt következő versek is tájékoztatják az olvasót. Fűzzük azonban hozzá, hogy Donne legfőbb módszere a költői trópusok végtelen alkalmazása, mégpedig nem a metafora aprólékos kidolgozása és megmagyarázása, hanem minden asszociációs lehetőség kihasználása. Ehhez járul, hogy a mondatok szerkezete, híven az eredeti gondolatélményhez, sohasem egyszerű, s így a költői benyomás alaposan rácsafol a józan ész szempontjából megállapítható „világosságra”: olyan hiperlogika jön létre, mely már egyértelmű a szürrealisták homályával.

Mindebben van valami végzetesen egyéni, a versek intonációjától a csattanójukig, abban is, ahogy szerelmi lírája vegyíteni tudja a rajongást a cinizmussal, s ahogy vallásos költészete egynemű szerelmes verseivel („a misztikus érzékiség érzéki miszticizmusba torkollik” – mondja róla Babits), s még abban is, ahogy élet és költészet nála, s e korban talán egyedül nála összeforrt. Elképzelni Donne-t, a kalózt és kalóz-szerelmezt s később a lányszöktetőt, aki mint hű férj és nyolc gyerek apja állandó és hínáros anyagi gondok közt élt, mert előkelő pártfogói csak annyira támogatták, hogy életben tartsák, meggondolni, hogy a papi pályára voltaképpen csak világi reményeinek füstbementé után és jobb híján szánta rá magát, s hogy mégis szenvedélyes pap volt, mert prédikációi ugyanolyan természetű remekművek, mint versei; mindez szervesen hozzátartozik lírájához. Életében megvolt ugyanaz az ólomsúly és tisztulni képtelenség, mely költészetét oly izgatóvá teszi.

Ez az izgalom a fordító számára, fordítás közben, elsősorban formai izgalom. Donne e téren is egyéni és újító volt, s tudatosan szembeszegült az Erzsébet-kor hagyományával (mely notabene akkor nem Shakespeare-t, hanem Spensert és Sidneyt jelentette), prozódijába is belevitte egyedülálló fanyarságát, a vers menetét rövidebb sorokkal törte meg, nem játékból, hanem izgalomból, a jambikus dallamot megcsikorgatta, s hol meghajszolta, hol elnehezítette. A fordító, bár egyébként a minél teljesebb melódia híve, ezúttal hű maradt e disszonanciához, nem riadt vissza a kakofóniától sem, s amellet igyekezett a költői hatást, akár a rafinált Donne, néha formai eleganciával is fűszerezni.

Eliot szerint „Donne legsikeresebb és legjellegzetesebb hatását a rövid szavak és a hirtelen ellentétek biztosítják”. A rövid szavak hatása az angol nyelv monopóliuma, a magyar tartósan képtelen rá, erről tehát le kellett mondanom. A rövid angol szavak amúgy is a fordítás legnagyobb nehézsé-

ségei. Donne fordítása közben ugyanis nem lehet egyik szó hangulatát egy másikéval pótolni. Herricknek ezt a sorát – „*nor marigolds yet closed are*” – nyugodtan mertem így visszaadni: „nem nyílnak még az estikék.” Donne-nál azonban szinte matematikai latolgatásra volt szükség, mit lehet és mit nem lehet elhagyni a logika csavarmenetéből, mert ez elválaszthatatlan itt a leglíraibb lírától. A „hirtelen ellentéteket” igyekeztem sehol sem tompítani.

Volt már úgy, hogy az olvasót óvtam a mindenáron megérteni törekvéstől. Így például Villon-fordításom előszavában utaltam rá, hogy a nehezen érthető helyek költőileg jelentéktelenek, aminthogy akkori kedvenceimtől, Apollinaire-től s a szürrealistáktól is igyekeztem távol tartani az ész akadémikuskodó és profanizáló bírálatát, hiszen náluk minden a hangulaton és az ösztönök érzékenységén múlt. Ezúttal azonban az olvasót szeretném rábeszélni a figyelem és megértés fáradságára és feszültségére. Ez a líra nem klasszikus idill, nem hangulatok tündérvjátéka, hanem barokk kaland: az olvasótól is tevékeny gondolkodást és képzeletet kíván.

1943

III. RICHÁRD

A művelt magyar színházlátogató, ha kissé megismerkedne az újabb angol Shakespeare-bírálattal, bizonyára meglepődne. Ha pedig néhány neves mai angol esztétikus fejtegetéseit Machbethről, Hamletről vagy IV. Henrikről olyasvalaki olvasná, aki sohase hallotta Shakespeare nevét – nem okvetlenül kellene kitalálnia, hogy itt mégiscsak drámákról van szó: gyanakodhatna egyszerűen lírai vagy filozófiai költeményekre is. Ez az irányzat nyilván túlzásában is egészséges visszahatás arra a hagyományos-sá vált Shakespeare-szemléletre, amely a sok jellemzés meg drámai helyzetelemzés közben mindinkább megfeledkezett arról, hogy mégiscsak a világ egyik legnagyobb költőjét, a szó, a lírai dikció, a verstagolás páratlan művészetét magyarázza. Egy új Shakespeare-kritikus külön tanulmányt szentel e fonák Shakespeare-kultusz kigúnyolására ezzel a jellemző címmel: *Hány gyereke volt Lady Machbeth-nek?* Nálunk ez a felfogás még egyoldalúbban meggyökeresedett, hiszen ránk elsősorban a német Shakespeare-kép hatott, ez pedig Shakespeare-t végletesen színpadi zseninek tekintette. De azért persze él nálunk is egy zártabb, nemesebb Shakespeare-hagyomány. Elvégre Vörösmartyt, Petőfit, Aranyt, Babitsot és Kosztolányit nyilván nemcsak a színpadi szerző, hanem a költő is vonzotta Shakespeare-hez. Halász Gábor pedig ezt írta róla egy évvel ezelőtt: „Magam is meglepődve tapasztaltam, mily kevésbé érdekelt a dráma felépítése, a fejlődő tragikum, a beteljesedő végzet, de mily kevésbé a hősök, az emberek, a feltárló lelkek is. Róluk csak emlékeim maradtak, nem friss benyomásaim . . . Ami páratlan erővel megfogott, a mondatok belső logikája volt, az értelem csodálatos hintajátéka, egy précieux, moralizáló udvari korszak divatjának fölényes felhasználása még a bohócok tréfáiban is, a kis traktátusokká növvő tirádák, ragyogó szentenciák, tételek és ellentétek, mindaz, ami benne klasszikus lappang, helyesebben antik, s ami korszerű, újsztoikus és barokk, mindaz, ami benne plutarchosi és baconi, ha az abszurd elméleteken csak mosolygunk is.” Halász Gábor itt – értesül-

ten vagy öntudatlan érzékenységgel – egy húron pendül a legújabb angol esztétika végletével.

Legtöbbünknek azonban, azt hiszem, nehéz lenne e végletek bármelyikével is egyetérteni. A józan ész, úgy látszik, kénytelen beletörödni abba, hogy Shakespeare körül a legapróbb gyakorlati kérdéstől a tünemény lényegéig minden rejtélyes marad. Hogyan is fogadhatná el például azt a modern és finnyás megoldást, amely szerint a szonettek jelentenék a kulcsot Shakespeare-hez, a csodálatos lírikushoz és filozófushoz, akit ilyenképpen valamiféle megélhetési és érvényesülési kényszer erőltetett volna a deszkákra? E felfogás hívei szeretnek rámutatni többek között arra is, milyen gyöngék, olcsók, ügyetlenek legtöbbször Shakespeare színpadi bonyodalmai és megoldásai. De hát nagyon is tudjuk, hogy a drámának, akárcsak a lírának vagy elbeszélésnek, megvannak a maga ősen őcska tartozékai, amelyek minden korban visszataszították a kényes ízlést. S e sutaságból vagy nemtörődömségből vállalt együgyű színházi csomók mellett lehetetlen észre nem venni a legszínháziabban drámai helyzeteket, jeleneteket, a kedvtelést és tudást a jellemzésben, s éppen abban a jellegzetesen színházi jellemzésben, amely egy-egy félmondatba, elharapott viszárvágásba annyi líraiatlan, sőt irodalmon kívüli pletykát, politikát, világsűrítést tud belevinni.

A másik végletet, amelyben egy alantas és egy hipersznob áramlat találkozik, s amely Shakespeare-ben telivér színházi embert szeretne látni, aki éppen a kordivat hatására és hiú becsvágyból volt „költői” – valóban csak a tudatlanság vagy a paradoxonimádat fogadhatja el. Hogy csak a *III. Richárd*-nál maradjunk, vajon mit szóljunk ahhoz a színházi ügyességhez, mely azzal kezdi a játékot, hogy kidobja aduját? A *III. Richárd* egy monológgal kezdődik, amely nemcsak az egész tragédiának egyik legremekebb részlete, hanem a főhős jellemének kulcsa és sommázása. Elvégre, akár mennyire lezüllött is a színház és a közönség színvonala Erzsébet kora óta, mégse valószínű, hogy a korabeli matrózoknak és hercegeknek ne lett volna szükségük némi „bekurbizásra”, hanem rögtön teljes figyelemmel tudták volna a szöveget hallgatni. S ha már itt tartunk: Babits, amikor Shakespeare költői lényegét hangsúlyozta a színpadi Shakespeare képzetével szemben, éppen a *III. Richárd* példájára hivatkozott. Érdemes itt idéznünk ezt a vallomását: „Nem vagyok nagy színházjáró. De néhány éve egyszer valahogy bevetődtem egy pesti Shakespeare-előadásra: a *III. Richárd*-ot adták. A darabot régen olvastam utoljára, s nem volt emlékemben a meséje. Alakok, hangulatok jól megtapadnak emlékemben olvasmányaimból, olykor szinte kiirthatatlanul; de a mesét hamar elfelejtem. Nagy figyelemmel követtem a *III. Richárd* előadását. Egy vagy két felvonás elteltével be kellett vallanom magamnak, hogy a darab »cselek-

ményét» nem értem, és sejtelmem sincs, mi történik a színpadon. Mint rendesen, magamban kerestem a hibát. A fölvonás közben minden szembekeverülő ismerőst kifaggattam, mit értett ki a darabból? Új szereposztás parádés napja volt, sok irodalmár ült a nézőtéren. De voltak oly ismerőseim is, akik a »naiv közönséget« képviselték. És sem egyik, sem másik kategóriában nem volt egyetlen ember, aki megértette volna, amit a színpadon előadtak, amit órákon át áhítatosan hallgatott, amit lelkesen megtapsolt! Ez a mai Shakespeare-kultusz képe. Ekkor értettem meg Tolsztojt, aki a Shakespeare-drámákat zagyva értelmetlenségeknek, az egész mai Shakespeare-bálványozást az emberi hazugság és ostobaság tipikus példájának tartotta. Ha a színházi Shakespeare-re gondolkodok, igaza volt. És ő legalább őszinte volt.”

E fordítás olvasója ebből a szempontból előnyösebb helyzetben van. A szereplők bonyolult családi kapcsolatait ugyan olvasva sem érti majd sokkal jobban, mert hiszen természetesen nem utánózhattam azokat a „színpadi átdolgozásokat”, amelyek igyekeznek megmagyarázni, ki kinek ánya, ipa, anyósa. Különben is azt tapasztaltam, hogy ezek a magyarázatok, ugyanakkor, amikor teljesen shakespeare-ietlen és költőietlen részeket dolgoznak bele a szövegbe, a nézőt és olvasót egyáltalában nem segítik a megértésben, inkább megzavarják, és figyelmét elterelik a lényegesről. Azt szeretném, ha ez a fordítás alkalmas lenne arra, hogy az olvasó érzékét és képzeletét a lényegesre irányítsa, a darab démoni költészetére, és arra a borzongató légkörre, melyet legtalálósabban Egon Friedell, az újkori kultúrának ez a csodálatos konferálója jellemzett: „E vérszomjas viszályok, alattomos gyilkosságok és szószegések a legmélyebb politikai aljasság szörnyű színjátékát tárják elénk. Shakespeare e borzalmak szereplőit a kábult démonia megzavaró légkörébe mártotta, valami furcsán irizáló kígyófényt varázsolt rájuk, s ez egyidejűleg visszataszít és meggyőz: királydrámái csillogó pokoljárása egy egész korszaknak, amely ide-oda hajszolva az emberfölötti hősiesség és az állati aljasság között, megindítóan és menthetetlenül zuhan bele a magateremtette szakadékba. A valóság itt természetesen mágikussá fokozott, de mindebből volt valami abban a korban is. Ezek az emberek úgy hatnak ránk, mint némely pompás, mérgező gomba, vagy azok a gonosz, húsevő orchideák, melyeknek kegyetlenségéből és alattomoságából rejtelmes szépség kiengesztelő illata árad.”

Az olvasót azonban, akár a nézőt, e démoni költészet csillogásának közepe is, és minden újabb esztétikai elmélet ellenére, Shakespeare-ből nyilván mégiscsak elsősorban a jellemek érdeklik – ez ellen hiábavaló és azt hiszem, helytelen is lenne hadakozni. III. Richárd például úgy él a művelt emberiség képzeletében, mint az eltökélt és megátalkodott Bún géniusza. „Elvégezém, hogy gazember leszek” – ez a sor ragadt meg a

legtöbb színházjáró ember képzeletében, akár az enyémben is valaha, amikor még nem érdekelt különösebben Shakespeare. Épp ezért elhatároztam, hogy ezt a sort változtatlanul átveszem. De aztán az *elvégezém* avittsága nem illett bele az én szövegembe. Különben is Shakespeare-fordításomban mindeddig óvakodtam a félmúlt igeidő használatától, mert igyekeztem elkerülni a múlt század második felének magyar Shakespeare-stílusát, melyet Shakespeare-től nagyon idegennek érzek, s azt hiszem, hogy a mi dekadensebb s egyben nyersebb nyelvezetünk hamarabb talál utat az ő régiségéhez. Amikor tehát ezt a sort: *I am determined to prove a villain*, újra fordítani kényszerültem, véletlenül felfigyeltem a *prove* szóra is. Miért nem: *to be a villain*? A *to be* is épp egy jambuslábát tesz ki. Talán a „gazember leszek” nem is pontos fordítás? A szótárban a *prove* ige a következő kifejezéseket találtam: kipróbál, megpróbál, próbára tesz, bizonyít, bebizonyít, kimutat, hitelesít, tapasztal, szenved, kísérletet tesz, próbát tesz, valaminek bizonyul. Az Oxford-szótár ugyanezeket sorolja fel angolul. A sor ezek szerint körülbelül ennyit jelentene magyarul: „elhatároztam, hogy megpróbálkozom a gazemberséggel”, vagy „elhatároztam, hogy gazembernek bizonyulok”. S ekkor már azt is észre kellett vennem, hogy két sorral előbb ugyancsak szerepel a *prove* ige ebben a sorban: *and therefore since I cannot prove a lover*, amelyet én, a német és magyar fordítási hagyományt követve, de meg a saját érzékem szerint is, így fordítottam: „én, mivel nem játszhatom a szerelmest . . .” Márpedig a kérdéses sor ennek folytatása, felelete, párhuzama, kiegészítője, tehát a két *prove* igét feltétlenül ugyanegy szóval kellene fordítani! Végül is nem tettem. Barátaim azt bizonygatták, hogy a régi sor színpadi hagyománya nagyon is meggyökeresedett az emberek emlékezetében. De ennél nyomósabb érv volt, hogy a „játszani” lényegesen erőtlenebb annál, amit az angol sor, ha nem is értelmével, de lendületével mond. A szó pontos értelmével való „próbálkozás” pedig magyarul nagyon is sután, bizonytalanul hangzanék. Lassanként beletörődtem abba, hogy nem tudok változtatni a hagyományos értelmezésen. Csekély ellensúlyozásul mindenesetre megtettem annyit, hogy a *determined* kifejezést nem szó szerinti értelmével, az *elhatározni*, hanem a *dönteni* igével fordítottam, hogy a szabad választás jelentőségét legalább ezzel hangsúlyozzam. Végül tehát, fájdalmas kiélégületlenséggel, ennél maradtam: „úgy döntöttem, hogy gazember leszek”.

Ezt a műhelymozzanatot nem azért beszéltem el, hogy minden fordítás nehézségeit és végső reménytelenségét jellemezzem vele. Hanem főleg azért, mert ez a fordítási dilemma itt, a bevezető kulcsmonológban rávilágít III. Richárd „gazemberségének” egy meglepő, s azt hiszem, számon nem tartott motívumára. Richárd ugyanis – persze nem a történelmi, ha-

nem Shakespeare hőse – e kis filológia tanúsága szerint több lehetőség közül választja a gazemberséget, kipróbálja, eljátssza, mint intellektuális kísérletet, szerepet. Ezzel az indokolással sehol sem találkoztam a Shakespeare-irodalomban: mindenütt nyomorékságáról meg a démonivá és mágikussá fokozódott hatalomvágyáról beszélnek. Ami az elsőt illeti, Richárd maga is hivatkozik rá. De mindnyájan tudjuk, hogy a testi fogyatékosságnak egészen ellentétes következményei is lehetnek. Hogy csak a Shakespeare-hősöknél maradjunk, VI. Henriket „idétlen” testalkata az elmélkedő szentség és vértanúság felé irányította. Shakespeare nem volt determinista. „Csúfságomat magam magyarázom” – mondja Richárd, s ez a sor megint a szabad értelmi választásra utal. Ő a bűn felé magyarázta; sokkal becsvágyóbb volt annál, hogysem születési hibáján alázatosan át tudott volna siklani, inkább túlozta. Az angol történészek szerint semmi komoly okunk sincs feltételezni, hogy a történelmi III. Richárd valóban ilyen szörnyeteg külsejű volt. Persze, Shakespeare-nek komoly oka volt rá, hogy Erzsébet alatt szörnyetegnek tüntesse fel a York-család utolsó sarját. De figyeljük csak meg: a darabban Richárd anyját és Margitot, az átkozódás nagymesterét kivéve, senki sem említi nyomorékságát. Sőt a darabból is nyilvánvaló, hogy nőkre nagy hatást tehetett. S ami a legfőbb érv: nyomoréksága nem lehetett lényegi, ha nem akadályozta meg abban, hogy a csatában kiváló és rettegett verekedő legyen. Mindezeknél fogva Ödry Árpád és Törzs Jenő Richárd-alakításai közül – sajnos, csak ezt a kettőt láttam – már csak azért is előnyben részesítem Ödryét, mert a nyomorékságot nem hangsúlyozta nagyon erősen.

Ami a hatalom rögeszméjét illeti, az – elvégre Shakespeare és a reneszánsz hőse – hatalmas erővel működött benne. De nem vakon. Rögtön e bejelentés után:

*Úgy döntöttem, hogy gazember leszek
S utálok e kor hiú gyönyörét,*

így vezeti be terveit:

*Álommal, váddal, részeg jóslatokkal
Cselt szőttem és veszélyes logikát.*

Ez pedig a hatalomvágyon túl rögtön jelzi azt az intellektuális feszültséget és játékot, amelyért végeredményben mégiscsak igazabb érdeklődéssel és több drámai együttérzéssel kísérjük III. Richárd gaztetteit, mint, mondjuk, a Hitleréit. És mindjárt az első felvonás elején, Anna megkérése és megnyerése után, de később is, minden ellenfelével szemben, a leg-

veszélyesebb helyzetekben, a legkomolyabb döntések előtt és a legszörnyűbb gáztettek után, élvezhetjük az észnek azt a szabad és cinikus játékát, amely Richárd számára szinte a kézzelfogható sikernél is fontosabb. Ez az intellektuális fölény emeli Richárdot oly magasan a tragédia többi szereplője fölé. Azt sem szabad elfelejtenünk, hogy e peerek, főpapok a társadalom hősei; aljasságaik és erőszakosságaik mögé szándéktalanul, de határozottan kirajzolódik az egyházi és világi nagybirtok s a feudalizmus egész szövevénye. Richárdot azonban démoni intellektusa és tudatosan öncélú gonoszsága kiragadja e társadalmi összefüggésekből; ezért válik tragikus hőssé. Richárd nemcsak a gazemberségnek, hanem a tudatosságnak is hőse, míg környezetében a gonoszság és hatalomvágy elvakultan működik. Általában véve Richárd megítéléséhez fontos tisztában lennünk azzal is, kikkel áll szemben. Azért talán nem fölösleges, ha a szövegmagyarázat detektívmódszerével, akár egy Agatha Christie-regényben, sorra vesszük ellenfeleit és áldozatait:

A király. Most mint kegyes, józan, diplomatikus rendcsinálóval találkozunk vele, de nem szabad elfelejtenünk, hogy a koronához erőszakkal és bitorlással jutott, miután VI. Henriket elűzte. Ő nem tartozik Richárd áldozatai közé; békésen lép le a színről, s miért? a „kicsapongások” következtében. Mert ha nem is akarjuk elfogadni Richárd rágalmaival („Sőt említsd Edwárd undok bujaságát S bösz étvágát a váltakozó kéjben, Mely lányaikat, asszonyaikat Falta, amikor parázna szeme S vad zsarnok szíve prédát keresett”) – az biztos, hogy XI. Lajos francia királyt nagyon felbosszantotta, amikor nővérét, Bonát feleségül kérte, s aztán az utolsó percben visszalépett, hogy Lady Grey-t vehesse el, ezt a kétségkívül nem fiatal, elvált asszonyt, két fiú anyját. És nem pusztán Richárd rágalma, hogy Lady Grey uralkodik rajta. Uralkodik, még akkor is, amikor Edwárd már elhidegült iránta: azzal, hogy megkönnyíti férje viszonyát Shore-néval. A király aztán erőszakkal és szőszegéssel szerzett hatalmát főleg arra igyekszik felhasználni, hogy felesége és gyermekei jövőjét egyengesse, szóval, hogy ezt a bitorolt, illegitim hatalmat legitimmé és dinasztikussá tegye. Azonkívül babonás félelmei vannak. Szóval röviden és egyszerűsítve: IV. Edwárd az az erőszakos ember, aki alapjában véve puhány.

Clarence. Voltaképpen Györgynek hívják, csak a „hatalomátvétel” után lett Clarence hercege, akár öccse, Richárd Gloucester hercege. York fia ő is, s bátyjával, IV. Edwárd királlyal s öccsével, Gloucesterrel, a későbbi III. Richárd királlyal megosztotta a hatalomátvétel minden esküszegését, gyilkosságát és előnyét. Ő maga is sokakat árult el és koncolt fel, többek között saját apósát, Warwickot is. Ezért néha, éjszaka, bántja a lelkiismeret, különösen ha börtönbe zárják, ahol a külső körülmények is

rossz álmokra készítetik. De nappal visszanyeri jámbor biztonságát, s nyilván nemcsak a gyilkosoknak kérkedik azzal, hogy az Ég Urával ő maga is el tudja rendezni különözeteit. S amikor lelkifurdalásos rémlátomásairól beszámol fogházőrének, őszinte méltatlankodással mondja: „hogy amily *igaz keresztény* vagyok, nem bírnék még egy ilyen éjszakát”. S az is érdekes, hogy ő, a véres áruló és esküszegő, voltaképpen nem tudja elképzelni, hogy legyen, aki őellene tör és őt elárulja. Ez a jóhiszemű magabiztonság ilyen főúri gyilkosban is kövér emberre vall. Shakespeare külön gondot fordít e kövérség kidomborítására, amikor Clarence elbeszéli csodálatos álmát, a darab egyik legvadabbul költői részletét:

... és gyakran igyekeztem
 Átadni lelkemet, de az irígy
 Habok nem engedték útjára, hogy
 A tág, üres és kóbor légre leljen,
 De befajtották szorult pocakomba,
 S az pukkadozva vágyta felbőfőgni.

E pocak és a pukkadozva bőfögés nemcsak az eddigi magyar fordításokban sikkadt el, hanem a Schlegelében is, holott az angol szövegben (*But smother'd it within my panting bulk, Which almost burst to belch it in the sea*) elég hangsúlyos helyet foglal el, s lényeges tartozéka és jelképe nemcsak Clarence egyéni, hanem társadalmi jellemének is. Clarence ugyanis minden erőszakos hatalomátvétel közben és után is a társadalom konzervatív erőit, a birtokos osztályokat személyesíti meg a bérnyilkosokkal való jelenetében. Amikor szundításából felriadva megkérdi a gyilkosokat, kik is ők, az első gyilkos így mutatkozik be: „Ember, akár te.” Ez a felelet nyilván felháborítja a herceget, mert így válaszol: „Az én vérem főrendi vér”, mire a gyilkos azzal vág vissza: „Az én vérem bő, lenti vér.” E két gyors, rövid mondatban kialakult társadalmi ellentét jegyében folyik az egész beszélgetés. Milyen ügyes érveléssel, a tekintélyi érvek milyen fensőbbes felsorakoztatásával védi Clarence az életét! Előbb a földi jogérzékre hivatkozik: „Mielőtt törvény elé nem idéznek, Halállal fenyegetni jogtalanság”, aztán a mennyei törvényszékre: „Tévelygő jobbágy” – próbálja érvényesíteni a feudális rangsort – „Királyok királya Törvénytábláján parancsolta, hogy Ne öl, s rendeletét te semmibe Veszed? ...” – s amikor mindez nem használ, a szánalomhoz fellebbez az üldözött úriember pózában: „Mert hol az a koldus, Ki egy kolduló herceget ne szánna?” – S aki e mondás blaszfémiajáért: „A vallás ópium a nép számára” – nem azokat teszi felelőssé, akik a kereszténységet társadalmi rendfenn-tartó eszköznek alkalmazták, figyelje meg azt a pimaszságot, amellyel

Clarence a Jézus Krisztus nevét idézi – ma biztosan a szabadságot emlegetné. Félreértés lenne ezekből a motívumokból Shakespeare szociológiai érdeklődésére következtetni, de az biztos, hogy öntudatlanul is mindent tudott. S mindez kétségtől kívül hozzájárult ahhoz a rokonszenvhez, mellyel e jelenet folyamán a legtörvénytisztelőbb néző és olvasó is a kedves, szellemes első és második gyilkost kíséri, úgyhogy a végén nem éreztük stílusalannak, ha Clarence-t a vörös borral teli hordóba fojtják.

Buckingham. Elegáns, ostoba törtető. Képes önmagát Richárdnál okosabbnak tartani, azt hiszi, ő nyergelte meg Richárdot, s közben ingyen kaparja ki számára a forró gesztenyét. „Te jobbik énem, igaz parlamentem! Jösdám, prófétám, kedves rokonom!” – mondja neki Richárd, magában röhögve, s ő bedől ennek, s elképesztő naivitással még ő ad Richárdnak leckét a ravaszságból. A legkisebb meggondolás nélkül „benne van” minden gaztettben. A kis hercegek megöletésénél se erkölcsi aggályból torpan meg, hanem mert előbb biztosítani szeretné a maga sápját. Nagyon lényeges körülmény, hogy semmi oka sincs Richárdhoz csatlakozni – hiszen nem emelkedhetik magasabb rangra, már így is herceg –, csak a birtokétség. Holott nyilván amúgy is volt mit aprítania a tejbe. Richárd viszont nem fővénységből tagadja meg tőle Hereford grófságát – mert kapzsinak igazán nem mondható –, hanem kedve telik abban a démoni játékban, amit űz vele. Mikor aztán a vesztőhelyre kísérik, Buckingham hirtelen önismeretre ébred: „Mindszentek napja gyáva lelkemen Bűneimnek kiszabott büntetése.” Nyilván azt hitte, hogy az úri modor és a siker a bűnt nem-bűnné teszi.

Bourchier bíboros, a canterbury érsek. Amikor a királyné kisebbik fiával a Westminster-székesegyházba menekül, eleinte megkísérli fenntartani az Egyház méltóságát:

... tiltja Istenem

Megsérteniünk a menedék-jogot.

A világ minden kincse sem elég, hogy

Szentségtöréssel fertőzzem magam.

Buckingham erre rövid beszéddel nyugtatja meg a főpap lelkiismeretét, meglehetősen modern ízű rabulisztikával, melynek ez a csattanója:

S ha elviszitek azt, ki nincs is ott,

Nem sértünk kezességet, menedéket.

Gyakran hallottam védett emberekről,

De védett gyermekekről soha még.

Mire a bíboros ezt feleli: „Uram, gyorsan győzted meg lelkemet.”

Hastings. Egyszerűen tökfej. Amellett szintén jól ismert típusa a mindenkorai politikai életnek. Ő a „gutgesinnt” gazember. Vad kárörömmel ujjong ellenségeinek törvénytelen vesztén, de korlátolt eszével azt hiszi, hogy a bűnben van megállás, s hogy aki az erőszak és törvénytelenység útjára lépett, később megengedheti magának azt a fényűzést, hogy megkülönböztetésekhez ragaszkodjon. A jelenet, amikor, néhány órával kivégzése előtt, vakon bízik Richárdban, és vélt kegyében pöffeszkedik – bohózat a tragédia közepén. És hirtelen fellobbant honfibúja a vesztőhely előtt! „Szegény Anglia!” – sóhajt fel. Ki ne sóhajtana erre: „Ismerlek, szép maszk!”?

Stanley, másképp Derby gróf. Minden érdeke és érzelme a száműzött Richmondhoz köti, de nem állhat mellé, mert félti családját. Csak titkon és kockázat nélkül áruló: „E félelemtől nem segíthetek, Így menj hát és, kérlek, ajánlj uradnak.” Az utolsó pillanatban aztán ügyesen végrehajtja az átállást, túsul tartott fiát se veszti el, s az új uralkodó kegyeivel halmozza el. Őt is ismeri mindenki, akinek közéleti férfiakkal dolga akadt.

Brakenbury, a Tower várnagya. Foglyát, Clarence-t láthatóan szereti. De amikor megérkezik a két gyilkos a titkos utasítással, ellenkezés nélkül átadja nekik a kulcsokat, s csak ennyit jegyez meg: „Nem gondolkozom, hogy ez mit jelent, Mivel ártatlan akarok maradni.” Ő is kortársunk, ezer meg ezer példányban.

A többi Lord és Sir mind mellékes és jellegtelen figura ebben a feudális játszmában, s nyilván senki se érzi igazságtalannak, ha kiűtik őket. Erkölcsi felfogásukra jellemző Rivers védekezése: „Mi törvényes királyunkat követtük: Ha te lennél király, téged követnénk.” Hogy hová, mibe, az meglehetősen mindegy, csak a törvényesség látszatával vezessék őket.

Edwárd, a kis walesi herceg, és Richárd, a kis yorki herceg, IV. Edwárd fiai. Ők az egyedüli üdítő kivételek a főuraknak és királyi hercegeknek e reménytelen felvonulásában. Shakespeare végtelen gyöngédséggel tudja néha rajzolni a királyi vérből származó kisfiúkat. „Szegény hercegek! Ó kedves babáim! Bontatlan bimbók, édes új csirák!” – siratja őket anyjuk. De a kis hercegekben ezen túl van a Richárdét felülmúló emberi érték is: a yorki herceg szellemessége megfelel a Richárdénak, sőt máris fűszerebb annál, a trónörökös becsvágya pedig tisztább, nemesebb. Megöletésük az egyetlen igazi botránykő Richárd pályáján.

Richmond gróf, a későbbi VII. Henrik. Ha ebben a játszmában Richárd a fekete király, Richmond a világos. Erzsébet királyné nagyapja ő, Shakespeare már ezért is mindent elkövetett megdicsőülésére, de meg a tragédia egyensúlyát, megbékítő feloldása is ezt követelte. Az utolsó másfél felvonásban azután minden Richmond kiengesztelő győzelme felé rohan, a megöltek szellemei átkozzák Richárdot, és megáldják ellenfelét, s még a

York-kísértetek is a Lancaster-ház sarját buzdítják győzelemre, természetesen. De Shakespeare most se, mint ahogy sohase tudja megtagadni tárgyilagosságát, azaz tragikus erejét. Igaz, a csata előtt Richárd kimondja: „Lelkiismeretünk, törvényünk a kard”, míg Richmond ezzel hízeleg magának: „Isten s a jó ügy harcol oldalunkon, Szentek és megsértett lelkek imái.” De lelkesítő érveik, melyekkel katonáikra hatni akarnak, nagyjában egyformák. Richmond így jellemzi Richárdot: „Mert kit követnek? igazán, urak, Egy orgyilkost, egy véres zsarnokot, Ki rossz úton szerezte mindenét.” Azért Richárdnak is maradt jelzője az ellenség számára: „Gondoljátok meg, kikkel is verekszünk: Kalandorokkal, gaz földönfutókkal.” S amikor az egyik így serkenti seregét: „Ha küzdök hazánk ellensége ellen, Hazánk zsírjából kaptok fizetést”, a másik pedig: „Van földetek, szép feleségetek: Elvennék ezt, felosztanák amazt” – vajon melyiké a nemesebb propaganda? Végül mindketten Szent Györgyre hivatkoznak. De ha a háború el is mossa a határokat, Richmond végső szavai, a béke első szavai hitelesen csengenek: „Így hozunk gyógyszert Anglia sebére – Isten mond áment s élni kezd a béke.” Ezt a befejezést mindenki megnyugtatónak érzi, s mégis, titkos, tragikus rokonszenve Richárdé maradt. Benne a bűnös, rendbontó zsenialitás bukott el, Richmondban a törvényes, rendcsináló középsszer maradt fölül. Az „Anglia sebére” a befejező két sorban megint csak hűtlen, kompromisszumos megoldása a fordításnak. Az eredetiben: *Now civic wounds are stopp'd*. Először így fordítottam: „Gyógyszert hozunk a polgárság sebére.” De aztán be kellett látnom, hogy ez a szó szerinti fordítás hűtlen a sor költői lényegéhez: a „polgári” szó ma, legalábbis magyar nyelven, menthetetlenül meggátolja azt az emelkedettséget és pátoszt, amely lényege minden Shakespeare-tragédia befejezésének. De nem is kell magát a szót kimondanunk, még kevésbé kell tudnunk, hogy VII. Henriket némely angol történész „polgárkirálynak” nevezte – az egész beszéd szelleme amúgy is elárulja, hogy az a konszolidáció, melyet meghirdet, lényegében polgári konszolidáció.

Polgárok. A konszolidáció alakjai maguk is megjelentek a színen, IV. Edwárd halála után. Hogy a proletariátusról mi volt a véleménye Shakespeare-nek, azt elmondta VI. Henrikben, amikor John Cade felkelését ábrázolta. De minden ellenérzése mellett is, amikor a proletariátus a színre lép, feszültség és drámaiság kíséri. A polgárságról nyilván jobb a véleménye, a társadalom fenntartó alapját látja benne: az első, a második és harmadik polgár kissé az antik kórus szerepét tölti be a londoni utcán. S már is megjelenik a polgári józanság és életbölcselet minden sivársága:

*Ha elborul, a bölcs ember köpenyt vesz.
Ha hull a lomb, nincs messze már a tél.
Ha alkonyul, ki nem vár éjszakát!
Korai vihar inséget jelent.*

S egyúttal a polgári nagyképűség, fontoskodás. A király meghal, s a polgár tudvalevően nem szereti a politikai változásokat. De ennek ilyen igényesen ad kifejezést:

*Az ember lelke égi ösztönével
Megérzi a veszélyt: így vesszük észre,
Hogy dagad a víz nagy vihar előtt.*

Nem valószínű, hogy Shakespeare előre látta a polgárság felemelkedését. De hogy a polgárságnak mint osztálynak, uralomra jutása után a tragédia műfaja megszűnik, az már ebben a kis jelenetben is benne foglaltatik.

Ezek voltak a férfiak. Shakespeare színlapjait követtük ebben, amelyek előbb sorolják fel a férfiakat az utolsó hírnökig, s csak azután következnek a királynék, hercegnők.

Mindenekelőtt *Anna*. Fiatal özvegye Edvárdnak, a volt trónörökösnek, VI. Henrik fiának. Mind a kettőt Richárd döfte le. Anna azzal lép a színre – apósa koporsóját követve –, hogy átkozza Richárdot. Átkozódása némileg a halaskofákéra emlékeztet. Ne higgyük, hogy ennek Shakespeare általános átkozódási stílusa az oka. Kamaszkorunkban ugyan sokat mulattunk ezen a shakespeare-i stíluson, s tőlünk telhetőleg igyekeztünk is utánozni: Dögvész reád! . . . Átok és kárhozat stb. Az is igaz, hogy az átkozódásnak nemes hagyománya volt az Erzsébet-kori angol színpadon. Valamirevaló színdarabba éppúgy illett egy-egy kacskaringós átkozódási tirádát beletenni, mint később fojtott hangú, elegáns társalgást. De Shakespeare nagyon is ügyelt a megkülönböztetésekre. Hasonlítsuk csak össze pl. Anna átkait Margit királyné sűrű átkozódásaival, s meglátjuk, milyen otrombák, nem hercegnőhöz illők. Anna jellemének, szerepének éppen ez a kulcsa, hogy királyi hercegnő létére alapijában véve elég vacak, pipiskedő kis női lény. Richárd ezt tudja is róla. Egyébként nem merte volna kihasználni az első alkalmat Anna átkozódásában, hogy hozzákapcsolja a maga brutális udvarlását:

ANNA: Számodra nincs más hely, csak a pokolban.

GLOUCESTER: De van, ha épp hallani akarod.

ANNA: A börtönben.

GLOUCESTER: Nem – a hálósobádban.

Nem, így azért a Shakespeare-színpadon sem udvaroltak hercegnők.

És ha nem ismerte volna Anna jellemét, hogyan is kockáztathatta volna azt a játékot a karddal, amikor átadja Annának, hogy szúrja csak belé? „Ne várj, hisz én öltem meg a királyt” – mondja pimaszul, Anna már melének szegzi a kardot, Richárd azonban gyorsan hozzát teszi: „De erre csak szépség ingere.” Erre Anna leejti a kardot. „No szúrj, kezemtől halt meg ifjú férjed” – ingerli megint Richárd, aztán megint „udvarol”: „De mi vitt rá? a te mennyei arcod.” Hercegnő, trónörökös felesége? S az a szájalmasan negédes szellemeskedés, amellyel női méltóságát Richárd hirtelen udvarlásának szédületében megőrizni próbálja! Shakespeare ezt dallamban is igen érzékletesen jelzi, amikor az ötös jambusokat e néhány sorban hármass jambusokba kurtítja: „De mondd, remélhetek?” „Hisz mindenki remél.” Utcán megszólított félingyók felelnek így. „Mondj egy búcsúszót” – kéri utoljára Richárd. Anna ezzel a szégyenletes szellemességgel válaszol: „Azt nem érdemelsz. De mert megtanítasz hízelegni, képzeld, Hogy mondtam már neked: Isten veled.” Szinte halljuk az affektáló hangot, az elhúzott, kényeskedő hangsúlyt, szinte látjuk, amint felhúzza orrát s azt hiszi, hogy most valami nagyon jól mondott. Ha ezt nem vesszük figyelembe, érthetetlen az egész vad és képtelen megkérési és megnyerési jelenet a koporsó mellett.

Erzsébet királyné, IV. Edward felesége. A királlyal kapcsolatban már esett szó róla. Ő az, aki elnézi és megkönnyíti férje viszonyát Shore-néval, és megteremti azt a párás, meleg félhomályt, melyben a „kicsapongás” kényelmes és mintegy hitvestársi ellenőrzés alatt tenyészik. Parvenü, s ez mindenekelőtt abban nyilvánul meg, hogy félénk. Itt ne csak a király életében Gloucesterrel szemben tanúsított magatartására gondoljunk, hanem ahogy Stanley-nek, kissé közönséges sértődöttséggel, a felesége gögjére célzást tesz. Mindenben támadást sejt maga ellen, s nem is ok nélkül. Nagyon jól tudja, hogy amikor Gloucester a királyné pereputtyának gyors emelkedését gúnyolja, s hogy „minden bugrisból nemes lett”, a támadás voltaképp neki szól. Amikor aztán Gloucester nyíltan is ellene fordul és sértegetni kezdi, az egyenrangúak gögös visszacsapása helyett a király tekintélye mögé bújik: „Az égre, hadd tudja meg Őfelsége, Milyen goromba gúnyt tűrök naponta.” Férje halála után pedig, amikor az első híreket hallja Gloucester és Buckingham összeesküvéséről, rögtön feladja a harcot, és a Westminster-templom menedékébe vonul. Holott természetesen ő is szereti a hatalmat, de nem meri nyíltan bevallani. „Úgy marnak, megvetnek – angol királynét –, Hogy az lehettem, nem oly nagy öröm” – mondja még hatalma tetőpontján. A tettetés e gyöngé és alapjában véve lágy természet főfegyvere, s azt hiszem, kulcsa a darab egyik legképtelenebb jelenetének, amely az első felvonás koporsó melletti, szintén fantasztikus udvarlási jelenetét ismétli a negyedik felvonásban, még

lehetetlenebb körülmények közt: Richárd, aki megölte Erzsébet fiait, kivégeztette rokonait és kiragadta kezéből a koronát – közvetlenül azután megkéri Erzsébettől lánya kezét, s Erzsébet, bár nem ígér biztosat, mégis biztatással távozik, és elfogadja Richárd csókját. Ezt a jelenetet az ember hajlamos lenne idegen betoldásnak tartani, ha az érvek, viták, visszavágások bonyolult és szellemes szépsége nem vallana Shakespeare nagy költészetére. Így is rejtélyes marad. Tán Shakespeare-nek nagyon is megtetszett a koporsó-jelenet drámai trükkje, és megismételte. Vagy Richárd jelleme hajszolja, hívja ki ezeket a képtelen lélektani helyzeteket? Érzelmes német magyarázat szerint Richárd azzal fegyverzi le Erzsébet ellenállását, hogy „kedves anyám”-nak nevezi. Magam részéről egyetlen józan magyarázatot tudok elképzelni – ha ugyan van ilyen –, azt, hogy Erzsébet csak színleg engedékeny, és csak időt akar nyerni. A történelemből tudjuk, hogy Erzsébet jó titkos politikát folytatott, és nagyon ügyesen szóttefonta a házasságot lánya és Richmond között. De a darabban is történik rá célzás – Stanley ejti el –, a záróbeszédben pedig Richmond ünnepélyesen bejelenti ezt a házasságot, a fehér és piros rózsza egyesülését.

York hercegné. Mit gondolsz – hívta fel rá a figyelmemet Nádasdy Kálmán –, milyen lehetett az az asszony, aki Edwárdot, Clarence-t és Richárdot szülte? Sárkányanya.

Margit, VI. Henrik király özvegye. Ura életében szeretőt, kegyencet tartott, Suffolk személyében. Jellemzéséhez fontos adalék, hogy *VI. Henrik*-ben, a királydrámák *III. Richárd*-ot megelőző darabjában a megsebzett Yorknak gúnyból papírkoronát tesz fejére, megölt fiának vérébe mártott kendőt nyújt át könnyei letörlésére, s végül saját kezével leszúrja. A jellemeknek ezt a sorát azért is érdemes vele befejeznünk, mert ő az egyetlen igazi ellenfele, méltó ellenpárja Richárd alakjának. Démoni, mint ő. Emberfeletti nagysága, jelentősége nyilvánvaló az első percben, amint a színre lép, a győzelem után zsákmányon marakodó kalózhercegek és főurak közé, s azok, eleinte kelletlenül, később sötét búvőkörének engedve, kénytelenek ráfigyelni s összefogni ellene, mielőtt tovább veszekedhettének. Az átkozódás, a bosszú nemtője és magasiskolája ő. Erzsébet órát vesz tőle átkozódásból. „Megyek Anjouba! Isten veletek! Angol jajszóra ott csak nevetek” – ezzel lép le a színről. De az egész tragédiában az ő fekete alakja marad fölül: a szenvedésében és komorságában is kaján Végzet.

*

Sorra vettük a tragédia szereplőit, kissé úgy, ahogy némely bűnügyi registryben a nyomozó detektív, mielőtt a csomót megoldaná, jegyzetet készít valahány szereplőről, aki a bünténnyel kapcsolatba került, és sorra

veszi jellemüket, alibiüket, kapcsolataikat és körülményeiket. De mint ahogy a detektívregényekben is a rejtély végső megoldását nem tartalmazzák ezek az adatok, hanem valami váratlanul felmerült és addig elhanyagolt mozzanat fejt meg – itt se várjuk, hogy ezek a jellemek, akár külön vizsgálva, akár társadalmi összefüggéseikben és feudális kötöttségeikben, megoldják azt a rejtélyt, miért hat ránk a darab olyan jelenvaló, eleven és ellenállhatatlan erővel. S mint a detektívregényekben, az adatok és alakok felsorolása és összegezése itt is arra szolgál, hogy felébressze az olvasóban a megoldó motívum játékos keresését. Csakhogy ez a probléma abban már eltér a detektívregényektől, hogy akármennyi keresés után sincs megoldása. Ez a rejtély – Shakespeare varázslata – minden magyarázat után rejtély marad.

A tudomány és a józan ész régen megcáfolta, s a fantázia még egyre kísértetkezik azzal a föltevessel, hogy Shakespeare darabjait nem is Shakespeare írta, illetve még valaki írta. Nem csoda: a rejtélyt egyedül az oldaná meg kielégítően, ha Shakespeare sok emberből állna. S ha szóval is kellene jelölnünk azt a valamit, ami ezt a sokféle Shakespeare-t mégis egységbe forrasztja – mindenféle újabb elmélet után is a hagyományos *szenvedély* szóra utalunk. Apáink, nagyapáink és dédapáink, Coleridge és Wilde, Goethe és Schiller, Petőfi és Arany, Babits és Kosztolányi képzeletében és ítéletében Shakespeare mindenekelőtt és mindenki előtt a szenvedély költője volt. Azé a szenvedélyé, amely az úgynevezett keresztény kultúra s az úgynevezett intellektuális nyugati világ sajátja, s amellyel szemben Tolsztoj természetesen nem lehetett igazságos. E hatalmas és sokrétű szenvedély a *III. Richárd*-ban sötétebb oldalával nyilvánul meg, s ha a jellemekből árad is, a sorok költészetében válik kézzelfoghatóvá. „Nem alhatik urad e hosszú éjszakákon?” – kérdi Hastings Stanley hírnökét, s ez az éber, derengő balsejtelem nyomja rá hangulatát az egész darabra. „Ó Pomfret, Pomfret véres börtöne, Te baljós végzet nemes főuraknak!” – ez a tragédia alaphangja. S főjeleneteiben, Richárd monológjában, a korporsójelenetben, Margit megjelenésében és átkaiban, Clarence álmában, a gyászjelenet dobpergésében, Richárd ébredésének és a csatának egybefonódó zárótételében az óangol balladák sejtelmessége, a barokk bonyolult érvelése és a modern kor minden dekadenciája egyesül abban a férfias pesszimizmusban, mely a nyugati ember számára mindig is az akarat és életigenlés egyik főforrása volt.

*

S a fordítónak mi más feladata lehetne itt, mint alázatosan és ügyesen visszaadni *mindazt*, amit Shakespeare-ből felfogni és követni képes, s nem kötni kompromisszumot mégoly tetszetős érvekkel és szükségletekkel sem. Él nálunk egy kényelmes színházi felfogás, mely a modern színpadon kialakult színészi minimumból indul ki, s még Shakespeare-ben is „könnyen mondható” szöveget kíván. E felfogás számára Babits csodálattos *Vihar*-a, sőt még Kosztolányi *Romeo és Júlia*-ja is „nehezen mondható”. E felfogás a könnyen mondhatóság kedvéért öntudatlanul is Shakespeare olcsóvá lapítását és simítását célozza.

Ezzel szemben az a tapasztalatom, hogy Shakespeare-t éppen meghökentőbb részleteiben lehetőleg szóról szóra kell fordítanunk, így érzük el a legerőteljesebb hatást: „Így. Most a jólét már olvadni kezd S a halál rothadt torkába csöpög.” *You cloudy princes and heartsorrowing peers* – nem haboztam így fordítani: „Ködös hercegek, fájó szívű peerek.”

„De én, aki nem játszani születtem” – mondja Richárd a monológban, s erre még három *ki*-vel és *kit*-tel kezdődő mondat következik újabb mellékmondatok elágazásával, hogy azután csak tizenöt sor múlva csapjon vissza a főmondat folytatásához és befejezéséhez, mely éppen a már említett „úgy döntöttem, hogy gazember leszek”. Tudom, hogy ez a rész valóban megnehezíti a színész és a hallgató – hát még a néző – dolgát, s hogy a könnyen mondhatóság és érthetőség kedvéért legalábbis az alárendeléseket mellérendelésekké kellett volna változtatnom. De ezzel Shakespeare leglényegesebb költészetének belső ritmusát és szerkezetét adtam volna fel.

A *III. Richárd* Shakespeare-nek abban a korszakában íródott, melyben a sorok még elég élesen elváltak egymástól, s többnyire egy mondatot tartalmaznak. Igyekeztem én is az enjambement-t lehetőleg elkerülni, de nem mindenütt tettem: az angol szavak rövidítése olyan nehéz feladat elé állítja a fordítót, melyet néha csak átvitelekkel és áttételekkel lehet megoldani.

1947

VONZÁSOK ÉS VÁLASZTÁSOK

GOETHE REGÉNYE

I

A *Wahlverwandtschaften*-t (új magyar címe: *Vonzások és választások*) rövidre kellett volna fognom – írja Goethe az önéletrajzának kiegészítésül feljegyzett visszapillantások 1807-es rovatában. „De nemsokára kinyúlt, mert anyaga túlságosan jelentős volt, túlságosan mélyen gyökerezett bennem ahhoz, hogysem ilyen könnyedén elintézhettem volna.” Ez a nehézség azonban nem a megírásra vonatkozott, hiszen a regény első változatát két hét alatt megírta, vidám nyaralás közben, Karlsbadban. Egy megjegyzésben aztán utal is a nehézség természetére: „A *Wahlverwandtschaften* a nélkülözés fájdalmas érzését fejezi ki.” Az 1809-es feljegyzések között – mert csak ebben az évben veszi elő újra és fejezi be a regényt –, még pontosabb megközelítésre is találunk: „Május végétől kezdve folyton eszemben járt a regény, melynek első fogalmazása már régóta foglalkoztatott. Senkinek a figyelmét sem kerüli el a regényben egy szenvedélyesen mély seb, mely vonakodik hegedve beforrni, egy szív, mely fél meggyógyulni. Már néhány évvel ezelőtt született meg az alapgondolata, de a kivitelezése folyton tágult, sokszorozódott, és a művészet határainak átlépésével fenyegetett.” Lényegesebbet erről a különös regényről az egész Goethe-irodalomban sem olvashatunk.

„Senkinek a figyelmét sem kerüli el” – írja Goethe, holott azt a szenvedélyesen mély sebet, a regénynek azt a szomorú lírai gyökerét és alaphangját, amelyről beszél, épp a kortársak vették észre legkevésbé. Erkölcstelen, léha tanulságú történetet láttak benne, s a regény pátoszából és méltóságából „a bűn mennybemenetelét” olvasták ki, mint Jacobi írja egyik levelében. Azonkívül még fokozottabban érezték azt, amit a régebbi nagy barátnő, Charlotte von Stein fogalmazott meg legélesebben, még a *Meister Vilmos tanulóévei*-nek megjelenésekor: „S ahol olykor-

olykor nemes érzelmeket tapasztalt az emberek természetében, ezeket mind egy kis sárral verte be, nehogy az emberi természetben meghagyjon valami mennyeit.” A *Vonzások és választások*-ban még kevesebb örömet lelték. „Az egész regényben – írja ugyancsak Jacobi – nincs egyetlen alak sem, aki igazán kedvünkre lehetne.” Pedig az ismerős kortársakat elsősorban valószínűleg ezek az alakok érdekelték, akikben szintén ismerőseiket fedezték fel: a regény Charlotte-jában, a kissé hideg, de kellemes, okos és szilárd asszonyban magát Charlotte von Steint, a tevékeny és alapos kapitányban Voigt weimari minisztert, Goethe barátját, Ottiliában, a „mennyei lány”-ban Minna Herzlieb, a jenai könyvkereskedő nevelt lányát, s a nemes becsvágyú, de könnyelmű, féktelen, önző és ingadozó főhősben a könyv szerzőjét. Mert a regény legközvetlenebb érdekessége persze az a személyes érdekesség volt, amely Goethe minden nagy művéhez hozzátartozik, s amely ezúttal is egy nemrég lejátszódott, s nyilván mindnyájuk előtt ismert, rövid, de heves szerelmi élményhez fűződött.

Ennek az életrajzi epizódnak közvetlen előzményeihez hozzátartoznak az előző évek válságai: egy leverő betegség, Schiller halála, s az az életveszély, amelybe akkor kerül, amikor a jenai csata után a franciák megszállják Weimart. A részeg katonák garázdálkodásától Goethét csak bátor barátnője, Christiane Vulpius menti meg, akivel tizenhat év óta élt együtt, s akit most hálából a felfordulás kellős közepén feleségül vesz. Közvetlenül az esküvő után a hosszú élettársi hűséget és érzelmi szélcsöndet felváltja az új szerelmek és megrázkódtatások korszaka, mely azzal kezdődik, hogy 1806 vége felé, Fromann jenai könyvkereskedő esti összejövetelein találkozik Minna Herzliebbel, akinek vonásait a kortársak a regény Ottiliájában vélték felismerni. Goethére már évekkel azelőtt gyöngéd erővel hatott a különös kislány szépsége. Most Minna tizennyolc éves, Goethe ötvennyolc. Ennek a jenai télnek érzelmi zavarát, megint csak fájó pontossággal, így jegyzi fel életrajzi visszatekintéseibe: „Schiller halála óta első ízben élvezhettem nyugodt társasörömeket Jenában; a jelenlevők kedvessége felizgatta a vágyat az eltávozott után, és az újra átértett veszteség kárpótlást követelt. A megszokás, a vonzalom, a barátság szerelemmé fokozódott és szenvedéllyé, amely – mint minden, ami feltétlen, és a feltételektől függő világban jelentkezik – sokunkat romlással fenyegetett.” A szenvedélynek, az érzelmi megzavarodásnak, mint Goethe minden szerelmének, eredménye: a menekülés meg a mű.

Rákövetkező nyáron, Karlsbadban, előkelő hölgyek könnyű kis szerelmei közben készül első fogalmazásában a *Vonzások és választások*, Thomas Mann szerint a legvakmerőbb és legmélyebb házasságtörési regény, melyet a Nyugat erkölcsi kultúrája létrehozott. Tartalmának legrövidebb

összegezése az, hogy egy férfi és egy asszony – ifjúkori szerelmesek, akiket akkor külső, anyagi körülményeik és saját gyöngeségük elszakítottak egymástól –, első házastársaik halála után, életük delén egybekelnek, és éppen örömteljes életük alkotó összhangjának megvalósításába kezdenek, amikor a férfi beleszeret feleségének fogadott lányába, az asszony pedig akaratlanul vonzalomra ébred férjének barátja iránt; előbb észrevétlen növekszik, később tudatossá válik mind a négyükben az a sorsszerű kapcsolat, amely ellen mind a négyen, ki-ki természete szerint, de végeredményben sikertelenül küzdenek; az érzelmesebb pár belepusztul a szerelembe: a lány büntetésből sorvasztja el magát, a férfi utánahal; az asszony és a jó barát magukra maradnak. Egy szenvedély pusztítása ez – így tartja nyilván az irodalomtörténet –, de nem csupán ennyi.

Mert a regény előzményeihez hozzátartoznék mindaz a tudás és áttekintés is, amivel Goethe élete gazdagodott, minden ellentét – s ez valóban majdnem minden ellentét –, amelyet magába sűrített. Hogy miről van szó, legjobban Goethe maga jelezte, több mint tíz évvel a *Vonzások és választások* előtt: „Mint ahogy a kő is annál gyorsabban esik, minél régebben esik, úgy látszik, így van ez az élettel is; az enyémnek, akármilyen csöndesnek hat is kívülről, egyre hevesebb a sodra. A tudományoknak, művészeteknek, foglalkozásoknak az a sokféle fonala, melyet régebbi korszakaiban kezdtem gombolyítani, most már egyre szorosabban fut, keresztezi egymást és zsúfolódik, és egész megszokott rendérzékemre szükségem van, nehogy zűrzavar támadjon.” Életének ebből a sokféleségéből és magasabb tervszerűségéből nézve a regény házasságtörési négyyszöge csak ürügy és érzékelhető alap elvontabb mondanivaló számára. S lényegét talán a tübingeni *Művelt Rendek Reggeli Lapja* érzékeltette, amikor 1809. szeptember 4-i számában így hirdette a könyvet: „Úgy látszik, a szerzőnek folytatólagos fizikai tanulmányai adtak alkalmat e különös címre. Észrevehette, hogy a természettudomány nagyon gyakran használ fel erkölcsi hasonlatokat, hogy közelebb hozza azt, ami távol áll az emberi tudás körétől; így ő is nyilván egy erkölcsi esetben a vegytani képes beszédet vissza akarta vezetni szellemi eredetéhez, annál is inkább, mert a természet mindenütt egy, és a derűs értelmi szabadság birodalmán is feltarthatatlanul átvonulnak a homályos, szenvedélyes szükségyszerűség nyomai, melyeket csak egy magasabb kéz tud teljesen eltörölni, s talán nem is ebben az életben.”

A hirdetésben említett vegytani jelenségről, a kémiai átalakulások egyik leggyakoribb és legfontosabb alakjáról, az egész négyes-kapcsolat jelképéről a regény egyik különleges szép részében, a történet elején beszélget Charlotte, a férje és a kapitány. Arra a törvényre vonatkozik, melynek lényege, hogy bizonyos elemek megfelelő körülmények között akkor

is egyesülésre törekszenek, ha már előzőleg más elemekkel alkottak vegyületet.

Ennek a kémiai jelenségnek a költőien hangzó, de a maga idejében tudományos megjelölése a *Wahlverwandschaften*. Korabeli magyar kifejezése a *cserebomlás*. Szép és pontos szó, mégsem illik a regény fölé, ellentétben a némettel. A regény régebbi magyar elnevezése viszont, a *Lélek-rokonság*, a regény lényegéből és az eredeti címből nem ad vissza semmit, sőt könnyen tévútra is vezetheti az olvasó elképzelését. Babits egy ízben ezzel a megoldással kísérletezett: *Elemi rokonság*. Hű és jólhangzó kifejezés, de aki nem tudja, mire céloz, első hallásra sehogyan sem értené, mit jelent az *elemi* jelző: amellett ebben az összefüggésben ma már a *rokonság* is szelíd kifejezés arra az ellenállhatatlan természeti erőre, melyet a vegytan és a regény tárgyál. A *Vonzások és választások* kétségkívül hűtlen az eredetihez, s amellett csak a felének van vegytani értelme, de végeredményben azt fejezi ki, amiről a regényben és Goethe életében is szó van: a természeti vonzás és a tudatos választás küzdelmét. S talán érzékeltet valamit a goethei ész- és nyelvjárás sajátosságából.

2

„Eduard – egy gazdag bárót nevezünk így . . .” Ezzel a mondattal kezdődik ez a „legmélyebb és legmerészebb házasságtörési regény”, Goethe legkényesebb remekműve. A rangnak és vagyoni állapotnak ez a nyers és váratlan kimondása rögtön az első mondatban, egyrészt kétségkívül jelzi az egész regény hangjának bizonyos fölényét, iróniáját – amely még a továbbiakban is sok gondolkoznivalót ad –, másrészt azonban, ugyancsak félreérthetetlenül, azt jelenti, hogy ez a rang- és vagyonzelzés az alaknak és a történetnek nem mellékes járuléka, hanem fontos alkatrésze. Novalis már a *Meister Vilmos tanulóévei*-t is „túl prózainak és modernnek” találta. „A romantika tönkremegy benne” – írta róla –, „a természetről és a miszticizmusról egészen megfeledkezik.” Mit szolt volna hozzá, ha megéri, hogy ez a bonyolult, sejtelmekkel telített, a lélektannak máig is felderítetlen területeire hatoló, s a goethei pátosz legmagasabb hangjait érintő regény félreérthetetlen hangsúllyal tudósít arról, miből és hogyan élnek hősei, s egymás közti pontos társadalmi és anyagi viszonyaikról és különbségeikről? De Goethe nem „feledkezett meg” a miszticizmusról, hanem neki is megvolt a kérdésről a maga tudatos véleménye. „Csak a valóság szelleme igazán eszményi” – ez volt esztétikájának egyik alapelve.

De nem kétes, hogy ezek a társadalmi és vagyoni jelzések, viszonylatok és különbségek nem csupán a valóság eszményi szellemét, hanem még inkább a valóság bírálatát is magukban hordozzák. Az idézett első mon-

dat az ironikus hangleütésen túl nemcsak a regény realizmusára utal, hanem arra is, hogy feudális világba kerültünk. S amint a mondat második feléből megtudjuk, hogy a gazdag és legszebb férfikorát élő báró azzal töltötte az áprilisi délutánt, hogy kastélya parkjában oltóágakat helyezett el fiatal fatörzseken – rögtön kézzelfoghatóan és meggyőzően áll képzeletünk előtt a hanyatló, haldokló feudalizmus, szóval a jellegzetes *ancien régime*. S minden újabb, idekapcsolódó adat, utalás: egy rosszul jövedelmező majorság eladása, hogy a vételárból egy szép kilátást nyújtó sétautat építsenek; az ötletes „falusi rendőrség” megszervezése a koldusok ellen; a francia nyelv, amelyre a „személyzet” előtt áttérnek, hogy „kényelmesebben” beszélhessenek; Eduard kifakadása, hogy nem szereti, ha paraszttal és polgárokkal akad dolga, már amennyiben nem parancsolhat nekik; s viszont a kényszerűség, hogy amit éppen végre akar hajtani, az már csak a polgárok és parasztok egyetértésével hajtható végre; vagy Ottilia megjegyzése a művészekről, építészekről, akiknek műveit a főúri megrendelők elidegenítik, s magát a művészt is kizárják belőlük – mindez a korhadás, halálos ítélet meggyőződését kelti az olvasóban.

De nemcsak ezek a látszólag mellékes körülmények, hanem maga a kényes erkölcsű, vagy Thomas Mann szavával „erkölcsösen merész” történet, érzelmi bonyodalom is. Magáról a házasságról van benne szó, s a történet hősei és hősnői közül némelyek érzelmeikkel és cselekedeteikkel, mások szavaikkal is a házasság alapjai ellen törnek. Már megjelenésekor is éppen a regénynek ez a kényes erkölce, erkölcsi merészsége váltotta ki a leghevesebb ellenállást. Goethe kortársai, őszintén vagy szemforgatóan, megbotránkoztak rajta. Később, amikor teljes erővel megindult Goethe hozzáillesztése a német nyárspolgársághoz, a regény legneveltségesebb alakjának, Mittlernek nézeteivel azonosították Goethét, s a regényt igyekeztek a házasság védíratának magyarázni. Engelsnek egy Karl Grün nevű álszocialista nyárspolgár hasonló törekvéseivel szemben is meg kellett védenie Goethét és a *Vonzások és választások*-at. Külön hangsúlyozta, hogy éppen erkölcsi merészségében nyilvánul meg Goethe nagysága és lángesze. Nyilván nem látta volna ezt olyan szükségesnek, ha nem érezte volna meg Goethe erkölcsi merészségében társadalmi merészségének nagy távlatát.

A regény történéseinek és jellemeinek egy részét a szerelemnek azok a keretei, formái és felfogásai szabják meg, amelyek körülbelül a francia főnemesség forradalom előtti életének vidékiesebb, csöndesebb, elmáradottabb megfelelői. Erről a rokokó életről és erkölcsről pedig már a *Sturm und Drang* fiataljai tudták, hogy a pusztulás tünete, jelentkezése. Minden uralkodó osztály, hatalomrajtásakor vagy még azelőtt erős akarattal megteremti a maga erkölcsét, s hatalmának tetőpontján többnyire azzal össz-

hangban tud élni. Később az összhang meglazul, és helyet ad a színlelésnek, tettetésnek. Amikor az uralkodó réteg már saját erkölcsét sem képes megőrizni, s a képmutatáshoz sincs ereje, akkor uralmának végnapjai megvannak számlálva.

S hogy mennyire ismerte Goethe ezeket az összefüggéseket, arra közvetlen feleletet is ad, ebben a regényben is, amikor Charlotte és a kisegítő tanár, szinte a forradalom fenyegetésére célozva, beszélgetést folytat arról, hogy a külső, az anyagi körülmények nyomán mennyire megváltozik az életmód is. „Az idő halad” – mondja a tanár –, „s benne a felfogások, vélemények, előítéletek és kedvtelések”. S azok a külső körülmények, melyeknek megváltozása előidézi a felfogások és kedvtelések változását, e beszélgetésekben mind a birtokviszonyokra, a megélhetés módjaira céloznak, majdhogynem arra, amit ma termelési viszonyoknak nevezünk.

Igaz, a regényben a rokokó felfogást és erkölcsöt végletes következetességében csak a fel-felbukkanó gróf és bárónő hordozza. De a régi, szigorú erkölcsöt csak Mittler képviseli, nevetségesen – nyilván nem is lehet már másképpen, csak nevetségesen – és az egész történet, az egész regényt belengi valamiféle nagyúri, léha lazaság. Egyfelől. Mert Goethe szinte sohasem egyértelmű, egyjelentésű. Minden ellentét átéléséhez, átérzéséhez volt művészi ereje, sőt saját magába sűrített minden ellentétet. A hanyatló léha feudális világ képtelensége, lehetetlenülése ez a regény. Másfelől azonban Thomas Mann is joggal mondhatja róla: „Rokokó tájon és viselkedésben játszódik ugyan, de benső embersége nem tartozik többé a tizen-nyolcadik századhoz és merev racionalizmusához, hanem új lelki helyzetbe, sötétebb és mélyebb érzés- és gondolatvilágba vezet.” S mikor is ébredhetett volna a vágy a „benső emberség” átváltására, mint az *ancien régime*-nek és az új világnak azon a határmezsgyéjén, melyet a regény megírásának és lejátszódásának időpontja egyaránt jelez? Az elnyomott érzelmeknek is megvan a maguk szabadsággarca, akár az elnyomott osztályoknak. S valahányszor a történelemben egy régi társadalmi rendet egy új társadalmi rend készül felváltani, és az emberiségben hirtelen az a remény támad, hogy minden elnyomás megszűnik: egyidejűleg az emberi lélekben is erőre kap az igény, hogy szabaddá váljék mindaz, amit addig tilos volt érezni. S mint ahogy az átalakulások során társadalmi reményeiben is csalódott az emberiség nagyobb része, s maga az elnyomás és kiszákmányolás nem szűnt meg, hanem csak rendszere változott meg – az érzelmekben, a „benső emberségben” is csak bizonyos átrétegződés következett be, persze termékeny és a maga nemében felszabadító átrétegződés.

A regényben az új érzelmvilágot Ottilia éli a legtisztább, legkövetkezetesebb erővel. S amikor ez az erő is megtörik a környező társadalom sors-

sá sűrűsödő ellenállásán, a csapások és pusztulások első, nagy vihara után felejthetetlen kép következik: „Az őszi napok, melyeknek hosszúsága ama tavaszi napokra emlékeztetett, ugyanabban az órában szőlítették vissza a társaságot a szabadból a házba. A gyümölcs- és virágdísz, amely ennek az évszaknak sajátja, elhitette velük, hogy ez annak a régi tavasznak az össze: a közben elmúlt idő feledésbe merült. Most virágoztak azok a virágok, amelyeket azokon az első napokon is ültettek; most ért a gyümölcs azokon a fákon, amelyeket akkor láttak virágozni.” S a bénult, viharvert, reményeiben csalódott társaság, a végső vész előérzetét elfojtva, hallgatag meg-egyezőssel, szeretetre méltó bájjal tér vissza boldogabb napjainak kifinomult életrendjéhez: Eduard felolvas, Ottilia belenéz a könyvébe, az őrnaggyá előlépett kapitány hegedűjén kíséri Charlotte zongorajátékát, Eduard fuvalójának hangja Ottilia hárfájának húrjaival találkozik, és a kertben az őszirózsák „éppen ebben az évben rendkívüli mennyiségben virágzanak”.

Egy társadalmi rend, egy civilizáció haldoklásáról aligha teremtettek szebb, értékibb látomást a világirodalomban.

3

„A művészet határainak átlépésével fenyegetett...” Ezt nemcsak Goethe érezte a megírás nehézségei között, hanem a mai olvasó is érzi néha, amikor például a szenvedély nagy kirobbanása után, a legizgalmasabb ponton abbamarad a történet, hogy hosszú, értekezésszerű beszélgetések következzenek az építészetről, a parkrendezésről, nevelésről. A cselekményt, a beszélgetéseket megszakítják Ottilia elmélkedő naplójegyzetei. Az olvasó bosszankodik, és eleinte Goethe sokat emlegetett pedantériájának, rossz-polgári vonásainak rovására írja ezeket a tanító célzatú, a regény valódi menetével látszólag össze nem függő kitérőket. Később, ha másodszor is figyelmesebben olvassa a könyvet – mert ez a könyv is azokhoz a zárkózott remekművekhez tartozik, melyek csak többszöri olvasásra, lassanként árulják el titkaikat – hajlandó ezt a látszólagos pedantériát, polgáriságot inkább a fölénynek, előkelőségnek tulajdonítani, mely nincsen tekintettel az olvasóra, nem akarja kielégíteni érdeklődését, inkább lehűti az olvasás izgalmát, s közben oda kalandozik, ahová saját, szeszélyes, az írással kapcsolatban felmerült érdeklődése vezet. De nemcsak ezekkel a kitérőkkel vagyunk így, hanem a regény egész stílusával is. Különös ellentét van ugyanis egyfelől a történet, a szerelmi bonyodalom izgalma, szenvedélyeinek sodra, fordulatainak kényessége, másfelől az előadás nyugalma, józansága, megfontoltsága között, s ennek az ellentétnek magyarázatát is a felületesebb ítélet eleinte a viharos szenvedély elől

meghátráló polgár óvatosságában, később az érzések egyetemes érvényével szemben tartózkodó arisztokrata finnyásságában véli felfedezni.

Pedig ez nemcsak stíluskérdés, hanem műfajkérdés is. A *Vonzások és választások* a realista regény kialakulásának nagy eseményei közé tartozik. A realista regény, kibontakozásának teljében, a műfaj klasszikus tisztaságát érte el, mint ahogy csak a klasszikus regény képviselheti a műfaj teljes tisztaságát. De Goethe mintha még fenntartással élt volna a regény tisztaságának azokkal a feltételeivel szemben, melyeket legjobban a műfaj angol elnevezése, a *fiction* – fikció – jelez: a történet külön dimenziói ezek, s akár a dráma köré a színpad, önálló világot alkotnak. Író és olvasó, legalább egy időre, egyaránt feltételezi e külön világ valóságát, amelybe csak közvetve szólhat bele az író s mindaz, ami nem tartozik közvetlenül a történethez. A *Vonzások és választások* azonban, bár lényegében realista regény, külsőségeiben rokonságot tart még a próza régebbi műfajaival, például a klasszikus történetírással, másrészt már a huszadik századi regény szabadabb kitérőivel. Nem is igyekszik alakjait úgy megszólaltatni, hogy a valóságos beszéd illúzióját keltsék, inkább úgy hatnak e valószínűtlenül hosszú és választékos beszédek, mint Tacitus vagy Thukydides egy-egy tényleg élt hősének elképzelt megnyilvánulásai. A történet egységét megbontó elméleti kitérők pedig mintha Thomas Mann módszeréből adnának önkéntelen ízelítőt. S a regény nyelvének külön jellegzetessége nemcsak az író tartózkodását jelzi, hanem, gyakran elvetve a realista módszer közvetett, történésen és beszéden át történő jellemzését – tartózkodó merészséggel, józan, kissé merev, mégis ritmikusan tagolt mondatfűzésének pontosságával tudja megrögzíteni az izgalmas történet szenvedélyeinek kényes végleteit.

Persze, ezek a stílus- és műfajkérdések gyökeresebb kérdést rejtenek: Goethe emberi ítéletének, a regény pusztító szenvedélyéhez viszonyított különös azonosulásának és eltávolodásának kérdését. A *Vonzások és választások* bizonyos értelemben a Werther-probléma újraélése, megragadása klasszikus, érett szemlélettel és módszerekkel. „Csupa robbanó rakéta” – mondja az öregedő Goethe a Werther-könyvről –, „felkavar, és félek, hogy ismét elfog az eredendő beteges állapot”. A *Werther* is egy pusztító szenvedély története, s a *Vonzások és választások* szenvedélyében még nagyobb a robbanóerő. Nagy különbség azonban, hogy a *Werther*-ben Goethe – attól a végső, de lényeges mozzanattól eltekintve, hogy hőse öngyilkos lesz, ő meg életben marad –, azonosul a regény nagy szenvedélyével. Ez az azonosulás elsősorban a hős érzelmeivel összevágó, szertelen stílusban nyilvánul. A *Vonzások és választások*, mondatainak nyugalmával és tartózkodásával, mintha a környező társadalomnak adna igazat Eduard és Ottilia elemi szenvedélyével szemben.

Nyilván az ebből eredő félreértés jogosíthatta fel a német utókor egy részét arra, hogy a regényt végső soron a maga maradi szándékának megfelelően magyarázza. Nekünk nem szabad ebbe a hibába esnünk. Nem kerülheti el figyelmünket, hogy a regény társadalma nem *csak* a rokokó nemesi társadalmát jelenti, hanem – ebben a viszonylatban –, magát a társadalmat, az emberi közösséget, a civilizációt is. Nemcsak egy uralkodó osztályt, hanem az akkori civilizáció legmagasabb elérhető színvonalát, azt az embertípust, melynek egyedül volt módja egyéniségét, képességeit viszonylag teljesen kibontani, életét és a társadalom életét viszonylag közvetlenül irányítani. „A társalgást és az olvasást is többnyire a polgári társadalom előnyeit, jólétét, kényelmét előmozdító tárgyaknak szentelték” – írja Goethe a regény elején, jelezve, hogy nem az *ancien régime*, hanem a soron következő társadalom, a társadalom haladására céloz. Ne feledjük el, hogy a kert művelése is a felvilágosodás irodalmának kedvelt hasonlata volt: a békés emberi munkát, a javítást, a reformot, a haladást jelképezte. S ebből a szempontból az elméleti kitérők is mintegy a nagy szenvedélyek civilizációs gátjaira, ellentéteire hívják fel az olvasó önkéntelen figyelmét.

Az emberi szívnek is megvannak a maga vonzásai, éppolyan kérlelhetetlenek, mint az elemek vegyi *választása*, egymásrahatása – ezt az alaptételt példázza a *Vonzások és választások*. De Eduard Charlottét is választotta – ha nem is azzal az elemi, vegyi választással, mint Ottiliát –, s vele egy egész életformát, azt a kifinomult, művelődő, javító életformát, melynek a regény elején tanúi vagyunk.

A nagy, az igazán gazdag remekműveknek – amilyen a *Vonzások és választások* is – megvan az a sajátságuk, hogy alakjaik sorsán, indokain, lehetőségein éppúgy elgondolkodunk, mintha ismerőseink lennének. Elképzelhető-e, hogy Eduard, ha annyira óhajtott válása és új házassága sikerül, folytathatja előbbi életét, a saját *választott* életét Ottiliával? Aligha. Sőt, az is alig képzelhető el, hogy ez az elemi szenvedély, mely ennyi akadályon át s ilyen természetellenes, azaz túlságosan is természeti erővel érvényesítette volna akarátát, megelégtülten egyáltalában bármiféle rendezett életformába, alkotó, alakító munkába befogható lett volna. S törvényszerűségének, végzetszerűségének felismerése azt jelenti-e művelt, tervszerűen élő emberek számára, hogy engedjenek ennek az elemi szenvedélynek, s állítsák életüket a szolgálatába? Nem inkább úgy tetszhetik-e, hogy ez a szenvedély, jelentkezésével és megnyilvánulásaival mintha csapdát állítana e művelt, tervszerű életformának s annak, amit ez jelképez, magának az emberi társadalomnak, civilizációnak? Hiszen Eduard valaha úgy érezte, Charlotte elnyerésétől függ a boldogsága, az élete. Ekkor is ismerte Ottiliát, de a szenvedély nem akkor jelentkezett, hanem akkor,

amikor már csak rombolásra lehetett alkalma. S elég idegenül ható „vegyi” tünetekkel jelentkezik: kettejük szimmetrikus fejfájása; Ottilia nehézkés kézírása hirtelen átalakul Eduard kiírt, szeszélyes írásának pontos másává; Eduard máról holnapra feladja, megváltoztatja szokásait, nézeteit. S még elidegenítőbben hívja magára a figyelmet ez a szenvedély, amint az első akadályokat érzi. „Ami rendkívüli, az nem mehet végbe sima, szokott módon” – mondja Eduard, aki egyre jobban hajlik a miszticizmusra, babonás sejtelmekre. Különös jelentőséget kap az a tény, hogy a történetben oly fontossá vált facsoportot Eduard, még ifjúkorában, éppen Ottilia születésnapján ültette, az alapkölteténél felhajított és épen maradt pohár, s még annyi más véletlen mozzanat, melynek csak a megzavarodott ítélet tulajdoníthat „magasabb” jelentést. S aztán a regény legdémonikusabb eseménye, amely éppen azért olyan baljós, mert olyan rokokó-módra gáláns jelenetnek a folytatása: amikor Charlotte és Eduard egy véletlen és váratlan éjféli egyesüléséből fiú születik, aki részben Ottiliára, részben a kapitányra hasonlít.

A négyzög tagjainak sorozatos válsága és vihara után a sorsként fellépő elemi szenvedély már-már úgy jelentkezik, mint Beethoven ötödik szimfóniájának sorsmotívuma: Ottilia hanyagságból, balesetszerűen halálát okozza a gyereknek, aki olyan természetellen úton hasonlít rá. Ezzel voltaképpen elhárult boldogságuk utolsó akadály, s az ellenállásba belefáradt szereplők már rászánták magukat a válásokra és új házasságokra, de Ottilia ekkor fogadalomból és önbüntetésből lemond szerelmének teljesüléséről, és halálra sorvasztja magát. Eduard hamarosan követi. Schol egy célzás arra, hogy Ottiliának ez az önbüntetése valamilyen tételes, szokványos erkölcs nevében történt. De hát elfogadhatta-e, helyeselhette-e életével azt az emberi szenvedélyt, amely csak ilyen embertelenül érvényesülhetett? Ottilia erkölcsi tisztasága, hogy ezt a lehetetlenséget, ha későn is, de legközvetlenebbül ismerte fel.

„Mint minden, ami feltétlen, és a feltételektől függő világban jelentkezik, sokunkat romlással fenyegetett” – írta Goethe a *Vonzások és válasz-tások* élményanyagáról. A regény alapján kiegészítve: mivé torzulhat az, ami feltétlen, ha a feltételektől függő világban jelentkezik?

4

„Ottiliát éhenhalattam, mit akarnak még!” – ezzel a keserű tréfával elégitette ki és utasította vissza Goethe a nyárspolgári erkölcsöt. De még ebben a tréfában is van igazság: nem kétes, hogy Eduard és Ottilia halálával maga Goethe ítélte. Persze, nemcsak ítélte, hanem művészi teljesüléshez is juttatta azt az „eredendő, beteges állapotot”, azt a halálvágyat,

mely ifjúsága óta egyik nagy ihletője és – bármilyen ellentmondóan hangzik –, éltetője volt költészetének és világélményének. Hiszen a *Vonzások és választások* életpárti ítéletének is ez a legyőzött halálvágy ad hitelt, erőt, meggyőző érvényességet. Mert amennyire az ellensúlytalan sötételátás, halálközelség a művészetben nemcsak veszedelmes hatású, hanem majdnem kivétel nélkül nevetséges is – éppolyan tartalmatlan és nevetséges az ellensúlytalan lelkendezés is, az a fajta bizakodás, amelynek nem volt szüksége arra, hogy saját ellentétét önmagában legyűrje. A goethei életmű kivételes nagyságának egyik fő eleme, hogy benne a leghevesebb, leghitelesebb halálérzés fölött nem csupán a humanista megfontolás, az ésszerű felülemelkedés mond ítéletet, hanem egy még elsodrabb, elemibb, hevesebb és hitelesebb életérzés. S méghozzá ez nem holmi kezdetleges vitalitás, a lét ősiségéből eszményt teremtő „életesség”, hanem a művelt élet, a rendezett emberi társadalom akarása. Nincs még egy író, akiben az emberi civilizáció ilyen hatalmas és elsődleges, élettani és művészi élménnyé lett.

Charlotte, „minthogy szeretett élni, igyekezett eltávolítani mindent, ami káros, mindent, ami halálos. A cserépholmi ólomháza, a rézedények rozsdája már sok gondot okozott neki”. Ebből a háztartási gondból alakul ki az a jelentős és jelképes beszélgetés a cserebomlásról. Az olvasó ezen a mondaton is hajlandó kissé mosolyogni, kissé bosszankodni: fontoskodásnak érzi a „minden, ami káros, minden, ami halálos” emlegetését ilyen csip-csup ürügyön; pedantériának az edények rozsdájáról a halálra következtetést. A történet végéről viszonyítva már komolyabb összefüggésben látja ezt a mondatot is: annak a szemléletnek és értékítéletnek összefüggésében, mely a halott Schiller dicséretére ezt a jellegzetes goethei szót találta ki: életreméltó. „Tartsunk a haladó étellel!” és „Alapjában véve csak az *előre* számít!” – ezek a goethei mondatok a kulcsai Goethe egész művének és életének, melyet tudvalevően szintén kivételes egység köt össze.

Eduardnak és Ottiliának s az őket hatalmába ejtő szenvedélynek tehát nem valamilyen száraz, élettelen renddel és erkölccsel, hanem az élet és a civilizáció még hevesebb, még hitelesebb szenvedélyével szemben kellett elbukniok. Persze, bukásuk részben gyöngeségét is jelenti annak a társadalomnak és civilizációnak, melynek e szenvedély befogadásához nincs elég ereje. Charlotte hidegen-nyájas okossága, rokkó felvilágosodottsága, a gróf és a bárónő léha könnyedsége, a kapitány kissé száraz pedantériája, lélektelen reformizmusa, a polgári haszon-világot előrevetítő alapossága és körültekintése, Mittler erkölcsprédikációi, a babonás-németes tanár nevetséges nevelési rendszere, az építész fellengős romantikája jelzik is annak a társadalomnak hiányait, amellyel Eduard és Ottilia akara-

tuk ellenére szembekerülnek. S milyen nehéz volt elképzelni, hogy Eduard, ha válása és új házassága Ottiliával sikerül, e szenvedélyt kielégítve, folytathatja előbbi életét, éppoly lehetetlen feltételezni, hogy Eduard, Ottiliáról lemondva, e lélek- és képzelettágító szenvedély tapasztalatával ugyanazt a kifinomult, szűk határok közt rendező és javító életét folytassa.

E kettős bukás, a feltétlen szerelem és a feltételektől függő társadalom bukása után a mai olvasó először megvető gúnyként fogja fel a regény utolsó mondatait: „Így nyugszanak egymás mellett a szerelmesek. Béke lebeg hamvaikon, a boltozatról derűs, rokon angyalarcok tekintenek le rájuk, és milyen boldogító pillanat lesz, ha majd egyszer megint együtt ébrednek fel.” Holott ez a befejezés csak betetőzése, kikerekítése annak a kétes értelmű, leonardói mosolynak, mely megejtően és zavarbaejtően lebeg a regény szomorú mélysége fölött. Ez a mosoly – különösen a befejező mondatokban – szeretetreméltóságot is kifejez, udvariasságot az emberek akkori többségének dédelgetett elképzelése iránt. Thomas Mann így nyilatkozik ezekről a zárószavakról: „Ezt valóban roppant engedékenyen, udvarias érzülettel és semmire sem kötelezően mondja, mert Arisztotelész tanítványa, az erős Entelecheia fennmaradására alapított eszmévilágával igazán nem hitt a személyes-testi feltámadásban. Bizonyos költői szabadság ez, a kedély udvarias szólásmódja . . .” De Goethe nemcsak Arisztotelész tanítványa volt, s a leonardói mosoly mást is jelent, komolyabbat is. Ha a személyes-testi feltámadásban nem is hitt, azt mindenesetre vallotta, hogy ami a jelenben befejezetlen és tökéletlen maradt, az máskor, egy magasabb síkon tökéletesül és befejeződik.

S addig? Goethe, nem úgy mint regénybeli tükörképe, Eduard, továbbélte – akár a *Werther* után –, a maga mindenesetre sokkal tágabb, messzebb tekintő és magasabbra törő életét. Életnek és műnek ebből az egységből nézve – és Goethe minden művét ebből az egységből kell nézni! – igazán a lemondás regénye a *Vonzások és választások*. De ismét: nemcsak a lemondás regénye. Goethe nemcsak feltárta és megmérte az emberi lélek mélységeit és magasságait, tárnáit és őserdőit, hanem megfékezte, a civilizáció és haladás szolgálatába állította az emberi természet vad erőit. A goethei mű az embernek a természet ellen folytatott küzdelmében felér sivatagok csatornázásával, tengerek gátba szorításával, zuhatagok villanyerőre váltásával. De Goethe nemcsak mérnöke, hanem orvos, példaképe is az emberi léleknek. A *Vonzások és választások*-kal nemcsak azt mutatta meg, hogyan kell lemondani, hanem végső soron azt is, hogy nem szabad lemondani arról a tökéletesüléstről, amit a jelenben nem lehet megvalósítani. A művészet vigasztaló-gyógyító hatalmának nagy példája a goethei mű. Ahogy ő maga írta: „Elégedjenek meg azzal, hogy valaki a különlegeset olyan egyetemessé emeli számukra, hogy megint minden további nélkül beolvasszák a maguk különlegességébe.”



VILLON

François Villon 1431-ben született, ugyanabban az évben, amelyikben az angolok máglyán égették meg Rouenban Franciaország felszabadítóját, a domrényi parasztlányt, az Orléans-i Szület. „Hol van Jeanne d’Arc, a hős, a jó?” – kiált fel Villon egyik legszebb versében, harminc év múlva, amikor Jeanne d’Arc már a francia történelem hivatalos nagyságai közé tartozik, és a közvélemény meg talán saját lelkiismeretének nyomására is, VII. Károly király már megbízta az Egyházat az Orléans-i Szűz perének felújításával. Egyelőre azonban francia árulás következtében jutott az ellenség kezére: amikor Compiègne-t az angolok francia szövetségesei, a burgundiak ostromolták, és Jeanne d’Arc a franciák egy sikerületlen kirohanása után a csapatok visszavonulását fedezte, a kapuk mögé jutott királyi sereg a hidat felvonta, és a leányt, valószínűleg szándékosan, odakint hagyta. Akárhogyan is történt, VII. Károly – akit Jeanne d’Arc koronáztatott királlyá, miután a legmélyebb züllésből és elesettségéből emelte fel –, cserbenhagyta őt, s a királyi udvar – amelyet nyugtalanított ennek az egyszerű parasztlánynak befolyása egész Franciaországra, s általában a benne megtestesülő, újfajta, népi hazaszereget –, semmit sem tett a kiváltása érdekében.

A burgundiak ugyanis Jeanne d’Arcot jó áron továbbadták az angoloknak. De nem az angolok ítélték el: megengedhették maguknak azt a fényűzést, hogy az Egyház, mégpedig a nagyobbbrészt angolpárti francia főpapok bírósága elé bocsássák. A pert Jean Cauchon, beauvais-i püspök, a Sorbonne büszkesége vezette, s döntés előtt kikérte a párizsi egyetem véleményét, amely természetesen azoknak adott igazat, akik a Szület mint boszorkányt égették meg. Amikor VII. Károly hét év múlva bevonult Párizsba, az ünnepélyen, amelynek valószínűleg a gyermek Villon is szemtanúja volt, a királyt Jean Midi főbíró fogadta, akiről mindenki tudta, hogy angol zsoldban állt, és ő is egyike volt azoknak a bíróknak, akik Jeanne d’Arcot elítélték...

Az Orléans-i Szűz ügyét nemcsak azért érdemes hosszabban megemlíteni, mert erősen foglalkoztatta az akkori franciák, így Villon képzeletét is, hanem mert benne és körülötte élesen, végtelenen, sűrítve mutatkoznak meg a felbomló francia feudalizmus betegségei. Az angol királyság fölénye is a százéves háborúban onnan eredt, hogy egészségesebben, rugalmasabban győzte az átmenetet két társadalom között. Ugyanabban az időben, amikor egy reprezentatív francia krónikás így ír: „ami pedig a harmadik rendet illeti, amely teljessé teszi a francia királyságot, ez a jó városok, kereskedők és földművesek rendje, akikről nem illik oly hosszasan beszélni, mint a többiekéről; ezekben nincsenek nagy jó tulajdonságok, minthogy szolgálai sorban vannak”; s amikor a francia élet minden területén széles a szakadék a nemes és a polgár között – az angol királyság egyre polgáribb jelleget ölt. Így hát a százéves háború *némileg* a megszületni akaró polgári világ s a szívósan haldokló feudalizmus mérkőzése. Ez megérződik a hadviselési módszerek különbségén is. Az angol hadsereg már nem egészen nemesi hadsereg: szélesebb népi tömegeket vonnak be a katonáskodásba, s ezek, az új fegyvernemek, az íjászok, de különösen a tüzérség bevezetésével komoly súlyt is kapnak. III. Edward betiltja a feudalizmus fényét fenntartó lovagi játékokat, s a francia arisztokrácia megdöbbenve tapasztalja a százéves háború nagy csataterrein, hogy vége a lovagi hadviselésnek.

A francia városok kezdődő kommunális mozgalmait vérbe fojtják. A párizsi polgárok és kézművesek fellázadnak, s ugyanakkor tör ki a sanyargatott parasztok „jacquerie” néven ismert, nagy és véres felkelése. De a döntő pillanatban a polgárok vezére jobban fél a felkelt parasztságtól, mint a király seregétől, s a parasztokat cserbenhagyja. Igaz, hogy a Wat Tyler-féle angol parasztlázadást is leverték, de nekik mégis sikerült legalább a városi szegénységgel szövetségre lépni, és behatolni Londonba. Ennek a parasztlázadásnak levertve is megvolt az a hatása, hogy Angliában a jobbágyság a tizennegyedik század végére, ha nem is jogilag, de tényleg nagyjából megszűnt. Franciaország a züllött VII. Károly idejében kezd megújodni. Jeanne d’Arcban testesül meg az a dinasztikus érdekektől, hűbéri viszonylatoktól független, természetes, népi hazaszeretet, mely Franciaországot kezdi a magáénak tekinteni, s lassan utat tör a nemzeti érzést akadályozó hűbéri társadalom ellen is, még az angolpárti felsőbb papsággal, gazdag polgárokkal, maradi tudósokkal telt Párizsban is.

A két társadalom fejlődésének, viszonylagos egyensúlyának és egyensúlytalanságának hű fokmérője, hogy a középkor alkonyán az angolok legnagyobb költője a derűs, éles bírálatában is nyugodt, polgári, haladó Chaucer; a franciáké pedig a polgárság alatti, társadalmon kívüli, forradalmár

Villon. Kettejük életének ellentétét pedig talán semmi sem érzékelteti jobban, mint hogy Chaucerről legtöbbet a királyi udvar számadásaiból, a Chaucernak kifizetett járadékokból és juttatásokból tudunk; Villon életét verseinek néhány adatán kívül kizárólag törvényszéki és rendőri okiratokból, feljegyzésekből ismerjük.

Villon tehát Párizsban született, 1431-ben, a város életének egyik mélypontján. A százéves háború franciaországi, anyagi és erkölcsi pusztításairól nevezetes köteteket írtak tele. Az angolok rémuralmát – melyet természetesen a szegény nép szenvedett meg leginkább –, rendetlenség váltotta fel és a banditák rémuralma. A hadseregből szélnek eresztett fegyveresek ellepték a francia utakat, hozzájuk csatlakoztak az elkeseredett jobbágyok, koldussá lett mesteremberek, elzüllött nemesek, mindenféle csavargók. Előbb a „nyüzók” (*écorceurs*), majd a „kagylósok” (*coquillards*) bandáját alakították meg, élükön egy titkos királlyal, külön rendőrséggel, alkotmánnyal és jóformán külön nyelvvél. Működési területük volt egész Franciaország, de különösen Champagne, Orléans, Dijon környéke és a Párizst övező vidék. Magában Párizsban is huszonnégyezer romosodó, lakatlanná vált ház nyújtott nekik jó menedéket és hadiszállást. Ezen a huszonnégyezer megürült házban kívül két jellemző adatot állandóan emlegetnek Villon életrajzával kapcsolatban: hogy az 1438-as pestisnek ötvenezer áldozata volt csak Párizsban, s hogy ugyanazon a télen a farkasok többször is betörték a fővárosba, és az utcáról ragadták el a gyerekeket. Ezekkel az éhes farkasokkal, mint valósággal és jelképpel, többször is találkozhatunk Villon költészetében.

Az angolok kivonulása után a rend még sokáig nem szilárdult meg. A rendészeti közegek, a hatóságok egy ideig még erőtlének, tehetetlenek voltak. Az Egyház tekintélye mélységesen lehanyatlott a papság tudatlansága, romlottsága, az avignoni és római pápák közt fennálló, züllesztő és romboló egyházszakadás meg a Franciaországban erősödő Róma-ellenes hangulat következtében. S persze, nem utolsósorban járult ehhez a francia magas klérusnak a háborúban tanúsított angolpártisága is. Meg kell jegyeznünk viszont, hogy már a megszállás alatt hazafiság és angolelленesség tüntette ki a Szent Benedek-kollégium papjait, akiknek egyike, Guillaume de Villon plébános fogadta örökbe a hét-nyolc éves, félárva François-t.

Villon eredeti neve ugyanis François de Montcorbier, másképpen pedig Des Loges. Montcorbier egy falu neve Burgundiában, Loges egy majorságé a közelében. Innen jött fel Villon apja Párizsba, mert odahaza sehogyan sem tudott megélni. Villon maga így ír származásáról:

*Szegény vagyok ifjú koromtól,
s az apám, – nem volt gazdag ő se,
semmi se maradt a vagyonból,
melyet nem hagyott rá az őse.
Szegénység mindünk ismerőse,
s kik boldogok az Isten által,
elődeink sírján a kő se
dicsekszik úri koronákkal.*

Anyja – mint a neki szerzett nagy balladából kitűnik –, egyszerű, írástudatlan asszony volt. Anjouból került fel Párizsba – legalábbis erre következtetnek abból, hogy Villon egy anyai nagybátyja az angers-i apátság papja volt. Villon apja már Párizsban ismerte meg leendő feleségét, és házasságkötésük után hamar meghalt. Hogyan és ki mutatta be a kis François-t Guillaume de Villon plébánosnak, nem tudjuk. Lehet, hogy valamilyen módon rokona is volt. A Szent Benedek-kollégiumban egyébként is szokásos volt, hogy a kanokokok és plébánosok magukhoz vettek s fölneveltek egy-egy fiút, aki aztán legtöbbször hálából maga is belépett a kollégiumba. Villon nem követte ezt a példát. Viszonzásul azonban a *Testamentum*-ban így emlékszik vissza nevelőjére:

*Guillaume de Villon mesteremre,
ki apámnál is több nekem,
szelidebb, mintha anya lenne,
s én kis babája, védtelen,
mentett, ha jött veszedelem,
bár aggódott eleget értem,
most örülök, hogy e helyen
megköszönhetem neki térden . . .*

Guillaume de Villon jómódú, köztisztelőben álló pap és jogtudós volt; volt háza, szüleje, s egy ideig az egyetemen is tanított jogot. A Piros Kapu nevezetű házban lakott, a Szent Benedek-kolostorban, a Sorbonne-kollégium mellett. Ide vette magához François-t is, aki nála és általa ismert meg néhány gazdag polgárt, az egyházi rendhez tartozó írástudót, „klerikus”-t, ügyvédet, mint például Cotard mestert, a részeges, de tekintélyes egyházi védőt, aki később nyilván védte is őt, s akinek honorárium helyett a *Ballada és könyörgés*-t küldte. Valószínűleg Guillaume de Villon révén lett bejáratos Robert d’Estouteville rendőrkapitányhoz is, akitől szintén hathatós segítséget kapott élete folyamán, s akinek szintén küldött egy balladát, bizonyosságát annak, hogy még a szokványos témából is

szépet és eredetit tudott alkotni. Villont sokan „alvilági költőnek” nevezték. Ez igaz is, nem is. Egyrészt Villon kezdetben eléggé otthonosan mozgatható tisztos burzsoá és klerikus körökben, és mint majd meglátjuk, később a főúri világba is betekinthezett. Másrészt az *alvilág* szó téves képzeteket kelthet: akkor még nem kellett a bűn világának annyira a társadalom felszíne alá rejtőzni, mint a későbbi századokban. Párizs három-ezer kocsmájában békésen ittak egymás mellett gazdag kereskedők, ügyvédek, papok, prostituáltak, tolvajok és gyilkosok. Egyrészt az osztálykülönbségek a polgárságtól lefelé e pillanatban a társasági élet külső formáiban még nem voltak nagyon élesek. Másrészt a diákélet maga is afféle átmeneti terület volt, ahonnan egyformán vezetett út a polgári és a bandita életbe.

Guillaume de Villon maga oktatta fogadott fiát az alapismeretekre. Mikor François tizenkét éves lett, beíratta az egyetemre, a „szabad művészetek és tudományok” fakultására. 1449-ben, tizennyolc éves korában *bakkalaureus* lett Villon, azaz letette az érettségét; 1452-ben, huszonegy éves korában pedig ő is *magister*. Mit tanulhatott közben – persze, nem szabad elfelejtenünk, hogy még nyomtatott könyvek híján? Latin nyelvet – klasszikusat és „modernet”, azaz középkorit –, logikát, retorikát, poétikát, az Ó- és Újtestamentum részleteit, valamivel több teológiát, némi történelmet, még kevesebb földrajzot és természetrajzot. De tanult Villon ókori mitológiát is, s a klasszikus költők közül bizonyára ismerte Vergiliust, talán Ovidiust is. A középkori trubadúr-költészetet közelebb-ről kellett ismernie, de az csak formájával hatott rá, tartalmával inkább a kor polgáribb műfajai, például az allegorizáló, okoskodó s amellett eléggé cinikus *Rózsa regénye*. Talán hallotta kétszáz évvel azelőtti elődjének, Ruteboeufnek, a szintén kóbor életű s szintén vallásos és amellett papellenes költőnek néhány versét. Bizonyos, hogy hatottak rá az ún. *goliás*-költők, különösen az *Archipoeta* néven tisztelt Walter Mapes angol klerikus versei. A középkorban ugyanis az egyházi irodalom és a lovagi trubadúr-költészet mellett megtaláljuk az alacsony származású, világi csavargóköltők, a *joculator*-ok, *jongleur*-ök népszerű, gyakran vásári költészetét. A *goliás*-okat az különbözteti meg tőlük, hogy tanult költők: csavargóvá züllött klerikusok. Költészetük nemzetközi: latinul verselnek. Gúnydalokat írnak az Egyház személyeiről és tanításairól, az érzéki gyönyört hirdetik és néha a független gondolat méltóságáig emelkednek. *Nobilitas hominis mens est, deitatis imago* – mondja egyik ismeretlen költőjük: az ember nemessége az elme, az istenség képmása. Költészetüknél még csábítóbban hatott Villonra életformájuk, az a példa, hogy költőnek, szellemi embernek lehet maradni a csapszékben, az országúton, a börtönben is.

De egyelőre még „jó fiú”, és igyekszik megérdemelni nevelőapja bizal-

mát és támogatását. Egyébként is a „művészetek mestere” címmel, amelyet 1452-ben elnyert, egymagában még nem sokra mehetett, éppen csak hogy ő is a klerikusok rendjéhez tartozott ezután. Azonkívül képesítés volt ez arra, hogy tovább tanulhasson egy komoly és megélhetést jelentő szakot, amilyen a teológia meg a jogtudomány volt. Addigra azonban már egyre kevésbé tudott ellenállni a diákélet rossz irányú sodrának. Méghozzá éppen ebben az időben robbant ki a párizsi diákanarchia legnagyobb válsága.

Párizsban ekkor tizennyolcezer diák élt, köztük sok külföldi. Önkormányzatuk félelmetes volt: a Szajna balpartján, a Szent Genováva-hegy körül elterülő, igazi *latin negyed*-ben valóban „államot alkottak az államban”, s örökös hadilábon álltak a rendőrséggel és a törvényszékkal. 1446-ban maga a király is beavatkozott, s V. Miklós pápa Guillaume d'Estouteville bíborost bízta meg az egyetemi reformmal. A reformot be is iktatták 1452. június 1-én, tehát ugyanakkor, amikor Villon a „mester” címet elnyerte. De a bajokon, zavargásokon a reform sem segített. 1451-ben történt, hogy a diákok leszálltak a Szent Genováva-hegyről, és Girard de Bruyères királyi jegyző vallásos és házastárs özvegyének – aki a *Testamentum*-ban De Bruyères kisasszony néven szerepel –, háza elől kiástak és elemeltek egy régi, nagy és nevezetes mérföldkövet, melyet a diákhumor már régebben „ördögfig” névre keresztelt. A követ a maguk negyedében, a Szent Hilárius hegyen állították fel. Az özvegy ebbe nem nyugodott bele: panasszal fordult a párizsi parlamenthez, amely utasítást adott, hogy vizsgálják ki az ügyet, és szerezzék vissza a követ jogos tulajdonosának. A bűnösöket ugyan nem tudták megtalálni, de a király katonái rajtaütöttek a diáknegyeden, elvitték a követ, s egyelőre biztonság okából a királyi palota falain belül helyezték el. A diákok azonban összefogtak, megostromolták és betörték a palota kapuját, elragadták a követ, és diadalmenetben vitték vissza a Szent Hilárius-hegyre. Ezúttal vaskapcsokkal erősítették a földhöz és rozmaringgal koszorúzták. De elrabolták azt az új követ is, melyet az özvegy De Bruyères-né kárpótlásul a háza elé állított; ezt „szellentés”-nek nevezték el. A kő egyre inkább az egyetemi szabadságjogok jelképe lett; esténként fuvolák és dobok hangjára körül-táncolták, és arra kényszerítették a járóelőket meg az arra haladó rendőröket és királyi tisztviselőket, hogy a kő előtt megemeljék fővegüket. Csínyjük sikerétől vérszemet kaptak, s most már túrheteretlenül garázdálkodtak a békés polgári lakosság rovására. Leszedték a cégéreket s a párizsi házak gyakran régi, híres jelvényeit, és ezeket aztán „összeházasították”: így a Kocát a Medvével, a Szarvast az Őszvérrel. A *Testamentum*-ban is esik célzás ezekre a házasságokra. Fosztogatni is kezdtek, s a hentesektől egész nagy darab húsokat emeltek le vaskampóikkal, a *Testa-*

mentum-ban szereplő Robert Turgis kocsmáros vendéglőjéből, a Tobozból pedig kigurították a boroshordókat.

Párizs rendőrkapitánya, Robert d'Estouteville – egyébként Villon bárati pártfogója, akinek a *Testamentum* feleség-udvarló balladáját küldi –, úgy érezte, hogy ha nem akarja teljesen lejártni a hatóság és az igazságszolgáltatás tekintélyét, cselekednie kell. Ezért 1453. május 9-én – egy évvel Villon magiszteri oklevele után –, egy rendőrcsapat élén kivonult a Szent Genovéva-hegyre. Szabályos ostromot kellett lefolytatnia, mert a diákok egy házból védekeztek, s valahonnan egy kis ágyút is kerítettek. Végül is a rendőrség győzött: a köveken kívül magukkal vitték az ágyút, sok kardot, a cégéreket és jelvényeket és negyven diákot, akiket a Châtelet börtönébe zártak. Még aznap délután nyolcszáz diák, kilences csoportokban, élükön a rektorral, tüntető menetben a rendőrkapitány háza elé vonult, követelve a fogoly diákok kiszabadítását. A rendőrkapitány engedett, s a diákokat átadták az egyházi bíróságnak. De amikor az egyetemi diadalmenet visszafelé indult, a diákok és a rendőrök között verekedés tört ki, melynek során egy joghallgatót megöltek, s több diákot megsebesítettek. Tiltakozásul a rektor kilenc hónapig felfüggesztette az egyetemi előadásokat, valamint a templomi prédikációkat, mert ezek is a hatáskörébe tartoztak. 1454 februárjában a parlament teljes elégtételt adott az egyetemnek: a verekedést kezdeményező két rendőrt letartóztatták, s egynek, aki a rektorra is kezet emelt, levágták a jobb kezét.

Igaz, hogy az egyik letartóztatás szövege szerint a vizsgálat a kövek elrablása ügyében tovább folyt. Hogy ennek mi lett az eredménye, nem tudjuk, valamint azt sem, hogy pontosan milyen szerepet játszott a háborúskodásban Villon. Annyi bizonyos, hogy nagyon érdekelhette őt, mert komikus eposzt írt róla *Az ördögfi ng regénye* címen. A mű elveszett; ez azért is nagy kár, mert közelebbi utalásokat találnánk benne arra, hogy mi foglalkoztathatta Villont húszéves korától huszonnégy éves koráig, ezekben a szellemi és erkölcsi fejlődésére döntő években.

Valószínű, hogy az egyetemi zavargásokat nem ítélték meg súlyosan Guillaume de Villon tisztos polgári és klerikus köreiből, inkább mulattak rajtuk, máskülönben – amennyire tisztelte és szerette –, Villon nem hagyta volna nevelőapjára a *Testamentum*-ban komikus eposzát:

könyvtáramat adom neki
s *Az ördögfi ng regényt*, – a mester
másolta le, Guy Tabarie.
Az asztal alatt lelheti.
Akad benne sok durvaság,
de témája eredeti
és jóvátess minden hibát.

Másrészt nyilván ezekre az évekre céloz a *Testamentum* panasza, hogy elhanyagolja tanulmányait:

*Tanultam volna – Istenem! –
ifjúságom bolond korában!
Ha éltem volna szeliden,
házam lehetne, puha ágyam!
De ritkán ültem iskolában,
kerültem, mint a rossz gyerek . . .
Ezt írva – minek magyarázzam? –
bánat hasítja szívemet.*

S ha ezt a szakaszt nem is tekinthetjük pontos életrajzi adatnak, bizonyos, hogy ebben az időben már legjobb barátai közé tartozott két diák, akit később mint „kagylós”-t felakasztottak: az előkelő származású Regnier de Montigny és Colin de Cayeux, egy lakatos fia. Ezeknek, törvényszéki feljegyzések tanúsága szerint már 1452-ben közönséges banditaság miatt gyűlt meg a bajuk a rendőrséggel. Velük és hozzájuk hasonló alakokkal járta Villon a párizsi kocsmákat, az Öszvért, a Tobozt s a Vastag Margot tavernáját, melynek meghitt törzsvendége volt. Nem szabad azonban azt hinnünk, hogy ezekben a kocsmákban *csak* ittak, dorbézoltak. Villon első versei és balladáái valószínűleg e kocsmákban jutottak el legelső közönségükhöz, s feltételezhető, hogy Villon már ezekben az években ismert, ha nem is szabályosan elismert francia költő volt; talán nemcsak nevelőapja összeköttetéseinek, hanem verseinek is köszönhetette, hogy később a törvényszék előtt annyi hathatós védelmezője akadt.

Nők is foglalkoztatták, elsősorban a „boldogtalan szerelem”, melyről írt a *Testamentum*-ban, annyira, hogy sírfeliratában és a *Búcsúballadá*-ban halálának okát nem is az éhségben és az igazságszolgáltatás üldözésében, hanem a szerelemben keresi. E boldogtalan szerelem legfőbb tárgya nyilván az a Catherine de Vauselles, aki, úgy látszik, egy vagy két legényt, a vetélytársait uszította Villonra:

*Magamról is beszélhetek.
Megverték pőrén, nem kimélve.
Nem tagadom, ki vezetett
engem ilyen keserűsége:
Catherine de Vauselles nevére
emlékezésem rátalál.
Nem vágyom ilyen nászi éjre . . .
Boldog, ki ettől távol áll!*

Más helyből (56. oktáva) azt gyaníthatjuk, hogy ugyanez a hölgy talán meg is zsarolta őt. De egyéb boldogtalan szerelme is lehetett. A barátnőjéhez írt átkozódó ballada második szakaszának kezdőbetűi például a *Marthe* nevet adják ki. Akárhogyan is volt, Villon hosszan fejtegeti, hogy a „tisztességes” nők semmivel sem különbek a rosszhíreúknél (48–54. oktáva), más helyen pedig így önti ki mérgét ellenük:

*Az úrilányok, ők pedig,
kik a szülői házban élnek,
semmit sem örökölnek itt:
mindenem a cselédeké lett,
akik oly szerény, kicsi lények . . .*

Persze, nem tudhatjuk, miféle „úrilány” volt ez a Catherine de Vauselles, aki megverette őt, de könnyen elképzelhetjük, hogy a szegény, rosszul öltözött, és költészetének célzásaiból ítélve, előnytelen külsejű Villon nem nagyon érvényesülhetett úrilányok társaságában. Nem kétséges, hogy szellemes, gyors eszű, csípős nyelvű fiatalember volt – pártfogói talán ezt is becsülték benne –, de nyilván az a természet, amelyik választékosabb női társaságban elfogódik és zavarba jön. Rejtett és valószínűleg szégyellt gyöngédségét pedig csakugyan hamarabb felfedezhették Vastag Margot és társnői, mint a kényesebb, korlátoltabb és kevesebb ösztönös emberismerettel rendelkező úrilányok, és persze ő is több gyöngédséget talált náluk és bennük, mint a magasabb társadalmi osztályokhoz tartozó nőkben. Végül pedig, szerencsétlenségére, ahhoz a férfifajtához tartozott, amelyiknek végtelenül fontosak a nők, anélkül hogy viszontérdeklődést tudna kiváltani.

Közben azonban Villonnak még megvolt biztos menedéke és kenyere nevelőapjánál, a Szent Benedek-kolostorban. Néhány életrajzírója arra is következtet a hagyatékozó szakaszok egy-két célzásából, hogy Villon közben pénzt is keresett alkalmi munkákkal a törvényszéki jegyzők, bírák vagy a kincstári hivatalnokok mellett. De egy esemény végleg elzárta Villon útját a polgári élet felé. Hála a pontos rendőri feljegyzéseknek, e kaland legapróbb részletét is ismerjük.

1455. június 5-én, Úrnapján este kilenc felé Villon, egy Ysabeau nevű nő – talán a *Testamentum* „fené”-ző Ysabeau-ja (139. oktáva) – meg egy Gilles nevű pap a Szent Benedek-templom órája alatt ült egy kőpadon. Vacsora után voltak, beszélgettek. Arra jött egy Phelippe Sermoise (másképpen Chermoye) nevezetű pap meg bizonyos Jehan le Merdi mester. Villon felállt és udvariasan hellyel kínálta őket. Sermoise káromkodott egyet, s így fordult Villonhoz:

– François mester, most megtaláltam és megcsapom!

Villon nem vesztette el nyugalját, de feleletén érződik az az udvarias külszint megőrző szemtelenség, amely leginkább szokta felbőszíteni az ellenfelet:

– Tisztelendő Phelippe uraság, haragszik? Megbántottam valamivel? Mit akar tőlem? Nem emlékszem rá, hogy valaha is megsértettem.

Sermoise erre szó nélkül előhúzott csuhája alól egy hosszú törst, Villon arca felé sújtott és átszúrta felső ajkát, melyből patakzott a vér. A másik pap, Ysabeau és Sermoise kísérője ekkor elmenekült: a két verekedő egyedül maradt. A pap dühe nem csillapult, törével továbbra is fenyegette Villont, aki erre szintén kihúzott egy törst nyári köpenye alól, kitért Sermoise következő döfése elől, s ugyanakkor beleszúrt annak lágyékába. E pillanatban visszatért Jehan le Merdi, rárohant Villonra, és elvette törét. Villon futni kezdett, a pap, sebesülten, utána. Villon futtában felemelt egy követ, megfordult, Sermoise arcába vágta, aztán eltűnt.

Megérkeztek a rendőrök, s a súlyosan sebesült papot a Szent Benedek-börtönbe vitték. Csakhamar eljött kihallgatására a Châtelet vizsgálóbírája, akinek híven elmondta az esetet. Ezután a vizsgálóbíró megkérdezte tőle, hogy amennyiben meg találna halni, akarja-e, hogy gyilkosát üldözzék. Sermoise azt felelte, hogy „bizonyos okok miatt” megbocsát gyilkosának. Másnap reggel átvitték a kórházba, ahol nemsokára meghalt.

Villon minderről semmit sem tudott. A verekedés színhelyéről egy borbélyhoz rohant sebeit bekötöztetni. A borbély egy rendőri rendelet előírása szerint megkérdezte, hogy mi a neve, és kivel párbajozott. Villon megnevezte ellenfelét, de a saját neve helyett óvatosságból Michel Moutont mondott. Ezután nem vesztegetve az időt, hazarohant a Piros Kapuházba, elmondta az esetet nevelőapjának, s megkérte, intézzenek kegyelmi kérvényt a királyhoz. Tekintettel összeköttetéseikre és arra, hogy önvédelemből használta törét, a kegyelmi kérvénynek sok esélye volt. De persze azért célszerű volt az elintézésig elrejtőzni, hogy így az előzetes letartóztatást elkerülje.

Villon hát összeszedte a legszükségesebb holmit, aztán anyjához rohant, hogy elbúcsúzzon tőle, majd elhagyta Párizst.

*

Ezzel kezdődik Villon csavargó-élete. Bujdosásának néhány állomására találunk utalást a *Testamentum*-ban. Persze, ezek az utalások hiányosak, és sorrendi következtetésre nemigen adnak alapot. Mindenekelőtt sietnie kellett, hogy kívül kerüljön a párizsi rendőrség hatáskörén. Amint biztonságban érezte magát, ő maga is írt sajátkezü kegyelmi kérvényt,

mégpedig, óvatos körültekintéssel kihasználva két nevének előnyét, az egyiket François de Montcorbier néven a párizsi „kis kancelláriához” intézte, a másikat mint François des Loges, másképpen Villon, a „nagy kancelláriához”, mely éppen a királyt kísérte Berrybe.

Bujdosásának első hónapjairól semmi határozottat nem tudunk. Valószínűleg Anjouba ment. Miből élt első száműzetésének két hónapja alatt? Némelyek szerint sorban űzte a *Jó tanítás balladája*-ban említett foglalkozásokat – eléggé bizonytalan következtetés. Van olyan feltevés is, hogy Jehan des Loges néven lopásokért ült egy ideig az angers-i börtönben. Elterjedtebb vélemény, hogy már ekkor csatlakozott a „kagyló”-bandához, és Dijonba ment, a „kagyló” legfőbb működési területére. (A *Jó tanítás balladája* egyébként az útonállás mesterségét is említi.) Villon ugyan nem szerepel semmiféle kagyló-névsorban, mégis, e feltevés mellett szól az, hogy három jó barátját, Regnier de Montignyt, Colin de Cayeux-t és Christophe Turgis párizsi kocsmárost, nyilván a Toboz tulajdonosának, Robert Turgis-nek rokonát, a főkagylósok között tartották nyilván. Ha csakugyan utánuk ment Dijonba, rosszkor érkezett: 1455 októberében a dijoni rendőrségnek sikerült hetvenhét kagylóst elfogni, novemberben nagy kagylópert folytattak le, s néhány banditát kivégeztek, a többi száműzték. Villon jó barátaira ezúttal nem került sor: Christophe Turgis-t mint pénzhamisítót 1456 decemberében olajban főzték meg, Regnier de Montignyt szintén egy dijoni kagylós per során akasztották fel, de csak 1457 szeptemberében, Colin de Cayeux-t pedig Montpipeau-ban, 1460 szeptemberében. Villon a *Szép lecke az elveszett fiúnak* című versében siratja meg sorsukat. Ha utánuk is ment Dijonba, a pör elől nyilván elmenekült. Száműzetésének végét már Párizs közelében tölti, Bourg la Reine-ben, egy borbélynál, „a pourras-i apátnővel”, azaz a Port Royal akkori főnökkasszonyával, a tivornyáiról és botrányos életéről híres Huguette du Hamellal. Végre 1456 januárjában mindkét nevére megérkezik a kegyelmi okirat, s visszatérhet Párizsba.

Megint elfoglalta kis szobáját a Piros Kapuban. Talán az egyetemre is megint beiratkozott, talán továbbra is végzett alkalmi hivatali munkát, leírást, okiratszerkesztést. A Catherine de Vauselles-ügy is valószínűleg tovább foglalkoztatta, legalábbis az év második felében írt *Hagyatékk* című versciklusából ítélve, melyet a világ, Villon tiltakozása ellenére, máig is *Kis Testamentum*-nak nevez. Ez a háromszázhusz sorból álló *Kis Testamentum* mintegy első vázlata a későbbinek, telve humorrall és fantáziával, de még a *Testamentum* nagy költészetének elragadó ereje nélkül. Már a *Kis Testamentum*-ban fogadkozik, hogy elmegy Angers-be reménytelen szerelme elől. Életrajzírói úgy vélik, anyagiasabb okok is vonzották Angers-be: ottani pap nagybátyjától akart pénzbeli támogatást szerezni. Rö-

viddel a *Kis Testamentum* befejezése után azonban megint olyasmi történt, ami ezt az utazását meneküléssé változtatta. A Châtelet-ben 1457. március 9-én és 10-én felvett kihallgatási jegyzőkönyvből ezt a kalandját is pontosan ismerjük.

1456 decemberének egyik estéjén Párizsba érkezett Colin de Cayeux, és bekopogtatott Villonhoz. Közös vállalkozásra szólította fel: a navarrai kollégiumban őrzik az egyetem teológiai fakultásának pénzét, vasládikában. Ketten lementek, s az utcán véletlenül találkoztak Guy Tabarie-val, *Az ördög fing regényé*-nek másolójával. Villon pénzt adott neki, hogy vásároljon rajta élelmet, s hozza magával az Öszvérbe, ahol majd együtt vacsoráznak. A párizsi kocsmákban akkor ugyanis csak italt kaphattak a vendégek, az ennivalót maguk hozták. A vacsorán hármukon kívül részt vett egy Dom Nicolas nevű picardiai szerzetes és bizonyos Petit Jehan, a jegyzőkönyv szerint fekete szakállú, harmincéves, *fortis operator crocheto-rum*, azaz mai nyelven kasszafúró. Vacsora után elindultak a navarrai kollégium felé. Tíz órakor kötélhágcsón, fekete köpenyekben bemásztak a kollégium kertjébe. Guy Tabarie-t odakint hagyták őrködni, a többiek behatoltak az épületbe. Éjfélkor kitűzött feladatukat teljes sikerrel elvégezték. Ötszáz arany *écu*-t zsákmányoltak, azon megosztottak, de Tabarie-nak csak tíz aranyat adtak az őrködésért. Utána elmentek a Tobozba, s ott nagy ivással, mulatozással ünnepelték szerencsés kalandjukat. Itt Villon elmondotta, hogy nemsokára Angers-ba megy, ahol nagybátyja egyik barátjának, egy papnak szintén van öt-hatszáz aranya. Abban állapodtak meg, hogy Villon körülnéz, s ha kikémlelte a terepet, az újabb közös vállalkozás céljából értesíti társait. Nemsokára el is indult.

Mindezt Guy Tabarie 1457 februárjában kezdte kifecsegni egy papnak az egyik kocsmában. Egy hónapig tartott, amíg a pap kiszedte belőle az egész ügyet. Akkor jelentette a rendőrségen. Mellesleg a papnak annyira megtetszett ez az új foglalkozás, hogy levetette csuháját, és a Châtelet rendőrtisztje lett.

A rendőrség és az egyetem csak ekkor értesült róla, hogy lopás történt. Guy Tabarie-t letartóztatták, de a többi bűnöst nem sikerült elfogni. Tabarie a kínpadon többek között bevallotta, hogy Villon Angers-ban van, s új tervükről is beszélt. Villon azonban nem ment Angers-ba. Talán már eredetileg sem mondott igazat társainak; talán útközben jutott eszébe, hogy üldözhetik, s jobb lesz más útírányt követni, mint amit megadott. Mindenesetre 1457 tavaszán a banditavilág kitűnő szervezettsége folytán nyilván rögtön megtudta, hogy a rablást felfedezték. Azzal is tisztában volt, hogy most sokáig nem mehet vissza Párizsba. Aminthogy csakugyan, ez a második száműzése és bujdosása öt évig tartott. Hogy hol járt ezalatt, erről megint csak bizonytalanok és hiányosak az adataink. Való-

színűnek látszik, hogy ha eddig nem is lett volna a „kagyló” tagja, most nemcsak hajlama, hanem a szükség is hozzájuk kényszerítette volna, mert hiszen – tekintetbe véve a kor társadalmi adottságait és a saját természetét – mi másból is élhetett volna? Akkor pedig már a banda nagyobb eredménnyel és biztonsággal kecsegtette, mint a saját szakállára való működés. Másrészt az is igaz, hogy Villon egész addigi életét és jellemét bizonyos óvatosság, háttérben maradni törekvés, a végsőktől való húzódozás, sodortatás és aztán visszariadás jellemzi. Ha verseiben a banditaéletéről szó esik, mindig elítélően. A *Szép lecké*-ben is, a kagylósok bandanyelvén írt balladákban is mindig lebeszéli barátait a banditaságról, mégpedig nemcsak erkölcsi, hanem inkább gyakorlati, hasznossági szempontból. Semmi okunk azokkal tartani, akik ezt pusztán szép szónak, alakoskodásnak vélik – elhíttetően igaz a fáradt, lemondó, keserű óvatosság hangja, őszinte a vágy a megállapodott, polgári élet után.

Annyit tudunk, hogy még az 1457-es év folyamán megjelent Bloisban, Károly orléans-i herceg udvarában. A herceg Charles d'Orléans néven a francia középkor kimagasló költője – voltak, akik többre tartották Villonnál. Vele ellentétben a herceg a személytelen, lovagi költészet végső, legkifinomultabb hajtása. A maga főúri módján majdnem olyan hányatott élete volt, mint Villonnak: tizenkét éves korában elveszi a francia király lányát, tizenhárom éves korában már háborút visel, tizennégy éves, amikor a burgundiak megölik apját, ugyanekkor veszt el anyját és feleségét; tizennyolc éves korában újra nősül, egy év múlva angol fogságba esik, huszonöt évig rab, fogságából írja szép verseit feleségéhez, aki azonban már öt éve halott, mire a herceg hazakerül; fiából francia király lesz. Ezt a mozgalmas életet azonban alig tükrözi költészete, mely az eszményi szerelem, a béke és a mélabús tűnődés dicsérete. Mikor Villon felkeresi, a herceg már hatvanhárom éves. Izgalmas pillanat, kár, hogy semmit sem tudunk róla. Két osztály, két korszak, kétfajta művészet – a hanyatló réginek és a forradalmian újnak két nagy alakja kerül szembe egymással. Ez még barátságra, megértésre, jóindulatú érdeklődésre is vezethetne – volt rá példa. Itt nem ez történt. Került-e sor drámai feszültségre, egyáltalában tudatossá vált-e bennük a találkozás jelentősége? Csak az biztos, hogy a herceg költői fizetést adott neki, s hogy Villon részt vett a blois-i költői versenyen, a herceg megadott témájára: *A forrás mellett halok ime szomjan*. Ismerjük valamennyi versenyballadát: Villoné kimagaslik közülük, holott Charles d'Orléans kedves témája volt ez, ő maga kétszer is feldolgozta. A ballada ajánlásában Villon arra céloz, hogy „visszavárja bérét” – ebből az következne, hogy a herceg megvonta tőle. Miért? Nem tudjuk. Ha igen, akkor nyilván nem kapta vissza, mert elhagyta Blois-t, és Bourges-ba ment. De a *Testamentum* egy célzásából arra is

lehet következtetni, hogy a Perdrier fivérek csalogatták Bourges-ba, s maga is megbánta odautazását.

Bourges-ból mindenesetre hamar elment, s Berrynt át Moulins-be érkezett, II. János, Bourbon herceg udvarába. Ez a herceg is gyakorolta a trubadúr-költészetet, és Villonnak hat aranyat utaltatott ki – tehát kevesebbet, mint amennyit a rászédett Guy Tabarie kapott, amiért őrt állt a navarrai kollégium előtt, amíg Villonék odabent „dolgoztak”. Villon egy szellemes balladában újabb pénzt kért a hercegtől, de úgy látszik, nem kapott, mert innen is tovább ment, talán Roussillonig. A következő bizonyos adat az, hogy 1460 nyarán az orléans-i börtönben ül, s úgy látszik, komoly ok miatt, mert számít a halálra. Egy szerencsés véletlen menti meg: július 17-én megérkezik a városba az orléans-i herceg, harmadik feleségével és hároméves kislányával, s szokás szerint kegyelmet ad néhány rabnak, köztük Villonnak is. Ebből viszont arra következtethetünk, hogy elválásukkor a költő-herceg semmi esetre sem haragudhatott meg Villonra. Villon, miután a hároméves hercegisasszonyhoz írt szokványos, dicsőítő versében megköszöni kiszabadulását, tovább vándorol.

Hogy mivel töltötte az erre következő időt, csak onnan sejthetjük, hogy egy év múlva megint rab: Meung sur Loire-ban ül, Thibault d'Aussigny orléans-i püspök börtönében, templomi kegyeszerlopás gyanúja miatt. A *Nagy Testamentum* azzal kezdődik, hogy ezt a Thibault d'Aussigny püspököt gyalázza, amiért olyan kegyetlenül bánt vele: egy mély pincében kenyéren és vízen tartotta. A *Testamentum* tanúsága szerint itt rendült meg végképpen Villon egészsége. Néhány életrajzírója viszont kételkedik e szenvedések valódiságában, mert nem tudja elhinni, hogy Villon ilyen körülmények között megírhatta segítségkérő levéballadáját barátaihoz, valamint *A szívt és a test vitáját*-t, melyek kétségkívül e börtönben keletkeztek. Számunkra már nem olyan elképzelhetetlen ez a költői teljesítmény. Azonkívül az orléans-i püspöknek s különösképpen börtönviszonyainak elég rossz a híre a történelemben. De Villonnak megint szerencséje volt: közben meghalt VII. Károly, trónra lépett XI. Lajos, a reformkirály, a polgárság törekvéseinek előmozdítója, országos körútja során 1461. október 2-án Meung-be érkezett, szokás szerint megint kegyelmet adott néhány rabnak, s köztük megint Villonnak is.

Villon visszatért Párizsba. Némely életrajzírója szerint megint nevelőapjánál húzódott meg, a Piros Kapuban, s itt kezdte írni a *Nagy Testamentum*-ot. Mások szerint csak rövid ideig bukkant fel Párizsban, aztán Párizs környékén rejtőzött el. Utóbbi feltevés mellett szól az, hogy a királyi kegyelem még nem vált jogerőssé, hogy a navarrai kollégiumbeli betörés ügye sem évült el, de főképpen az, hogy a *Testamentum*-ból kiderül: milyen sok, Párizsban történt változásról nem tudott Villon, holott

ha nevelőapjánál élt volna, feltétlenül hallott volna róluk. De akárhol is, biztos, hogy nagy lendülettel és egyhuzamban írta meg a *Testamentum*-ot. A nagy költészet hangján kezdett neki:

*Én már harmincéves koromban
kiittam mindent, ami szegény.
Egész bölcs nem vagyok, azonban
nem is vagyok bolond egészen.
Legtöbb kitartó szenvedésem
Thibault d'Aussignytól ered:
hadd várja őt az utca térden,
az én püspököm nem lehet.*

S bár ezután egy időre földhözragadt, átkozódó szakaszokba vész, mindig újra rátalál a kellő igényre, komolyságra és feszültségre. S az egésznek szerkezete és egysége egyenletes ihletre s nyugodt, jó munkamódszerre vall.

1462 elején aztán megérkezett a jogerős okirat. Villon ekkor már feltétlenül megint a Szent Benedek kolostorban lakott nevelőapjával, s megint elkezdte régi párizsi életét. Vastag Margot ugyan bezárta közben taver-náját, el is tűnt Párizsból, ugyanúgy, mint Villon legtöbb régi barátja. Regnier de Montignyt és Colin de Cayeux-t már felakasztották.

*Hol vannak a víg cimborák,
kiket kísértem azelőtt?
Daloltak éjszakákon át
a nevetők, a fecsegők!
A semmiségbe tüntek ők,
rohadnak már a föld alatt.
Adj nekik, Uram, pihenőt,
és mentsd meg, aki itt maradt!*

De Villon, talán más kocsmákban és más társaságban, megint csak a rossz élet felé sodródik. 1462. november 2-án a Châtelet-ben ül, lopás gyanúja miatt. Lehet, hogy ártatlanul vádolták – nevelőapjának mindenesetre sikerült őt kiszabadítania november 7-én. Közben felszínre került a hat év előtti betörés ügye is; a plébános azonban megállapodott a teológiai fakultással abban, hogy a Villonra jutott százhusz aranyat három év alatt kifizeti. Viszonzáslul az igazságszolgáltatás nem gátolta meg, hogy Villon visszatérjen a polgári életbe. De ha a vágy és a szándék erre meg is volt benne, nemsokára egy esemény most már végleg kitaszította őt a társadalomból. Ezt a kalandját is egy törvényszéki iratból ismerjük.

1462 novemberének egyik estéjén Villon együtt vacsorázott egy Robin Dogis nevű új barátjával, Roger Pichart-ral és Hutin du Moustier-val, aki később a Châtelet rendőr őrmestere lett. Vacsora után mindnyájan fel akartak menni Villon lakására. A Szent Jakab utcában haladtak, s meglátták, hogy ég a lámpa François Ferrebouc püspöki jegyzőnél, aki a navarrai kollégium betörési ügyének királyi megbízottja volt. Pichart megállt az ablak előtt, beköpött a dolgozószobába, és trágárságokat kiabált az ott dolgozó írnokoknak. Azok, lámpással a kezükben, kirohantak. Összeverekedtek, Ferrebouc mester is beavatkozott, s egy ütéssel leterítette Robin Dogis-t. Az rögtön felkelt, s törével – szerencsére könnyen – megsebesítette a jegyzőt, aztán elmenekült. A Szent Benedek-templom kapuja alatt összeakadt Pichart-ral, szemére vetette izgágaságát, aztán elváltak. Villon már a verekedés elején megszökött, de a jegyző észrevette, és az ő nevét is megmondta a rendőröknek, akik a verekedést kezdeményező Pichart kivételével mindnyájukat elfogták.

A verekedésben Villon kétségkívül ártatlan volt, de mert ő volt közülük „büntetett előéletű”, egyedül őt kínozták meg, s ugyanakkor, amikor Dogis-t szabadon bocsátották, Villont „kötélre és megfojtásra” ítélték. Villon megdöbben, fellebbezést nyújtott be a parlamenthez, és minden összeköttetését felhasználta, hogy kegyelmet nyerjen. Ugyanakkor megírta az *Akasztottak balladáját* és híres egyrimű négysorosát, mely József Attila fordításában így hangzik:

*Francia vagyok, mérgeledhetem.
Ponthoise-i Páris volt szülőhelyem.
Most hát egy kenderkötéltől fejem
megtudja majd, hogy mit nyom fenekem.*

A parlament bírósága 1463. január 3-án megkegyelmezett, de „tekintettel nevezett Villon rossz életére”, tíz évre száműzte Párizsból. Villon még háromnapi haladékat kért, hogy övétől elbúcsúzhasson, és útravalót kérhessen tőlük. Január 8-án eltávozott Párizsból.

Többet nem tudunk Villonról. Néhány anekdota szól további életéről, Rabelais szerint az angol udvarban is megfordult. Mindez valóban nem több mesénél. Másrészt Villon már a maga korában is túlságosan ismert költő volt ahhoz, hogysem további élete és működése nyomtalanul elszüljedhetett volna. Leromlott szervezettel, csüggedten vágott neki a fagyos téli országútnak. Nem szerette a vidéket – egyetlen falusi vagy természeti képet sem találunk költészetében –, csak a városi, a párizsi élet vonzotta. Magatartása a verekedés alkalmával mindennél meggyőzőbben tanúskodik arról, hogy már semmi kedve sem volt a rendetlen élet-

módhoz. Most nyilván megint rá kellett kényszerülnie a banditaéletre, amelyikre pedig voltaképpen sohasem volt igazán alkalmas.

Minden komoly életrajzírója egyetért abban, hogy ha nem a megsziárduló igazságszolgálatás, akkor a nélkülözés és saját csömöre nemsokára véget vetett e kivételes költő életének.

*

Villon életét nemcsak azért kell valamennyire részletesen ismernünk, mert önmagában is izgalmas, és mert minden mozzanata élesen és érzékeltesen tárja szemünk elé egy kor sajátosságát, esettségét, társadalmi viszonyait és ellentéteit, hanem főképpen azért, mert Villon azok közé a nagy lírikusok közé tartozik, akiknek élete és költészete elválaszthatatlan, akiknek lírájából nemcsak egy személyiséget, hanem egy személyes sorsot is megismerünk, s akiknek költészete híven tükrözi életük regényét. A középkor személytelen, általánosságokba vesző költészete után Villon az első modern, *személyes* költő a világirodalomban. „Míg a kor nagyjai és műveltjei a költészetet észrevétlenül kiejtették tudománytól és okosságtól duzzadó tarsolyukból, egy párizsi csavargó megtalálta, mint egy megvetett hangszert, és megszólaltatta” – írta róla Babits. De tegyük hozzá, hogy ezen az elejtett hangszerezen merőben új dallamot játszott, s hogy azóta is kevés lírikus akadt – Goethe, Puskin, Petőfi –, akinek minden sorát ilyen személyes élet, személyes felelősség tette hitelessé.

A személyesség persze akkor tágul igazán nagy költészetté, ha magával együtt egy világot emel az irodalomba. És milyen gazdag, kézzelfogható, valóságos világ övezi Villon személyiségét a *Testamentum*-ban! Benne él az egész középkori Párizs, templomaival, sikátoraival, boltíveivel, kolostorcelláival, kocsmáival, hivatalaival, börtöneivel és akasztófáival. És milyen eleven sora a korabeli Párizs alakjainak, típusainak és osztályainak! Tisztek, püspökök, előkelő hivatalnokok, de mégis leginkább polgárok, ügyvédek, klerikusok, kövér papok, züllött szerzetesek, rendőrök, banditák, mesteremberek, diákok, munkáslányok, cselédek, széplányok, öregedő ringyók, korhelyek. S amellet műve egy percre sem válik elbeszélő költészetté, hanem mindvégig megőrzi lírai jellegét. Nem időzik hosszasan sem egy tárgynál, sem egy érzelemnél. A tréfából villámgyorsan vált át mélabúba, a gúnyból áhítatba, s aztán vissza a satírába, a nyers életörömből a halál, az elmúlás félelmébe, s onnan megint a való világ józan szeretetébe. Ábrázolási módja nem a leírás, hanem a kurta, bravúros pillanatkép; alakjait néhány könnyed, éles vonással villantja elénk.

A személyiség mellett ez Villon másik nagy újdonsága: a realizmus – amely persze azért igazán az, mert teljes és borzongató irrealitásában fejezi

ki „a középkor alkonya” minden képtelenségét. Villon tudatosan is vallja a valóság, az élmény elsőbbségét a költészetben, az elavult spekulációkkal és általánosságokkal szemben:

*A panaszok, a könnyek és
a sóhajok, a rettegek,
a bánat és az epedés,
a kóborlások, szenvedések, –
élességet a tompa észnek
ezek adtak, nem az a híres
Kommentárja Averroësnek
Aristotelés bölcselméhez.*

Villon, bár büszke volt tanultságára, élettapasztalatát tartotta igazi műveltségének. Ezzel függ össze nyelvének, kifejezési eszközeinek realizmusa is. „Charles d’Orléans – írja Nisard, a múlt század nagy francia irodalomtörténésze, Villon első igazi méltányolója – a feudális társadalom utolsó költője; Villon a hanyatló feudalizmus romjain kezdődő *igazi* nemzet költője.” S ezen persze nemcsak hazaszeretetét, népi franciaságát kell érteni, hanem azt is, hogy nyelve a szóhoz jutó párizsi nép nyelve volt. Charles d’Orléans nyelvének simasága, elvont általánossága mellett a Villoné első olvasásra nehezebb, éppen mert élettel, valósággal, konkrétumokkal van tele. Villon a formának is nagy újítója, nemcsak a tartalomnak, a látásmódnak. Az addigi költészetben elképzelhetetlenül élénk, erőteljes, furcsa, telitalátú kifejezésekkel találkozunk nála. Stílusa pontosan és gyorsan követi a gondolatot, az érzést: ha kell, könnyed és kecses, ha kell, nyers és durva. Az elhallgattatott emberi őszinteség, közvetlenség, természetesség szólal meg Villonban.

De tévedtek, Németországban is, nálunk is, Villonnak azok a tolmácsolói, akik ezt a közvetlenséget kabarészintű sanzonnal, vagy akár Heineszerű hetykeséggel akarták visszaadni. Villon nem *Naturbursch*. Hangja mindig megőriz valamilyen felelősségteljes zengést, a *Testamentum* végső témájához illő, súlyos és komoly szenvedélyt. S bár Villon formájában is új és eredeti, de csak amennyire a tartalom feltétlenül megkívánja. A szó szoros értelmében vett formán, a versen nem változtatott. A középkori, kötött rímképletű, a táncdalhoz kapcsolódó *ballada* már kissé túl feszesen simult Villon gondolatainak testére, mégis ragaszkodott hozzá. Gondolatait néha csikorgó őszinteséggel fejezte ki, de sohasem csikorgó verslábakkal.

Általában Villon a mértéktartás, helyes elhatárolás, kellő vegyítés nagy művésze. Elvégre Villon előtt is voltak lírikusok – Ruteboeuf, a *goliath* –

költők némelyike –, akik személyes életüket belevitték a költészetbe. Mégis Villon a személyesség első megszólaltatója, mert össze tudta kötni a nagy költészet méltóságával. S ami még fontosabb: hányatott, félbandita életének élmény-és érzelmvilágából csak azt fejezte ki, ami közös vagy legalábbis közölhető az emberekkel, a többit megtartotta magának. Személyes költészete így válhatott egyetemessé. Megint csak jellemző, hogy a divatos Villon-hamisítók éppen ezeket az elhallgatott motívumokat igyekeztek elképzelni és hangsúlyozni: bizsergető különccséggé, afféle költészeti *thriller*-ré torzítani Villon líráját. Holott Villon nem kuriózum, hanem egyetemesen nagy költő.

Ismét a helyes vegyítés teszi érdekessé és érvényessé Villon témavilágának vallásos elemeit. Villon vallásossága és bűnbánata kétségkívül őszinte. Korának művészetében aligha találunk meg a naiv áhítatnak sikerültebb remekművét, mint azt a balladát, melyet „anyjának szerzett, hogy Miasszonyunkat imádhassa”. De ebben a hanyatló középkorban a vallásosságnak sokkal szertelenebb, túlzóbb, cicomásabb kifejezőmódja volt általános; a nagy misztikusok kora is ez. Villon hite – ezt a kifejezést kell használnunk – sokkal ízlésesebb, szinte józanabb. Az is kitűnő arányérzékre vall, hogy a *Testamentum*-nak ezt az egyetlen egyértelműen vallásos versét anyja szájába adja. Hitét persze – könnyű megérteni – hitetlensége is hitelesíti. Mert Villon természetesen hitetlen is volt, saját magában megélve átmenti korának minden ellentmondását, s ő, aki anyja nevében olyan fenntartás nélkül bízik a túlvilág megoldásaiban, saját maga jóval kevesebb bizalommal tekint elébe: „Hogy mi lesz azután? Mi vár ott? Tudják a teológusok.” Ezzel a hitetlenséggel persze csínján kell bánni, ezt Villon nagyon is jól tudja, és pimasz óvatossággal meg is fogalmazza:

*pedig akármit ír elő
a Szentegyház, az tisztelendő.*

*Én magamat alávetem,
mindent, amit teszek s kimondok,
nem szólok ellent sohasem,
tiszttelek minden kicsi pontot.
Aki nem így tesznek, bolondok,
mert suttogj, avagy prédikálj,
a magad életét lerontod:
van, aki értük bosszút áll.*

Mondtuk már, hogy Villon az érzelemátváltások mestere. De – a jelzett oknál fogva – sohasem annyira, mint ebben a témában. Figyeljük csak meg, milyen – a zenei *glissando*-ra emlékeztető – értelmi csúsztatással dolgozik:

*A mindenható Atya meg
a Fiú, ki a szűzi méhben
fogant s Atyjával örök-egy
s a Szentlélek-Isten nevében,
ki azt szerezte vissza régen,
amit még Ádám eladott . . .
ki jól hiszi ezt, jót reméljen:
kisistenné lesz a halott.*

*A halálban a test és lélek,
míg kárhozott volt, elveszett.
Teste rohadt, s pokolban égett
a lelke valamennyinek.
Én mégis kivételt teszek
a prófétákkal, ősatyákkal,
mert nem hihetem, hogy ezek
fenekén lángok sütnék által.*

*Ha ő látná stnylődni Lázárt,
nem könyörölné rajta ő se.
Nem hűsítene szomjú lázát,
nézne, hogy lassan ég a bőre.
A részeg reszkessen előre,
ki eliszik itt gatyát, inget!
Ott nagy kincs lenne bármi lőre.
Mentsd meg, Úristen, lelkeinket!*

De a következő versszakok komolyságában semmi okunk kételkedni, és az is figyelemre méltó, hogy hitetlensége ritkán csap ki öncélú gúnyba vagy tréfába, mint gyakran a *goliás*-oké, hanem rendszerint a lényegét veszi célba:

*Az Istent lázadozva kérdik:
mért kellett megvéniülni, mért is?
Hiába néznek ég felé.
Az Úr némán hallgatja végig:
e pert el is veszítené.*

De Villon mértéktartása, elhatároló művészete sehol sem remekel úgy, mint egy másik témában, a hanyatló középkor kedvenc témájában, az elmúlás, a halál, a haláltánc motívumában. A halál figyelmeztető gondolatának mindig is fontos szerep jutott a katolikus teológiában és közgondolkodásban, de beépítve a vallás egész gondolatrendszerébe, s egyensúlyban a kereszténység többi eszméjével. Ebben az egyensúlytalan korban aztán ez a gondolat aránytalan és hisztérikus hangsúlyt kap. A divatos kolduló szerzetek prédikátorainak ez lett legfőbb és leghatásosabb motívuma. Eléggé keresztényietlenül a kor tomboló érzékisége ellen nem tudtak jobb érvet, mint a testtől való undor felkeltését és kihasználását, és a keresztény vallás tanításához képest túlzott fontosságot tulajdonítottak a halál földi oldalának. A vallási düh örve alatt így bizonyos parlagi, rosszszul felfogott materializmus kapott lábra, melyre az jellemző, hogy ha már a szétbomló anyag útját követte, az enyésző hulla érdekelt csak, nem a belőle sarjadó virág, csak a földi rothadás, és nem a nyomában keletkező új, földi élet.

A halál, a hulla, a haláltánc motívuma a kor képzőművészetében fejeződik ki legélesebben, de érvényesül a mindennapi életben is. A párizsiak kedvenc temetkezési helye például, az Aprószentek-temető, annyira zsúfolt volt, hogy – tekintet nélkül a halott rangjára – igen hamar ki kellett ásni a csontokat, eladni a sírköveket, hogy helyet adjanak az új síroknak, új halottaknak. A kiásott rengeteg csontot és koponyát aztán a temetőt három oldalról kerítő csontkamrákban helyezték közszemlére. Párizs népe tódult is oda: a szakadatlanul folyó temetések és exhumálások ellenére az Aprószentek temetője volt a párizsiak legkedveltebb sétateret. Vidáman járkáltak fel-alá a csontok között, az árkádok alatt, melyeket haláltáncképek és versek díszítettek. A csontkamrák előtt boltokat állítottak fel, barátok prédikáltak, prostituáltak hívták fel magukra a figyelmet. Ünnepi lakomákat is tartottak e helyen.

Természetesen a kor irodalmának, költészetének is ez volt legbeváltabb témája. Kétféleképpen dolgozták fel: vagy az eltűnt uralkodókkal, ragyogó nőkkal, vagy az elenyésző emberi szépség, legtöbbször az oszladó, féregrágta holttest látványával foglalkoztak. Számunkra ezeket a témákat világirodalmi érvennyel Villon jelenti, holott, illetve éppen azért, mert kevésbé hatásvadászóan, mértéktartóbban, tömörebben, ízlésesebben dolgozta fel a többiekénél. A fecsegő, unalmas, tudálékos, felsoroló balladák helyett – amelyet Charles d'Orléans is írt – a hajdani hölgyek balladájában a szokványos témát egy-két szerencsés jelzővel s a híres refrénnel – *De hol van a tavalyi hó?* – századokon át visszazengő remekművé nemesíti, a hajdani uraktól szóló két balladát humoros-gunyoros

fordulatokkal teszi igazán széppé és emberivé. Az enyészet ábrázolásában pedig kevéssel beéri, ezért sikerül neki anatómiailag hiteles, mégis művészien realista képet rajzolni:

*Hiába Páris vagy Heléna!
Mert minden halál kínhalál.
A haldokló görcs martaléka,
epéje föl, szívébe száll.
Izzad – s ki tudja mit! – zihál,
nem lelhet soha enyhületre,
gyereket, testvért nem talál,
aki ezt vállalná helyette.*

*Orra meggörbül, didereg,
sápad, a halál szele rázza,
meglágyult hús, kemény erek,
bele dagad, lehull az álla.
A női test, a síma, drága,
mindnyájunk kincse, büszkesége –
azt is e halál kínja várja?
Igen, ha nem száll mennybe élve.*

E nemben kerek, önálló remekműve – megint csak a humor ellentétének segítségével – *A szép fegyverkovácsné panasza*. De megírta az Apró-szentek-temető csontkamráit is, a haláltánc-motívum demokratikus elemét, a halál egyenlősítő hatalmát hangsúlyozva. Ez a gondolat – éppen mert a többi elem túlzásait lehántja – Villonnál a legélesebb:

*Nincs játék ott, se nevetés!
A nagy vagyonok ott mit érnek?
A puha ágyban fekiülés,
sok bor az ivók nagy belének,
örömök, táncok, ünnepélyek,
s ezekre szánni minden órát?
Ha lehanyatlik majd az élet,
marad a bűn, a nagy adósság.*

*Ha megnézem e koponyákat,
halomban, sírhalmok között,
van köztük udvari tanácsstag,
és számvivők és ülnökök,*

*zsákhordók, szegény ördögök,
oly egyre megy, bármit ha mondok:
lámpagyújtók vagy püspökök –
nem tudom, csak egyforma csontok.*

*És itt hevernek, nézd, a nők,
van e csontok közt mindenféle,
egyik parancsolt azelőtt,
a másik csak szolgálta félve,
most lehullottak közös éjbe,
halomban hevernek a holtak,
itt nincs úrnő és nincs cselédje,
itt minden rangot elrabolta.*

Ezzel azután elérkeztünk ahhoz a témához, amelyben Villon – helyes mértékkel – nem ismer mértéktartást: a társadalmi igazságok felismeréséhez. Nem mértéktartó papellenességében sem, a gúnyban, a vádban, a felháborodásban, amellyel a papok, szerzetesek tudatlanságáról, romlottságáról, pénzhajhászásáról ír. Ebben valóban nincs különbség a derűs és polgári Chaucer s a keserű, csavargó Villon között. Nem különleges témájuk ez, hanem közös ügye a kor egész haladó irodalmának, de kettejüké a legművészebb, legérvényesebb kifejezés érdeme és dicsősége.

Páratlan és eredeti azonban Villon társadalomkritikája. Hangsúlyoznunk kell, hogy Villon nem a polgárság költője, hanem a társadalomból kivetetteké, s a polgárság alatt sínylődő osztályoké. Villon számára nem vigasztaló, hogy a hanyatló arisztokrácia helyére a feltörekvő burzsoázia lép, és megvetően említi még a köztiszteletben álló Jacques Coeurt is, a tehetséges bankárt, az új Franciaország egyik megteremtőjét. Villon igazán a maga bőrén, kicsiben, de kézzelfoghatóan és személyesen tapasztalta a polgárságnak azt a magatartását, mely majd a tizenkilencedik század forradalmaiban bontakozik ki világtörténelmi méretekben: hogy amint uralomra jut, azok ellen fordul, akik közül felemelkedett, régi szövetségesei ellen:

*Sokan közöttük – hála Isten! –
nagyurak lettek, mesterek.
Más meg koldul, ruhája sincsen
s csak ablakban lát kenyeret.
Ez meg barát, karthauzi lett,
cölesztinus rendbéli más,
és csizmát visel, remeket,
akár az osztriga-halász.*

*A gazdagoknak, Uram, add meg,
hogy néha jót is tegyenek,
hiszen nyugalmas életüknek
megadtál minden egyebet.
És tedd, hogy békén tőrjenek
a hozzám hasonló szegények:
akiknek van mit egyenek,
türelem nélkül is megélnek.*

*Pincéjük borral teli van,
tortával laknak jól nyakig,
a tojást sültve és hígán,
lében a halakat eszik.
A kőműveek estelig
izzadnak és majd megszakadnak:
ezektől meg csak az telik,
hogy kitöltik a bort maguknak.*

Villon, különleges társadalmi helyzeténél – és persze tehetségénél – fogva nemcsak a soron következő változásnak ébredt tudatára, és bírálata nemcsak a feudális társadalom ellen szólt. Szerencsés végérvényességgel fogalmazta meg gyökeres kritikáját, amikor egy elfogott kalózról példalódzott, akit Nagy Sándor elé vittek:

*A császár hát hozzáhajolt:
„Miért lettél kalóz, felelj!”
A másik eképp válaszolt:
„Kalóznak miért nevezel?
A kalóz kis prédát vesz el,
ha bárkája hajók után száll,
de lenne hajóm vagy ezer,
lehetnék én is, mint te, császár.”*

Villon nem haladó költő volt, hanem több annál: forradalmár. Ezt Nisard is, a későbbi polgári irodalomtörténészek is felismerték, amíg a felismerés nem vált túlságosan kényelmetlenné. Marcel Schwob, egyik legkiválóbb Villon-kutató, a *Nagy Testamentum*-ot még röpiratnak nevezi a gazdagok ellen. „Csak egyes gazdagok ellen” – cáfolja egy újabb, de maradiabb tudós. Hát persze, mert Villon óvakodott a demagógiától, és igyekezett a reálishoz, a kézzelfoghatóhoz tapadni. Különben, mint láttuk,

találunk a *Testamentum*-ban éppen elég személyin túlmenő, egyetemesen forradalmi vádat is. Ezeket az igazságokat szenvedélyes tömörséggel fogalmazza meg:

*Szükségből bont törvényt az ember,
s a farkast is mi hajtja? Éhség.*

Sokan azzal igyekeznek Villon forradalmiságát és társadalomszemléletét lekicsinyelni, hogy kritikája csupán az egyénileg törvényen kívül került ember lázadása, s hogy ő maga túlságosan individualista ahhoz, hogy sem forradalmárnak lehessen tekinteni. Olyasmit is olvashattunk róla, hogyha ő maga egyáltalában hirdetett valamit, akkor „óvatosságot és megalkuvást”.

Hogy lázadása a törvényen kívül került ember lázadása, az igaz. De a maga társadalomkívüliségében jól meglátta az általános társadalmi igazságokat.

*A legkisebb is, mondhatom,
meggyaláz engem nagy merészen,
de tudna illetet, bizony,
csak lenne némi fizetése.*

És vannak olyan sötét társadalmak, melyekben a költőnek a társadalmonkívüliségre vagy az örületre van szüksége ahhoz, hogy legalább tudatával túllásson az elnyomás rendszerén. S ki tekintené az individualizmust forradalomellenesnek, ha az egyéniség érdeke és iránya megegyezik az elnyomott osztályokéval? Gyakorlati elgondolásai nem voltak Villonnak a kizsákmányolás megszüntetéséről, de az elnyomottak érzését örökervényűen fejezte ki:

*Papokról beszélni? Minek?
Beszéljünk arról, ami tetsző.
Nem kellemes ez senkinek,
mert unalmas és visszatetsző.
A szegénység fájdalma metsző,
oly ingerlékeny, forradalmi,
ha szól, suhint, mint fűzfavessző,
s gondol – ha már nem mer szavalni.*

Azt pedig, hogy „óvatosságot és megalkuvást” hirdetett, csak azok hirdethetik, akik nem tudják, hogy a vers nemcsak szó szerinti jelentésével, hanem a hangsúlyával, úgyszólván „szemhunyorítással” is jelenthet valamit. Az ilyen kritikusok Petőfinek ezt a sorát: „Nem mondom én: előre székeleyek!” – nyilván úgy értelmeznék, hogy Petőfi meg akarta gátolni a székeleyek rohamát. Még egy kellő helyen és időben kimondott „ne szólj szám, nem fáj fejem” is inkább bátorságra, mint gyávaságra vallhat. A korabeli „pásztorköltészet” ellen okos, városias realizmussal hadakozó balladájával kapcsolatban például így ír Villon:

*Item, hagyom Andry Courault-ra
Gontier ellen írt balladámat.
Míg a zsarnoknak áll a trónja,
bolond, aki ellene támad.
A szegény csak hiába lázad, –
a Prédikátor mondja ezt.
A hatalom kinyúl utánad,
s ha megfogott, el nem ereszt.*

*De Gontiertől még én se félek,
mert nincs pénze, se katonája . . .*

Ez talán nem ér fel egy törszúrással a zsarnokok ellen? S amikor ezt írja:

*Nem mozdulnak el a hegyek
soha a szegények miatt –*

csak a szándékos vakság nem olvassa ki belőle, hogy el kell mozdítani a hegyeket a szegények miatt.

1950

TARTUFFE

Molière, a polgári vígjáték megteremtője és nagymestere, XIV. Lajos, a „napkirály” korlátlan hatalmú uralkodása alatt írta komédiáit, több mint száz évvel a francia forradalom előtt. „Franciaországban a polgárság már saját életet élt, mozgott s fegyverkezett, mielőtt még a monarchia gyors hanyatlásával a porondra kilépett volna” – ismerte fel Péterfy Jenő éppen Molière-rel kapcsolatban, akiről már hatvan évvel ezelőtt elmondta, hogy „szatírája a polgárság szája íze szerint való volt”. Molière-ben legmaradandóbb éppen ez az eleven kapcsolata korával, az, hogy darabjainak formanyelvében és észjárásában a fiatal, még felfelé törő polgárság merész józansága szerez bírálati jogot. Művével azért hat ránk ma is olyan vidítóan, mert életfelfogása alapjában ellentmond annak a fölszentelt erkölcsnek, amelyet az uralkodó rétegek érdekeinek szolgálatában propagáltak a papok és a régi rend írástudói: a molière-i komédia összeütközéseiben és mulatságos helyzeteiben egy új történelmi osztály jut szabadabb lélegzetvételhez.

Működésének első korszakában a vásári eredetű komédiát irodalomná emelte, és kivívta számára a magas műfajok rangját. „A nagy Terentius örökségét a vásári komédiás és bohózatíró, Tabarin hagyományával tár-sítja” – ismeri el a küzdelem eredményét Boileau, XIV. Lajos korának nagy tekintélyű kritikusa és esztétája. Második korszakának minden darabja új kísérlet arra, hogy a komédia ítélkezési jogát új területre terjesz-sze ki. Ennek a hadjáratnak legdöntőbb csatája volt a *Tartuffe*, melyet Molière 1664-ben írt, s amely a képmutatókon keresztül az egyház befolyását vette célba. A körülötte kialakult küzdelem érdekes és fontos epizódja az emberiség szellemi szabadságharcainak.

A *Tartuffe*-öt Molière társulata 1664. május 12-én mutatta be a király versailles-i kastélyában, *Az elvarázsolt sziget gyönyörei* udvari balett- és ünnepség-ciklus keretében. Az ünnepségekről kiadott hivatalos beszámoló így tudósít erről az előadásról: „Este öfelsége eljátszatta egy *Tartuffe*

című komédia három első felvonását, amelyet Molière úr szerzett a kép-mutatók ellen. A komédiát nagyon szórakoztatónak találták, mégis a király annyi megegyezést ismert fel azok között, akiket igazi áhítat vezet az ég útjára, s azok közt, akiket a jó cselekedetek hiú fitogtatása nem gátol meg a rossz cselekedetek elkövetésében – hogy végsőkéig kényes érzéke a vallás dolgai iránt nem szenvedhette ezt a hasonlóságot a bűn és erény között, amely egymással fölcserélhetővé teszi őket; s bár senki sem kételkedett a szerző jó szándékában, a király megtiltotta a darab nyilvános előadását, és saját magát is megfosztotta ettől az élvezettől, nehogy visszaéljenek vele mások, akik kevésbé képesek a helyes megkülönböztetésre.” Ez az egykorú, hivatalos sajtóközlemény a maga diplomatikus módján eléggé pontosan fogalmazza meg azt a problémát, amelyet a *Tartuffe* jelentett. A tárgyi igazság azonban egyrészt az, hogy a darab ekkor még három felvonásos volt, a király tehát *végig* nézte, másrészt nagyon kevésbé valószínű, hogy a bemutató előtt nem ismerte a darabot, vagy legalábbis lényeges tartalmát – így tehát a darab betiltását utólagos aggodalmak indokolták. Sajnos, nem tudjuk, milyen merész volt a darab első fogalmazása s a színészek játéka a bemutatón – valószínű, hogy a főhős még papi ruhát viselt. Az is biztos, hogy a több mint hatszáz főnyi, előkelő udvari közönség előtt a darab viharos tetszést aratott. Aminthogy a király – aki ugyan uralkodásának második, hanyatló felében maga is vakbuzgó lett s a jezsuiták befolyása alá került – ekkor még egyáltalán nem olyan „kényes” a vallás dolgaiban, sőt szerelmi és állami ügyek miatt többször is összeütközésbe kerül a papsággal. Ellentétüket főként az okozta, hogy a király ezen a területen is korlátlan uralomra törekedett: állandóan emelte az egyház „önkéntes adományait”, érvényesítette saját egyházi főfelügyeleti jogát, mely a pápát szinte csak tiszteletbeli felsőbbbségnek hagyta meg, ragaszkodott hozzá, hogy a francia egyház világi tekintetben független a pápától, hitelvek tekintetében pedig a zsinat a pápa fölött áll, s megrendszabályozta a Sorbonne hittudósait, a korlátlan szentszéki hatalom pártbíveit. De az egyház még igen erős volt – erősebb, mint talán a fiatal király maga is gondolta –, s a kongregációk, különösen az Oltáriszentség Társaság révén a francia társadalom egy tekintélyes részét sikerült megszerveznie abba a mozgalomba, melyet az egykorú emlékiratok „az ájtatosak cselszövése” révén emlegetnek. Ennek a mozgalomnak legelőkelőbb oszlopa az anyakirályné volt, Ausztriai Anna, ez a korábban nem éppen legszigorúbb erkölcsű hölgy, Mazarinnek, a bíboros-államférfinak kedvese. A *Tartuffe* bemutatóját követő reggelen elutazott Versailles-ból, amit sokan úgy magyaráztak, hogy tiltakozás a darab ellen. Ha ez nem is valószínű, bizonyos, hogy élesen elítélte Molière-t. A hivatalos tiltakozás azonban a király volt nevelőjétől, a közismerten laza erkölcsű Péréfix pá-

rizsi érsektől indult ki. Valószínű, hogy már ekkor hallatta szavát a darab másik nagy ellensége, Guillaume de Lamoignon, a párizsi felsőbbíróság elnöke is. Sikertől elérniük, hogy a király megtiltotta a darab bemutatását a párizsi közönség előtt. Mint abból a kérvényből értesülünk, amelyet Molière 1664 augusztusában írt a királynak, a betiltás keserűségét nagymértékben enyhítette „az a mód, ahogyan őfelsége ezt az ügyet megmagyarázta”. Csakugyan, a király anyagilag is, erkölcsileg is megvigasztalja Molière-t az elszenvedett kárért.

Az „ájtatosak” azonban alaposan kiaknázták diadalukat, melyet még hamisítással és rágalmazással is növeltek. A Gazette nevű hírlap május 17-i száma szerint a király úgy ítélkezett, hogy a darab „sérti a vallást, és alkalmas arra, hogy nagyon káros hatása legyen”. Megjelent Párizs egyik legelőkelőbb plébánosának röpirata, mely a betiltást „hősies cselekedetnek” nevezi, s a szerzőről így ír: „Egy ember, azaz inkább húsba bújó és embernek öltözött démon, a legistentelenebb és legszabadosabb, amelyik századok óta megjelent – odáig ment istentelenségében és elvetemültségében, hogy ördögi eszével létrehozott egy darabot . . . stb.” Továbbá: „Ezzel a szentségtörő és istentelen merénylettel megérdemelte a példás, nyilvános, végső büntetést, magát a máglyát, előfutárát a pokol tüzének, hogy jóvátegye az isteni felségnek ezt a súlyos megsértését, amely tönkre akarja tenni a katolikus vallást, s megtámadja és kigúnyolja annak legszentebb gyakorlatát: a lelkek és családok vezetését és irányítását bölcs vezetők és jámbor útmutatók révén.” A röpirat szerint a király csupán azért bocsátott meg Molière-nek, „mert időt akart neki adni, hogy egész hátralevő életében nyilvánosan és ünnepélyesen megbánja és jóvátegye bűnét. S hogy meggátolja elvetemült és vallástalan működésének s féktelen és szabados költészetének kártékony hatását, őfelsége halálbüntetés terhe mellett megparancsolta neki, hogy vonja be és tépje el, semmisítse meg és égesse el mindazt, ami belőle elkészült, s a jövőben ne szerkesszen ilyen méltatlan és gyalázatos művet, s ne hozzon létre semmit, ami sérti Istent és megrágalmazza az egyházat, a vallást, a szentségeket s az üdvösséghez nélkülözhetetlen előjárókat”.

De Molière nem riadt meg a rágalmaktól, s nem adta fel a harcot. Még 1664 augusztusában kérvényt nyújt be a királynak Fontainebleau-ban darabja érdekében, és ebben írja, hogy „az eredeti személyek elérték saját hasonmásuk betiltását”. (Egyébként, mint Saint Simon herceg emlékirataiból és Sévigné asszony leveleiből tudjuk, a társaságban divat volt találgatni, kik az eleven mintái Molière darabjának.) A kérvény egyelőre eredménytelen, de a király öccse, az orléans-i herceg, saját kastélyában megint előadatja a *Tartuffe*-öt, megint a király jelenlétében, akinek a darab nagyon tetszik. Valószínű, hogy az előadásra az orléans-i herceget felesége, az

irodalomkedvelő Angliai Henriette buzdította, nem utolsósorban személyes haragból az anyakirályné iránt. Nyomukban a két nagy hadvezér, Condé és Turenne s a király közvetlen környezetéből néhány merészebb arisztokrata is előadatta vidéki kastélyában. Novemberben, Condé nászasszonyánál, már nagyjából mai, ötfelvonásos alakjában került előadásra úgy, hogy a főhősről már lekerült a papi ruha. Párizsban viszont felolvassa Molière a darabot különböző társaságokban. Boileau évtizedek múlva így emlékezik meg erről: „A *Tartuffe*-öt ebben az időben betiltották, s ezért mindenki meghívta Molière-t, hogy az ő felolvasásában hallgassa meg.” De közvetve a *Tartuffe*-ért küzdöttek Molière újabb vígjátékai is, melyekben a következő évek során – ha nem is közvetlenül az egyház ellen – lankadatlan erővel és merészséggel folytatta kora társadalmának bírálatát.

1667. augusztus 5-én, mialatt a király Flandriában harcol, engedély nélkül, de a király állítólagos szóbeli biztatására Molière társulata előadja a darabot Párizsban *A csaló* címmel. Másnap azonban betiltja Lamoignon, a felsőbbíróság elnöke, egyúttal a rendőrség főnöke. Molière nem nyugodott bele a betiltásba, és kihallgatásra jelentkezett Lamoignonnál. Boileau közléséből tudjuk, hogy Molière kérésére a felsőbbíróági elnök és rendőrfőnök a következőképpen válaszolt: „Uram, sokra tartom az ön érdemeit; tudom, hogy nem csupán kiváló színész, hanem nagyon ügyes ember, aki becsületet hoz hivatására és Franciaországra. De bármilyen jóakarattal viseltetem ön iránt, nem engedhetem meg, hogy előadja komédiáját. Meg vagyok róla győződve, hogy a darab nagyon szép és tanulságos, de nem illik, hogy komédiások oktassák ki az embereket a keresztény erkölcs és vallás dolgaiban: nem a színház dolga az evangéliumot prédikálni.” Ugyancsak Boileau elbeszélése szerint Lamoignon – nyilván gúnyos – szavai annyira kihozták sodrából az egyébként ügyes és világfiás modorú Molière-t, hogy mindössze néhány ügyetlen mentegetőzéssel válaszolt. „De bárhogyan erőlködött Molière, csak dadogni tudott, és nem volt képes legyőzni zavarát, melybe az elnök úr szavai hozták. Ez a bölcs elöljáró néhány percig hallgatta őt, aztán nyájas visszautasítással tudtára adta, hogy nem szándékszik visszavonni rendeletét, s e szavakkal bocsátotta el: – Uram, mint látja, mindjárt dél: elmulasztanám a misét, ha tovább is feltartanám magamat.” Ez az epizód kínos voltában is azért mulatságos, mert a *Tartuffe*-ben szinte szóról szóra előfordul. Amikor Cléante érveivel sarokba szorítja Tartuffe-öt, az így felel:

...*Kérem uram, bocsásson meg, de fél négy,
vár a szent hivatás, egy vallásos dolog,
bocsásson meg tehát, de rögtön indulok.*

Valószínűnek tartják azonban, hogy Molière nem utólag tette be ezeket a sorokat, hanem ilyen pontosan ismerte a képmutatókat.

Az előadás után hat nappal a párizsi érsek egy körlevelet bocsátott ki, melyben többek közt ez áll: „Úgy értesültünk, hogy pénteken, e hó 5-én e város egyik színházában megváltozott elnevezéssel, ezúttal *A csaló* címmel előadtak egy nagyon veszélyes komédiát, amely azért olyan ártalmas a vallásra, mert azzal az ürüggyel, hogy elítéli a képmutatást, vagyis a hamis áhítatot, módot ad rá, hogy egyképpen vádolják mindazokat, akik a legszilárdabb hitről tesznek tanúságot, s ezzel kiszolgáltatja őket a szabadgondolkodók állandó gúnyolódásának és rágalmainak. Ezért, hogy elejét vegyük ilyen nagy rontásnak, amely elcsábíthatná a gyalró lelkeket, és eltéríthetné őket az erény útjáról . . . a nevezett komédia előadását, elolvasását vagy meghallgatását, nyilvánosan vagy magánosan, bármilyen címen vagy bármilyen ürüggyel, minden egyházkerületünkhöz tartozó személynek kiközösítés terhe mellett kifejezetten megtiltjuk.” A kudarcot vallott kísérlet után Molière elküldte második kérvényét a Lille-ben táborozó királyhoz, de ez a kérvény is eredménytelen maradt. Ugyanekkor azonban a király hatezer livre évjáradékot ad Molière-nek, és megengedi, hogy színháza „a király társulata” címet viselje.

Molière újabb vígjátékainak sikerein kívül más körülmények is egyengették a *Tartuffe* útját. 1666-ban meghalt az anyakirályné, Molière nagy ellensége, az „ájtatosak” főoszlopa. Megjelenik, valószínűleg Molière közreműködésével, egy röpirat, *Levél „A csaló” című vígjátékról*, mely megvédi a darabot, a szerzőt s a komédia jogait. Míg kezdetben a vakbuzgók két ellenséges tábora, a jezsuiták és a janzenisták egyaránt hevesen gyűlölték és üldözték Molière-t, később, miután a *Tartuffe*-öt nem sikerült az első támadásokkal elsüllyeszteni, kialakult az a kényelmesebb felfogás, hogy a jezsuiták a janzenisták, a janzenisták a jezsuiták gúnyolódását olvasták ki a *Tartuffe*-ből. S ami a leglényegesebb: a király és az egyház küzdelmében, amelynek során a pápa több francia főpapot kiközösített s a király kinevezettjeitől megtagadta a beiktatást, 1668 végén átmenetileg megegyezés jött létre, mely egyelőre a király helyzetét erősítette. Ennek jele volt az is, hogy ötévi küzdelem után, 1669. február 5-én, a király engedélyével bemutatták a *Tartuffe*-öt Párizsban.

Molière öt éven át folytatott védekezésében és támadásában természetesen mindvégig kitartott amellett, hogy csupán a képmutatást és nem az igazi vallásosságot támadta és gúnyolta. Ez a nézet a későbbi kritikai irodalomban is fel-felbukkan, Franciaországban is, egyebütt is, különösen amikor a reakció támadásba megy át, s a *Tartuffe* is, az érte kiálló kritikus is megint védelemre szorul. Nekünk azonban semmi okunk ezt a fikciót fenntartani, és nyugodtan megállapíthatjuk, hogy e tekintetben az első

hivatalos beszámoló meg az érseki körlevél fogalmazói pontosan jellemezték. Őket sem tévesztette meg, hogy Molière egyszer-kétszer az álszenteskedéssel szembeállítja az „igazi áhítat”-ot, mert ez, az ő értelmezésében, nem egyéb a felvilágosult, általános polgári erénynél és józanságnál; nemcsak hogy templomba járással vagy szertartásokkal, de még az Istenben való hittel sincs összefüggésben. S hogy Molière nem csupán a képmutatást tekinti az emberiség ellenségének, annak legfőbb bizonyítéka Orgon alakja, akinek valódi hitében nem kételkedhetünk, s végeredményben nehéz eldönteni, melyikük ártalmasabb az életre: a tudatosan csaló Tartuffe vagy a hiszékeny Orgon, akit éppen jámbor együgyűsége tesz megátalkodott és érzéketlen zsarnokká. Egyébként a darab első jelenetében, amely a mulatságos, pattogó alexandrinusokon, pergő párbeszédeken, gyorsan kirajzolódó jellemeken át mesterien érzékelteti a polgári családra nehezedő befolyást, az élet menetébe beavatkozó sötét hatalmat – még nem dőlt el, hogy képmutatóval vagy igazi fanatikussal van-e dolgunk. A hatás mindkét esetben ugyanaz volna.

Ez az első jelenet egyébként a világirodalom egyik legjobb színdarabkezdete. Goethe így beszél róla Eckermann-nak: „Molière *Tartuffe*-je ebből a szempontból nagyszerű példa. Gondoljon csak az első jelenetre: micsoda expozíció! Kezdetől fogva minden rendkívül jelentős, és még fontosabb valamire utal, ami csak majd ezután következik. Lessing *Minna von Barnhelm*-jének expozíciója is kiváló, de olyan, mint a *Tartuffe*-é, csak egyszer fordul elő a világon, ez a legnagyobb és legjobb ebben a műfajban.” A remek expozíció után a második felvonás valószínűleg a darab utólagos bővítéséhez tartozott. Molière azonban a szerelmesek összeveszésébe és kibékülésébe az erőn és komikus költészeten kívül bátor társadalmi mondanivalót is tudott belevinni, a pipogya, megriadt, tekintélytiszteletből a szerelemtől és boldogságról is lemondó házikisasszony, s a merész, okos szobalány szembeállításában. A kor vígjátékirodalmában ugyan általános szokás volt ez a szembeállítás, de az is, hogy a megbotrányoztató hatás enyhítésének kedvéért a cselédek nagyobb emberi értékét kisebb „műhibákkal” ellensúlyozták: az inasokét bohóc vagy szélhámos, a komornákét ledér jellemvonásokkal. A *Tartuffe* e szempontból a száz évvel későbbi *Figaró házasságá*-nál is tovább megy: Dorine-ban semmi ilyen csökkentő vonást nem találunk, s Marianne és Dorine nagy jelenetében mintha az Antigone nagy jelenetének, Antigone és Ismene vitájának komédiába áttett változatával találkozoznánk – és itt Antigone, tehát az emberi tisztaság, bátorság, méltóság és magasabb erkölcs szavát a szobalány hallatja!

A főhős csak a harmadik felvonásban jelenik meg, mégpedig remek belépővel: „Lőrinc, rakd már el az ostort s a szőrcsuhámat” – fordul visz-

sza szolgája felé. Ez igen, ez a fitogtatott önsanyargatás már kétségkívül képmutatóra vall. Innen kezdve a darab menetébe egyre több komoly, sőt néha félelmetes elem is vegyül. Tartuffe nagy szerelmi vallomásából tagadhatatlan bizonyos tragikomikus elem. Nemcsak azért, mert ez az egy érzése alighanem félig-meddig őszinte – s éppen ez okozza majd bukását –, hanem azért is, mert vallomásának álszent indoklásában – amellyel testi vágyait egyenesen vallásos érzéséből vezeti le – voltaképpen a plátói szépségeszmét találjuk komédiába fordítva, azt az idealista gondolatot, amellyel a száz év előtti, kifinomult francia lírában még komoly formában találkozunk. A negyedik felvonás szerelmi jelenete viszont, amikor Molière páratlan bohózati leleménnyel beszélteti Elmirát, ugyanazokkal a szavakkal egyszerre az ostromló Tartuffe-höz s az asztal alatt hallgatózó férjéhez – a komédiairodalom egyik leghíresebb és legcsattanóbb jelenete. Az ötödik felvonás megoldása: hogy Orgont és családját Tartuffe csel-szövéstől csak a király jóakarató beavatkozása menti meg – jellemzi az akkori polgárság felfogását a viszonylag haladó központi hatalomról.

A *Tartuffe*-ben Molière felért a komédiaírás legnagyobb magaslataira: sikerült benne a komikus szemléletmódot költészetté emelnie. Ehhez persze Molière komoly mondanivalója és szenvedélye is hozzájárult. Cléante első felvonásbeli beszédében a felvilágosodás eszméi a célba találó, nagy költészet hangján szólalnak meg. Gyulai Pálnak egy ízben meg kellett védenie a *Tartuffe*-öt. „Igaz – írta ekkor –, hogy a korviszonyok változtatásával a képmutatásnak és szenteskedésnek más, s a napi események szempontjából érdekesebb formái is vannak, de hogy Molière alakja örökké élő marad, mert az emberi szív mély tanulmányán s a művészet varázsán alapszik, csak az tagadhatja, ki nem ismeri az emberi szívet, s nincs elég érzéke a művészet magasabb elveihez . . . Ma is közelebb áll az élethez, mint sok más halhatatlan költő halhatatlan alakja.”

Valóban, nekünk ma az életellenes képmutatás és szenteskedés korszerűbb változataival van dolgunk. Ma sem lankadhat a küzdelem az aljas Tartuffe-ök s az elvakult Orgonok ellen. Molière a *Tartuffe*-ben olyan hatalmasat suhintott a szatíra ostorával, hogy ma is odavág, ahova kell, s ma is felszisszenhet tőle, akit talál.

1951

TELL VILMOS

„Rómában Cassius valék, Helvétiaiban Tell Vilmos” – írja Petőfi 1846-ban. Ez a sor arról tanúskodik, hogy a svájciak legendás szabadságharcát Schiller drámája népszerűvé tette nálunk is, mint Európa minden elnyomott országában. De hozzánk szorosabb szál, sajátosabb érdek is fűzi Schiller *Tell Vilmos*-ának hőseit: a Habsburg-hatalom ellen ők vívták az első szabadságharcot – mi, félezer évvel később, az utolsót, amelyet éppen Petőfi e vallomásának idején készítettek elő. A *Tell Vilmos* cselekményének korában, a tizennegyedik század első éveiben ez a Habsburg-hatalom még pályafutásának kezdeténél tartott, de már kiütközött rajta mindaz, ami később századokra Európa legreakciósabb alakulatává tette: a mohó terjeszkedés, az önmagáért való uralomvágy, a szövetség mindenel, ami elévült, rothadó, nyomasztó volt Közép- és Kelet-Európában.

Habsburg Rudolf grófnak, az első Habsburg-császárnak családi birtokai Elzászon kívül Svájcban feküdtek, s a Habsburgoknak kezdettől fogva az volt a törekvésük, hogy tartományúri hatalmukat egész Svájcra kiterjesszék. Különösen fontos volt ebből a szempontból a három hegyi kanton, a három „erdővidék”, Schwyz, Uri és Unterwalden, mert ezeken keresztül vezetett a Szent Gotthard-hágó felé az olaszországi kereskedelmi út, amelynek átmenő áruforgalma után a Habsburgok akartak vámot szedni. A három hegyi kantonban azonban szabad parasztok laktak, akik Rudolf halála után szövetkeztek függetlenségük védelmére, és könnyű, paraszti seregekkel több csatában megverték az ellenük támadó, lovagi hadseregeket. Más parasztközösségekkel együtt Luzern, Zürich, Bern és a többi város is csatlakozott a szövetségállamhoz, amelyet Schwyz kantonról Svájcnak neveztek el.

Ez a történelmi magva a svájci szabadságharcnak. A monda később nagy szerepet adott Tell Vilmosnak, az íjásznak, aki nem hajtott fejet a kalap előtt, amelyet a helytartó hódolásra tűzetett ki a főtéren, hogy megálázza a svájci népet. A helytartó azzal büntette a híres íjászt, hogy saját

gyereke fejről le kellett lőnie egy almát. Tell nyila ezúttal is célba talált, de kiderült, hogy ha nem talált volna, akkor egy másik nyílvezzővel a helytartót akarta megölni. A helytartó erre mégis letartóztatta Tellt, hajóján várába akarta kísérni, útközben azonban vihar tört ki, s a végső veszélyben Tellt, aki evezni is mesterien tudott, kioldották köteleiből, s a kormánylapát mellé állították, ezt viszont Tell arra használta fel, hogy a part közelébe érve kiugorjék és elmeneküljön, később pedig a második nyílvezzővel csakugyan megölte a helytartót. A monda szerint ez robantotta ki az általános felkelést a Habsburgok ellen.

Az újabb történelmi kutatások ugyan valószínűvé teszik, hogy Tell személye valóban létezett, a mesészerű történet azonban nyilván hozzáköltés. De bizonyos, hogy a mesés elemeknek legkorábbi, krónikás feldolgozását is határozott és egységes politikai irányzat jellemzi: szembenállás a feudalizmus egész rendszerével. A legmondaibb mozzanatok is azt jelképezik, hogy a svájci parasztok küzdelme nemcsak nemzeti, hanem társadalmi szabadságharc is volt. Jellemző ebből a szempontból Arnold von Winkelried esete a sempachi csatában (1386), ahol a svájciak könnyű fegyverzetű paraszti serege megütközött Habsburg Lipót tizenötszörös túlerőben levő lovagi hadseregével. A lovagok egyre időszerűtlenebbé, gátlóvá vált nehéz páncélzatukat, az egész testüket körülvevő, mozgatható síneket és lemezeket, az ízületeket takaró gyűrűs fonatokat, a rostélyos sisakokat ebben a csatában nevetséges lovagi hóbortból még megtoldották felfelé kunkorodó, hegyes vascipőkkel, amelyek jóformán lehetlenné tették a járást, holott az ütközetben mégiscsak gyalogolniok kellett, mert a terep nem volt alkalmas lovas támadásra. Amikor lándzsakerdejükkal a svájciak felé közeledtek, a krónika szerint Winkelried rájuk vetette magát, amennyi lándzsát bírt, karjaival átkarolt és saját mellébe mérítette, az így támadt résen aztán bajtársai legázolták az egész lovagságot, maga Lipót is a csatatéren maradt. Ez a monda már a maga idejében is az új társadalmi osztályok győzelmét példázta és ígérte a fölött a felfuvalkodott és tehetségtelen kaszt fölött, amely magát akkor az emberiség virágának tartotta. A darabban is ilyen értelemben jósolják meg ezt a jelene-tet a haldokló attinghauseni zászlósúr látnoki szavai:

*Látom, hogy jönnek majd a hercegek
S nemes urak páncélban és sisakban
Pásztorok ártatlan népét legyűrni.
Meküzdenek majd életre-halálra
S véres döntés tesz sok hágót híressé.*

*A parasztember szabad áldozattal
Põre mellét a lándzsának feszítve
Letõri majd a nemesség virágát,
S a szabadság gyõztes zászlót emel.*

A svájciaknak ez a haladó hagyománya hamar vált pusztá szólamhá. Goethe 1780-ban, svájci leveleiben kedvetlenségének így adott hangot: „Hogy szabadok a svájciak? Szabadok ezek a jómódú polgárok bezárkózott városaikban? Szabadok ezek a szegény ördögök bérceiken és szikláikon? Mi mindent el lehet hitetni az emberrel – különösen, ha egy ilyen régi mesét õriznek spirituszban! Valaha megszabadultak egy zsarnoktól, és egy pillanatig szabadnak tartották magukat. Most aztán a barátságos napfény az elnyomó tetemébõl furcsa újjászüléssel egy egész raj kis zsarnokot teremtett nekik, de azért örökösen a régi mesét fújják: hogy valaha felszabadították magukat, és szabadok is maradtak.” Schiller a *Tell* írásakor maga sem ringatózott ábrándokban. 1803. október 27-én így ír sógorának: „A *Tell Vilmos*-on dolgozom – azt hiszem, ezzel megint feltüzelem egy kicsit az embereket. Az ilyen népi témákért pokolian lóg a nyelvük, és különösen mostanában annál több szó esik a svájci szabadságról, mennél inkább nyoma veszett a valóságban.”

Igen, Schiller „színpadi szerzõ” volt, a szó legnemesebb értelmében, s fontos volt neki a siker, a visszhang. A *Tell*-t megelőző két tragédiája, *Az orléans-i szûz* és *A messinai menyasszony* hidegebb, elvontabb volt a szokottnál, és Schillernek éreznie kellett, hogy kapcsolata a közönséggel lazulni kezd – most hát népszerűbb darabot akart írni. De esze ágában sem volt, hogy beérje a múlt szabadságharcának behízelt és semmire sem kötelező dicsõítésével. „Schiller – írta Mehring, a német marxista irodalomtörténész, a német munkásoknak szánt 1905-ös Schiller-tanulmányában – mesterien értett hozzá, hogy a történelmi témában saját kora még alaktalanul küszködõ életének adjon visszhangzó falakat, s hogy történelmi hõseit egész történelmi sajátosságukkal együtt saját kortársai szívébõl sarjztassa fel.” Máskor meg arra mutatott rá Mehring, hogy marxista szempontból a klasszikus német irodalom legfõképpen „a német polgári demokratikus forradalom szellemi elõkészítése”. A *Tell Vilmos*-sal Schiller nagy szerepet vállalt ebben az elõkészítésben. Az emberek „feltüzelése” elsõsorban alighanem erre vonatkozott.

*

A *Tell Vilmos* utolsó befejezett drámája Schillernek. 1802-ben kezdte tanulmányozni a történelmi anyagot, valamint Svájc földrajzát – mert ő maga sohasem járt ott –, 1803-ban fogott hozzá a darabhoz, és 1804-ben készült el vele, egy évvel a halála előtt. A *Tell Vilmos*-t sokan tartják Schiller legjobb színművének. Belinszkij, akinek szintén ez a véleménye, hozzáteszi, hogy a *Tell* a legrealistább Schiller-darab. Valóban, mintha utolsó darabjainak kissé vértelen klasszicizmusa után össze akarta volna foglalni két első darabjának, *A haramiák*-nak és az *Ármány és szerelem*-nek egész romantikus forradalmiságát, de férfikorának érett művészetével, a fiatalkori darabok költői prózája helyett shakespeare-i veretű, de a Shakespeare-énél klassziczálóbb versekben, s méghozzá visszatérve nemcsak *A haramiák* és az *Ármány és szerelem* forradalmi romantikájához, hanem nagyobb realizmusához is. Schiller tudta, hogy különösen ez a realista törekvés nehéz próba elé állítja. Mindezekről a nehézségekről még tervezgetés közben, 1802. szeptember 9-én így ír egy barátjának: „Ámbár úgy látszik, hogy a *Tell* anyaga nem nagyon alkalmas drámai feldolgozásra, mert a cselekmény helyben és időben egészen szétesik, mert nagy részében országos cselekmény, és – a kalap és az alma meséjét kivéve – berzenkedik az ábrázolás ellen; mégis, eddig is már annyi költői műveletet eszeltem ki rajta, hogy máris átlépett a történelmi keretből a költőibe. Azt mondanom sem kell neked, hogy átkozottul nehéz feladat, mert ha kellőképpen el is tekintek mindazoktól a várakozásoktól, amelyekkel a közönség és a kor éppen ezt a témát fogadja – még mindig elég magas költői követelménynek kell eleget tennem, mert itt egy egész, helyileg meghatározott népet, egy egész távoli korszakot és, ami a fődolog, egy egészen helyi, sőt szinte egyéni és egyszeri jelenséget kell a legszüükszerűbb és legvalószerűbb jellemzéssel szemlélhetővé tennem.”

A „helyi meghatározottság” szempontjából – színdarabról lévén szó – fontos szerepet játszik az intonáció, a hangütés. E tekintetben a lírikus jött a drámaíró segítségére, s az első felvonás bevezető dalai, a halásznak, a pásztornak és a vadásznak a pásztorkürt dallamát folytató énekei azonnal elének idézik a svájci tájat és a svájci életet, még érzékletesebben, mint Schiller részletes, költőiséget és színpadiasságot vegyítő színleírásai. Amikor aztán, a dalok után, megszólalnak a dráma *hősei*, a középkori svájci *parasztok*, a „helyileg meghatározott nép” realitása teljes erővel érvényesül a shakespeare-i jambuson át. Ez a shakespeare-i jambus egyébként ebben az esetben legalább olyan mehökkentő művészi forradalom volt, mint Schiller fiatal drámáinak merész, szaggatott, kísérletezően romantikus prózája. A parasztok addig Shakespeare-nél is, a későbbi verses tragédiákban is, mindig prózában szólaltak meg – mintegy alacsonyabb társadalmi rangjukat jelezve. Most első ízben beszéltették őket a tragédia teljes érté-

kü, ütemes nyelvezetén – és, mint láthatjuk, egészen jól illett a szájukba.

„Ez persze nem is első felvonás – írta vissza Goethe, amint az első felvonást elkészültekor rögtön elolvasta –, hanem egy egész darab, mégpedig remek.” Valóban már az első jelenet kerek drámai történetbe sűríti a svájci nép elnyomását, elkeseredését és ellenállását, amelyből ki kell robbannia a szabadságharcnak. Az alpesi, pásztori idillt hirtelen drámaivá változtatja a helytartó lovasai elől menekülő paraszt, aki zihálva ront be, s arra kéri a halászt, vigye át a tó túlsó partjára, amely már egy másik helytartó hatáskörébe tartozik. Ahogyan történetét elkezdí – „A császár várnagya Rossbergben ült” –, a shakespeare-i tragédia tömény eszközeivel tudja érzékeltetni az elnyomás természetét: a helytartói önkényt és a távoli, idegen császári hatalmat. Hogy megölte a feleségét meggyalázó várnagyot, az első „fegyveres ellenállás”, amellyel a darabban találkozunk, s a legnépszerűbb módon kelti fel a közönség érdeklődését, amely csak fokozódik, amikor a halász a tavon dühöngő vihar miatt nem meri megkísérelni az átkelést, a véletlenül feltűnő Tell azonban az utolsó pillanatban megmenti az üldözöttet. Amikor aztán a felsült vértések dühükben felgyújtják a halászkunyhót, s a jelenet végén a halász felsóhajt – „Ki menti meg, ki menti meg hazánkat?” –, kész az expozíció: tudjuk, hogy lényegében miről szól a darab. Tell kurta, de hatásos felléptetése arra mindenesetre jó, hogy tetterős, áldozatra és cselekvésre kész férfit ismerjünk meg benne.

A második jelenetben a politikai öntudat magasabb fokával találkozunk. „Ne esküdj Ausztriához!” – így kezdődik, ezzel inti a luzerni Pfeifer a módos Stauffachert, s arra buzdítja, hogy tartson ki a birodalom mellett, mert a helytartói zaklatásnak vége lesz majd, ha új – azaz nem Habsburg-házi – császárt választ a birodalom, „de Ausztria örökre kaparint meg”. Ez annyit jelent, hogy a birodalom védnöksége laza kapcsolat, de ha elfogadják a Habsburgok dinasztikus hűbéruralmi hatalmát, veszélyes szorítást vetnek magukra. Ugyanezt a gondolatot, a parasztot gúnyolva, de a gúnyban is pontosan fogalmazza meg majd a második felvonás első jelenetében Rudenz, a nemesúrfi: „Persze a császárt akarja urának, hogy ne legyen úr fölötte.” Hogy ez a legnagyobb veszély, belekerülni a hűbéri rend bonyolult szerkezetének kapcsai és szorítói közé – kiderül a helytartó szavaiból, Stauffacher elbeszélésében:

*Nem tűröm, hogy a paraszt házat épít
Kedve szerint, tehát szabadon él,
Mintha ő volna úr a tartományban.*

Gertrudból viszont, Stauffacher feleségéből – akinek politikai öntudata még magasabb, mint a férjéé – már a polgárság önérzete beszél, amikor a helytartó rosszindulatát jellemzi:

... Mert nem ismeresz fölötted más urat,
 Csupán a keresztény világ fejét.
 Ő meg kisebbik fiú a családban
 S nincs egyebe, csak lovagi palástja.
 Ezért hát minden becsületes ember
 Szerencséjére acsarogva sandít.

A lovagi palástnak ez a lekicsinylő emlegetése a maga idején bizonyára meghökkentette még azt a forradalmi érületű fiatalságot is, amely fel-lázadt a tizenharmadik századi feudalizmus ellen, de rajongott a hűbéri-ség középkori formáiért. A romantikában látszólag elválaszthatatlanul összefonódtak a haladó és a visszahúzó elemek. Goethének és Schillernek nagy érdeme, hogy ugyanakkor, amikor elfogadták és diadalra vitték mindazt, ami a romantikában forradalmi, népi, egyetemes érdekű újdonság volt – a polgári józanság és a francia felvilágosodás fegyverzetében kér-lelhetetlenül szembefordultak a romantika, különösen a német romantika minden visszafelé rajongó, zavaros és misztikus törekvésével, hajlamával. Lehetetlen például nem látni szándékos pedagógiát abban, hogy amikor Schiller a harmadik felvonásban első ízben lépteti színre Gesslert, a hely-tartót, hogy végrehajtsa példátlan, világraszóló kegyetlenségét – Gessler a színpadi utasítás szerint „lovon, öklén sólyommal” jelenik meg, tehát úgy, ahogy a rajongó romantika a lovagot legszebb ragyogásában elkép-zelte. Hogy aztán ennek a ragyogó jelenségnek bemutatása a maga teljes ocsmányságában milyen roham volt a közönség romantikus érzelmei ellen, elképzelhetjük, ha meggondoljuk, hogy a reakciós romantika hatása – pél-dául a középkor eszményítésében is – jóformán napjainkig tartott, a mo-zilátogató közönség között éppúgy, mint a legműveltebb irodalomban. Schiller tudatos romantikájának erejét mutatja, hogy amikor Gertrud a lovagi garázdálkodással szemben ellenállásra, szabadságharcra buzdítja férjét, aki felidézi a háború borzalmait – ha a „pásztorok gyöngé népe birok-ra kelne a világ urával”, s az ráeresztené a szegény országra „hadi hatal-ma hordáit” –, Gertrud szavaiban – „Férfiak vagytok, van fejszétek is” – a népnek a lovaginál igazabb hősiessége válaszol. Általában, Stauffacher és Gertrud párbeszéde Schiller pátoszának és a drámai költészet izgalmának teljes kibontakozása. Amikor például Stauffacher arra figyelmezteti fele-ségét, hogy a háborúban leéghehet újonnan épített házuk, melyet annyira szeretnek, Gertrud így válaszol:

Tudnám, mülő javakhoz húz a szívem –
 Magam keze vetné bele a csóvát.

Az idegen elnyomásnak egy hatásos és szemléltető mozzanatát viszi színpadra a harmadik jelenet: a svájci nép hajszott robotmunkával maga építi azt az erődöt, amely ellene szolgál majd járomnak és börtönnek. Ebben a jelenetben tüzik ki a Habsburgok hercegi kalapját is, és hirdetik ki, hogy a népnek födetlen fővel, térdet hajtva kell hódolni előtte. A nép nevet ezen, tréfának veszi, vagy felháborodik a képtelenségen, és nem tudja, mi célja lehet „egy kalapot imádni”. Gessler majd a negyedik felvonásban, néhány perccel halála előtt fogalmazza meg pontosan a lealázó rendelkezés politikai szándékát:

*A kalapot nem tréfából tüzettem
 Ki Altorfban, s nem hogy a nép szívét
 Kipróbáljam, hiszen azt ismerem rég.
 Kitűzettem azért, hogy megtanulják
 Meghajtani egyenes nyakukat.
 A kényelmetlenséget cövekeltem
 Útjukba, hol mindennap elhaladnak:
 Szúrjon szemet s emlékeztesse őket
 Urukra, akit elfelejtenének.*

A dráma szempontjából azonban az a harmadik jelenet leglényegesebb mozzanata – amelynek az irodalomtörténet mindeddig nem szentelt figyelmet –, hogy Tell kifejtí benne idegenkedését az összeesküvéstől s általában a szervezett ellenállástól. Ezzel kapcsolatban helyénvaló kitérni a dráma hősére, központi összeütközésére és egységére. A *Tell Vilmos* szerkesztét jóformán minden bírálója és méltatója kifogásolta, és félre is értette. Elmondták róla, hogy lényegében inkább eposz, mint dráma; hogy nincs igazi drámai története; hogy két cselekmény fut benne: a svájci szövetségnek, tehát a Rütli réti eskünek története, és Tell Vilmosé, s ez a kettő csak lazán és erőszakosan függ össze egymással; hogy Tell és Gessler összeütközése kettőjük személyes ügye, Tell tehát személyes védekezésből és bosszúból lövi le a helytartót, s ezt a személyes ügyet Schiller csak néhány erőszakolt megjegyzéssel fűzi hozzá a Rütli réti szövetséghez és a nép szabadságharcához. Mindezzel szemben néha azzal védték meg a darabot, hogy hőse tulajdonképpen az egész svájci nép. Ezt a felfogást az indokolta, hogy nincs még egy dráma, mely egy egész népet – Schiller kifejezése szerint – a maga helyi és történelmi meghatározottságában színpadra vitt. Az is igaz, hogy Schiller ezt néha – a tájfestő és elmesélő részletekben – az eposz eszközeivel, olykor egyenesen homéroszi eszközökkel érte el. A *Tell* mégis vérbeli dráma, melynek hőse egyéni hős – enélkül valóban nem volna dráma –, mégpedig Tell. Konfliktusa, főkérdése az

apolitikus ember válsága az általánossá vált politikai feszültség korában. Ha nem ismerjük fel a darabnak ezt a főtengelyét, úgy félreismerjük egész egyensúlyát, szerkezetét, tartalmát. S ha mi jobban meglátjuk, mint az előttünk járók, ez nem a mi nagyobb éleslátásunkat bizonyítja, hanem azt, hogy rányitotta szemünket a mi korunk, amelyben ez a konfliktus az emberi élet egyik legfőbb kérdése volt.

Schiller azonban csakugyan csodálatra méltó érzékenységgel és éleslátással építette fel darabját éppen e konfliktus köré. S már itt, ebben a harmadik jelenetben biztos kezű dramaturgiával és kellő súllyal jelzi, hogy a darab legfontosabb személye Tell, s azt is, hogy Tell tragikus konfliktusát ez a kérdés okozza. Stauffacher a közös veszéllyel szemben közös tanácskozássra akarja bírni Tellt, aki azonban a szóval szemben a türelmet és hallgatást ajánlja. „Hát eltűrjük azt, ami tűrhetetlen?” – kérdi erre Stauffacher. Tell válasza, bár a shakespeare-i dráma nyelvén, de jellemző az *apolitikus* emberre, aki szereti a társadalom viharait is természeti csapásnak tekinteni, amely ellen nincs védekezés, de amely magától is elmúlik:

*Gyors uralkodó nem trónol sokáig.
Mikor felzúg a fön, a tüzeket
Eloltják, a hajók is kikötőkbe
Sietnek, és a nagyhatalmú szellem
Nyomtalan tűnik el a föld fölött.
Mindenki éljen otthon csendesen:
Békében hagyják azt, ki maga békés.*

Stauffacher a közösségre hivatkozik, de Tell az individualizmus keményen, tömören egy sorba szorított érveivel válaszol: „Hajótöréskor könynyebb egyedül . . . Csak önmagunkban bízhatunk egészen . . . Erős ember egyedül legerősebb . . .” De végül – és ez a leglényegesebb –, amikor Stauffacher sarokba szorítja, Tell válaszában komoly zengésű négy sora *apolitikus* és individualista, de nem passzív embert jellemez, olyan embert, akiben megvan a hőshöz való anyag:

*Ne únszoljatok, ne kérdezzetek!
Nem tudok fontolni, tanácsot adni.
Ha tettekhez lesz rám szükségetek,
Hívjátok Tellt – úgysem tud elmaradni!*

Amint ez a négy sor elhangzott, Tellnek e megnyílt problémája kell hogy bennünket elsősorban érdekeljen, s ebből a szempontból a Rütli-jelenetnek is az lesz majd legnagyobb drámai érdekessége, hogy *Tell nincs ott*.

Sőt, az első felvonásnak rögtön erre következő utolsó jelenete is, a Rütli-eskünek három személyre sűrített előképe, a népnek azt a közös és egészséges politikai öntudatát és tettekkészségét ábrázolja, melyből Tell kirekesztette magát.

Az első felvonás tehát valóban teljes egészében exponálta a megoldandó drámai feladatot. A második felvonás első jelenetében a néppel tartó attinghauseni zászlósúr és az idegent majmoló, a Habsburgok helytartójához szegődött unokaöccse összecsapásában meggyőző példáját láthatjuk annak, ami a többi Schiller-darabtól eltérő realizmus a *Tell Vilmos*-ban. Rudenz érvei, amikor – Attinghausen szavai szerint – „gögös csömörrel” gyalázza hazáját, reális, a valóságot kifejező érvek, tehát a hallgatóban vagy olvasóban az ellenkezőjét érik el annak, ami Rudenz szándéka:

*A harci harsonák merész szava,
Herold hangja, mely bajvívásra hív –
E völgyekbe hozzánk be nem hatolhat.
Itt nem hallom meg, csak a nyájkolompot
S a pásztorkürt egyhangu dallamát.*

S amikor azt fejti ki, miért nem lehet ellenszegülni a királynak – tehát nem a császárnak, a birodalom fejének, hanem a terjeszkedő hűbérúrnak, a Habsburg-dinasztiának! –, voltaképpen azt bizonyítja, miért *kell* a királynak ellenállni:

*Övé a világ, hát mi egyedül
Ragaszkodjunk-e ahhoz konokul,
Hogy az országok láncát megszakasszuk,
Melyet erős hatalma vont körénk?
Övé minden piac, minden bíróság,
Kereskedelmi út – gotthardi hágón
Járó ösvéren vámot ő vehet.
Országainak körhálózata
Szorosan zárul ránk.*

Úgyhogy amikor majd a harmadik felvonás nagyjelenetében szemébe vágja Gesslernek: „Szememről a kötés lehull” – a fordulat értelmileg sem váratlan, hiszen eddig is a lényeges dolgokat látta meg Rudenz, csak nem tiszta szemmel. De Attinghausen felelete sem üres eszményi lelkesedés a szabadságért – mint Schillernél néha előfordul –, hanem valóságos politikai érvelés:

*Eljönnek majd, hogy marhánkat, juhunkat
 Megszámolják, az Alpokat kimérvék,
 Hogy eltiltsanak szabad erdeinkben
 A halaktól, madaraktól, sorompót
 Húznak majd hidainkra, kapuinkra,
 Országokat szereznek nyomorunkon,
 S háborúinkban véruinkkal fizetnek.
 Nem, ha már bőruinket vásárra vesszük,
 Szabadságot olcsóbban vehetünk,
 Mint szolgaságot.*

A felvonás hátralevő részét a Rütli réti éjszaka tölti ki – máig is gyönyörködtető mintaképe annak, hogyan lehet egy politikai gyűlést a legmagasabb művészettel és a legnemesebb izgalommal ábrázolni. Schiller őszinte idealizmusából fakadnak azok a mondatok, amelyekben Stauffacher az ember elidegeníthetetlen szabadságjogainak forrását keresi:

*Határa van a zsarnokságnak is.
 Ha jogra nem talál az elnyomott
 És terhe tűrhetetlen – fölfelé nyúl,
 Merészen bízva, föl, az ég felé,
 S a földre hozza le örök jogát –
 Ott függ az fent s el nem rabolható,
 És sérthetetlen, mint a csillagok.*

Az ide kapcsolódó és máig is forradalmi érvényű sorok a nép fegyveres felkelésének jogosságát és szükségességét fogalmazzák meg:

*A természet ős rendje visszatér,
 Hol ember az emberrel szembeszáll,
 S ha nem használ már semmiféle eszköz,
 Utolsó érvnek ott van még a kard.*

Érdemes azonkívül külön megemlítenünk Schiller politikai bölcsességét, amellyel ennek az „ösdemokráciának” születésénél szükségesnek tartja hangsúlyozni minden tehetetlen vagy képmutató liberalizmussal szemben, hogy semmiféle demokrácia védelme nem terjedhet ki azokra, akik e demokrácia alapjait támadják:

*Taszítsuk ki a svájci jogból azt,
Ki Ausztriáról beszél s megadásról –*

ez az első határozat, melyet a Rütli réti szövetkezés elfogad.

A harmadik felvonás szerelmi jelenete lényegében Schiller más páros jeleneteinek, különösen a *Wallenstein*-ének változata, de szép példája a politika és magánélet művészi egybefonásának. „A te szabadságodra s az enyémre egy mohóság tátja ki szörnyű torkát” – állapítja meg Bertha, s így búcsúzik Rudenztól:

Te harcolj

Hazáért, úgy harcolsz szerelmedért.

Mindnyájunkat egy ellenség remegtet,

Egy szabadsággal szabadulhatunk!

Tehát a szerelmesek is szerelmükön keresztül felismerik azt az igazságot, amelytől Tell olyan makacsul elfordul. Ennek itt azért van külön jelentősége, mert közvetlenül e sorok után következik az almajelenet, a drámai cselekmény legizgalmasabb jelenete. Bár Schiller e történet minden részletét egy svájci krónikából vette át, Goethe is, Mehring is szemére vetette, hogy Gessler alakjában rikító hatású – Mehring szavával – „színházi zsarnokot” teremtett. A jelenkor itt is hozzásegített minket ahhoz, hogy jobban megértsük Schillert: ma már nem tartjuk valószínűtlennek vagy túlzottnak a helytartó nyílt kegyetlenségét – amellyel arra kényszeríti az apát, hogy fia fejéről lelője az almát –, sem képmutatását, amellyel – a második nyilvánvaló tekintetében – nyílt, férfias vallomásra bírja Tellt, hogy aztán e vallomás alapján bebörtönöztesse.

Mehring többi ellenvetése e jelenettel szemben jórészt onnan ered, hogy nem figyelt föl Tellnek és a darabnak központi kérdésére, tehát azokra a rejtett okozati és dramaturgiai szálakra sem, amelyek ezt a jelenetet – az irodalomtörténeti közhittel ellentétben – a Rütli-esküvel összekötik. Amikor ugyanis Tell nem hódol a kalapnak, és a zsoldos le akarja tartóztatni, Stauffacher és Melchthal rátámad a katonára, és gorombán hazugnak nevezi, mert Tell ilyet nem tehetett. Mehring megalázó képmutatásnak tartja ezt a szövetség vezetői részéről, akik az első felvonás végén megfogadják, hogy „Alpoktól Alpokig a jelzőtűz lángolva fellobog, s a zsarnokság erődje mélybe hull”. De nem szabad elfelejtenünk, hogy a Rütli-réten különböző megfontolásokból karácsonyra halasztották a felkelést,

és megfogadták, hogy addig tartózkodnak minden „egyéni akciótól”. A nagyobb drámai nyomaték kedvéért a második felvonás és vele az egész Rütli-jelenet e szavakkal végződött:

*Ki nem fékezi meg saját dühét,
Az kisajátít a közös vagyonból,
És bosszúnk felgyúlt kincsét szórja szét,
Ki saját ügyében magára gondol.*

Stauffachernek és Melchthalnak tehát, éppen mint a szövetség vezetőinek, minden erejükkel, okosságukkal és megalkuvásukkal azon kell lenniük, hogy ezt a váratlanul kitörő egyéni összeütközést – amely egész számításukat keresztülhúzhatta – tompítsák, elsimítsák. Tell viszont, tudtán és akaratán kívül, a szövetségnek ezt a megállapodását szegte meg, és az egész felkelést veszélyeztette egyéni felelőtlensége, amely egyszerűen „nem vette komolyan” a kalapot. Mert ez az igazság, nem vett róla tudomást, megint csak a politikátlan embernek azzal a fölényes gyanútlan-ságával, amely nem képes fontosságot tulajdonítani a zsarnokság rémregényben végződő politikai komédiáinak. Ez a gyanútlan-ság teszi, hogy elszétál a kalap mellett, amelyet pedig a svájciak messze elkerülnek, nehogy összeütközzenek a rendelettel. Őszintén beszél tehát, amikor kisfiának, aki a kalapra figyelmezteti, így felel: „Mi közünk a kalaphoz?” Bezzeg a kalapnak volt hozzá köze – ez éppen a politikátlan emberek tévedése ilyen időben, hogy azt hiszik, elkerülhetik a politikát, pedig az nem kerüli el őket. Mehring lealacsonyító meghunyászkodásnak ítéli, hogy a helytartó felelősségrevonására Tell így válaszol:

*Drága uram, bocsáss meg! Csak hanyagság
Okozta – nem a megvetés irántad.*

Holott ez a válasz Tell politikaellenes, fölényes iróniája. Keserű irónia, igaz, de Tell valószínűleg azt érezte volna megalázóbbnak, ha a kalapügyet, ezt a politikai képtelenséget, önértéktételnek tekinti. S az egész látványos és színpadi izgalmakban is bővelkedő nagy jelenetben Tell lerója első részletét annak az árnyak, amit politikátlan-ságáért fizet. S amikor Stauffacher feljajdul:

*Most oda minden, minden! Rajtad át
S veled mindannyiunkat megkötözték –*

ezt a felvonásvéget mesteri dramaturgiával köti a második, a Rütli-felvonás befejezéséhez, mert azt jelzi, hogy Tell magatartása megbénította az egész Rütli-szövetséget.

„Az Úr terajta látható csodát tett” – mondja a negyedik felvonás elején a halász Tellnek, aki – bár a helytartó megkötözve vitte magával hajóján a vierwaldstätti tavon át küssnachti vára felé – a hirtelen támadt vihar és saját ügyessége segítségével megmenekül. Általában az Urat, Isten csodáját, a gondviselést nagyon sokat emlegetik a darabban – akár, mert Schiller ezzel akarta érzékelteni a középkori svájciak vallásosságát, akár, mert ebben a tekintetben mégis meg akart felelni kora és közönsége „várakozásainak”. De az bizonyos, hogy ez a „csodatevés” dramaturgiai szempontból mindig kifogástalanul működik, „Isten keze” csak annyit lendít a cselekményen, amennyire a darabnak szüksége van, a gondviselés csak fél munkát végez, és nem csorbítja a drámai hős cselekvésének szabadságát, elhatározásának szükségességét. Tell, amikor kiugrott a szirtzátonyra, a hajót – amelyet egyedül ő tudott igazán kormányozni – visszarúgta a tóba, a viharba, az elemek martalékául. A gondviselés elvégre elpusztíthatta volna a hajót a helytartóval együtt – a halász leírásából következtetve ez lett volna a hajó valószínű sorsa –, s így megkímélhette volna Tellt a gyilkosság, sőt – miért szépítsük fölöslegesen – orgyilkosság terhétől, amelyre Tellmost már nemcsak a legelemibb önvédelemből szánja el magát, hanem mert mialatt gyermeke fejére célzott, belülről is átalakult, amint azt a negyedik felvonás nagy monológjában kifejti.

De mielőtt tovább követjük ezt a közösségtől elkanyarodott, egyéni utat – amely szorítóba került, akár a küssnachti mélyút, ahol Tell majd lesben áll az íjjal –, előbb a közösség egészséges, táguló hömpölygését mutatja be egy hatásos jelenet, a schilleri pátosz, politikai érzék és vérbeli drámaiság szerencsés találkozása. Az attinghauseni zászlósúr halálközlése köré felépített jelenet politikai tartalma – hogy a nemesség uralmát, vezetőszerépét békésen felváltja a polgárságé, illetve a „helyileg meghatározott” parasztké – Schiller idealizmusából következik, amely a francia forradalom céljait a francia forradalom módszereit megkerülve szerette volna elérni. E felfogás valóságatlanságát azonban ebben az esetben enyhíti a svájci nemesség csekély száma és jelentéktelen súlya. Mindenesetre, Attinghausen búcsúja a költészetben talán József Attiláig legtömörebb megfogalmazása annak a folyamatnak, hogy az emberi civilizáció közös és állandó ügyét mindig újabb osztályok viszik tovább:

*Ha ilyesmit merészel a paraszt
A nemesek nélkül, önerejéből,
Ha ennyire megbízik már magában –
Akkor miránk nincs is szüksége többé,
S mi megnyugodva szállhatunk a sírba,
Mert eltetik utánunk más erők
Azt, ami az emberben nagyszerű.*

És csak Schiller drámai dialektikája képes olyan hirtelen és igaz ellentétet kibontani, mint Attinghausen fázlódó, maradi, öreg ízű s mégis mélyen költői elégedetlensége a második felvonás elején:

*Hódít az új, méltóságteljesen
Búcsúzik el a régi, új idő jön,
Másképp gondolkodó, új nemzedék.
Mit keresek itt? Régen eltemetve,
Akikkel együtt cselekedtem, éltem!
A föld alatt van már az én időm –
Ó, boldog, aki az újat nem érte meg –*

és nagylelkű, felszárnyaló búcsúja itt, a negyedik felvonásban – amikor megtudja, hogy ez az „új” nem a betolakodó idegenség, hanem a réginek szerves folytatása, népének, saját életének bár forradalmian, de természetesen kinőtt hajtása:

*E főből, melyre az almát helyezték,
Igazabb szabadságotok virágzik.
A régi omlik, fordul az idő,
S új élet zöldel a romok közül.*

Csak e bizakodó haldoklás után – mely a költészetet és az okosságot ritka összhangban egyesíti – fordul a szín a lesben álló Tellhez, aki elmondja nagy monológját. Ez a jelenet izgalomban méltó párja a harmadik felvonásbeli almajelenetnek, de nagy drámai teljesítmény, hogy a legnagyobb feszültséget a jelenet kezdetén a puszta szó, sőt magánbeszéd eszközével éri el. Tell meg kell hogy ölje a helytartót. Önvédelemből, és azért is, mert családja sincs biztonságban – mindezt eléggé hangsúlyozza Tell. Amire készül, mégsem magángyilkosság, személyes ügy, hanem politikai tett.

*De te, békémből felriasztva engem
Jámbor észjárásom tejét kavargó
Sárkányméreggé változtattad át –*

s ez a „sárkányméreg” nem pusztán az ölésre vonatkozik – amelyet Tell tiszta lelkiismerettel hajt végre –, hanem a politikára is, mely az almajelet közben Tellt átjárta. Kétségbeesését, elképedését nemcsak a személyes kegyetlenkedés váltotta ki, hanem annak a képtelenségnek felismerése is, hogy a kalapkomédia tragédiává is változhatik. Tell nem vette komolyan a politikát, sem honfitársaiét, sem Gesslerét, de most szörnyű, személyére szabott leckét kapott abból, milyen komolyan lehet venni a politikát. Tehát milyen komolyan *kell* vennie neki is – és minthogy Tell cselekvő, felelősségteljes ember, ez a felismerés a helytartó megölését nem csupán gyakorlati, önvédelmi kötelezettséggé teszi számára, hanem erkölcsivé. Most már csak ezzel az egyéni tettel pótolhatja azt a részt, amelyet nem vállalt a közösség döntéséből. S hogy ne lehessen kétségünk tettenek e vonatkozása felől, Schiller itt, a helytartó megölése előtt, megint mesteri, drámai dialektikával visszhangoztatja Tell érvelését az első felvonásban. Stüssi, a mezőcsősz – nálunk érthetetlenül és jellegét is meghamisítóan „Stüssi vadász” néven honosodott meg – könnyelmű fecsegése alsóbbrendűen, mégis azt a magatartást idézi vissza, ahogyan Tell határolta el magát a politikától:

*Bánat nyom? Vesd el gyorsan a szivedről!
Nehéz idő ez, úgy fogadd, ahogy jön,
Siess, amint van alkalmad örülni:
Itt nászot ülnek – máshol talán temetnek.*

Íme, Tell felsőbbrendű politikátlanságának és individualizmusának nyárs-polgárian önző változata! Gyakorlati tanácsa szinte pontos mása Tell régi véleményének:

*Jó annak, aki földjét műveli,
S nyugton megülhet házi tűzhelyénél.*

Csakhogy most Tell kénytelen ismételni Stauffacher akkori válaszát:

*Békén a legjámborabb sem maradhat,
Ha rossz szomszédja ezt nem tűrheti.*

A félreértés a Tell-dráma lényeges kérdése körül annál meglepőbb, mert Schiller a drámai szerkesztés minden eszközével igyekezett kidomborítani azt, amit fontosnak tartott. Igaz, Gessler életének utolsó ténykedése megint csak személyesnek látszó embertelenség: egy férjéért könyörgő, szegény parasztasszonyt utasít el durva kegyetlenséggel. De ezt megelőzően éppen helytartói politikájának alapelvét fejtí ki:

*De én a császár szolgálja vagyok,
Tehát az ő tetszését kell kivívnom.
Nem azért küldtek ide, hogy a népnek
Hízelegjek – egy engedelmes ország,
Ez kell neki. S kérdés, ki legyen úr
Az országban: a paraszt vagy a császár?*

S amikor erre lovászmestere megkockáztatja: „De vannak jogai a népnek is...”, Gessler visszavágja: „Most nincs időnk a megfontolgatásra” – és emlékeztet a Habsburg-politika nagyobb távlatára:

*Nagy dolog az, ami most megvalósul:
A császári ház növekszik, s amit
Az apa kezdett, fia viszi véghez,
Ez a kis nép kő, mely utunkban áll –
De így vagy úgy – meg kell hódolnia.*

Ebben az egymásnak felelésben nem kerülheti el figyelmünket, hogy ez az embertelenség nemcsak személyes gonoszság, hanem egyenes következménye ennek a politikának, aminthogy az asszony „erőszakos” fellépése miatt feldühödve – Armgart ugyanis gyerekeivel együtt a helytartó lova elé veti magát –, Gessler indulata megint csak politikai őrjöngésbe csap, az elnyomás „elvi” megfogalmazásába, és becsületére válnék bármely mai gyarmatosító hatalom helytartójának – ha a középkori nyíltságot nem váltotta volna föl a modern képmutatás:

*E népnek túl szelíd uralkodója
Vagyok – még mindig túl szabad a szájuk,
Még nem tudtunk mindent megzabolázni!
De másképp lesz itt minden, fogadom!
Dacukat széttöröm, s meghajlítom
A szabadság szemtelen szellemét.
Én ezeknek az országoknak új
Törvényt szabok – majd én...*

e pillanatban döfi át szívét a nyíl vessző, s a mondat befejezése: „Irgalmas Isten!” És a teljes világosság kedvéért Tell kilép a szikla mögül, lekiált:

*A kunyhók szabadok, a védtelen
Nyugodt lehet, fellélegzik az ország –*

s ezzel bejelenti, hogy tette már szándékában is túlnőtt a személyes ügyön, az önvédelmen.

„Látjátok-e? Tűz ég a hegyeken . . . Halljátok-e? Harang szól túl az erdőn” – ezzel a megint csak „helyileg meghatározott” ujjongással kezdődik az ötödik felvonás, és azzal, hogy nyílt színen lerombolják az *Uri jáрма* erődöt. Ez a jelenet, oly közel még a Bastille ostromához, s a francia forradalom eleven visszahatásának indulatteljes légkörében, valóban „fel-tűzelhetette” az embereket. A parasztok megállapítják ugyan, hogy vértelenül győztek, az első jelenet mégis egy diadalmas forradalom önérzetét sugározza. Ez érződik még Tell válaszában is, amikor felesége visszaborzad, és nem tudja, megfoghatja-e férje kezét:

*Védett téged s országot szabadított:
Nyugodtan emelhetem ég felé.*

Annál érthetlenebb, hogy amikor megjelenik Parricida – a császár unokaöccse, aki nagybátyját magánbosszúból és magánjogkeresésből megölte –, Tell képmutató felháborodással csak azt vállalja tettéből, ami ön- és családvédelem, a „házi tűzhely” védelme. „Aligha vonta még bárki is kétségbe – írja Mehring –, hogy ez a jelenet csúnyán eltorzította a darabot.” Körülbelül huszonöt évvel a darab születése után Eckermann megkérdezte Goethét, „hogyan követhette el Schiller azt a hibát, hogy hőseit a menekülő sváb herceggel szemben tanúsított nemtelen magatartásával annyira lealacsonyítja, hogy Tell kemény ítéletet mond a herceg fölött, miközben ő maga kérkedik saját tetteivel.” – „Ez alig érthető – felelte Goethe –, de Schiller az asszonyok befolyása alatt élt, mint egyébként mások is, és ha ebben az esetben ekkorát hibázott, ez inkább ilyen hatással magyarázható, mint saját jó természetével.” Mehring közelebbről is meghatározza ezt a befolyást: „Schiller felesége és sógornője szükségesnek tartotta, hogy Tell a maga bűnéért, egy embernyúzó helytartó megöléséért legalább azzal bűnhődjék, hogy erkölcsprédikációt tartson a politikai gyilkosságról.” Mehring indoklásával – egyébként is meggyőzően írja le a két asszony befolyásának irányát – teljesen egyetérthetünk. Persze, a

kalandori terror és a politikai erőszak között határt vonni mindig szükséges – mégis, nem leplezhető, hogy ez a jelenet csúnya megalkuvás eredménye. Szerencsére olyan szervesen toldalék, hogy nemcsak a színházi előadásból hagyható el, hanem az olvasó is nyugodtan kioperálhatja képzeletében az egész drámából.

De semmi esetre sem érthetünk egyet Mehringnek – aki a *Tell Vilmos*-sal különben is eléggé mostohán bánik – azzal a bírálatával, hogy a dráma befejező sora, Rudenz szavai – „Szabaddá teszem jobbágymat” –, zavaróan időszerűtlen, és csak a megalkuvások ellensúlyául létrejött kifejezés. Mehring itt ellentétbe került azzal a szép jellemzéssel, melyet ő maga adott Schiller történelmi drámáinak módszeréről. Hogy ez a befejezés is „saját kora még alaktalanul küszködő életének adott visszhangzó falakat”, azt egy szép példa bizonyítja: Zsukovszkij, a romantikus orosz költő, az *Odüsszeia* orosz fordítója, 1820-ban látta a *Tell Vilmos*-t Svájcban, s az egész darab, de – mint egy barátjának írta – különösen az utolsó sorok hatása alatt hazatértekor felszabadította jobbágymat.

A *Tell Vilmos*-ra általában véve is jellemző, hogy a világirodalom élénk utókorú, széles hatású remekművei közé tartozik. Alakjai – mint Schiller hősei általában – nem teljes kiterjedésükben, csak a dráma dimenzióiban élnek, de ott annál elhíhetőbbben, s ezt a színpadi létszerűségüket azóta a színházon kívül Rossini operája népszerűsítette – nem is beszélve a kártyajáték lapjairól. Hozzánk alighanem közvetlenebbül szól, mint az előttünk járó nemzedékekhez, mert témája – egy kis nép szabadságharca a betolakodó, idegen elnyomók ellen – ma talán még közelebb és időszerűbb, mint a dráma keletkezésekor volt.

1952

HENRY ESMOND

THACKERAY REGÉNYE

I

„Anglia történetét a hóhérnak kellene megírni” – állapította meg Voltaire a *Filozófiai szótár*-ban, a *Halálbüntetés* címszó alatt. Ez a mondat ugyanabból az évtizedből való, melyben e regény hőséne emlékiratai elé – mert a *Henry Esmond története*-nek az a formája, hogy a főhős, viszsza tekintve, maga meséli el élete kalandjait – Esmond lánya a maga, persze szintén költött, bevezető emlékezését megírja. Voltaire megjegyzése nem a „fehér róza és piros róza” lefejezésekben szintén nem szűkölködő ellentétére célzott – mert az ilyen feudális vérengzések a középkorban meglehetősen gyakoriak és hasonlóak voltak Európa minden nemzetének uralkodó osztályán belül –, hanem azokra az újabb politikai küzdelmekre, melyeknek viszonylag kevés főre összpontosított, de céltudatos, mondhatni *ökonómikus* kivégzései a társadalmi harc fontos mozzanatait, győzelmeit rögzítették. Voltaire korában, részint éppen a győzelmes polgári forradalom következtében, Anglia volt Európa legnyugodtabb, leggazdagabb országa, de még mindig az volt egyik legfőbb érdekessége, hogy az egyetlen ország, amelynek népe kivégezte törvényes királyát.

De már korábban is Angliában a reformáció és ellenreformáció küzdelmeit, kivégzéseit és ellenkivégzéseit szokatlan politikai tudatosság jellemezte. Persze, ebben a korszakban nemcsak Angliára volt érvényes Engels jellemzése: „A tömegeknek, amelyeknek lelkét kizárólag vallással táplálták, saját érdekeiket vallásos öltözetben kellett bemutatni, ha nagy vihart akartak előidézni.”

Találón jegyzi meg Christopher Hill, angol történész: „Nem azért lehetünk vallási dolgokban kételkedők és türelmesek, mintha bölcsebbek és jobbakk volnánk, hanem mert Cromwell bekötötte a székesegyházakba a világot addig legfegyelmeltebb és legdemokratikusabb lovasságának pari-

páit, és olyan győzelmet aratott, amely egyszer s mindenkorra véget vetett annak, hogy embereket megkorbácsoljanak és megbélyegezzenek, amiért eretnek nézetük volt az Úrvacsora vételéről.” De addig a vallásos ellentétek hevességét fokozta, hogy az osztályérdekek rajtuk keresztül nyilvánultak meg.

Fokozottan áll ez Angliára, melynek korai forradalma még közvetlenül örökölte a középkor eszméit. Másrészt ekkor már és még sokáig az angol volt Európa politikailag legfejlettebb, legtudatosabb nemzete. Valamennyi reformáció közül legkevésbé vallásos eredetű kétségkívül az angol volt, amelyre a közvetlen indítékot az adta, hogy a pápa nem volt hajlandó elválasztani a hitveseit kivégző, kegyetlen, de okos, jó politikus zsarnokot, VIII. Henriket megunt, meddő feleségétől. De közvetlen *társadalmi* célja a feltörekvő osztályok birtokéhségének kielégítése. Jó módszernek kínálkozott erre a kolostorok birtokainak elkobzása és szétosztása egy új nemesi és udvaronci réteg, valamint kereskedők, ipari vállalkozók, spekulánsok között. Ez a hatalmas és hirtelen átalakulás természetesen nem maradhatott ellenállás nélkül. Aki nem ismerte el a királyt az egyház fejének, azt kivégezték, többek között 1535-ben Morus Tamást, a király barátját, a lordkancellárt, az *Utópia* szerzőjét. Viszont a kolostorok vagyonának kisajátítása és birtokainak szétosztása létrehozott egy új nemességet, amelyet legközvetlenebb érdekei kapcsoltak a reformációhoz, és azon túl Anglia modern fejlődéséhez. Az angol történelem egyik sajátsága, hogy ettől kezdve még sokáig kétféle arisztokrácia szerepel benne: egy újszülött, melyet keletkezésének körülményei és gazdasági érdekei a polgárság szövetségésévé tesznek; s egy régi, hanyatló, feudálisan gazdálkodó arisztokrácia, támasza a katolicizmusnak, a forradalom utáni restaurációnak s általában minden reakciós törekvésnek. Enélkül nem érthetjük sem az angol forradalom társadalmi ellentéteit, sem az *Esmond* társadalmi körülményeit.

A feudális reakció első kísérlete VIII. Henrik lányának, Tudor Máriának uralkodása. Mária királynő, vagy ahogyan elnevezték, „Véres Mária”, rajongott a katolicizmusért; Anglia akkor legnagyobb ellenségéért, Európa legfeudálisabb országáért, Spanyolországért; valamint saját férjéért, az európai reakció vezéréért, II. Fülöp spanyol királyért. Visszaállította a katolicizmust, 1555-ben Angliában is megvalósította az inkvizíciós törvényszéket, s belekezdett az eretnekek irtásába. Háromszáz protestáns papot égettetett meg, köztük Latimert és Ridley-t, a híres prédikátorokat, és Cranmert, a canterbury érseket, az anglikán liturgia tehetséges költőjét. VIII. Henrik másik lánya, az okos, művelt, tehetséges Erzsébet királynő ismét a reformáció, a kereskedelem és ipar s az újfajta nemesség ügyét karolta fel. Uralkodásával (1558–1603) egybeesik Anglia

tengeri uralmának kezdete s az angol irodalom aranykora, többek közt Shakespeare működése, továbbá a katolikusok céltudatos üldözése. E címen száznegyvenhét papot, negyvenkét nemest és megszámlálhatatlan férfit és nőt négyeltek fel, akasztottak fel, s dobálták szétszabdalt tagjait kátránnyal telt kondérokba – közöttük volt Campion, a híres jezsuita pap is. E katolikusüldözés áldozatainak száma elenyésző volt az Európában folyó vallásos irtásokhoz képest, mégis Erzsébet uralkodásának végére elérte, hogy a katolicizmus Anglián belül nem volt számottevő hatalom. Essex gróf kivégzésével sem csupán egy tolakodó szerelmezt tett el láb alól, hanem a régi, feudális arisztokrácia egyik lázadó vezérét. Az Anglia ellenségeivel szövethető, katolikus-feudális arisztokrácia hatalmi törekvéseit azonban leghathatósabban királynőjelöltjüknek, unokahúgának, a romantikus színekben tündöklő Stuart Máriának kivégzésével gátolta meg.

Stuart Mária fia, a kálvinista Jakab skót király alatt, aki I. Jakab néven követte Erzsébetet az angol trónon, már nyilvánvaló volt, hogy Angliában nem lehet szó a katolikus vallás helyreállításáról. Mégis, I. Jakab alatt éleződtek ki az ellentétek a király és a parlament között. Egyrészt az angol polgárság elégtelennek érezte már azt az alárendelt szövetségi helyzetét, melyre a Tudorok (VII. Henrik, VIII. Henrik, Erzsébet) erős királysága támaszkodott. Politikai hatalmat kívánt, amellyel elháríthat minden akadályt Anglia új, polgári fejlődése elől. Másrészt I. Jakab maga is felbonthatta ezt a szövetséget azzal, hogy felújította a királyok Istentől való, korlátlan jogainak tanítását, s ezt rá akarta kényszeríteni a parlamentre, nemcsak elméletileg, hanem gyakorlatilag is. Az ellentétek vallási téren is megmutatkoztak. Az anglikán egyház leghagyományhűbb része, a „magas egyház” kezdte betölteni a katolicizmus funkcióját. Nemcsak ünnepeinek, liturgiájának, istentiszteleteinek hasonlatosságával, hanem szigorú hierarchiájával is. Sőt, minthogy e hierarchia élén a király állt, a magas egyház voltaképpen még a katolicizmusnál is megbízhatóbb támasza volt a monarchiának. A magas egyházzal is, a monarchiával is szemben álltak a puritánok, akik meg akarták „tisztítani” Angliát mindattól, ami elképzelésük szerint Rómával függött össze, az istentisztelet rendjétől kezdve addig a reneszánsz derűig, amely annyira jellemezte az Erzsébet-kori Angliát és irodalmát, sőt rossz szemmel nézték a nép legegyszerűbb szórakozásait is. A puritánok törekvései – a polgári szabadságjogok kivívása, rengeteg ünnep eltörlése, a mulatságok elfojtása – és vallásos nézetei, többek között, hogy Isten eleve „kiválasztottjainak” legbiztosabb ismeretőjele a siker, az anyagi boldogulás, nagyban elősegítették a legsivárabb kapitalizmus kialakulását Angliában és főleg Amerikában, ahová 1608-ban vándorolt ki a *Mayflower* hajón a puritánok első, legmegnemalkuvóbb

csoportja. A puritánok egy része a püspököket sem ismerte el, és Angliában is be akarta vezetni skót mintára a presbiteri egyházat, melyet az „öregeknek”, Isten kiválasztottjainak zsinata vezet, más szóval a gazdagok, mert hiszen, mint már említettük, a kiválasztottság legbiztosabb ismertetőjele a földi boldogulás volt. A puritánok balszárnyán kialakult a „függetlenek”, az *independensek* pártja, mely ellenzett minden állam-egyházat, és minden vallásos egyesülésnek szabadságot akart biztosítani. Türelmességük azonban nem terjedt ki a katolikusokra, az unitáriusokra, és persze legkevésbé a nyíltan szabadgondolkodókra. Mégis, abban a korban ők képviselték a viszonylagosan legnagyobb lelkiismereti szabadságot. Hogy vallás és politika teljes összefonódását a kortársak is milyen világosan látták, mi sem bizonyítja jobban, mint I. Jakab kijelentése az egyik teológiai vitán: – A presbiteri egyház, amit akartok, úgy áll a monarchiához, mint az ördög az Istenhez. Hogyisne! Hogy Jack meg Will meg Tom bírálgassa tetteimet! Hogy Jack azt mondja: „Ennek így kellett volna lenni”, Will meg azt felelje rá: „Nem, úgy kellett volna lenni” . . . Szándékotok világos: sem püspök, sem király . . . Ha ez az, amit akartok, meg foglak benneteket törni, s ha nem engedtek, kikergetlek benneteket az országból.

A nagy összecsapás azonban csak fiának, I. Károlynak uralkodása alatt tört ki. A király megunta az állandó külügyi, kereskedelmi és pénzügyi súrlódásokat, feloszlatta a parlamentet, s tizenegy éven át korlátlanul uralkodott, törvénytelenül vetett ki adókat, bebörtönöztette többek között az ellenzék vezérét, Eliotot és Hampdent, aki megtagadta a törvénytelenül kivetett adó fizetését. A vallásos üldözés ugyanilyen heves volt. A puritánokat börtönbe zárták, megkorbácsolták, tüzes bélyeget sütöttek rájuk, levágták fülüket, orrukat. Jellemző William Prynne ügyvéd esete, aki első röpiratában kikelt az udvaroncok hosszú hajviselete ellen, amely „ellenkezik Krisztus törvényeivel”. Ezt még bántatlanul megúszta. 1632-es röpirata a színjátszást ostromozta, különös éllel a francia és katolikus Henriette királynénak és udvarhölgyeinek pásztorjátékai ellen. Ötezer font bírságra ítélték, pellengérre állították, s a hóhér levágta mindkét fülét. 1637-ben újabb röpiratot írt, ezúttal a püspökök ellen. Ekkor izzó vassal szégyenbélyeget sütöttek homlokára, s a hóhér levágta a füle helyén maradt csonkokat is. Prynne hangosan kiáltotta a királyi palota felé: „Vádj csak, szaggass szét, nem félek téled, erősebb vagyok nálad!” A nép virágésövel kísérte Prynne-t és még két sorstársát a börtönig. Az üldözések hatására húszezer puritán követte a *Mayflower* emigránsait – voltaképpen ez a kivándorlás döntötte el az észak-amerikai civilizáció angolszász jellegét. A presbiteriánus skótok azonban, amikor I. Károly rájuk akarta kényszeríteni az államvallást, fellázadtak, és elfoglaltak

ták Anglia északi részét. I. Károly 1640-ben kénytelen volt összehívni a parlamentet. Ezzel megkezdődött az angol forradalom, amelynek első nagy győzelme az volt, hogy kivégezhette Lord Straffordot, a király legbensőbb tanácsadóját, és Laud canterbury érseket, egyházpolitikájának irányítóját. De ez természetesen nem csillapította, csak szította az elégedetlenséget. A City mestereinek és inasainak szemében gyanús volt minden hosszú hajú férfi – az illet mind királypártinak tartották, és „gavallérnak” gúnyolták. A királyné viszont, mikor egy ízben nyírott fejű puritánokat pillantott meg ablakából, megkérdezte: „Kik azok a kerekfejük?” Ez a gúnynév rajtuk ragadt. A kerekfejük és a gavallérok polgárháborúra készültek – mindkét fél sereget gyűjtött.

Az angol forradalmat klasszikus tisztasággal jellemzi ugyanaz a folyamat, ami azóta valamennyi polgári forradalmat: a polgárság saját erejéből képtelen saját győzelmét kivívni; kénytelen igénybe venni az alacsonyabb osztályok segítségét; megrémül azok plebejusi erejétől, merészebb, forradalmibb törekvéseitől; ezentúl legfőbb gondja, hogyan védelmezze meg a forradalmibb rétegek segítségével elért hatalmát e forradalmibb rétegek ellen, s e célból hogyan ne arasson teljes győzelmet; igyekszik előnyös kompromisszumot kötni a még nem egészen legyőzött feudalizmussal. A parlament minden jelentősebb sikerét úgy érte el, hogy mozgósította a londoni és vidéki kispolgári és proletár tömegeket, az iparostanoncokat és legényeket, a matrózokat s a parasztság szegényebb részét – és minden esetben megrémült saját „akciójának” eredményétől és következményeitől. A forradalom első hatása falun az volt, hogy a parasztok – akik a tizenötödik században már nem jobbágyok – fellázadtak a VIII. Henrik ideje óta folyó „bekerítések” ellen, amelyekkel kis földjükről elűzték, és földönfutókká, olcsón kapható bér munkásokká tették őket. A parlament, amelynek tagjai nagypolgárok vagy új módon gazdálkodó nemesek voltak, akiknek elsőrendű érdeke fűződött az elkerítésekhez, érelyesen elfojtották ezeket a megmozdulásokat. Az is természetes, hogy ez a nagypolgári parlament nem folytatta érelyesen a fegyveres harcot a király ellen: az elnyúló polgárháborúban már-már felülkerekedtek a királyi seregek.

A helyzetet Cromwell Olivérnek, az angol forradalom legnagyobb alakjának fellépése változtatta meg. A kisnemesi családból származó Cromwell (1599–1658) méltó képviselője az angol forradalomnak, forradalmi lendületével, ingadozásaival és biblikus megnyilatkozásaival. Cromwell a Biblia nyelvén beszélt, mielőtt fellépésre elszánta magát, hosszas vívódások közben győződött meg róla, hogy Isten kiválasztottjai közé tartozik, „Isten tegzében levő nyílnak” nevezte magát, érzékenységeiben hamar sírt, nyilvánosan is, és döntő cselekedetek előtt mindig hosszú időt

töltött vallásos áhítatban, imádkozásban. Ugyanakkor minden idők egyik legerélyesebb, legtehetségesebb és legsikeresebb hadvezére volt. Megalkotta az „új típusú hadsereget”, melynek zöme parasztokból és iparosokból állt, a magas rangú tisztek közül is sokan az ő soraikból kerültek ki. „Bízzál Istenben, és tartsd szárazon a puskaport” – ez volt Cromwell hadseregének jelmondata. Vörös kabátos katonái zsoldárokat énekelve rohamozták meg az ellenséget, és mindig győztek. Az ország legfőbb és legforradalmibb ereje ez az új típusú hadsereg volt, amely döntő győzelmek sorozatával megverte a királyiakat, s a győzelem után is a kielégítetlen néptömegek elégedetlenségének legfőbb hordozója volt. Ezt az elégedetlenséget az „egyenlősítők”, *leveller*-ek parasztokból és iparosokból álló pártja fogalmazta meg; a királyság eltörlését, általános választójogot s az elkerített földek visszaadását követelték. Nagyjából az ő nézeteiket fogadták el Cromwell hadseregének megválasztott *agitátorai*, akik megalakították a katonai képviselők tanácsait. Zendülésüket Cromwell szokott kíméletlenségével, erélyességével és személyes bátorságával fojtotta el: lovon, csupasz karddal a lázadó ezredek sorai közé rúgatatott, letépdeste a katonák kalapja mellől az odatűzött, követeléseiket tartalmazó „Nép szerződése”-t, a lázadás kezdeményezőit börtönbe csukatta, egyet közülük kivégeztetett.

A forradalom megtorpanását a királypártiak új támadásra használták fel. Melléljük állt a nagypolgárság legmegalkuvóbb részének pártja, a presbiteriánus párt, valamint a skót hadsereg, amely ezúttal a király oldalán hatolt be Angliába. Cromwellben újra felülkerekedett a forradalom lendülete, újabb hatalmas győzelmet aratott az ellenforradalmi hadseregen, elfogta a királyt, a parlamentből katonai segítséggel kiűzte a megegyezésre hajlamos képviselőket, s az ily módon megtisztított parlament ítélete alapján 1649-ben kivégezték a királyt, és kikiáltották a köztársaságot. Az események forradalmi menetének hatására a levellerek közül kivált az őszintén forradalmárok pártja, az „ásók”, *diggerek* csoportja. Eszméiket Winstanley fejtette ki, Campanella és Morus Tamás mellett az utópisztikus kommunizmus hirdetője. A diggerek elsőnek a parlagon heverő közösségi földeket ásták fel önkéntes munkával, anélkül, hogy bért akartak volna értük fizetni. De mozgalmuk legkezdetén sikerült őket szétkergetni, annál is inkább, mert céljaik megvalósítására egyetlen módszert fogadtak el, a békés meggyőzést.

A hadseregben megmaradt elégedetlenség levezetésére jó lehetőséget kínált a hódító hadjárat Írország és Skócia ellen. Skócia ugyanis a király kivégzése után fiát, II. Károlyt ismerte el törvényes uralkodónak, Írország pedig – amelyet Erzsébet, I. Jakab és I. Károly uralkodása alatt a legkegyetlenebb gyarmati módszerekkel sikerült az angoloknak leigázni – alkal-

masnak látta a helyzetet arra, hogy elszakadjon Angliától. Cromwell négy évig tartó háború során győzte le az írek ellenállását, miközben változtatás nélkül perzselt fel az ír falvakat, és „hányatta kardélre” a védtelen lakosságot. Az írek egyharmada elpusztult, sokat adtak el közülük Amerikába „fehér rabszolgának”, az ír földek kétharmad részét angol urak és angol katonák közt osztották szét. „Isten segítségével megérkeztünk, hogy fenntartsuk az angol szabadság fényét és hírét” – jelentette ki Cromwell Írországból. „Így fajult el a valamikor forradalmi hadsereg – írja nagy éleslátással Barg, szovjet történész –, így vált mostantól fogva gyarmatosító, féktelenül rabló, fosztogató és erőszakoskodó hadsereggé.” – „Az ír történet példáján szemlélhetjük – vonta le a tanulságot Engels –, hogy milyen csapás egy népre az, ha egy másik népet szolgásgáiba kényszerít.” Egyelőre azonban a fiatal köztársaság látszólag sikert sikerre halmozott. Ragyogó skóciai győzelme után Cromwell a menekülő II. Károly helyett akasztófára húzatta az angol királyi koronát, s 1654-ben Nagy-Britannia néven egyesítette Angliát, Skóciát és Írországot. Anglia kereskedelme és ipara jóval felülemelkedett a forradalom előtti színvonalon, a „vöröskabátosok” leverték Anglia tengeri vetélytársát, Hollandiát, Spanyolországtól elragadták Dunkerque-et és Jamaica szigetét, Cromwellnek pedig – immár mint a köztársaság „örökös lord-protektorának” – sikerült vérpaddal, börtönnel elnyomni mind a királpártiak, mind a levellerek mozgalmait. „A kíváncsú változásnak nem sok reménye volt – írja a royalista Evelyn, a kor egyik emlékirója –, minden s mindenki a forradalmárok rendelkezésére állt.” De miután Cromwell 1658-ban, dicsősége teljében meghalt, fia pedig nem tudott kellő eréllyel és tehetséggel megállni apja helyén, a Cromwell által megrendszabályozott parlament kimondta, hogy „a kormányzás a királyt, a lordokat és a községet illeti meg”, s 1660-ban a kivégzett király száműzött fiát, II. Károlyt királynak kiáltották ki. „Ugyanaz a hadsereg hozta vissza a királyt, amely elődjét menesztette” – írta Evelyn.

„Úgy látszik, saját hibámból maradtam oly soká távol – mondta a szellemes II. Károly, amikor kíséretével Londonba bevonult –, mert bizony mondom, senkit sem látok, aki ne lelkendezne, hogy itt vagyok.” Az ujjongást az is indokolta, hogy II. Károly előzőleg aláírta az amnesztiarendeleetet a polgárháború összes résztvevője számára, biztosította a forradalom alatt elkobzott birtokok új tulajdonjogát, s a hatalom gyakorlását nagyjában a parlamentre ruházta – ez persze a nagybirtokosok, gyarmati nagykereskedők és ipari vállalkozók parlamentje volt. A dolgok természetéből következett azonban, hogy az amnesztiarendeleetet semmibe véve, nem-sokára megkezdődött a „királygyilkosok” üldözése, melynek során Cromwellnek és a forradalom vezetőinek holttestét kiásták, fejüket le-

vágták, a tetemeiket az akasztófa alatt földelték el, a fejeiket a parlament előtt tűzték lándzsákra. A régi arisztokrácia sietett az elszenvedett veszteségekért állásokkal, királyi adományokkal, megvesztegetésekkel kárpótolni magát. Az életmódban és szellemi téren is nagy volt a fordulat. A puritánok komor nemzetté változtatták a „vidám, öreg Angliát”: államellenes kihágásnak minősítették az iparoslegények, inasok, parasztok legszerényebb vasárnapi mulatózásait, eltiltották a táncot, a dalolást, a lóversenyt, a kakasviadalt, bezárták a kocsmákat és a színházakat – a színészek éppen ezért a gavallérok oldalán harcoltak ellenük. Sok író és költő azonban velük tartott. Ezek közül a Shakespeare utáni kor legnagyobb költője, Milton, aki egy szonettjében azzal büszkélkedett, hogy szeme világát a királykivégzés védelmében írt röpirata írása közben veszítette el, s titkára és a kor legérdekesebb lírikusa, Andrew Marvell, valamint Bunyan, a vándor üstfoltozó költő – nemcsak tehetségükkel váltak ki, hanem azzal is, hogy a restauráció után, az üldöztetések közben sem hagyták el a veszített ügyet. Most végletes visszahatás következett a puritán életre és szellemre. „A paráznaság királyhűségnek számított, az erkölcsi komolyság lázadásnak” – írja egy emlékiró. Megszületett a jellegzetes angol vígjáték – melyről oly sok szó esik az *Esmond*-ban –, az elképesztő szabadoság csak ideiglenes velejárója volt, de meglepő, szellemes dialógustechnikája maradandó hagyománynak bizonyult – Shaw lett később legnagyobb mestere. Ekkor kapott lábra az a francia divatú párbajhóbort is, amely olyan végzetes szerepet játszik az *Esmond* cselekményében.

A legnagyobb elégedetlenséget persze nem a léha szellem és a szabadoság váltotta ki, hanem II. Károlynak az angol kereskedelem érdekeivel ellentétes külpolitikája. E politika ellenzéke a whig párt volt, az újfajta arisztokrácia és a burzsoázia pártja. A *whig* szó gúnynév volt, a Nyugat-Skóciában élő puritán parasztok, a *whigamore*-ok rövidítése. A tory párt viszont – amelyhez *Esmond* egész családja tartozott – a magas egyházon kívül azokat a társadalmi rétegeket képviselte, amelyek a feudális jövedelmeknek és kiváltságoknak, a királyi udvar jóakaratanak és adományainak köszönhették hatalmukat. Egyébként a *tory* is gúnynév volt, a titkos katolicizmusra célzott, mert a *toryk* ír haramiák voltak. Az 1679-es választásokon éppen a katolicizmustól való félelem juttatta kormányra a whigeket, akik kikényszerítették a királytól az angol parlamentarizmus nagy győzelmét, a *Habeas corpus* – „tested a tiéd” – nevezetű törvényt, amely az önkényes bebörtönzések meggátolására és a szabad véleménynyilvánítás megkönnyítésére született. A király úgy védekezett a whigek ellen, hogy eladta a franciáknak Dunkerque-et, Cromwell flandriai hódítását, aminek fejében XIV. Lajos francia király rendszeresen pénzelte. E pénzügyi „függetlensége” birtokában feloszlatta a parlamentet, és elfogatta a

whig párt vezéreit, akik börtönben vagy vérpadon pusztultak el. De azért csak halálos ágyán mert színt vallani a katolicizmus mellett: katolikus papot hívatott, és felvette az utolsó kenetet.

Törvényes örököse, öccse, II. Jakab már nyíltan katolikus volt, és nyíltan a korlátlan királyi hatalom híve. A törvény ellenére állandó hadsereget tartott, s az egész országban megint akasztottak, börtönöztek, korbácsolnak. Hogy a katolikusok egyenjogúságát biztosítsa, türelmi rendeletet adott ki, nemcsak a katolikusokra, hanem a nem anglikán protestánsokra is, és parancsot adott, hogy ezt a türelmi rendeletét hirdessék ki a templomokban. Az anglikán egyház a kihirdetést megtagadta, a király a hét tiltakozó püspököt, köztük a canterbury érseket, a Tower börtönébe zárta. Az esküdszék fölmentette a főpapokat, a londoniak tüntetésből hétágú gyertyákat helyeztek ablakaikba, a nép vértanúként tisztelte a hét fogoly püspököt – őket élteti a tömeg, amikor a regényben kővel dobálják „Jezabelnek”, a katolikus Castlewood grófnénak hintáját, amelynek hágcsoján apródként ott ült unokaöccse, az árva kis Henry Esmond. II. Jakab elvakult katolicizmusa annyira megijesztette az állásukat és jövedelmüket féltő anglikán papokat s azokat a nemeseket, akik már a szerzetek felélesztésétől s a kolostorok kirablásából származó birtokaik visszavételétől tartottak, hogy elhatározták: leteszik II. Jakabot, s a koronát a király vejének, Orániai Vilmosnak, a németalföldi szabadsághős dédunokájának, a holland helytartónak ajánlják fel. Orániai Vilmos 1688 novemberében patra szállt Angliában, apósának serege átpártolt, maga II. Jakab Franciaországba menekült. 1690-ben a francia hajóraj segítségével visszatért, Írországból kikötött, s a katolikus írek segítségével Vilmos ellen vonult, aki azonban angol-holland seregével leverte a boyne-i csatában – itt halt meg Thomas Castlewood gróf, Henry Esmond apja. II. Jakab ettől kezdve a franciaországi Saint Germainbe helyezte át emigrált udvarát, s XIV. Lajos Anglia ellen folytatott háborújának egyik frontja volt, hogy II. Jakabot, majd halála után III. Jakab néven fiát ismerte el angol királynak, és támogatta a jezsuiták által szőtt összeesküvéseiket, melyeket elősegített sok kettős játékot űző angol főúr is, aki Vilmos uralkodása közben, sőt, 1702-ben bekövetkezett halála után II. Jakab fiatalabbik lányának, Anna királynőnek uralkodása alatt is egyaránt megjátszotta a hatalmon levő és a száműzött uralkodót. De voltak a száműzött királynak állhatatos hívei is, a *jakobiták* – ilyen a regénybeli Esmond család, másik nevükön a Castlewoodok.

Vilmos elfogadta trónralépésekor a *függetlenségi nyilatkozat*-ot, mely megerősítette a parlament hatalmát és a véleménynyilvánítás szabadságát. 1689-es türelmi rendelete valamelyes vallásszabadságot biztosított. Vilmos uralkodásával megszűnik az angol történelem összefonódása a hóhérral. A vi-

szonylagos szólásszabadság és a megszilárdult polgári rend, különösen Anna királynő idejében, meghozza Anglia nagy szellemi fellendülését, az angol irodalom „augustusi” korát – erre a korra esnek a felnőtt Esmond kalandjai. London ebben az időben Európa leggazdagabb, legélénkebb városa, a rengeteg klubban, kávéházban, mint a regényben is láthatjuk, pezsgő szellemi élet folyik, Steele és Addison, Esmond barátai, bár politikai ellenfelei, folyóirataikban, a *Tatler*-ben és a *Spectator*-ban megalapítják a modern angol prózát, a középosztálynak szánt, könnyed hangú polgári esszét. De a másik oldalnak is van olyan hatalmas írója, mint Swift, az anglikán pap, akit Esmond, bár egy párton van vele, olyan ellenszenvesnek talál. Drydent, a klasszikus költőt felváltja Pope, a másik klasszikus költő. Ebben a korban működik Defoe, a *Robinson*, és Gay, a *Koldusopera* szerzője. Az előkelő világ festői Gainsborough és Reynolds, de mellettük működik a realista Hogarth is, Esmond kedvenc művésze.

Ennek a világnak volt előjátéka Vilmos partraszállása, az 1688-as kompromisszum, a vértelen, vagy ahogy az angolok nevezik, „dicsőséges forradalom”. Hogy vértelen volt, azaz, hogy II. Jakab serege nem állt ellen, abban főrésze volt a tisztikarban nagy szerepet játszó John Churchill árulásának. Egy Winston Churchill nevű jelentéktelen földbirtokos fia volt, és elkíserte II. Károlyt a száműzetésbe, ahol nővére, Arabella, a király öccsének, a későbbi II. Jakabnak, akkor még yorki hercegnek lett kedvese – az ő jóhíre miatt vív párbajt a száműzetésben a regény hősének későbbi nevelőapja, Francis Esmond és John, vagy amint akkor becézik, Jack Churchill. A yorki herceg maga mellé veszi kedvese öccsét apródnak – ezzel kezdődik a Churchill család pályafutása. John Churchill viszont később szeretője lett II. Károly kedvesének, Lady Castlemainennek, aki ötezer fonttal jutalmazta szolgálatait. Az így keresett pénzt Churchill jól fektette be: ötszáz font évjáradék ellenében a híres whig államférfi, Lord Halifax rendelkezésére bocsátotta. Aztán feleségül vette Sarah Jenningsét, Anna kegyencnőjét, s ilyen módon jutott magas tiszti ranghoz. Ekkor kiderült, hogy a nők kegyének köszönhető szerencsésénél nagyobb a tehetsége. Már Vilmos háborúiban nagy katonai képességekről tett tanúságot, s amikor Anna, trónra jutása után, kegyencnője férjét Lord Marlborough-vá nevezte ki, bebizonyosodott, hogy a maga elvtelen módján majdnem olyan kiváló hadvezér, mint a forradalmár Cromwell volt. A XIV. Lajos elleni koalíció másik nagy hadvezérével, Savoyai Eugénnel együtt hatalmas győzelmeket arat a ragyogó francia sereg fölött, Blenheimnél, Ramillies-nál és Malplaquet-nál (1704, 1706 és 1709) – ezek azok a csaták, amelyek megpecsételik XIV. Lajos szövetségese, Rákóczi Ferenc szabadságharcának bukását, s amelyek olyan nagy szerepet játszanak Henry Esmond életében. E győzelmek az európai csatatereken egy-

úttal Anglia tengerentúli birtokait is megnövelték. A whigek azonban – mert az ő kormányzatukhoz fűződtek e sikerek – elmulasztották, hogy idejekorán békét kössenek. Anglia kimerült e győzelmekben, a nép megutálta a háborút. Minthogy ez a fordulat egybeesett Anna királynőnek egy érzelmi fordulatával – ráunt régi kegyencnőjére, Lady Marlborough-ra, s új kegyencnőt választott, Abigail Hillt, a későbbi Lady Mashamet, a regény titokzatos palotabeli hölgységét, aki Esmond és a fiatal trónkövetelő cselszövényét támogatja –, így hát könnyen rá lehetett venni, hogy tory kormányt nevezzen ki. Marlborough után – nemrég bálványa volt a népnek – azt kiáltották a londoni utcákon: „Fogjátok meg a tolvajt!” – mert azzal vádolták, hogy megvesztegették a hadiszállítók, sőt, a franciák is. A hercegnek Európába kellett menekülnie. Harley, azaz Lord Oxford, a tory párt addigi vezére túl mérsékeltnek bizonyult, a párt jakobita része került előtérbe, élén Lord Bolingbroke-kal, akivel a regényben eleinte, mielőtt lord lesz belőle, mint Saint Johnnal találkozunk. Bár még Vilmos alatt, 1701-ben elfogadták a trónöröklési törvényt, amely kizárta a katolikus ágat, s az angol trónt Hannovernek, a kis német hercegségnek a Stuartokkal távoli rokonságban álló fejedelmeire ruházta – most mégis lehetségesnek látszott, hogy a fiatal trónkövetelőt fogadják el trónörökösnek. E válság közepette, 1714. július 31-én szélütés érte a királynőt, a tory párton belül túl nagy volt a bizonytalanság, a whig párt fejei viszont, a skót Argyle herceg és az Amiens-ben tartózkodó Marlborough erélyesen intézkedtek: a hannoveri fejedelmet I. György néven angol királlyá kiáltották ki. A tory párt jakobita vezetői száműzetésbe menekültek, Lord Bolingbroke is, Esmond is. Ehhez a történelmi válsághoz kapcsolódik a regény cselekményének végkifejlete. Izgalmas napok voltak, nemcsak a regényben. „Kedden elkergették Harleyt, vasárnap meghalt a királynő – írta Lord Bolingbroke Swiftnek –, micsoda világban élünk, hogy játszik velünk a sors!”

Ezzel megkezdődik a hosszú whig uralom, vagyis „a kereskedelmi gondolkodású arisztokrácia és az arisztokratikus kereskedőosztály” szövetségének uralma. Az angol burzsoázia mérhetetlen meggazdagodásának évtizedei következnek, megindul az angol tőkefelhalmozás, az ipari forradalom előzménye, kiteljesül a brit gyarmatbirodalom, melyre az első csapást az amerikaiak függetlenségi harca méri. A regény hőse ekkor már régen nem él, a regénynek mégis ez a záróakkordja, habár nem a végén, hanem előszavában: az előszóíró, a hős lányát, az Esmond családnak még I. Károlytól kapott amerikai, virginiai birtokán, visszavonultságában is elérlik a háború hullámai: két fia, Esmond unokái, ellenkező párton harcolnak.

Az angol történelemnek ezek az eseményei és irányzatai alakítják, közvetve, vagy közvetlenül, Henry Esmond társadalmi körülményeit, gondolkodását, jellemét. A regénybeli Esmondok nem tartoznak azok közé a családok közé, amelyeknek birtokai a kolostorok földjéből származnak. A család egyik ága katolizál is a száműzetésben, ahová II. Károlyt követték. Merőben politikai cselekedet ez a valláscsere, szoros kapcsolatban azokkal az „állásokkal, kegydíjakkal, adományokkal”, melyekben George, a részeges, második Castlewood gróf száműzetésében a francia királytól részesült. Magát a regény hőst is katolikus vallásra keresztelik 1679-ben Brüsszelben, ahol apja – a későbbi harmadik Castlewood gróf akkor, a restauráció alatt kapitány II. Károlynak a kontinensen harcoló seregében – elcsábít egy kispolgári lányt, s amikor azt hiszi, halálán van, elveszi, bár óvatosságból akkor is álnéven. De aztán meggyógyul, megszökik, cserbenhagyva titkos feleségét, aki nemsokára kolostorba vonul, a kisleányt egy reménytelen udvarlója családjának, egy hugenotta selyemszövő családnak gondjaira bízva. Ez a hugenotta takácscsalád XIV. Lajos protestánsüldözései elől Angliába menekül, s ott egy kis faluban nevelkedik Henry, szintén protestáns hitben, mindaddig, míg titkos apja, aki közben feleségül vette Isabelt, a már említett George-nak, a részeges második Castlewood grófnak jóval idősebb leányát, feladja a reményt, hogy új felesége örököst szül neki, s maga mellé veszi apródnak a kapcsolatukról mit sem sejtő kisleányt. Most aztán megtiltják Henrynek az addig énekelt zsoltárokat, s a Castlewood család gyóntatójának, a térítést s a politikai intrikát és összeesküvést valóban jezsuita módszerrel összekapcsoló szerzetesnek, Holt atyának, sikerül olyan hathatós katolikus nevelésben részesíteni Henryt, hogy az gyermeki rajongásában azt tekintené legfőbb boldogságának, ha egyszer maga is beléphetne a jezsuita rendbe, s a vele egykorú Tom Tusherral, Castlewood anglikán lelkészének fiával hosszú, éretlen vitákat folytat a két vallás előnyeiről, miközben Tom a „zsíros parókiákról” álmodozik, Henry pedig túl a korai miszticizmuson, a távoli térítésekről s a nagyvilági kalandokról.

Általában Holt atyában és Tusher lelkészben Thackeray remekül megrajzolja a katolikus és az anglikán pap helyzetét és magatartását az akkori Angliában. A katolikus egyház az uralkodó osztályokkal való szövetségében kétségkívül előnyösebb helyzetet tudott biztosítani magának, mint az anglikán. Az a hatalom, amelyet Holt atya képvisel – a Vatikán, a római egyház –, erősebb a katolikus főúri családoknál. Holt atya félreérthetetlenül irányító szerepet játszik a lelki gondozása alatt álló családban, és latinos-franciás kultúrájával, pompás vívóművészetével, nagyvilági fel-

lépésével, előkelő modorával, rejtélyes fel- és eltűnéseivel, álöltözeteinek, szerepjátszásainak álromantikájával fölényes alakja a társaságnak. Azt sem szabad elfelejtenünk, hogy a jezsuita rend, a kornak talán legreakciósabb szervezete, meddő, de magas fokú műveltségével, egészen modern *drill*-jével, fejlett konspirációs technikájával, nemzetközi hálózatával könnyen tűnhetett föl korszerűbbnek a széttagoltabb, nehezkesebb protestáns erőknél, s Thackeray *közvetett* ábrázoló művészetének figyelemre méltó teljesítménye, ahogyan Holt atya alakját végeredményben utálatossá tudja tenni Henry Esmond elbeszélésén keresztül, aki pedig végig szeretettel és bizonyos elismeréssel emlékezik meg róla. Ezzel szemben az anglikán pap – még ha olyan magas rangú is, mint a regényben szereplő Atterbury püspök – sokkal alárendeltebb helyzetben van világi gazdáival szemben. A falusi lelkész meg egyenesen afféle bizalmasabb házicseléd, aki sokszor, mint Tusher is, a kastély úrnőjének szobalányát veszi feleségül, s ha a földesúr vendégül látja, úgy illik, hogy a puding előtt felajánlja távozását, mert szerénytelen volna, ha a csemegét is együtt akarná fogyasztani uraival. S ebből a helyzetéből persze semmiképpen sem következik, hogy a néppel tartson a földesúrral szemben. Amikor Castlewoodban kitör a himlő, Tusher rémülten készül elkülöníteni magát nyájától, mert elvégre a lelkész nem kockáztathatja életét olyanokért, „akik valószínűleg nincsenek is abban az állapotban, hogy megértsék azt a vallásos vigaszt, amit a pap visz hozzájuk, minthogy tanulatlanok, s azonfelül a betegség következtében eltompult vagy lázas állapotban vannak”. De: „– ha öladysége vagy ölordsága, az én kitűnő jó barátom és pártfogóm kapná el . . . – Isten őrizz! – kiáltotta mylord. – Ámen – mondta rá Tusher doktor. – Ámen erre az imára, drága mylord, akinek kedvéért feláldoznám az életemet.” – S amikor a járvány kitombolta magát, így von mérleget: „Mindnyájan hálával tartozunk a gondviselésnek, hogy megkímélte myladyt és fiát, és a halál csak a ház szegény cselédeit ragadta el” – mire Henry „a maga egyszerű modorában megkérdezte: miért kell hálásnak lenni, azért-e, hogy a cselédek elpusztultak, vagy azért-e, hogy az uraságok megmenekültek?”

De akármennyire meg is veti Henry az anglikán egyház képviselőjét, kamaszkorában mégis áttér erre a vallásra. Miért? Szerelemből – feleli rá maga a regény hőse. Amikor Henry Esmond katolikus apja – akiről nem tudja, hogy apja – és annak felesége belebonyolódik egy újabb restaurációs összeesküvésbe, s Thomas elesik, Isabelt letartóztatják, a birtok a család legfiatalabb, még nem kompromittálódott, protestáns ágára száll, és Francis, immár mint negyedik Castlewood gróf, feleségével, Rachellal, s gyermekeivel, Beatrixszal és Frankkel bevonult Castlewoodba, Rachel veszi pártfogásába a tizenkét éves, elhagyott, mindenkinek tudomása

szerint törvénytelen születésű árva fiút, aki korán magányos lelkének egész rajongásával beleszeret nyolc évvel idősebb úrnőjébe, hogy majd évtizedek múlva, amikor kiábrándult már Beatrix iránti, későbbi és viharosabb szenvedélyéből, megvalósítsa ezt az első és kitartó szerelmét. Áttérése szerelmének abba az apródi korszakába esik, amikor teljességgel felnéz úrnőjére, és szellemi irányítását is elfogadja. Protestantizmusára mégsem teljes magyarázat ez a szerelem. Nem szabad ugyanis szem elől tévesztenünk – pedig néha az *Esmond* bírálói is megfedkeznek róla –, hogy ez a regény, bár Esmond gyakran nevén nevezve önmagát, mintegy harmadik személyben meséli el élete kalandjait, mégiscsak első személyben írt emlékirat, melynek hősével úgy vagyunk, mint személyes ismerőseinkkel, akik bármilyen becsületes és okos emberek is, nem mindig tudnak önmagukról tiszta képet alkotni, tetteiknek, állásfoglalásaiknak okát néha nem közvetlen indoklásukban találjuk meg, hanem abban, amit mellékesen közölnek velünk – olykor abban, amit önkéntelenül elhallgatnak. Henry Esmond egyik vonzó tulajdonsága, hogy ha Anglia akkori pártharcaiban helytelen álláspontot foglalt is el, mégis, minden mutatványos erősködés, szenvedély nélkül, őszintén és egyszerűen szereti hazáját. Protestantizmusának is ez a kulcsa. Jóval később, amikor már eléggé kételkedően áll szemben minden vallással, újra találkozik Holt atyával, aki szeretné visszatéríteni arra a hitre, melyben valaha nevelte. „De Esmond úr azt felelte, hogy az ő egyháza az ország egyháza, és hogy ahhoz hű akar maradni – mások imádkozhatnak és elfogadhatnak más hitcikkelysorozatokat, akár Rómából, akár Augsburgból származnak azok a tételek. Amikor pedig a derék páter úgy vélte, hogy Esmondnak a következményektől való féltében kellene a római vallásra térnie, és hogy egész Anglia abban a veszélyben forog, hogy eretnekség miatt elkárhozik – Esmond a maga részéről hajlandó volt elvállalni a büntetésnek ezt a lehetőségét honfitársainak számlálatlan millióival együtt.” A protestantizmus tehát eddigre már pártkülönbségeken túl angol ügygé vált, s amikor Frank, az ötödik Castlewood gróf flamand grófnő felesége kedvéért katolikus lesz, nővére és anyja nem vallási türelmetlenségből találják olyan nevetségesnek azt a gondolatot, hogy az ifjú gróf búcsúban vett részt – hanem idegenszerűsége miatt. Frank anyja, Henry Esmond úrnője – akármilyen Stuart-párti volt is egyébként –, még szerelmét is a Biblia szavaival vallja meg, aminthogy a felvilágosult Henry Esmond emlékiratainak stílusa is át meg át van szöve biblikus kifejezésekkel.

De hazaszeretete sem bonthatta le mindazokat a korlátokat, melyeket környezete és neveltetése állított Esmond elé. Ugyane beszélgetés során így érvel Holt atyának: „Angol vagyok, és olyannak fogadom el hazámat, amilyennek találom. Minthogy az ország egyházat és királyt akar, én is az

egyházzal és a királlyal tartok, de angol egyházzal és angol királlyal, és ez az, amiért nem fogadhatom el a maga egyházát, de a királyát igen.” De tudhatta-e Esmond, hogy valójában milyennek találta hazáját? Hogy abból, amit hazájában talált, mi végérvényesen a múlté, és mi életre képes? Esmond nem vette észre, hogy az az idült önkény és korlátlan hatalom, mely az úgynevezett angol királyhoz, tehát a Stuartokhoz hozzátartozik, semmiképpen sem kell már hazájának, melynek jövőendő – tehát polgári – fejlődését kevésbé gátolhatta a kis német herceg, mint az ősi angol király. Esmondot családjának minden hagyománya, érdeke, előítélete a múlthoz kapcsolta. Ez a család jellegzetes tory család volt. Bár története azzal kezdődik, hogy Erzsébet királynő uralkodása alatt az ősi Esmond család egyetlen sarja, Dorothea, beenged hálószobájába egy apródot, a házasságukból származó férfiivadék, Francis, anyja nevét veszi fel, és azzal együtt a család feudális jellegét is. Vérért és vagyonát áldozza I. Jakab vejéért, a harmincéves háborúban póruljárt pfalzi választófejedelemért, s ezért jutalmul a király kinevezi „a királyi éléskamra örvéé és királyi tejkamarássá”. Fia, George, ugyan kísérletet tesz, hogy kitörjön a feudális érdekkörből: „rangján alul” házasodik, elveszi egy londoni aranyműves és városatya lányát. De a házasságból semmi haszna sincs: a polgárháborúban mégiscsak a király pártjára áll, s a szorongatott I. Károly király ügyéért beolvastja az egész családi ezüstöt, amit citybeli apósa nem tud megbocsátani, és egész vagyonát második lányára hagyja. Igaz, hogy viszonzásul odaadásáért a király kinevezi apját Castlewood grófjává és – nyilván Írország gyarmatosításakor szerzett – ottani birtokuk után írországi peerré, és a családnak ajándékozza azt a virginiai ültetvényt, ahová majd Henry Esmond, életének nagy hajótörése után, feleségével kivándorol. A család egyébként valóban kiveszi részét a polgárháborúból. Castlewood várát Cromwell katonáinak élén maga Ireton, Cromwell veje és alvezére ostromolja – a vár még Henry férfikorában is magán viseli az ostrom súlyos nyomait. Castlewood ostromakor esik el az öreg Francis legfiatalabb fia, Francis, a pap. A királyért esik el George fia, Eustace is. Csak egy szegyenfoltja volt a családnak, az első gróf középső fia, Thomas, aki Angliában maradt, és megbékült a köztársasággal. A többiek követték a kivégzett király családját a száműzetésbe, ahol folytatták udvari kegyektől függő létüket. George, mint láttuk, a francia király bőkezűségére volt utalva. Lánya, Isabel, előbb a walesi hercegnek, a későbbi II. Károlynak, majd a yorki hercegnek, a későbbi II. Jakabnak lett a szeretője. A restauráció a család fényét is visszahozza, de csak részben. Birtokaikat ugyanis a forradalom alatt elkobozták, és szétosztották Cromwell katonái között – ezeknek sorából való Sievwright, a kovács is, akinek Nancy lányába Henry Esmond majd belehabarodik futó kamaszszerellemmel, melynek a

himlő és Nancy halála vet véget. Márpedig ezeket a szétosztott föl deket, mint tudjuk, a restauráció után sem adták vissza volt tulajdonosaiknak. Tehát az udvar kegyeit kellett lesni továbbra is. Isabel azonban, amikor II. Jakab ráunt, s a tejkamarási rangot is új szeretőjének családjára ruházta, sértődötten visszavonult Castlewoodba férjével, az áruló Thomas fiával, Thomasszal, Henry Esmond apjával, aki végső pénztelenségében hajlandó volt elvenni a jócskán öregedő, csúnyuló Isabelt, sőt katolizált is. Bekövetkezett az 1688-as fordulat, melyből a gyermek Esmond csak annyit látott: „Jakab király elmenekült, bejöttek a hollandok, és az öreg Worksopné szörnyű történeteket mesélt róluk a henylő kis apródnak.” Isabel – nemhiába volt Stuart Mária az eszményképe – sértődötten is hű maradt a királyhoz. „Az az Esmond – mondta búcsúzáskor II. Jakabnak –, aki szívvel-lélekkel szolgálta volna felségedet, sohasem lesz hajlandó egy áruló aludttejét felszolgálni.” Sőt férjét is sikerült rávennie, hogy tevékeny részt vegyen a Vilmos király ellen szőtt összeesküvésekben. Jutalmul a család márkai rangot kap II. Jakabtól. Ezekben az összeesküvésekben mint a család neveltje, apródja és a jezsuita páter bizalmasa, Henry Esmond is részt vesz a maga gyermeki módján. Utoljára ő tartja Thomas gróf kengyelét, amikor elindul végzetes útjára, melynek befejezése a boyne-i csata, ahol elesik a királyért; ő égeti el az összeesküvés leleplezése után Holt atya iratait.

Isabel letartóztatása után a kastély is, Henry is újra tory párti, de józabb urat kap. Hiszen Thomas előtt Francisnek, a második unokatestvérnek kellett volna Isabelt elvennie. De az utolsó pillanatban visszariad attól, hogy királyi hercegek levett szeretőjét vegye feleségül – e tekintetben nem voltak arisztokratikus elvei. Holott, mint Esmond megjegyzi, „abban az időben kevés férfi volt ilyen kényes becsület dolgában, jó családból származó úriemberek is úgy gondolták, hogy az ilyen királyi folt csak dísz a családi címernek”. Francis is „rangján alul” házasodott: felesége, egyúttal Henry Esmond majdani felesége, „középosztálybeli” nő, bár szintén tory családból – apja a magas egyház esperese. Nagy különbség Thomas és Francis álláspontja között, hogy miután II. Jakab elhagyta az országot, Francis kettétöri kardját; úgy érzi, őt sem köti többé a hűség. Elve, hogy első az ország, és csak aztán a király. Tartózkodását meg is tudta mindaddig őrizni, amíg Holt atya meg nem zsarolta őt azzal a titokkal, hogy Henry valójában nem is fattyú, hanem törvényes örökös. Francis becsületes, lelkiismeretes ember volt, de eladósodott állapotában visszariadt attól, hogy birtokáról, rangjáról Henry javára lemondjon, így a jezsuita zsarolás hatásos lett volna, és Francis is kétségkívül belesodródik a jakobita összeesküvésekbe, ha végzetes párbaja és korai halála meg nem óvja ettől a családot. Ezzel esik egybe Anna királynő trónralépése, ami né-

mi megkönnyebbülést hozott a toryknak. Esmond találóan jellemzi uralmát: „A toryk nyugodt lelkiismerettel szolgálhattak alatta, és bár ő maga tory volt, mégis a whig nézetek diadalát képviselte.” Az Esmond család is élvezte ezt a megkönnyebbülést: Rachel nyugdíjat kap a pecséthivataltól, Beatrix a királynő udvarhölgye lesz, és Henry Esmond is tiszti ranghoz jut, igaz, csak úgy, hogy nagynénje, Isabel, egy gyémánttal megvesztegeti Marlborough herceg feleségét. De azért tovább is minden érdeke jakobitává teszi a családot. Mindenekelőtt nem szabad elfelejtenünk – a regény is világosan jelzi –, hogy az Esmond család is még mindig tory módra feudális gazdálkodást folytat, ami hasonlít némileg a mi múlt század végi elmaradottabb nagybirtokosaink módjához. „Mondd meg Finch úrnak, az ügynökömnek – írja Frank, immár az ötödik Castlewood gróf Esmondnak –, hogy szorítsa az embereket a bérletösszegekért, és mindegy, hogyan, de küldje el nekem a sárga csikókat.” Beleillene egy Mikszáth-regénybe is. Egyébként a parasztoknak kétségkívül jobb dolguk volt e tory földesurak alatt, és nem pusztán megszépítő emlékezés, hogy Isabel is jól bánt a bérlőkkel. Az „elkerítések” és a velük kapcsolatos parasztnyúzások inkább a „kereskedelmi gondolkodású arisztokrácia” módszereihez tartoztak. Az Esmond család pontosan tudatában is volt érdekeinek. „Ha a király visszatér – mondja ugyancsak Frank –, Esmond márki húga nem áll alább senki főúr lányánál ebben az országban.” S akármilyen csapodár Beatrix, akármennyire váltogatja is főúri udvarlói – politikai hűsége nagyobb a szerelminél: az egész regény folyamán nem vetemedik odáig, hogy whig arisztokratákat kívánjon meghódítani, csak az előszóból értesülünk róla, hogy miután „Harmadik Jakab”-ban végleg csalódott, bosszúból, legálábbis szerelmileg, átáll a másik oldalra – igaz, ez már arra az időre esik, amikor megkezdődik a kétféle arisztokrácia kibékülése és összeolvadása.

Henry Esmond sem válik hűtlenné családjának e tory hagyományaihoz. A cambridge-i egyetemen ő is – akárcsak utána Frank – diákos könnyelműséggel, dalolással, tósztozással tesz tanúságot jakobita érzelmei mellett. Közvetlen érdekei is a családhoz kapcsolják – hiszen minden kisemmizettsége mellett is, ő is a családi vagyonból él –, de meg minden sérelme és megaláztatása után is hűségesen szereti a családot, s valamilyen olthatatlan vonzódást érez külsejük, mivoltuk, még léhaságuk iránt is. Érdekeikkel, előítéleteikkel a legveszedelmesebb módon, önkéntelenül, észrevétlenül azonosul. Thackeray művészetének nagy diadala, hogy tudásával, képzeletével úgy tudta felépíteni ezt a regényt, mint valóban hiteles, „korabeli”, történelmileg determinált emlékiratot, amelynek leírásait elfogadjuk, de magyarázatait csak kritikával. Ha erre a fortélyra nem jöttünk rá, nem érthetjük meg kellőképpen a *Henry Esmond történetét*. Ott van például az a bravúrosan végigvitt jelenet, amelynek során Addi-

son, akkor éppen hivatalos whig költő, felolvassa ünnepi költeményét a blenheimi csatáról Richard Steele-nek és új barátjának, Henry Esmond hadnagynak, aki végigküzdötte a csatát, és meg is sebesült benne. Esmond keserű és elragadó szenvedéllyel támadja meg Marlborough udvari költőjét, amiért hamis pátozzsal elkendőzi a valóságot, és elhazudja a háborúval járó szörnyűségeket és gaztetteket. A jelenet így is, ahogy van, szép és igaz, hiteles a vita, melynek során Addison megalkuvónak, Esmond meg érdektelenül igazságra törőnek látszik. De a jelenet háttéréhez hozzátartozik, hogy – mint az előző fejezetben említettük – ez a háború a whigek ügye volt, és a toryk, egyénileg bármilyen vitézül is harcoltak hazájukért, nem tudtak azonosulni a háborúnak sem külpolitikai, sem belpolitikai céljaival. Ezért van az, hogy Esmondnak – aki a még Cromwell idejében meghonosodott vörös kabátban derekasan végigküzd néhány hadjáratot Spanyolországtól Flandrián át Bajorországig, többször megsebesül, és ezredesi rangra emelkedik – van szeme rá, hogy meglássa a békés lakosság kifosztását és meggyőtrését, és így fanyarul nézi e háború hősiességét, benne a sajátját is.

Jellemző példája ennek a fortélyos ábrázoló művészetnek Esmond és Marlborough viszonyának indokolása. Esmond gyűlöli Marlborough-t. Miért? Emlékiratában e gyűlölet okát egy nála nem ritka, hanyagul előkelő mozdulattal a véletlen szülte egyéni ellenszenvben jelöli meg. „Ha jelen sorok írója az utóbbi – (azaz a Marlborough-ellenes) – párthoz csatlakozik, valószínűleg magánneheztelés lehet az oka rosszindulatának.” Ha az olvasó hajlandó „készpénznek venni” Henry Esmondnak ezeket a „közvetlen” indoklásait, akkor könnyen felületességgel vádolhatná Thackerayt, amiért egy történelmi regényben teljességgel a magánkapcsolatok síkjára utal olyan fontos kérdést, mint a főhős magatartását a kor egyik legfontosabb politikai személyiségéhez. Csakhogy szerencsére találunk ebben az emlékiratregényben közvetettebb és alaposabb indoklást is. Esmond leírja azt a „véletlen” sérelmét, amely neheztelésének oka: egyetlenegyszer megjelenik tisztelegni a fővezér *lever*-jén, s Marlborough keresztülnéz rajta. Ugyanakkor, amikor „barátságos és szolgálatkész volt Castlewood gróf úgynevezett törvényes utódaihoz – Marlborough herceg semmilyen módon nem vett tudomást a nevüket viselő szegény hadnagyról”. De ha Esmondnak jogában is áll, hogy a grófi család törvénytelen, kisémmizett sarját ért megalázást véletlennek tartsa, minket semmi sem gátol abban, hogy osztálykülönbségnek nevezzük. Közrejátszanak ennél mélyebb, döntőbb osztályellentétek is. Esmond ezekről látszólag nem tud. „Egyetlen nyájas vagy elismerő szó – így véli – vagy csak egy helyeslő tekintet talán megváltoztatta volna Esmond véleményét a nagy emberről, s ki tudja, hogy a szatíra helyett, melyet tolla akarva-akarat-

lanul leírt, nem választotta volna-e a szerény történetíró a dicshimnusz műfaját?” Nyugodtan kétségbevonhatjuk Esmondnak ezt a feltételezését. Elvégre a családnak azok a tagjai sem tekintenek sokkal nagyobb rokonszenvvel Marlborough hercegre, akikkel pedig udvariasabb volt. Frank Castlewood nyíltabban mondta ki a család véleményét: „Nézd csak Blandford apját, Churchill herceget és Jennings hercegnőt, kik voltak ezek, Harry? És a fene egye meg, kicsodák most, hogy olyan magasan hordják az orrukat előttünk? Kik voltak, amikor a mi ősünk Henrik királlyal lovagolt Azincourt-nál, és megtöltötte a francia király kupáját Poitiers után?” És Marlborough másik megátalkodott ellensége, Henry Esmond parancsnoka, Webb tábornok, ugyanilyen húrokat penget: „Üriemberek voltunk, Esmond, amikor a Churchillek még lovászfíúk voltak.” Valóban itt is ennek a bizonyos kétféle nemességnek, a feudális és a „kereskedelmi gondolkodású” arisztokráciának az összeütközéséről van szó. Mert Marlborough nemcsak az ifjúkorában szerelmi szolgálatokkal szerzett pénzt fektette be jó hozamra: később is minden ízével bekapcsolódott a pénzgazdálkodásba, s az, hogy csalt a zsolddal és sápot szedett a hadiszállításokból, csak legkirívóbb mozzanatai tevékenységének. Macaulay klaszikus jellemzése szerint: „A kapzsiság ritkán bűne a fiatal embereknek, ritkán bűne a nagy embereknek; de Marlborough egyike volt azon keveseknek, akik ifjúságuk virágában jobban szerették a hasznot a bornál és a nőknél, és nagyságuk teljében jobban szerették a hasznot a hatalomnál vagy a hírnévnél. Mindazt a ritka tehetséget, amellyel a természet megajándékozta, főként aszerint értékelte, mit hoz neki. Húszéves korában pénzre váltotta szépségét és férfiasságát. Hatvanéves korában pénzre váltotta lángelméjét és dicsőségét.” Ezzel a jellegzetesen kapitalista arisztokráciával hogyan is ne állt volna szemben ellenségesen az elmaradtan gazdálkodó, feudális hajlamú, a pénz modern értékét nem is sejtő Esmond család, amelynek osztálygyűlöletét még személyesebbé tette az, hogy Marlborough árulta el a királyt. „Mi nem olyanok vagyunk, mint a Churchillek, azok a Júdások, akik megcsókolják, aztán elárulják urukat” – hallhatta Henry Esmond már gyerekkorában nagynénjétől, Isabeltől. Vajon véletlenül sorakoztatta-e fel a regényben Thackeray ezeket a közvetett ellenérveket Henry Esmond közvetlen vélekedésével szemben? Ha így volna, aligha érdemelte volna meg, hogy Marx azok közé a regényírók közé sorolja, „akiknek a világról adott grafikus és ékesszóló leírásai több politikai és társadalmi igazságot lepleztek le, mint valamennyi politikus, közíró és moralista együttvéve”. S aki az *Esmond* olvasása után úgy látná, hogy Marlborough-t itt csak holmi „magánsértődöttség” látta gyűlöletesnek, kevesebbet értene meg ellentétükből, mint a regényben az a Marlborough szolgálatában álló whig hírlapíró, aki a Marlborough hercegnő és Isabel

Castlewood között éppen Henry Esmond miatt kitört veszekedésről e cím alatt számol be: „Ókegyelmessége M. rl. b. r. gh. hercegnő válasza egy pápista udvarhölgynek, J. k. b. K . . . egykori kegyencnőjének” – világosan jelezve, hogy ez a kétféle arisztokrácia, a múlt és a jelen összeütközése. Sőt, ismervé Henry Esmondnak Thackeray megrajzolta jellemét, nem lehetetlen, hogy ő maga sem egészen öntudatlanul sorakoztatta fel ezeket a közvetett adatokat, s a „magán neheztelést” bizonyosfajta szeméremből emlegette csak: az emlékirat írása idején ugyanis már szégyelli, hogy életének minden lényeges fordulóján a múltnak, az elavultnak pártjára állt.

Nyilván szégyellte néha ifjúságában is, kalandjai közben, amelyek pályafutásának és a regénynek végső, képtelen fordulata felé sodorták. Nem szabad ugyanis elfelejtenünk, hogy azon a döntő tényezőn kívül, hogy az Esmond családba született, volt Henry életében egy másik döntő tényező, amely az ellenkező irányba befolyásolta – befolyásolhatta volna életét: az, hogy törvénytelenül született az Esmond családba. Ezen a tényen nem sokat változtat az a körülmény, hogy a regény közepén kiderül: Henry apját és anyját, születése előtt néhány héttel, pap is összeadta titokban egy brüsszeli templomban. És nemcsak azért nem, mert Henry férfikoráig abban a hitben élt, hogy törvénytelen gyerek, és mindenki úgy is bánt vele. *Jogilag* persze a titkos, álnéven kötött házasság is érvényes, és a Castlewood család nemcsak anyagilag, hanem erkölcsileg is fonák helyzetbe jutott volna, ha Henry, amikor ura a végzetes párba után halálos ágyán bevallja a titkot, amellyel Holt atya megzsarolta, nem égeti el a vallomást; ha nem a lemondás és az áldozat okozza neki a nagyobb, bár fájdalmasabb gyönyörűséget. Természetesen, miután a család minden egyes tagja, tudva, mint Isabel és Francis, vagy öntudatlanul, mint Rachel, Beatrix és Frank, kifosztotta Henryt nevéből és vagyonából, és ki-ki a maga módján alázta végig – a regény írója is, olvasója is örömet leli a nagy leleplezési jelenetekben, sorra a család minden tagjával és Beatrix döllyfős, hercegi kérőjével. De ha meggondoljuk, Henry Esmond fattyú voltát *lényegében* nem érinti az a körülmény, hogy egy külföldön állomásozó, léha kapitány egy gyöngé pillanatában álnéven elveszi a lelkiismeretlenül elcsábított kispolgári lányt, s aztán, amikor újra egészséges, úgy cserbenhagyja, hogy többé vissza sem néz, és éppúgy szégyelli a grófi családba beszívargott, mélyen rangon aluli vért, mint akár a család leggőgösebb tagja.

Törvénytelen származásának e társadalmi talajából fakadnak Henry Esmondnak azok a tulajdonságai, melyek végső soron igazán szeretetre méltóvá teszik. S ezt a szeretetreméltóságot nem kell csupán előszóíró lányának elfogult szavára elhinnünk – az olvasó aligha tudja kivonni magát lényének megnyerő sugárzásából. Henry Esmondot legfogékonyabb

gyermekéveiben puritán iparosok nevelték – innen természetében az a komolyság és derékség, amely a régi nemesség néhány legjobb tulajdonságával párosulva alkalmassá teszi arra, hogy ennek a regénynek hőse legyen. Ezt a komolyságot viszont korai mélabúval színezte a mostoha bánásmód, amelyben hugenotta nevelőapjának, a takácsnak második felesége részesítette – és persze későbbi, védtelen és megalázott helyzete is a castlewoodi kastélyban. Előkelő modor, puritán komolyság és becsületes-ség, s a szeretetre szomjazó, árva kisfiú mélabús gyöngédsége – körülbelül ezekből tevődik össze Henry Esmond szeretetreméltósága. De születési „hibája” nemcsak természetének vált előnyére, hanem gondolkodásmódjának is. Ennek köszönheti azt a kételkedést és felvilágosultságot, amiért rokonszenvvel tudjuk olvasni fejtegetéseit, és elnézzük elfogultságait. Vagy elképzelhető-e, hogy a „tudós Dick”, a későbbi híres Richard Steele, a kastélyt az összeesküvés leleplezésekor megszálló lovascsapat káplára, a törvényes örökös előtt is olyan fesztelenül feltárja szellemét, mint a bizonytalan helyzetű, magárahagyott, fattyú kis apródnak? A jezsuita páter magas színvonalú, de eszet béklyózó oktatása után nála találkozik először Henry Esmond az igazi műveltség első csíráival. „Túl sok üldözés történt mind a két részből” – ezzel üti el Steele a két vallás mártírjairól szóló vitájukat, miután tapintatos humorral igyekezett szétoszlatni a gyerekbe oltott miszticizmust. Voltaképpen ezzel kezdődik Henry Esmond független értelemre ocsúdása, s ez a folyamat állandóan működik benne a családjához kötött elfogultságok mellett – hiszen a kollégiumban is hol azzal képesíti el társait, hogy a száműzött királyt élte, hol azzal, hogy Cromwellt magasztalja, s már férfikorában, éppen annak a beszélgetésnek során, melyben a Stuart király mellett nyilatkozik, joggal veheti szemére Holt atya: „Félek, ezredes, maga szíve mélyén szintén köztársaságpárti.”

Másrészt az is igaz, hogy születési körülményeinek hátránya kétszeresen nyomasztó volt Henry Esmondra nézve azáltal, hogy éppen ilyen régi szabású nemesi családról volt szó. Ezzel magyarázható, hogy az az angol társadalom, amely az *Esmond*-ban kibontakozik előttünk – meglehetősen szűk. Igaz, Thackeraynek sokszor és joggal vetették szemére, hogy a tömeget, az angol népet nem ismeri, nem szerepelteti. Ez teljes mértékben áll az *Esmond*-ra is. Paraszt vagy iparos csak elvétve és csak pillanatokra bukkan fel benne – bár mindig rokonszenvesen. De nem szerepel a regényben a korabeli polgárság sem. Márpedig aki a tizenkilencedik század elejének polgárságát annyira a gyökeréig ismerte és ábrázolta, mint a *Hiúság vására* írója, bizonyára sikerrel színre tudta volna vinni e polgárság száz év előtti ősét is. Csakhogy e réteg kívül esett az Esmondok látóhatárán. Márpedig Henry olyasmit akart véghezvinni, ami családjá sze-

mében pótolja hiányzó rangját és birtokát, a társadalmi emelkedésnek olyan módját akarta választani, ami méltó Beatrixhoz, elérhetetlen szerelméhez.

Persze, elképzelhető, hogy a Henry Esmondéhoz hasonló születési körülmények ellenkező irányban hathattak volna: lázadást idézhettek volna elő, elfordulást attól a társadalmi osztálytól, amelybe ilyen „törvénytelenül” beleszületett. Lehetett volna úgy is, hogy a két kamaszkori szerelem közül a Beatrix iránti bizonyul futó érzelemnek, s komolyan beleszeret olyan lányba, mint Nancy, a kovácsnak, Cromwell volt katonájának lánya. De nem így történt. Miért nem? Thackeray nemcsak azért nagy író, mert felületes látszatra magántermészetű kapcsolatok társadalmi alapjait tudja megmutatni, hanem azért is, mert nem igyekszik társadalmilag indokolni azt, ami nem indokolható. Amikor a kastélyba férjével, Francisszal, a negyedik Castlewooddal bevonuló Rachel a nála nyolc évvel fiatalabb kisfiúhoz lépett, „megfogta kezét, másik fehér kezét Harry fejére tette, néhány olyan kedves, szelíd hangú szót intézett hozzá, hogy a kisfiú, aki ennyi szépséget még soha eddig nem látott, úgy érezte, mintha egy felsőbb lény vagy egy angyal érintése nyomná le a földre, s fél térdre ereszkedve megcsókolta a szép, védelmező kezét”. Henry Esmond egész életében térden áll, hol az anya, hol a lánya előtt, megbűvölten rajtuk keresztül az egész vele rokon, és mégis tőle annyira idegen családtól.

Így jut el ő, akinél tisztább szemmel senki sem látta a levitézlett Stuartok bűneit és kártékony szerepét, aki tudta, hogy az a fiatalember, akit királynak fogadott el, „operai táncosnők ölében hevert, vagy térden csúszott papok előtt bocsánatért, s a hősök vérért, becsületes szívek odaadását, kitartást, bátorságot, hűséget hiába pazarolták rá”, hogy a Stuartok nemzedékek óta eladták magukat és népüket a franciáknak – így jut el oda, hogy a legtevékenyebb részt vállalja a Stuartok visszahozatalában: becsempészi a trónkövetelőt Angliába, a család kensingtoni házába, ahol Henry szerelmei, a Castlewood hölgyek áhítatosan csókolják meg az ágy-neműt, melyben majd a Harmadik Jakab nevezetű, üresfejű és üresszívű fiatalember alszik; Henry pedig, a fanyar, méltóságteljes, kételkedő Henry Esmond letérdel e fiatalember elé, hogy kezét megcsókolja. Az utolsó, sürített és izgalmas fejezetekben Thackeray, túl a Stuartokon, nevetségessé tudja tenni a királyság egész intézményét – ez pedig Thackeray korában is merészség volt Angliában.

De még inkább kora magaslataira jutott Thackeray azzal, hogy a *Henry Esmond történeté*-ben a divatos, romantikus nézetekkel szemben fölényes tudással és érett művészettel ábrázolta az egyéniség, a „hős” szerepét a történelemben. Ma már mindnyájan tudjuk, hogy a történelem eleven áramával szembefordulva a legkiválóbb tehetségű ember sem lehet más,

mint nevetséges, „szerencsétlen flótás”. E tételnek aligha találhatjuk művészeibb, hitelesebb és meghatóbb igazolását a világirodalomban, mint az *Esmond*-ban. Annyi leleménnyel és eréllyel, amennyit Esmond a történelem visszafordítására áldozott – korszerűbb ügy szolgálatában valódi hős is lehetett volna. Így Henry Esmond is – egész szeretetre méltó egyéniségével – csak a történelemnek ilyen szerencsétlen flótása.

Henry Esmondnak – az olvasó megnyugtatóására – legalább megadatik a regényben, hogy tévedését még elhibázott tette közben belássa, hogy csalódottságának egész méltóságával, férfias eréllyel forduljon szembe a család odaadását megcsúfoló Stuart Jakabbal, és hogy saját tervének bukását bizonyos szomorú elégtétellel vegye tudomásul. „György király trombitáinak harsogása elfújta a gyöngé és bolondos trónkövetelő hiú reményeit, és azt is mondhatnám, hogy e zenével az én életem drámája is véget ért.” Henry Esmond persze túl büszke ahhoz, hogy le ne lépjen arról a színpadról, melyen tragikus és egyben nevetséges szerepét eljátszotta. „De mi ketten nem kívántunk többé Angliában élni” – mondja, megint csak előkelő tartózkodással – holott mennyi szégyen rejtőzik e hanyag megjegyzés mögött is! Ez az elhatározás természetes következménye a regény egyik legszebb jelenetének, annak az estének, amikor a trónkövetelő először vacsorázik a kensingtoni Castlewood házban, és itolosan, léhán, fölényesen szemet vet Esmond elérhetetlen szerelmére, Esmond pedig szomorúan, csalódottan baktat haza az éjszakában, összetalálkozik a szintén kapatos, de kedves és bölcs Addisonnal, és ráeszmél, hogy egész életét rossz lapra tette fel: a másik párton, Steele és Addison pártján volna a helye.

3

Aligha van még egy olyan történelmi regény, amelynek tragikus hőse – akit az olvasó rokonszenvvel, sőt szeretettel kísér végig a könyvön – nevetségesen, szinte tévedésből, a rossz ügy szolgálatában bukik el. Pusztán ebből az ötletből ítélve bárki egy kaján író lehangelő könyvét várná a *Henry Esmond történeté*-től. Holott a nyugat-európai realizmus nagy regényei között nehezen találunk jólesőbb, kellemesebb olvasmányt. Az *Esmond*-nak ez a hatása nagyjából három elemre vezethető vissza.

Az első történelmi. Thackeray közvetlenül a *Hiúság vására* után írta az *Esmond*-ot (1852-ben jelent meg), s mintha csak annak kilátástalan szatírája s a benne ábrázolt világnak, a feudalizmussal szövetségre lépett polgári társadalomnak reménytelen romlottsága, visszataszító sivársága után olyan területet keresett volna, ahol fellélegezhetik, és természetes művészi derűje szabadabban megnyilatkozhatnak. Forradalmár és a népet is-

merő író ötven-hatvan évvel távolabbra ment volna vissza, Cromwell korába – Thackeray azonban nem volt forradalmár, és, mint már említettük, a munkásokat, parasztokat alig ismerte. Thackeray erényeivel és korlátaival rendelkező író nem választhatott jobb időt regénye számára Anna királynő koránál, amikor elmúltak már a restauráció „kilengései” is, és megkezdődött a nyugodt, zavartalan polgárosodás korszaka, de úgy, hogy a forradalom még érezte a jótékony hatását. Beszélgetésekben, utalásokban minduntalan felbukkan a hősi korszaknak és vezérének, Cromwellnek eleven emléke, s amikor Nancy halála után a kastély úrnője elmegy megvigasztalni a lány apját, és a szófukar kovács komor fölénységétől a lady „elhallgattatva és megszegyenítve” áll az ajtóban – mintha csak a forradalom korának kísértete szégyenitené meg a kastély urait. E közvetlen emlékeknél lényegesebb azonban az a vihar utáni derű és tisztaság, amely – mint a regényben is láthatjuk – néha még a forradalom ellenségeit is tiszteletre kényszeríti a forradalom nagysága iránt. Ebből a szempontból – bármilyen furcsán hangzik is – a regénynek külön előnyére válik Esmond környezetének konzervatív látóköre, mert ebből a környezetből kiábrándulva, ezt bírálva, éppen az új osztályoktól való távolság táplálhatja az emlékiróban az illúziót, hogy odaát az egész emberiség jogairól és szabadságáról van szó. Míg ha az író a korabeli polgárságot is fellépteti, elkerülhetetlen a felismerés, hogy a másik párt csupán olyan osztályok érdekeit képviseli, melyeknek tevékenysége ugyan haladóbb, de önmagában véve semmivel sem szebb vagy erkölcsösebb Esmond osztályának életmódjánál. Növeli ezt az illúziót, hogy Esmond nem a tizen-nyolcadik század derekának Angliájában, az arisztokrácia és polgárság korrupt szövetségének és uralmának idején írja visszaemlékezéseit, hanem Amerikában, amelynek frissebb, kialakultabb, forradalmibb polgársága a maga függetlenségi harcára készül. Elmondhatjuk tehát, hogy Esmond tisztultabb nézetein két forradalomnak, egy elviharzottnak és egy készülőknek sugárzása érezhető.

Az *Esmond* derűje azonban közvetlenebbül függ össze az egyéni boldogsággal, és ez olyan kérdés, amellyel gyakran találkozunk klasszikus remekművek olvasásakor. Az irodalomnak ugyanis az emberiség legsötétebb korszakaiban is kettős a feladata: le kell lepleznie a kártékony illúziókat, de meg kell mutatnia a létezés örömét, az alapvető emberi kapcsolatok szépségét. Más szóval, nem szabad „elvennie az olvasó kedvét az élettől”, nem szabad kétségben hagynia az iránt, hogy az életet érdemes végigélni. Persze, nehéz megmutatnia azt a rombolást, amit a társadalom visz véghez az emberi kapcsolatokban, anélkül hogy ne úgy lássék, mint ha magának a barátságának, szerelemnek, házasságnak, a szülői és gyermeki szeretetnek alapjait vonná kétségbe. Ezt a nehéz arányt Balzac, Stendhal,

Flaubert, Zola sem mindig tudta eltalálni. A két legnagyobb angol realista regényíró, Dickens és Thackeray több átlagemberi melegséget tudott megőrizni anélkül, hogy ezzel társadalombírálatuk veszített volna erejéből. Nemigen akad a *Hiúság vására*-nál kegyetlenebb anatómiája a polgári társadalomnak, mégis jut benne helye az életörömnök: az emberi lét alapvető tényei, érzelmei, kapcsolatai minden társadalmi eltorzultságukban sem veszítették el teljes vonzerejüket. Az *Esmond*-ban sem találunk igazi boldogságot. A királyok szeretkezései, a főurak házasságai, a kegyencnőrendszer Anna királynő körül – mindez még a restauráció korának sivár romlottságát, örömtelen élvezethajszolását tükrözi. Nem boldogabb Richard Steele polgárabb, de méltatlan házassága sem. Igaz, rögtön a regény első fejezete egy boldog családot mutat be. Ahogy az angali szépségű, húszéves Rachel bevonul a kastélyba még fiatal, de már méltóságteljes férjével és két tündöklő gyerekével – a családi boldogság ígézetével nyűgözi le a mélabús kis Henryt, aki aztán egész életében ezt a vágyképet kergeti. És mi lett ebből a tüneményes családi körből? A lordot elhidegíti feleségének himlő okozta, átmeneti elcsúnyulása, borba, kártyába, olcsó szerelembe nehezedik; a lady sértődött méltósága, elfojtott bosszúvágya könnyű prédának látszik Lord Mohun szemében; Rachel tisztaságát – amelyben nehéz éles határt vonni a valódi ártatlanság és a képmutatás között – nem éri folt, de tagadhatatlan, hogy valamelyes közvetett része van a férje korai halálát okozó párban, és hogy Henrybe, tán öntudatlanul, már férje életében szerelmes – ezzel magyarázható igazságtalan támadása is, amellyel Henryt kitiltja házából; Frank szerencsétlen kényszerházassága természetesen következik gyarlóan puha jelleméből; Beatrix elbűvölően megrajzolt példája az arisztokrata szajhának, akinek szellemessége és büszkesége nemcsak romlottságát, de boldogtalanságát is túlragyogja. Marad Rachel és Henry korán kezdődő és későn megvalósult szerelme, az emlékirat végén bár szükséztűn, de ünnepélyesen közölt „indián nyár”-szerű boldogsága. Semmi okunk kétségbevonni ezt a boldogságot, bár az emlékirat lapjain átsüt még a Beatrix gyújtotta, rosszul elfojtott tűz. Ebből a szempontból nevezhetjük szerencsésen sikerült hajótörésnek is. Mégis, ha boldogság nem is, derű ragyogja be Henry Esmond emberi kapcsolatait. Ez részben Thackeray írói fortélyának köszönhető, mely hasonló ahhoz, hogy Esmond Amerikában írja emlékiratait; az, hogy öregén írja már, azzal a bölcsességgel, amely tudja, hogy a szerelem akkor is szép, ha boldogtalan, és hogy a hála, odaadás, önfeláldozás mindenképpen az emberiség nagy érzelmi kincsestárába tartozik; és azzal az emelkedettséggel, amely életének megalázó mozzanatait csak előkelő szemérmességgel érinti, kivételesen ünnepélyes pillanatait azonban büszkén csillantja meg az emlékezés fényében.

A már említett első családi kép a kastély alkonyati teraszán; a kastély napfényes várudvara a napórával és a mindig csobogó kúttal Mohun baljós-latú távozásakor; az újra megtalált családi kör a walcote-i kastélyban Rachel és Beatrix kettős ragyogásával; Addison, Steele és Esmond hármass iddogálása, és még néhány más jelenet, akárcsak Rafael vagy Velazquez képei, a reális ábrázolást ki tudják békíteni az eszményi szépséggel.

Esmond derűjének harmadik eleme a történelmi regénynek azzal a módszerével függ össze, amit Thackeray választott, és az idő fölött aratott diadal érzetéből, az elmúlt korba való behatolás újszerű gyönyörűségéből fakad. Nincs még egy történelmi regény, amelyik ilyen *belülről* azonosulna korával, amelyben ennyire ne találánk semmi leírást, történelmi rekvizitumot, múzeumi tárgyat, mint az *Esmond*-ban. A teljes illúzió elérése kedvéért Thackeray nem riad vissza attól, hogy az olvasót megértési nehézségek elé állítsa, és ne magyarázza meg azt, ami az emlékirónak természetes volt. Ha azonban az olvasó túljut e kezdeti nehézségeken, és át tudja venni a regény stílusának és észjárásának ütemét, olyan képzeletbeli utazást tehet a történelemben, hogy egyszerre tagjaiban érzi annak a kornak mozdulatait, nyelvén a fordulatait.

Aki megszerette már Thackeray második remekművét, a *Hiúság vására*-t, annak bizonyára örömet okoz, ha annak jellegzetes módszereit, írói bravúrait a megváltozott feltételek között ebben a műben is felfedezi. Ha emlékszik még abból a waterlooi csata hosszú előzményeire, s aztán magának a csatának mesterien kurta leírására, melyben egy mellékmondatból kitűnik, hogy az egyik főhős arccal lefelé, holtan fekszik egy domboldalon – bizonyára felismeri ugyanezt a módszert, a kellő áttételekkel és még érettebb, biztosabb művészettel Lord Mohun és Francis párbajának, majd az összeesküvés bukásának leírásában. Thackeray egyébként, a portréfestés nagy művésze az irodalomban, túl a meglepő, külső fordulatokon, mestere annak is, hogy az emberek jellemének hirtelen feltáruló másik oldalát, a kapcsolataikban beálló váratlan fordulatokat hitelesen, szervesen, magától értetődően ábrázolja. E regényében, miután annyi meglepő fordulatot írt le olyan természetesen, hogy esetleg észre sem vesszük meglepő voltukat – megengedi magának azt a játékot, hogy az előszóra még egy meglepő fordulatot tartogasson: a dölyfös Beatrix, aki nem adta hercegen alul, és nem akarta eltűnni, hogy a pap az uraság asztalánál fogyassza el a pudíngot – az előszóban Thomas Tushernak, a félig cseléd lelkésznek özvegye, igaz, hogy közben királyi szeretője segítségével püspököt csinált belőle. Hogyan jött létre ez a házasság – ezt az olvasó képzeletére bízta Thackeray.

A hitelesség illúziójának egyik legfontosabb eszköze a könyv stílusa, melynek korhűségét azzal szokták jellemezni, hogy Thackeray úgy tudta benne elhelyezni Steele, Addison, Swift egy-egy fordulatát, hogy az észrevétlenül simul hozzá a regény egész szövetéhez. Nagy problémája a fordítónak, hogyan közelítse meg ezt a stílust. Ha az „úgy, mintha magyarul írták volna” elvét követi, kétségkívül a korabeli magyar emlékiratokat, Mikes Kelemt, Apor Pétert kellett volna nyelvi forrásnak felhasználnia; vagy ha belsőbb stilisztikai hasonlóságot keres, úgy közelebb jönnie néhány évtizeddel az újabb magyar prózairás kezdeteihez, Kármánhoz, Kazinczyhoz. Csakhogy ez hatalmas művészi hazugságra vezetett volna, mert Steele és Addison nyelve s a regényé is sokkal kevésbé különbözik a mai angoltól, mint Kármáné vagy Kazinczyé a mienktől, s így a fordítónak sikerült volna megíúsítania Thackeray szándékát: a regény olvasását a korban benne élésből mulatságos kuriózzummá, múzeumi látogatássá változtatta volna. De még nagyobb volna e kísérlet történelmi-társadalmi hazugsága: merőben idegen, nálunk ki nem alakult társadalmi körülmények termékét úgy akarta volna feltüntetni, mintha a mi hazai eredőink hozták volna létre – az ilyen kísérlet eleve kudarcra volna ítélve. A fordító azon igyekezett, hogy az eredeti stílusnak éppen idegenszerűségét megőrizze – persze a magyar nyelv eszközeivel és lehetőségeivel. Ellentmondásos feladat, de a fordítás többnyire az. A kor hitelességét azzal kellett fenntartania, hogy – a szokatlanság kockázatával is – gondosan került minden oda nem illő, romantikus, rikító, túl erős, szakkifejezéssé vált vagy kizárólag mai jelentésű szót és fordulatot. Főtörekvése az volt, hogy a választékosságnak és a közvetlenségnek ugyanazt az arányát találja el, ami a regény stílusának leglényegesebb jellemzője. Az első elem megtalálásában jó hasznát vette azoknak a tapasztalatoknak, amelyeket Rákóczi Ferenc Emlékiratainak fordításakor szerzett.

1952

ANATOLE FRANCE ÉS A LÚDLÁB KIRÁLYNŐ

I

A *Lúdláb királynő* cégérül szolgál egy régi-régi párizsi falatozónak Anatole France egyik „legregényebb” regényében. Ezt a jóleső remekművet, amely a világirodalomban kivételes módon egyesíti a játékos könnyedséget a bátor eszmékkel, jelentős mondanivalóval – 1892-ben írta France, negyvennyolc éves korában. Közvetlen népszerűségét az is jelzi, hogy a regény nyomán Párizsban megnyitottak egy ilyen nevű vendéglőt, sőt a siker olyan világra szóló volt, hogy Európa legtöbb nagyvárosában létesültek *Lúdláb királynő*-k – Pesten is volt egy, Budán is –, drága, nagyvilági vendéglők, csak a jómódú közönség látogathatta őket. Ebben mindenestre lényegesen különböztek a regénybeli, sokkal szegényebb falatozótól, ahol a történet elbeszélője, a gazda fia, Nyársforgató Jakab fölnevelkedett. Ez a *rôtisserie* még leginkább a magyar *lacikonyha* francia változata – ezért képeztük rá magyarban a *pecsenyekonyha* kifejezést. Igaz, állandóbb, városibb falatozó a lacikonyhánál – egy régi párizsi utca köházából árasztja az utcára barátságosan hívogató illatát –, azonkívül persze a francia konyhakultúra nagy hagyományaival gazdagodott és finomodott változat is. A pecsenyekonyhába nem sokan fértek, az éhes vendégek megették a hirtelen sült pecsenyét – többnyire libát, kacsát, pulykát, csirkét –, aztán továbbálltak. A gazda legföljebb egy-egy kancsó bort szolgáltat föl a vacsorához, komolyabb italozásra itt nem kerülhetett sor. Ha ilyenmire támadt kedvük – mint *A Lúdláb királynő* néhány szereplőjének –, el kellett menniök a környék kiskocsmáiba.

A Lúdláb királynőt a forradalom előtti párizsi kispolgárok látogatták. Coignard úrnak, a regény főhősének, a csavargó abbénak, Nyársforgató Jakab „jó mesterének” elhízott alakja még beleillett ebbe a keretbe, de azért a pecsenyekonyha vendégi körének eléggé pontos társadalmi határai voltak – fölfelé is, lefelé is. A ledér életű Jeannette, a kintornásasz-

szony, és Catherine, a csipkeverőnő fel-felbukkan a Lúdláb királynőben, de nem igazi vendégei, és Angelus barát, a zuhlott kapucinus csak kegyelemből eheti a pecsenyekonyha kosztját, vagy viszonzásul azért a kezdetleges, barbár oktatásért, amiben Nyársforgató Jakabot eleinte részesíti. Másrészt aligha fordulhatna meg a Lúdláb királynőben d'Anquetil, a pimasz ficsúr, akit csak Catherine személye kapcsol össze a pecsenyekonyha körével, és Catherine is már csak akkor, amikor de la Guérिताude úrnak, a dúsgazdag adóbérlőnek szeretője (persze ugyanakkor megmarad Angelus barát kedvesének is). Ez a sajátos szál még szorosabbra fűződik Nyársforgató Jakab és d'Anquetil úr között, amikor viszont ez az úriember elcsábítja a Coignard úr mellett választékosan öltöző, csinos tudónövendékké felnövekedett Nyársforgató kedvesét, Mosaide rabbi unokahúgát, Jahelt. Vele már nem a Lúdláb királynőben ismerkedik meg Nyársforgató Jakab, hanem mindnyájuk közös munkaadójának, a hóbortos gaszkon kabalistának komor kastélyában. Igaz, ez a műkedvelő kabalista, d'Astarac úr is nemesember, mégis betér egy izben a Lúdláb királynőbe, de éppen csak alkimista hóbortja vezeti oda: egy szalamandrát vél felfedezni a pecsenyekonyha tűzében, ezért telepszik a gazda asztala mellé, ahonnan magával viszi kastélyába, görög gnosztikusokat fordítani, Coignard abbét és Nyársforgató Jakabot. Őket azonban szerelemmel, mulatozással, kártyajátékkal és az abbé leplezetten merész, felforgató filozófiájával fűszerezett kalandjaik kiragadják a hatalmas, astaraci könyvtár gyönyörűségesen nyugodt világából, míg végül Mosaide rabbi a lyoni országúton utoléri a batárban menekülő társaságot és megöli Coignard abbét, mert azt hiszi, ő volt az, aki elcsábította és megszőktette Jahelt. Közben a regény kiindulópontja, a Lúdláb királynő lehanyatlott, vendégei elkerülik, s Nyársforgató Jakab, amikor csalódott szívvel letelepedésre gondol, nem is ide tér vissza, hanem átveszi ugyanabban az utcában a Szent Katalin képéhez címzett könyvesboltot, ahol már gyerekkorában borzongatóan gyönyörűséges, áhítatos órákat töltött, és ahová Coignard abbé is mindig betért, csendes élvezetekre, a pecsenyekonyha és a Kis Bacchus kocsmája között. *A Lúdláb királynő*-nek ez a befejezése nem meglepő, hiszen az egész regényt áthatja, még a legbővérűbb kalandok közepette is, a könyvek emléke, mámore, nosztalgiája, a könyvesboltok, könyvtárak hangulata – Coignard úr első szerelme is könyvekhez kapcsolódik: mint fiatal abbé az Arany Bibliához címzett könyvesbolt vonzó tulajdonosnőjét öleli meg a könyvespolcok alatt, és a Cicerók és Titus Liviusok meg még egy tucat klasszikus és modern szerző, így meséli az abbé, „a költők, a szónokok, a történetírók, az egyházatyák, a doktorok, a teológusok, a humanisták, a kompilátorok, valamennyien a mennyezettől a padlóig, a falak mentén egy gyülekezetben tanúi voltak csókjainknak”.

Mindez France saját élete körülményeinek, egyik legfőbb élményének vetülete a regényben. Ő is a könyvek világában érezte magát a legotthonosabban. Anjoui szegényparasztoktól és kézművesektől, vincellérektől és vargáktól származott, apja azonban katonáskodott, és egy könyvbarát tisztjének támogatásával egy párizsi könyvkereskedő és könyvkiadó segédje lett, majd később átvette az üzletet, amelynek az volt a különlegessége, hogy főként a forradalommal foglalkozó könyveket és kéziratokat tartott raktáron. Ennek a könyvesboltnak meg azoknak a híres Szajnaparti antikváriumoknak a légköre befolyásolta elsősorban Anatole France gyerekkorát és egész későbbi érdeklődését. Egyetemi tanulmányai után az előkelő kiadványairól nevezetes Lemerre kiadóhoz állt be lektornak, bibliográfusnak, irodalmi mindenesnek – itt jelent meg első műve is, az *Arany versek* című csiszolt, művelt, nagy nyelv- és verskultúrájú, de egészében véve másodlagos verskötete. Később könyvtáros lett a szenátusi könyvtárban – ekkor már egyre tekintélyesebb lapokba, utóbb a *Temps*-ba írt irodalmi és irodalomtörténeti krónikákat. Lényegében a francia romantika és realizmus nagy korszakai után az akkori egész, tehetséges és kifinomodott, de meglehetősen epigon nemzedék hasonló körülmények között élt a kiadók, könyvtárak és irodalmi szalonok világában – France-ot életének nagy szerelme is egy ilyen szalonhoz kötötte –, és ez az élet is hozzájárult ahhoz, hogy művészetük és gondolkodásuk elszakadt a nagy érzések valóságától. France is a legjobb úton volt, hogy e finomkodó parnasszisták és szimbolisták egyike legyen, szóval, hogy ahhoz az írófajtához tartozzék, amelyik a fától nem látja az erdőt, vagyis éppen túlzott és fülledt irodalmisága következtében nem tudja, mi az irodalom. Persze és elsősorban, politikailag is egy húron pendült e hanyatló polgári fiatalsággal. Magatartásuknak jó próbaköve volt a Párizsi Kommün, a világ első proletárforradalma. A huszonhat éves France-nak nem volt szeme a munkások hősiességére, elmenekült az ostromzár alá vett, forradalmi Párizsból, és, akárcsak a többiek, megvető nyegleséggel kísért a bukás tragikumát és a legyőzöttek vértanúságát. Ő is egyike volt azoknak, akik a *Parnasse* első füzetében még szereplő, de a Kommünnel rokonszenvező Verlaine-t kirekesztették e választékos irodalmi társaságból. Egyébként ebben a korban művészi ízlése is eléggé korlátolt: ellenségesen áll szemben Zola forradalmi naturalizmusával, Verlaine sejtelmességével, Rimbaud látomásos crejével, még Mallarmé elvont újszerűségét is értetlenül fogadta.

Mi mentette meg France művészetét ettől a végzetes vérszegénységtől, jelentéktelenségtől? Hogy tudott kitörni a szűk papírvilágból a nagy, az igazi irodalom magaslatai felé? Hogyan tudta mégis megérteni, amit egy kései beszélgetésben a maga paradox módján így fejezett ki: „Az irodalmi dicsőségben alig van része az irodalomnak”? France-ról alighanem Gorkij hagyta ránk a legvonzóbb arcképet. „Úgy látom – írja ebben –, Anatole France sokoldalú és szoros kapcsolatban áll népe szellemével.” Valóban, France-nak az volt a szerencséje, hogy gyerekkorában nemcsak a könyvesboltokban volt otthonos, hanem a vásárcsarnokban is, hogy szeretett az utcán csavarogni, szerette az életet nézni, s ha nem is volt vele sok kapcsolata, mégis volt iránta érzéke – közvetlenül ennek köszönhetette legnagyobb, legerőteljesebb novelláját, a *Crainquebille*-t, meg azt is, hogy felnőtt korában, néhány vidéki nyaralás után, tősgyökeres párizsi létére olyan remek képeket tudott adni a francia kisváros életéről a *Jelenkori történet* első három kötetében. Hogy híres álnaivitásában, amellyel régi korok egysíkúbb személyiségeinek bőrébe tudott bújni, hangjukat tudta utánozni – mint például *A Lúdláb királynő*-ben Nyársforgató Jakabét –, van egy jókora adag igazi naivitás, egyszerűség is. Ennek köszönhetette azt is, hogy világszerte az ő művében látták a francia *esprit* legérettebb, legjellegzetesebb megnyilvánulását, és hogy például *A Lúdláb királynő* minden szereplőjének, még az elvontan, rögeszmésen okoskodó d’Astarac úrnak mondataiban is meg lehet érezni a francia közbeszéd és észjárás eleven fordulatait. De ez a kapcsolat a közvetett forrása annak is, hogy görög, latin és francia klasszikusaiban nem azt kereste, ami eltávolítja korától, hanem azt találta meg, ami visszavezeti hozzá, hogy legtudósabb, legkönyvszerűbb utalása is érdeklődést tud kelteni, mert az életet, a francia és a közvetlen emberi életet érzi mögötte az olvasó.

„Anatole France-nak főleg férfiasságát és egészséges szellemiségét csodálom” – írta róla Gorkij. Ez a férfias és egészséges szellem mindenkéltől az egyházi neveléssel került összeütközésbe a Stanislas-kollégiumban, ahol papok tanítottak, és amelynek arisztokrata növendékei közé némi társadalmi nagyzolásból adta be a sznob hajlamú apa. France börtönnek érezte ezt az intézetet, s a maga helyzetét a papi nevelők és arisztokrata diákok között állandó megaláztatásnak. Hamar ráébredt arra, hogy a magafajtajú léleknek legkérelmezhetlenebb ellensége a mindenfajta bigottság. Ez az érzés mindig eleven maradt benne. Már első kötete, az *Arany versek* után megírt egy verses drámát, *A korinthusi nász*-t, amelyben a pogány derűt állítja szembe a kezdődő kereszténység komorságával, élettágadásával. Eleinte csak ez a pogány felvilágosodottság fordítja

kora reakciós áramlatai ellen, ez vezeti el lassanként az átfogóbb politikai és társadalmi szembenállásig. France baloldaliságának ezt a jellegzetességét senki sem látta meg élesebben, mint Gorkij: „Anatole France külseje szatírhoz hasonlított, de egy antik filozófus fennkölt lelke lakott benne. Nagyszerűen meglátott, és megérezett mindent, ami *csúnya*. Nagy orra megszimatozta a pokol minden bűzét, bármilyen finom illatba bújít is el.”

Márpedig France-nak egyre több alkalma nyílt észrevennie a „csúnyságot”, a Kommün leverése után megalakult „harmadik köztársaság” egyre több, finom illatba burkolt bűzt bocsátott ki magából. A sajátos francia járadékkapitalizmus egyre inkább „a világ uzsorása” lett. France egy későbbi levelében arról vall, hogy már akkor viszolygott a harmadik köztársaság „burzsoá erényeitől, imperialista és militarista erkölcsétől, hódító szellemétől, aranyimádásától, a kétkezi munka megvetésétől és csalhatatlan előszeretettétől a csúfság iránt”.

Ugyanakkor azonban a francia munkásmozgalom is kezdett magához térni a Kommün leveretése után, és a hetvenes évek végén a tehetséges Jules Guesde-nek és Paul Lafargue-nak vezetésével megalakult Franciaországban a marxista munkáspárt. A kilencvenes években már a polgári radikálisok közül is egyre többen lettek szocialisták. Ekkor lépett fel a francia munkásmozgalom népszerű vezéralakja, a mindig őszinte és becsületes Jean Jaurès, aki később olyan nagy hatással volt Anatole France-ra.

Általában azonban, ahogy az már lenni szokott, a munkásmozgalom megerősödésének az volt egyik velejárója, hogy a polgárság jobbra tolódott, és kezdett elfordulni a felemelkedő polgárság régi szabadságeszméitől. Irodalomban is, a parnasszistáknak és szimbolistáknak politikailag inkább közömbös, semmint támadóan reakciós nemzedéke után kezdett felnőni egy nemzedék, amelynek sok tehetséges tagja mind élénkebben fordult szembe a tudománnyal, a felvilágosodással és a haladás gondolatával, köztük France néhány ifjúkori barátja, sőt tanítványa, mint Brunetière, Faguet, Lemaître, a tekintélyes konzervatív irodalomtörténészek és kritikusok, Bourget, a pszichologizáló, társasági regényíró, s Barrès és Maurras, a jobboldali esszéisták. Megindult az az áramlat, amelynek elkészett utóhullámát nálunk neokatolicizmus néven ismerték. Ennek az erősen világias, előkelősködő katolicizmusnak nem annyira a vallásosság volt a forrása, mint inkább az uralkodó osztályok társadalmi szükséglete, és az az érzés, hogy „valamiben mégiscsak hinni kell”. France hamar megcsömörlött ettől a jelenségtől. „Ez valóban érdekes – írja egy 1890-es cikkében, tehát két évvel *A Lúdláb királynő* előtt válaszul Faguet-nak Voltaire-t becsmérlő nyilatkozatára. – Az ifjúság misztikussá válik. A val-

lásosság fuvallatát érezni. De ez csak fuvallat. Annyi bizonyos, hogy jó dolog hinni, és hogy a hit kényelmes fejpárna. De azért a hithez mégiscsak kell valami, amiben hinni lehet, önök pedig nem hoznak nekünk semmit, ami elhíhető. A mellükre mutatnak, egy karddal átdöfött bíbor-szívre. De a jóisten nincs benne, s ezt önök is jól tudják. Miért tesznek úgy, mintha nem tudnák? Igazán csodálom ezeket az új hitvédőket: másokat akarnak megajándékozni azzal a vallásossággal, ami bennük nincs meg; ezeket a különös neofitákat, akik hitre vágyódásukban elhiszik azt, amit nem hisznek.”

Mint látjuk, ez az Anatole France egészen másfajta szellem, mint akinek fiatalkorában, a Párizsi Kommün idején megismertük. Fejlődése kortársait is meglepte. 1883-ban Barrès, aki akkor még szövetségesének hitte France-ot, egy külön füzetet adott ki róla, s ebben többek közt ezt írta: „Túlságosan műkedvelő ahhoz, hogy vidám szívvel belevesse magát a harcos kritika forgatagába, inkább, azt hiszem, továbbra is elhanyagolja majd az élőket, és tiszteli a holtakat.” Nem így történt. France-ból harcos kritikus lett, aki megragadott minden alkalmat, hogy a felvilágosodás eszméit, a tudomány jövőjét, a szabad vizsgálódás jogát védelmezze. Persze tudta, hogy ezzel saját szellemiségét, művének sorsát is védi. 1889-ben jelent meg remek regénye, a *Thaïs*, melyben lényegében *A korinthusi nász* ellentéteit bontotta ki, csak sokkal élesebben, érzékletesebben. A regényt a közönség is, a kritika is nyílt támadásnak érezte a Párizsi Kommün leveretése után egyre erősödő klerikalizmussal szemben. A jezsuiták lapjában Brucker atya obszcén legendának nevezte, és azt írta róla: „Ha atyáink felnyitották volna ezt a könyvet, már a harmadik oldal után undorral hajították volna félre, szerzőjét pedig megkorbácsolták volna a Grève-téren.”

A jezsuita atyának nem válaszolt France, de ha úgy érezte, hogy a jezsuita álláspont szellemibb megfogalmazásával találkozik, teljes fegyverzetben állt ki ellene. Ebből a szempontból legérdekesebb Bourget-nak *A tanítvány* c. regénye körül kialakult vita. France bírálatot írt a regényről 1889-ben, s minden elismerése mellett is szembe fordult tudományellenes célzatával, azzal az erkölcsi következtetéssel, hogy a hős bukását a determinizmus okozta. „Ha valaki azt hiszi – írja ebben a cikkében –, hogy birtokában van az igazságnak, akkor ki is kell mondania. Az emberi szellem becsületéről van szó . . . A gondolat jogai mindennek fölötte állnak. Az embernek az a dicsősége, hogy van bátorsága minden eszméhez.” Brunetiére heves cikkben támadta Anatole France-ot e nézetéért, különbséget tett igazság és igazság között, és azt állította, hogy ha valamely tudományos nézet a társadalom alapelveit vonja kétségbe, akkor bizonyosan hamis. France erre, hasonló hevességgel, azt felelte, hogy a mai társada-

lom alapjait támadó nézetek a holnapi társadalom alapelveivé válhatnak, s hogy ha a tudományt az erkölcs alá rendeljük, megakasztjuk a civilizáció fejlődését. Brunetière még keserűbben válaszolt, mire France szelíden, de határozottan tanúságot tett a tudomány jövője mellett.

Mindezek a viták és összeütközések lecsapódtak *A Lüdláb királynő*-ben, ahol a legmagasabb művészet derűjével és érzékletességével magát a vallásosság lényegét vette célba. Néhány évvel később pedig, a dühödten reakciós Maurras mélységesen elítélő, de tömör és igaz megfogalmazása szerint, „Anatole France úr harcosan beavatkozott a Dreyfus-ügybe, találkozott Jaurèsszal, és elindult a kommunizmus felé”.

3

Thomas Mann-nak volt egy nyilatkozata, még a fasizmus kellős közepén, körülbelül az volt a tartalma, hogy az olyan író, aki a hitlerizmus vagy általában bármilyen másfajta embertelen irányzat szolgálatába szegődött, ezzel mintegy ítéletet mondott saját korábbi működése fölött. Nálunk, de egész Európában is, ez a nyilatkozat meglehetősen ellenkezést váltott ki, holott nyilván nem az volt az értelme, hogy egy későbbi politikai állásfoglalás önmagában véve megmásítja, megsemmisíti egy mű értékeit, hanem csak az, hogy útbaigazítást, magyarázatot ad, amelynek fényénél, e későbbi megnyilatkozásból visszatekintve hamarabb vesszük észre a mű amúgy is meglevő repedéseit, nagyzolásait, fedezet nélküli törekvéseit, szóval mindazt, ami már eredetileg elévülő volt benne, csak valamilyen tetszetős ügyeskedés leplében. Természetesen ez a következtetés fordítva is áll. Ami megint csak nem azt jelenti, hogy *A Lüdláb királynő* jobb regény lett, amiért France élete végén szocialista lett. De mindenestre útbaigazítást, magyarázatot ad hozzá, mintegy később megírt történelmi utószót, amely eleve kizár bizonyos, konzervatív irodalomtörténészeknek olyan kellemes értelmezést. Például egészen másképp nézzük azt a sokat emlegetett france-i iróniát – melynek talán legjellegzetesebb remekműve *A Lüdláb királynő* –, ha tudjuk, hogy végső kibontakozását az ilyen mondatokban éri el: „A törvény, a maga felséges egyenlőségében, a gazdagoknak és a szegényeknek egyaránt megtiltja, hogy a híd alatt aludjanak, az utcán kolduljanak és kenyeret lopjanak.”

Persze, nem szorul magyarázatra *A Lüdláb királynő* értékeinek nagy része, az, amelyik a konzervatív kritikát és közönséget is elragadta. Érdekes volna ugyan nyomon követni, a régi francia irodalomban mi minden szolgált kútforrásul ehhez az oly egyöntetűnek és magától értetődőnek látszó remekműhöz. A legáltalánosabb feltételezés az, hogy a regény kiindulópontja Voltaire *XIV. Lajos százada* c. művében az írók jegyzéké-

nek négy mondata: „Montfaucon de Villars abbé 1635-ben született, a *Gabalís gróf* tette híressé. Ez a mű a perzsák ősi mitológiájának egy részét foglalja magában. A szerzőt pisztolylövés ölte meg 1675-ben. Azt mondják, a szilfék ölték meg, amiért leleplezte rejtelmeket.” Ezt a feltevést alátámasztja, hogy France, illetve az első személyben elbeszélő Nyársforgató Jakab is hivatkozik Villars abbéra a regény egyik jegyzetében. Az sem kétséges, hogy France-nak közvetlen sugalmazást adtak azok a régi okkultista, alkimista és kabalista írások, amelyeket annyira divatba hozott amúlt század végének inyencközönsége. Ezen túl azonban *A Lúdláb királynő* szinte gyűjtömedencéje a tizennyolcadik század jóformán minden híres, de egyúttal különleges művének is. Sorra kimutatták, Dulaurens abbé, Prévost abbé, Cazotte, Rétif de la Bretonne, Marmontel, Casanova, de különösen Voltaire melyik epizódja, hőse, sőt a század jellemző festőinek, Boucher-nak, Moreau-nak, Fragonard-nak egy-egy életképe, póza, mosolya hogyan adott ötletet a regény történéseihez, szereplőikhez. Hiszen általában véve külön filológiája alakult ki annak, mi mindent vett át France, egy-egy régi mondatot, fordulatot hogy illesztett bele néha szó szerint a műveibe. De mind e filológiánál érdekesebb és maibb kérdés, miérthogy mégis a sűrű irodalmi emlékek és tudatos átvételek mellett is, jóformán minden mondata félreismerhetetlenül egyszeri és egyéni. Eredetiségének titkát minden összehasonlítás és elemzés után nyilván a független és szabad gondolkodásban találunk, s abban, hogy France nagy művész volt és nagy személyiség, jelentős társadalmi és történelmi erőnek csak egyszer előforduló kombinációja, s bár sokak szemében úgy tűnhetett föl, hogy nem több egy nagy hagyomány folytatójánál és újraélesztőjénél, mégis korának és a mi korunknak izgató kérdéseihez szólt hozzá, és olyat mondott, amit csak ő mondhatott el, s aminek elmondása nélkül a modern irodalom jóval szegényebb volna.

Mégis, annyit meg kell jegyeznünk, hogy *A Lúdláb királynő* műfajának megválasztásában leginkább Voltaire-re támaszkodott: legtöbb regénye, de különösen *A Lúdláb királynő*, a voltaire-i filozófiai regény feltámasztása. Azt is sokszor megállapították, hogy regényei mindazonáltal regényszerűbbek Voltaire filozófiai történeteinek, és teremtményei sokkal inkább hús-vér alakok, mint a *Zadig* vagy a *Candide* hősei. Ennek okát részint France-nak már említett, közvetlenebb életszerűségében kell keresnünk, meg abban, hogy mégiscsak a regény nagy századában működött, és végül abban, hogy alakjai nemcsak egy filozófiai elv megtestesítői – bár minden szereplőjének, még Catherine-nak és Jahelnak is megvan a maga többé-kevésbé tudatos filozófiája –, hanem egyben határozott társadalmi típusok is. A regény három papszereplője három különböző rétegből való. Angelus barát a legbabonásabb vakbuzgóság szószólója, és a tizen-

nyolcadik század egyik botránykövének, a szerzetesek romlottságának szemlélető példázata. A vallars-i pap, aki egy eldugott faluban látja el a haldokló Coignard urat erkölcsi korholással, vallásos intelmekkel és lelki vigasszal, miközben egyre azon remeg, hogy az abbé halála még megzavarhatja az ő szüretjét, a közömbös, alapjában véve eléggé vallástalan és világias, csak földi ügyekkel törődő, de kellően képmutató, kedves vidéki plébános típusa. Coignard abbé France sajátos vallásellenességének szószólója, persze a maga tizennyolcadik század eleji szellemiségének közvetítésével. Mosaïde rabbi alakjában azt mutatta meg, hogy a zsidó klerikalizmus semmivel sem értelmesebb a katolikusnál, s éppen olyan alkalmas a képmutatásra és az aljasság leplezésére. D'Anquetil a már idejétmúlt, elbízott, parazita nemességet jelenti. D'Astarac úr a regény legfilozófiaibb személyisége, lényének alig is van más tartalma, mint az a hóbortos, rögeszmés okoskodás, amelynek kedvéért France kitalálta, s amely azt példázza, milyen végre jut a nagyra törő, sőt, sok tekintetben kritikus és felvilágosodott ész, ha elrugaskodik a valóságtól. Mégis, még d'Astarac úrnak is megvan a maga társadalmi körvonalazottsága, még az ő háttérében is, hacsak egy közvetett beszélgetésben is, megjelennek azok a szorgalmas parasztok, akik előteremtik a töméntelen pénzt szilfjeihez és szalamandráihoz, fantasztikus görebeihez, lombikjaihoz, *athanor*-jához és kísérleteihez, melyekkel a fémeket akarja átváltoztatni. De la Guéritaude úr viszont a polgárság legfelső, megromlott rétegéből való, abból a fináncburzsoáziából, amely máris kezében tartja az államot, s a maga személyében előrevetíti France korának francia uzsorakapitalizmusát. Léonard Ménétrier, a pecsenyesütő és felesége még a régimódi, szerény, jelentőségének tudatára nem ébredt polgársághoz tartozik. Fiuk, Nyársforgató Jakab azonban már azt a tisztességes, felfelé törekvő polgárságot képviseli, amelynek fiai majd a forradalmat csinálják.

A tizennyolcadik századot keltette életre France ebben a regényében, az ő kedves századát, melyről azt tartotta, hogy „a legmerészebb, a legszeretetreméltóbb, a legnagyobb” valamennyi század közül. Szükségtelen kifejtteni azt a sokszor megállapított tényt, hogy France mestere a történelmi színkeverésnek, légkörteremtésnek – ennek igazsága már a regény első lapjai után is elragadja az olvasót. De érdemes megállapítani, hogy ezt nem a történelmi regénynek mindig is divatozó külsőséges módszereivel éri el, a minél több történelmi tárgy, adat, kuriózum múzeumi felsorakoztatásával, hanem úgy, hogy belülről éli át a kor lelkét, észjárását, hangulatát. Nyelvileg is az archaizmusnak csak jelzésére szorítkozik, egyébként nyelve egyszerű, könnyed, közvetlen és természetes. France-tól, néhány tréfás mutatóvántól eltekintve, mi sem áll távolabb, mint az öncélú stílustörekvés. Írásművészetében határozott, egyéni modor nyilvánul meg,

de ennek nincs szüksége külön modorosságokra, stílusvirágokra, önálló ornamentikára. France maga egyszer így jellemezte stíluseszményét: „A francia író három legfőbb tulajdonsága: világosság, világosság és világosság.” France írásművészetének éppen az adta újdonságát, ami a régiekkel összekapcsolta, az, hogy a naturalista, szimbolista, dekadens áramlatok közepette visszatárlt a legklasszikusabb francia nyelvhez, a felvilágosodás századának szellemes, világos, szikrázóan egyszerű stílusához. Ez a stílustörekvés csak úgy válhatott szerves művészetté, hogy France Voltaire-nak nemcsak előadási módját folytatta, hanem szabad és szabadságra törekvő gondolkodásmódját is. Ezt tévesztették szem elől France-nak azok a követői, akik azt hitték, hogy France-nak ezt a „felfedezését” maradi vagy éppen obskurantista, misztifikáló áramlatok szolgálatába állíthatják: stílusuk természetesen inkább lapos lett, mint világos.

A Lúdláb királynő-ben azonban nemcsak a francia tizenharmadik század él tovább, hanem közvetetten mindaz, amit France az antik klasszikusokban s általában a görög és latin ókorban szeretett. A regény minden jelenetét, viszontagságát, még szomorú kimenetelét is jó íz és jó illat hatja át, minden lapján *mediterrán* derű és napsütés ragyog. Igen, France-nak egyik legfőbb vonzóereje, hogy kellemes, derűs író. De ez a derű nem felületességből származik, hanem személyiségének és művészetének legmélyebb természetéből. „Megmaradt bennem a vidámság mohó szükséglete, amit az élet nem tud többé kielégíteni” – írta még hatvanhat éves korában, közvetlenül szerelmének halála után is. De, mint ahogy a kritika és a közönség tekintélyesebb része *A Lúdláb királynő* cselekményében és figuráiban nem akart mást látni, min élvezetes képsorozat XV. Lajos korából – klasszikus derűjét is magától értetődően elfogadta. Mint ha ez a derű létrejöhetett volna az egyszerű, eltökélt, egészséges gondolatok és érzelmek nélkül, ez a jóleső napsütés a homály gyűlölete nélkül! Holott e france-i derű minden erejét és meggyőző elevenességét annak a vidám merészségnek köszönhette, amellyel kora életellenes és visszatartó, vagy éppen visszafordító erői ellen támadt.

Ha France-nak már a derűje is más értelmet kap útjának végéről visszatekintve, mennyivel inkább iróniája és szkepszise! France méltatói annyiszor visszaéltek ezzel, annyiszor túlozták kétértelműségét, hogy nem fölösleges ezzel kapcsolatban néhány megjegyzés.

Mindenekelőtt tudnunk kell, hogy szellemes írók szeretik a dolgok lényegét, azzal szemléltetni, hogy bizonyos jellemző tulajdonságokat a kép telenségig kiélezve fejeznek ki, és e paradoxonokkal, a képtelen ellentmondások játékával akarják érzékelteni a valóság ellentmondásait. Az ellentmondások iránti hajlamáról egyébként maga France így nyilatkozott egy alkalommal: „Nagyon megünném magamat, és kerülném azt is, hogy ön-

magammal érintkezzem, ha önmagammal mindig egyetértének. Szerencsére erről szó sincs, és időnként ellentmondok magamnak.”

Persze, France ellentmondásai nem mind ilyen játékos természetűek. France végig polgár maradt, becsületes polgár, aki nem tudott, és nem is akart megbékülni kora igazságtalanságaival, pénzuralmával, imperializmusával, ugrásra kész, sötét erőivel, és megértette, hogy mindannak, amivel a becsületes polgár sem békülhet ki, az ő korában nincs más következetes ellensége, csak a forradalmi munkásmozgalom. De még utolsó remekműveiben, *A pingvinek szigetében*, *Az angyalok lázadásában* sem vetette le mindazt, amit egy író polgári korlátainak szoktak nevezni, nem igyekezett leplezni kételyeit, feloldani ellentmondásait; *Az istenek szomjaznak*-ban nyíltan megírta idegenkedését a forradalom módszereitől.

De ezzel kapcsolatban nem árt felhívni a figyelmet arra, hogy éppen azoknak az ellentmondásoknak, melyekre legszívesebben mutattak rá a kritikusok, egy része csak látszatellentét, s Anatole France finom és éles különbségtévesztéséből ered. Jellemző erre az az 1892-ben, tehát éppen *A Lúdláb királynő* évében kelt hírlapi cikke, melyben többek közt a következőket írja: „Több éven át közelről láttam a képviselőket. Ha kivételt teszünk a felsőbbrendű szellemek vékony színe-javával, a legközepesebb emberfajta, melyet valaha is alkalmam volt megfigyelni . . . Sem tehetségük, sem bármifajta ismeretük.” És diadallal idézik, hogy egy évvel azelőtt megjelent *Faust*-előszavában viszont Goethével kapcsolatban így ír a politikáról: „A közügyek gondját a közepesekre és a még rosszabbakra bizzuk. Ez bűn és butaság. A politika a legjobbak része kell hogy legyen, mert ez a legjobbak rész. Szép dolog vezetni, jó dolog jól vezetni . . . Az a gondolat, hogy a politika alantas mesterség, és hogy államférfinál különb valaminek is lehet lenni – ez a főoka annak a köznyomorúságnak, ami manapság kétségbeesíti az embert.” De hol itt az ellentét? Ki csodálkozik ma már azon, hogy valaki, éppen mert a politikát nagy dolognak tartotta, semmibe vette korának politikusait?

Komolyabb szempont, hogy France ahhoz az írófajta-hoz tartozott, amelyik, még életművének befejezése előtt, teljes *oeuvre*-ben gondolkodik és érez, tehát nem tartja szükségesnek, hogy minden cikkében vagy regényében teljes álláspontját megtámadhatatlanul lerögzítse. Ezeket az írókat tehát nekünk is úgy kell felfognunk, hogy az egyik művükben kifejtett nézeteik kiegészítik a másikban közölteket, és hogy az egész embert csak az egész műből érthetjük meg. S ha Anatole France-ot így tekintjük, akkor eszünkbe sem juthat, hogy kételkedése kétértelmű is lehet. Ez a szkepszis sok mindenre kiterjed, de sohasem odáig – mint sokan elhitetni szerették volna –, hogy a rossz iránt elnéző legyen, hogy sajnálja azt, ami megérdemelte a pusztulást. „A szkepticizmus! – kiált fel Heinrich Mann,

éppen France-szal kapcsolatban. – Ezt a szót egyértelművé tették a tagadással és a tehetetlenséggel. De a mi nagy szkeptikusaink olykor a legigenlőbb, legmerészebb férfiak voltak. Csak tagadásokat tagadtak. Csak azt tagadták, ami megbéklyózza az értelmet és az akaratot. A butító tudatlanság ellen harcoltak, a kínzó kegyetlenség, a gyilkos gyűlölet ellen.” Mindenképpen el kell tehát vetnünk az irodalomtörténetnek azt a közkeletű gondolatát, hogy France szocializmusa ellentétbe került saját kételkedésével és iróniájával – ellenkezőleg, éppen abból következett. Mert France sohasem kételkedett a tudomány erejében, az emberiség haladásában. A tudományos gondolkodástól az emberiség erkölcsi felemelkedését várta. „A tudomány tartja fenn kíváncsiságunkat – mondta 1895-ben a diákokhoz intézett beszédében. – Ezért is szeretnünk kell. És nem meríti ki ezt a kíváncsiságot. Ezért még jobban kell szeretnünk. Mert ki tudja, nem a kíváncsiság-e az ember leghasznosabb erőnye, erkölcsi nagyságának leglényegesebb része?”

A kíváncsiság e dicsérete a tévedések jogát is jelenti, és sok mindent megmagyaráz France ellentmondásaiból. Mert France egyben ahhoz az írófajtához is tartozott, amelyiknek az útját nem rövidíti meg, ha valamely igazságot mások már felfedeztek előtte. Aminthogy e tekintetben van is különbség a tudományos igazságok között. Azt például, hogy a föld forog a nap körül, nem kell mindenkinek saját érzékszerveivel újra felfedezni – nyugodtan magáévá teheti a könyvekben foglalt bizonyítást. De már az osztályharc jelentőségét a társadalom életében az igazi író nem tanulhatja meg csak könyvekből: saját bőrén kell éreznie, saját szemével látnia. Anatole France útjának az ad különös hitelt, hogy minden felfedezését saját tapasztalatának és érzékenységének köszönhette. S ha röviden akarjuk érzékeltetni, milyen hithez vezette el kételkedése, nem idézhetünk szemléltetőbbet, mint a Renan síremlékénél 1903-ban mondott beszédének egyik mondatát: „Az emberiség lassan, de mindig megvalósítja a bölcsek álmait.”

A *Lúdláb királynő* kételye és iróniája még nem olyan átfogó, mint akár a néhány évvel később keletkezett *Jelenkori történet*-é. De azért következetes és éles folytatása a *Thaïs* támadásának, és ha ma olvassuk, nehezen értjük meg, hogyan beszélhettek vele kapcsolatban France „megbocsátó mosolyáról”. A félreértésre a főhős személye adott lehetőséget. Coignard úrról gyakran elmondták, hogy Anatole France szócsöve, és ez igaz is. De nem közvetlen szócsöve. Jerôme Coignard ízig-vérig regényalak. France ezúttal egy elhízott, élvezetg abbéra bízta nézeteit, és ezt az abbét természetesen a tizennyolcadik század elejének valóságos történelmi és társadalmi körülményei közé helyezte. Persze, így France nézetei meglehetősen elváltozáson estek át. Coignard abbé nem kívülről támadja az egyházat

és a vallást, hanem belülről, állandóan körülbástyázva magát az egyházi bíróságokkal szemben. Támadásának éppen az ad különös erőt, hogy állandóan a hittételek megtámadhatatlanságát hangsúlyozza, és mintegy önmagukban bizonyítja a hit és a józan ész, a vallás és a természet kibékíthetlenségét. „Tökéletesen beszélt az egyház nyelvén, és ezt arra használta fel, hogy az egyház területén harcoljon az egyház ellen” – írta róla barátja, Michel Corday. Vagy ahogy egy katolikus bírálója megfogalmazta: „France-nak bizonyos fajta értelmi szadizmusa a hit nyelvezetét használja fel a hit lerombolására.”

Sajátos jelenség volt, hogy ugyanazok, akik France-nak közvetlen, a személyiség teljes fedezetével elhangzott szocialista megnyilatkozásait nem vették komolyan, hanem „a kommunizmussal való kacérkodásnak” nevezték – azt a látszatot akarták kelteni, mintha a kövér Coignard abbé minden szavát a szikár Anatole France ejtette volna ki. De Coignard abbé alakja nemcsak France szellemességét és bölcsességét bizonyítja, hanem teremtményét is. Nem lírai személyiség, nem is filozófiai, hanem vérbeli regényhős. Azok közül a bűbajos útitársaink közül való, akik egy életen át elkísérnek bennünket. Testi, szellemi és erkölcsi gyarlóságaival együtt a szabadságra törő emberi méltóság megismerésének.

1953

A „FŰSZÁLAK” ÉVFORDULÓJÁRA

I

Száz éve, hogy a *Fűszálak* megjelent, százoldalas, nyolcadrét kötetben, zöld vászonba kötve – egy dollár volt az ára. Walt Whitman maga adta ki, sőt, részint ő maga is szedte ki egy kis New York-i nyomdában, s ő rajzolta a kötés levél- és virágdíszzeit, azt mondják, elég ügyetlenül. A kötet jelzése: „New-York, Brooklyn, 1855”, a szerző neve nincs is feltüntetve, csak annyi áll a címlap alján: „Valamennyi jog Walter Whitmant illeti”. (mert akkor még így írta a keresztnévét). Benne van viszont a szerző képe, egy daguerrotype-ról készült metszet. Ingujjban ábrázolja Whitmant, természetesen már szakállasan, egyik keze zsebre vágva, másik csípőre téve markolja a cowboyfilmekből ismert, jellegzetesen amerikai nemezkalapot. Lehetett volna egy fiatal munkás vagy szegény farmer képe is. Ez a kép a maga egyszerűségében kihívás volt Whitman közvetlen elődeinek, a „transzcendentalistáknak” európaias, elegáns, poétikusan borongó megjelenése után. Ez a kép igazolja, amit később ő maga mondott magáról a Paumanok-ciklusban: „Én nem vagyok finom *dolce affettuoso*, szakállasan, napsütötten, félelmesen érkeztem.” Ez a portré, már a versek előtt, külsőségesen is azt a képet rögzítette meg az olvasóban a költő egyéniségéről, amit a versei is sugalltak: Amerika fiát, a pionírok fajtájából valót, a „kisembert”, a farmereket, matrózokat, kikötőmunkásokat, kocsisokat, omnibuszkalauzok barátját, aki nekik és értük akar beszélni.

A *Fűszálak*-nak ez az első alakja még csak tizenkét hosszú éneket foglalt magába. A versek nagy részét az előző években írta. Életrajzíróinak kedvelt feltételezése, hogy az első igazán whitmani verset egy gerendán ülve, kalapácsolás közben gondolta ki – mert ebben az időben éppen ácsmesterséget űzött, faházakat épített, egymaga, saját vállalkozásában – tűző napsütésben azon a „halformájú” Paumanok-szigeten – Long Island régi, indián neve –, ahonnan elindult, azaz ahová négy nemzedékkel azelőtt an-

gol apai és hollandus anyai ősei kivándoroltak, s ahol ő maga is született, Huntingtonban, egy kis farmon, 1819-ben. Whitmant azonban semmi esetre sem szabad, még ebben az időben sem, egyoldalúan fizikai munkásként elképzelni. Igaz, hogy mint inas kezdte pályáját, de volt már tanító, újságíró, szerkesztő is. Az újságoktól rendszerint azért vált meg, mert egyre radikálisabb politikai elveket vallott, egyre komolyabban vette a nagy amerikai jelszót, a demokráciát. Legutóbb, amikor saját alapítású lapját, a *Brooklyn Freeman*-t otthagya, sehol sem talált új munkát, ezért tért meg apja foglalkozásához, az ácsmesterséghez. Whitmannek egyébként egész életében meglehetősen mindegy volt, miféle munkával keresi kenyerét; ameddig ereje bírta, bármikor szívesen lett újra nyomdász vagy arató, s már mint híres költő megtette, hogy valamelyik kocsis vagy kalauz barátját huzamosabb ideig helyettesítette. Életszabálya amúgy is mindig ez volt: „Kicsit írni, kicsit dolgozni, kicsit kószálni.” E tevékenységek közül nem a legkevésbé fontos a kószálás volt. Kószálásai során szívesen kereste a magányt, de ugyanolyan szívesen az emberek, matrózok, révészek, kikötőmunkások társaságát, sőt a tömeget is. Élete végéig szenvedélyesen szerette kedvenc városának, New Yorknak, vagy ahogy ő indián nevén nevezte, Mannahattának modern életét. A New York-i forgatagnak meghitt és népszerű jelensége volt Whitman különködő és mégis méltóságteljes alakja. Egy szemtanú – aki egyébként az elefánt nehézségéhez s egyúttal rugalmasságához hasonlította járását – így emlékszik vissza Whitman lényére még ebből a *Fűszálak* előtti időből: „Egész ábrázatán valamilyen kezdetleges, barbár, ősi kifejezés áradt el, és olyan volt a város lakói között, mint egy természetes sziklatömb a szabályos park közepén.” Mégis, e barátjának tanúsága szerint is, Whitman szeretett elvegyülni a tömegben, ismeretlenekkel szóba állni, barátságot kötni. Rendkívülien jellegzetes egyénisége, akárcsak a költészetben, az életben is – saját kedvenc kifejezését használva – *en masse* szeretett megnyilvánulni. Ezért vonzotta annyira az újságírás mellett az élőszó hatása, a szónoklat, aminthogy rá is, már gyerekkorában, nagy hatást tettek a szónoklatok, prédikációk. Verseiből nyilvánvaló, hogy megformálásuk közben ilyen prédikatori közlésmód lebegett Whitman szeme előtt, elsősorban elmondásra szánhatta őket, s életének legnagyobb csalódása alighanem az lehetett, amikor látnia kellett, hogy ezek az élőszóra, tömeghatásra szánt énekek könyvvversek maradnak a kevesek, a hozzáértők kezében.

Az első kiadás nyolcszáz példányban készült. A költő két-három könyvkereskedésben helyezte el bizományba, és tiszteletpéldányokat küldött minden számottevő írónak. Ebből a kiadásból mindössze egy példányt adtak el. A könyvkereskedők nemsokára felszólították a szerzőt, szabadítsa meg őket a fölösleges tehertől. Whitman egy csomó ingyenpéldány szét-

osztogatása után az egész kiadást zúzdába küldte. A könyv teljes bukás volt, az újságok, ha egyáltalán tudomást vettek róla, bolondokházába vagy börtönbe utalták a szerzőjét, volt, aki korbáccsal fenyegette. A felháborodást elsősorban nem a merőben új whitmani szabad vers váltotta ki, hanem az, hogy saját szavai szerint, „a természetet minden zabla nélkül, eredeti energiájával” akarta kifejezni. Ennek nyomán csapott fel a puritán erkölcsvédelem és képmutatás. Még Whittier is, a kvéker költő – egyébként őszintén és nemesen küzdött a rabszolgaság eltörléséért – néhány „felháborító” részlete miatt tűzbe hajította a maga tiszteletpéldányát.

Whitmant Emerson mentette meg és fedezte fel, a nagy amerikai filozófus, kritikus, esszéista, épp az úgynevezett „transzcendentalista” áramlat vezéralakja. Levelet írt a költőnek, akinek nevét akkor hallotta először, és üdvözölte független és bátor gondolkodását s kifejezés módjának merészségét. De nemcsak a költőnek ír, hanem felfedezését mindenképpen meg akarja osztani a maga környezetével, barátaival, s felhívja figyelmüket Whitmanre, akiben végre saját művésze született Amerikának, s akinek „legfőbb érdeme, hogy erőt és bátorságot ad”. Emerson biztatása viszont Whitmannek ad erőt a védekezésre. Ez mindenekelőtt abból áll, hogy három újságban elhelyez egy-egy maga írta névtelen cikket saját magáról. De új verseket is ír, s egy év múlva megjelenteti a *Fűszálak* második, bővített kiadását, ezúttal háromezer példányban. A könyvben ki nyomtatja Emersonnak hozzá intézett levelét, igaz, hogy a gyalázkodó kritikákat is.

Ezt a kiadást már nem lehetett nem észrevenni. Az erkölcsi felháborodásnak sokkal hatalmasabb viharát váltotta ki, mint az előző. Mint ahogy a világirodalomban gyakran megtörtént, itt is az eszmék bátorsága volt a visszataszító, de – hiszen Amerikában, legalábbis Északon, nemigen lehetett tiltakozni az ellen, hogy valaki komolyan veszi a szabadságot, a demokráciát – célravezetőbbnek látszott a mű „erkölcstelenségét”, megbotrántozató kifejezéseit támadni. A pergőtűztől megrettenve a bizományosok kivonták a forgalomból a *Fűszálak*-at, éppen, amikor már néhány száz – részben a botrány hatására – elfogyott belőle. Ez a vihar a bostoni puritánok köréből támadt Whitman ellen. New Yorkban sokkal ismertebb és kedveltebb alakja volt a társadalomnak, semhogy a bostoni lapok módjára le lehetett volna gazemberezni és bírósággal fenyegetni. Itt más támadások indultak ellene, mégpedig – megint csak Whitman kifejezése – az „irodalmi irodalom” támadásai. Ezek egyszerűen tudatlan dilettánsnak bélyegzik, akinek fogalma sincs a prozódiairól, a versről. Whitmant azonban nem rendíti meg a vihar, egészséges érzékel a Paumanok szigetére húzódik előle, a matrózok társaságába, a testi munka oltalmába.

Megint csak Emerson az, aki Whitman mellé áll. Ő se minden idegenke-

dés nélkül tekint rá – „a Bhagavad Gita és a New York Herald keveréke”, mondja róla ironikusan –, de tudja, hogy Whitman ügye az igazi irodalom és az igazi Amerika ügye. Ezúttal megkísérli Angliát mozgósítani az érdekében. Elküldi a *Fűszálak* egy példányát barátjának, Carlyle-nak. „Egy szörnyeteg jelent meg New Yorkban”, írja neki, „leírhatatlan szeme és bivalyereje van: egy könyv, mely elvitathatatlanul amerikai.” Közben azonban Amerikában is szaporodnak Whitman hívei, többek közt Emerson tanítványa, Thoreau, a nagyszerű író, az aszkéta, rajongó, eszményi forradalmár, aki szemtől szembe gunyorosan kérdi meg Whitmantól: „Ugyan már mit talál a népben?” – de aztán így vall róla: „Valami emberfölötti árad belőle.” És végül: 1860-ban Emerson befolyására egy megértő és haladó bostoni kiadó felajánlja, hogy megjelenteti a *Fűszálak* harmadik kiadását. Igaz, hogy megpróbálják rábeszélni Whitmant, hagyjon ki néhányat a legmegbotránkoztatóbb versek közül, de végül is Whitman akarata szerint jelenik meg a harmadik, szép külsejű kiadás, alaposan kibővítve. De alighogy a siker első jelei mutatkoznak, a könyv útját megint megakasztja valami: 1861 tavaszán kitör a polgárháború Észak és Dél között, a gazdasági megrázkódtatás közepette Whitman kiadója csődbe megy, a *Fűszálak* példányai elsüllyednek, a kiadás sorsa senkit sem érdekel.

Magának Whitmannek is nagyobb gondjai vannak saját könyvénel. Az első pillanattól kezdve legszemélyesebb ügyének érezte a rabszolgaság elleni háborút, melynek kitörésére már Lincoln elnökké választása óta számított. Előző évben éppen Whitman bostoni tartózkodásának idejére esett Sanborn, a forradalmár író pöre, mely összefüggött John Brownnak, a kivégzett rabszolgaszabadító hősnek ügyével. Whitman végighallgatta tárgyalását, s arra készült, hogy amennyiben elítélik, megszervezi a kiszabadítását. Most, a háború kitörése napjától egészen a legvégéig kizárólag a háborúnak él. Megírja *Dobpergés* című ciklusát, ezeket a csodálatosan humanista háborús énekeket, melyekben semmi gyűlölet nincs, és mégis alig lehet elszántabb és harciasabb verseket elképzelni. És ápolja a sebesülteket a front közelében, majd a kórházban, s az emberi nagyságnak és helytállásnak olyan példáját adja, melyhez kevés hasonlót találunk a világirodalom életrajzaiban. „A sebesültet nem a sebéről faggatom, hanem magam is sebesültté válok” – így jellemzi akkori magatartását. Minden irodalmi befolyását, kapcsolatát arra használja fel, hogy pénzt és adományokat szerezzen a sebesült katonáknak, északiaknak, négereknek, délieknek.

Erejének végső megfeszítése a háború végére aláasta egészségét: ezentúl már nem képes fizikai munkára. Barátai állást szereztek neki a Belügy-minisztériumban. Puritán ellenségei azonban rögtön megkezdték ellene tevékenységüket. A belügyminiszter, James Harlan, egy volt metodista prédikátor, addig mit sem hallott Walt Whitmanról, most azonban meg-

tudja, hogy egy veszedelmes, pornográf költő akad alárendeltjei között. Egy este a tisztviselők távozása után megtalálja Whitman íróasztalán a *Fűszálak* egy példányát. Hazaviszi, elolvassa, másnap azonnali hatállyal elbocsátja Whitmant az állásából. Hiába járnak közbe nála, Whitman írói értékére, a háború alatti magatartására, hivatali pontosságára hivatkozva – a belügyminiszter hajthatatlan. Whitman barátai megkísérlik új állást szerezni a költőnek, de nincs könnyű dolguk. A pénzügyminiszter nem hajlandó alkalmazni ilyen botrányt okozó költőt. Egy szenátor meg azzal utasítja vissza kérésüket, hogy Whitman megjelenése olyan, mintha egy déli ültetvényes volna. Végül mégis alkalmazzák az Igazságügyminisztériumban, ahol megbecsülik, kényelmes, tisztességes álláshoz jut. Ugyanakkor barátja, O'Connor, a rabszolgaságellenes publicista közrebocsát egy röpiratot *A jószágos, ősz poéta* címen – így nevezi az akkor mindössze negyvenhat éves Whitmant. Egy New York-i kiadó hajlandó magára vállalni a *Fűszálak* negyedik kiadását. De van egy feltétele: néhány megbotrántoztató sort kihagyni. Whitman nem enged, s így a negyedik kiadás megint az ő költségén jelenik meg, 1867-ben. Ebből a kiadásból – mely magába foglalja a *Dobpergés*-t és a Lincoln halálára írt versciklust is – mindössze száz példány fogy el.

Addigra azonban Angliában megéri Emerson és Carlyle vetése. Whitmant itt éppen azok a költők és lírikusok „fedezik fel”, akikről pedig azt hihetnők, eléggé távol áll tőlük az effajta robusztus költészet, az úgynevezett „prerafaeliták” köre, Ruskin, a Rossetti testvérek, Swinburne, Tennyson. Swinburne ódát írt Whitmanhez, és William Michael Rossetti, a kritikus rendezi sajtó alá 1868-ban Whitman verseinek első angliai kiadását. Ennek előszavában megállapítja róla, hogy ő „vitte véghez korunk legnagyobb költői teljesítményét”. E kötetnek rendkívüli hatása volt Angliában és egész Európában, s voltaképpen ez az angliai siker szerezte meg Whitmannek a szélesebb körű amerikai elismerést is. Ettől fogva hazájában is egyenletesen és folyamatosan növekszik hatása, hírneve, tekintélye – legalábbis mint költőé. Mert 1871-ben kiadott *Demokratikus távlatok* című röpiratát – melyben világosan kifejti kiábrándulását a kapitalista Amerikából – hallgatás fogadja. De költői elismerése sem akkora, hogy amikor végre 1882-ben a *Fűszálak* egy bostoni kiadó költségén jelenik meg, a „Társaság a bűn elnyomására” nevezetű egyesülés egy darabig Bostonban be ne tudja tiltatni a *Fűszálak* postai szállítását. Ebben az időben – 1873 óta – Whitman már félig béna volt, s így élte le utolsó tizenkilenc évét 1892-ben bekövetkezett haláláig. Angliai és amerikai barátainak tapintatos és nagylelkű segítsége azonban biztosította Whitman szép és derűs öregségét. E lelkes hívei között már ott találjuk Mark Twaint is és Whittier-t, a kvéker költőt, valaha Whitman felháborodott ellenségét.

Halálos ágyán éppen a *Fűszálak* tizedik, még mindig bővült kiadását készítette elő. Addigra már világszerte fordították, szerették. Németországba Freiligrath vezette be költészetét, Oroszországban olyan írók figyeltek fel rá, mint Turgenyev, Tolsztoj, Gorkij. De legelevenebb hatása a mi századunk első negyedének költőire volt, a gondolat forradalmáiraira éppen úgy, mint a forma megújítóira. Nyilvánvaló része volt akár Apollinaire, akár Majakovszkij költői arcélének kialakulásában.

2

Milyen meglepő, hogy már százéves a költészetnek ez a nagy modern forradalma; milyen nehéz elhinni, hogy ilyen régi költő a szabad vers atyja, aki az én ifjúkoromban az izmusok lobogója volt. Persze, az tette olyan alkalmassá erre a szerepre, hogy mint az már a hasonló jelenségekkel szokásos, kiragadták természetes összefüggéseiből, elszakították termőtalajától s az időtől, amely létrehozta s amellyel annyira egyggyé vált: a polgári forradalmak egyik legizgalmasabb fejezetétől, az amerikai polgárháború történelmi pillanatától.

De ma elég egy pillantást vetnünk képeire, az ingujjra, az amerikai formájú nemezkalapra, az ollót nem látott hatalmas szakállra, hogy éppen ezeket a hajdan oly kihívóan újszerű külsőségeket ósdi bbnak és szinte távolibbnak érezzük a latin költők tógájánál, a perzsák turbánjánál, a nyugat-európai klasszikusok nyakfodránál és parókájánál. S ha megnézzük a rajzot szülőházáról, a kis farmról Long Island szigetén, a Nyugati Dombokon, vagy öregkorának kis camdeni lakóházát – a rajzról úgy látom, faház volt az is – meg azt a meglehetősen kezdetleges képet, amint ott teázik hosszú szakállal Philadelphiában, Ann Gilchristnél, akivel éveken át levelezett, s aki csakis az ő kedvéért látogatott el Angliából Amerikába – milyen érzéketesen megjeleníti mindez életének, költészetének egész történelmi determináltságát!

És mégis, ennek a helyhez és időhöz kötöttségnek tudatosulása talán csökkentette bennünk lírájának eleven hatását, felkavaró újdonságát? Nem, sőt annál valóságosabban és jelenvalóbban süt ki a whitmani verssorok páratlan, egyszerű, zenétlen zenéje mögül. Alig is van izgalmasabb valami az irodalomban s különösen a költészetben, mint a korszerűnek és a korokon túl érvényesnek a viszonya. Viszonya – rossz szó: egysége inkább. Mert ki ne tudná, hogy korhoz tartozás, korhoz kötöttség nélkül nincs „örök érték”, s viszont e többlet nélkül minden korszerűség hiteltelen, érvénytelen külsőség marad? (S ha néha az ítések zöme ebben vagy abban az irányban nem tud róla, rendszerint azért nem, mert az irodalom, a kritika vezető elméi oly természetesnek tartják, hogy nem is tartják érdemesnek

szólni róla.) Egyébként is hogyan lehet itt különbséget tenni, határt vonni? A nagy költő személyiségének vegykonyhája ezeket a korszerűségeket egyéni képletté alakítja át, s ezzel rögtön tágítja is érvényességüket. Whitman költészetének ellentmondásai például nyilvánvalóan a kor ellentmondásaiból fakadnak, de Whitman ereje olyan síkba emelte őket, amely közvetlenül érintkezik a mi korunk legizgalmasabb kérdéseivel és érzéseivel.

A *Fűszálak* ugyanis sok ellentmondással teli mű. Ez persze nem olyan kivételes, nem olyan egyéni jelenség. Tudjuk, az elmúlt korok nagy költőiben volt helye az ellentmondásoknak, s ez különösen a múlt század és a századforduló nagy forradalmár költőire vonatkozik. Ez jellemzi például Shelly, Heine, Hugo, Ady költészetét. De senki sem volt annyira tudatában saját költészetének ellentmondásainak, senki sem hangsúlyozta őket olyan szívesen, mint Whitman. „Ellentmondásba kerültem saját magammal?” – kérdi, s rögtön meg is felel rá: „Nagyszerű, akkor ellentmondok magamnak.” Ennek a diadalmas dacnak természetes magyarázata, hogy ezek az ellentmondások – legalábbis a valóban „egyetemes érvényűek” – csak látszatellentmondások: annak látszottak a kor szemében, de mi már egységnek érezzük őket, mint ahogy Whitman érezte és megfogalmazta.

Költészetének legjelentősebb és számunkra ma mindenesetre legfontosabb ilyen ellentéte és egysége a tömeg és az egyén szerepe. Huszonöt-harminc évvel ezelőtt a legkollektívabb költőt láttuk Whitmanben; ezért szerettük, akik szerettük, s ezért gúnyolták azok, akik visszautasították a költészetét. De ugyanakkor, és már a *Fűszálak* első megjelenése óta – rendszerint éppen azok, akik nem tudtak kibékülni Whitman mélységes demokratizmusával, a tömegek jogának, fontosságának, nagyszerűségének költészetével – még kihívóbbnak ítélték individualizmusát, vagy ahogy ők nevezték, kérkedését, önmagának ünneplését. Whitman mindig együtt és egyszerre érezte költészetének két tartópillérének fontosságát.

*Az é n-t éneklek, az egyszerű, különvált személyt,
de e n m a s s e ejtem ki, demokratikusan értem e szót –*

mondja kötetének legelején. Valóban ünnepelte önmagát – *Ének magamról* a címe első nagy versciklusának –, de mindig összefüggésben, egységben a tömeggel. Másrészt minden demokrácia legfőbb értelmének, végső céljának az egy ember teljességét és méltóságát tartja, és a háborút a Dél ellen azért tudta olyan személyes ügyének érezni, mert a rabszolgaság intézményében is elsősorban a személyiség, az egy ember tűrhetetlen megsértését érezte. Aminthogy a néger rabszolga testét is éppoly méltósággal ünnepelte, mint a sajátját, és mint minden férfitestet. „Semmi, még Isten sem nagyobb bárkinek saját magánál” – éneklí, s a hatalmas erőn kívül ez a

büszkeség teszi titánivá költészetét. S ennek a titáni jellegnek az ad összhangot és általános emberi jogosultságot, hogy az egész emberi nem képviselésében és az egyenlőség szenvedélyes követelésével magasodik fel:

*Én nem mondom ezt nagynak, amazt kicsinek,
aki betölti a maga helyét és idejét, az bárkivel felér.*

Az egyén jogának és a tömeg jogának ez az összekapcsolódása Whitman költészetében nem lett volna lehetséges azok nélkül a reménykedések nélkül, melyeket az emberiség az amerikai forradalomhoz és kialakuló társadalomhoz fűzött, a nélkül az ábránd nélkül, mely Amerikában „a korlátlan lehetőségek hazáját” szerette látni, ahol az egyén nem a tömegek ellenére, hanem a tömegek érdekeivel összhangban érvényesülhet. Tudjuk, ez az „amerikai álom” körülbelül akkor foszlott szét végképpen, amikor Amerikában eltűnt az utolsó lakatlan terület, az utolsó igényelhető földdarab, ahová ez az ábránd menekülhetett a valóság elől, Amerikának lehetőségeket szűkítő, ábrándölő fejlődése elől. Mégis, ez az „amerikai álom” a termőtalaja Whitman költészete egy másik ellentétpárjának: az egész emberiséggel érzett határtalan szolidaritásának, és rajongó, néha amerikanizmusba átcsapó hazaszeretetének.

Whitman a közé a néhány nagy költő közé tartozik, akinek elsodró szenvedélye a hazafiság, és ez természetesen nem is kerül ellentétbe költészetének másik nagy eszméjével, a népek közti szolidaritással – ameddig valóságos hazáját szereti. És persze ez a valóságos hazaszeretet is elég hatalmas erő a *Fűszálak*-ban – az Egyesült Államok egész történelme és földrajza benne van például a Paumanok-ciklusban. De Whitman nemcsak valóságos hazáját szereti, hanem a képzeletbelit is, az amerikai álmot, a korlátlan lehetőségek hazáját, amelyet különbnek tud Európánál, mert a jövő hazája, és nem béklyózza a múlt, mint az Óvilágot. S közben – hogy az ellentéteket halmozzuk – Whitman épp akkor leghívebb folytatója az európai kultúrának, amikor az „amerikai álom” költője, mert ez voltaképpen a legjobb európai álma volt a szabadság hazájáról, az Újvilágról. Nyilván ez a magyarázata, miért fedezték fel Whitmant európaiak és európai származású amerikaiak, s miért utasították vissza költészetét a valóságos amerikai társadalom képviselői. Vagy ahogy Shaw tréfásan megjegyezte: „Whitman klasszikus költő . . . érdekes, Amerika az egyetlen ország, ahol arra törekszenek, hogy ezt ne vegyék észre.” Másrészt persze Whitman éppen ezzel a magatartásával alapozta meg Amerika legjobb, legnemesebb hagyományát és reménységét.

Ezzel, a valóságos Amerika és a reménybeli Újvilág ellentétével függ össze költészetének egy másik problémája: optimizmusának kérdése.

Whitman a legoptimistább költője a világnak – mindenesetre a legeltökéletbben optimista, „a nagy igent mondó”, ahogy egy amerikai kritikusa nevezte. De mit jelent ez az optimizmus? Semmi esetre sem elégedettség, amivel az optimizmust gyakran összetévesztik. Hogyan is lehetett volna Whitman elégedett a maga korával? Elég, ha olyan versére gondolunk, mint az „Ülök és nézem” kezdetű, vagy *Demokratikus perspektívák* c. röpiratára, vagy akár életének és a *Fűszálak*-nak fentebb vázolt történetére. Nem, Whitman optimizmusa a középkori himnuszköltők rajongó önkívületével is több rokonságot tart, mint a nyárspolgári elégedettséggel, csak persze ő nem a mennyországban hitt, hanem a világ forradalmi fejlődésében.

*

*C a m e r a d o, ez itt nem könyv,
aki ezt érinti, egy embert érint –*

mondja búcsúversében. Ez a magatartása, költői igazsága az, ami ezeket az ellentmondásokat – és még annyi mást, többek közt materializmusának és spiritualizmusának, őszinteségének és pózának ellentmondásait – egységbe fogja és elfogadtatja velünk. Ez az igazság azonban nem olyan páratlan sajátsága – csak talán éppen Whitman példázza legnagyobb erővel, hogy az igazi költészet nem csupán az irodalom egyik ága, hanem életnek és alkotásnak egysége, maga is élettevékenység, az életnek bizonyos fajta érzékelése és végigélése. Ezen túl Whitman is osztozik a nagy európai költőknek abban a sajátosságában, hogy művükben van valamilyen regényszerű folyamatosság, egy emberi sors és környezet eposza vagy története. A *Fűszálak* ebből a szempontból különösen egységes alkotás. Egyik kritikusa tervszerűen épült, nagy amerikai városhoz hasonlítja, amelynek megvannak a maga körútjai, keresztutcai, népes lakónegyedei, tágas terei, tengerre nyíló kilátásai. Szellemes hasonlat, de kissé megtévesztő: a *Fűszálak* sokkal elevenebb organizmus, alaprajza is, folyamatossága is szervesebb valami.

Ugyanez a magától értetődő egység jellemzi szorosabban vett formájának elemeit. Így például a hosszú felsorolásokat, melyekkel kapcsolatban rosszakarói a katalógust emlegették, mások, mint Unamuno is, „a legnagyobb lírai eredménynek” tartották. Ami ezt illeti, a felsorolás, különösen a zengzetes tulajdonnevek felsorolása a líra legtvörvényesebb kellékei közé tartozik, s különösen a keleti költők, de a latinok is bőven éltek vele. Whitman a modern költészetben is iskolát csinált belőle, s ez az iskola legtöbbször nem volt mentes a hideg formalizmustól. Whitman felsorolásaiiban azonban – s itt megint csak elég a Paumanok-ciklusra gondolni –

van valami olyan természetes erő, mely inkább a Niagara zuhatagaira emlékeztet, mintsem üres verbalizmusra. De hasonlóan szerves, eleven képződmény maga a whitmani szabad vers is, amely, akárcsak Whitman járása a már idézett visszaemlékezésben, némileg az elefánt nehézkességét s egyúttal rugalmasságát egyesíti. Az izmusok ezt a szabad verset formabontásnak fogták fel, holott ő teremteni akart egy formát, s ez sikerült is neki – legalábbis a maga számára. Távol állt tőle, hogy a romboló barbár pózban tetszelegjen – ellenkezőleg, a forma terén is egy magasabb rendű kultúra előfutárának érezte magát. „Csak semmi díszítést” – így nyilatkozott erről – „a rím barbár valami.” S ezt a nézetét társadalmi indokolással is kiegészíti: „A feudalizmus, a kifinomult társadalom barbárság; a demokrácia, az a civilizáció.”

Mindez már valóban nagyon is egyéni képlet, s azt bizonyítja, hogy a *Fűszálak* formailag is szerves, zárt egység, páratlan és utánozhatatlan magatartás, akárcsak Baudelaire *Fleurs du Mal*-ja, mely a *Fűszálak* után két évvel jelent meg. (Ennek az utánozhatatlanságnak nem mond ellent, hogy mindkettőnek külsőségeit annyian utánozták.) Mégis, e két kötetnek, e kétféle magatartás ellentétes hatásának, harcának, sőt sokszor kiegyezésének döntő szerepe volt az úgynevezett „modern” költészet történetében.

Fölösleges bizonygatni, hogy a két alapvető magatartás közül a whitmani az egészségesebb, a reményteljesebb. De azért Whitman nem tartozik a megnyugtató, vigasztaló klasszikusok közé. Dicséretére ma sem mondhatunk lényegesebbet, mint amivel Emerson jellemezte: „Fő érdeme, hogy erőt és bátorságot ad.” Ezért érdemes hozzá fordulnunk.

1955

APOLLINAIRE

A század elején, a párizsi Saint-Lazare pályaudvar bárjának egy asztalánál egymagában üldögélt egy szurokfekete hajú, tüzes tekintetű, húszévesnél nem sokkal öregebb festő. A bár tele volt, így hát az ő asztalához telepedett egy vele egyidős, de máris testesnek mondható költő, aki bankhivatalnokoskodással kereste kenyerét, illetve, miután a bankja csődbe ment, pillanatnyilag éppen egy pénzügyi lapot szerkesztett. Bemutakoztak, a festő kissé idegen kiejtéssel, mert spanyol volt, a neve Pablo Picasso. De a költő sem volt született francia. Anyja lengyel nő volt, a Kostrowitzky családból származott, melynek egyik tagja, egy tábornok, a költő nagyapja, az 1863-as felkelés után, s miután két fivérét Szibériába toloncolták, Olaszországba menekült. A költő apja pedig talán egy római főpap volt, talán a monacói püspök, valószínűleg egy királyi családból származó olasz tiszt – születésével kapcsolatban sok legenda keletkezett, s ezeket részben a költő örökös és sokszor veszélyes tréfacsináló kedve is táplálta. Ő maga mindenesetre Rómában született, hetvenöt esztendeje, s a Wilhelm Appollinaris de Kostrowitzky névre keresztelték. Kostrowitzky néven jelentek meg első versei is, 1901-ben, csak a következő évben választotta írói nevéül az egyik keresztnévéből képzett Apollinaire-t.

A lengyel–olasz származású francia költő s a spanyol származású festő találkozása a pályaudvar bárjában azóta szinte olyan jelentőségre tett szert Franciaország szellemi életében, mint az a majdnem négyszáz évvel ezelőtti megesett találkozás a vidéki fogadóban, ahol a hagyomány szerint a *Pléiade* két vezéralakja, Pierre de Ronsard és Joachim du Bellay megismerkedett egymással. Sőt, ez az újabb szövetség bizonyos értelemben szélesebb hatású, mert hiszen nemcsak a költészetre szorítkozott, hanem, mint a kezdete is jelzi, a művészet egészére kiható törekvésnek indult. Aminthogy az Apollinaire alapította „*Esprit nouveau*” (Új szellem) elnevezésű mozgalomban Apollinaire mellett a kísérletező kedvű költők, írók egész sora szerepelt, amilyen a merész Max Jacob volt, de Picasso mellett is a huszadik

századi festészet megújítói, mint többek közt Braque és Derain. S magának Apollinaire-nek programadó, kiáltványszerű írásai elsősorban a festészettel foglalkoztak, így 1912-ben megjelent könyve, *A kubista festők*.

Egyelőre, találkozásuk pillanatában, mindketten éppen hogy túljutottak úgynevezett „érzelmes korszakukon”. Ez Picassónál nagyjában az ún. kék korszakot jelentette; Apollinaire-nél főként Verlaine-nek a népdallal kevert hatását, amihez Rajna-vidéki nevelősködése után német ösztönzések is járultak, legkivált Heine lírája. Ettől fogva egymást bátorították és erősítették, hogy megtalálják új művészetüket, mégpedig ne látszatra, hanem lényegében újat. Ez semmiképpen sem volt könnyű dolog, a kilencszázas években sem, Párizsban sem, ott talán nehezebb is volt, mint például nálunk. A francia lírát a hagyományok felől a retorika nyomasztotta, a „modernség” felől a kifinomult, sokszor különcködő semmitmondás. A múlt század utolsó nagy költői közül Rimbaud forradalmi bátorsága, látnoki ereje üstökösszerűen rövid pályát futott be; Jammes leleményes őszintesége, a kor magas műveltségét magában rejtő egyszerűsége meg-megszólint még, de ez már a múlt költészetének látszott; Mallarmé nagy példája követőiben elszűküléssel, elszáradással járt. Másrészt nem egy példa volt rá – többek közt éppen Mallarméé vagy Cézanne-é –, hogy a párizsi szellemi élet szenzációéhségének közepette is közöny és meg nem értés fogadhatja azt, aki komolyan, lényegesen újat akar.

Márpedig Apollinaire-nek a következő években sikerült valóban megújítani, egy pillanatra mintha meg is fiatalítani a francia költészetet. Ez a megújulás elsősorban a költői tartalom, a tematika, az érzésvilág megújulása volt. Apollinaire legfőbb újdonsága, hogy azt a francia költői „modernséget”, mely Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont óta egyre inkább befelé, a lélek titkai és látomásai felé fordult, most hirtelen kifelé fordította, a külvilágra, az életre, a kézzelfogható valóságra. Mohó, nagy étvágyú ember volt, az élet habzsolója, „a két part kószálója”, ahogy önmagát nevezte, s költészetét is elsősorban a mohó étvágy, a friss, kíváncsi szem, a nyílt életkedv jellemzi. Minden érdekelte, amit látott, amit hallott, s mindazt fel is használta költészetében. Duhamel, aki nem szerette, azt írta róla, hogy olyan, mint egy zsidórusbolt. De miféle zsidórusbolt, amely az addig sohasem kapható újdonságoknak ilyen tárháza! Amikor, élete végén, már a koponyasebe után valaki szemére vetette állandó újat keresését, s azt mondta, hogy nincsen új a nap alatt – Apollinaire így válaszolt: „Megröntgenezték a fejemet. Láttam, még elevenen, belülről a koponyámat, és ebben talán semmi újdonság nincs? Hiszi a piszi!” Apollinaire fedezte fel a költészet számára a modern technikát, a nagyvárosok forgalmas életét. S ennek a nagyvárosi életnek nemcsak a pezsgő felszínét látta meg, hanem ott szerepelnek verseiben a

*Gyáarak, üzemek, műhelyek, kezek
Ujjainkhoz hasonló munkások meztelen
A valóságot gyártják órabérért*

Természetesen Apollinaire a formának is nagy megújítója. De formai merészségét is elsősorban tartalmi újdonsága szabta meg, s ha elszakadt a költészetben addig megszokott valóságtól, ennek az volt az oka, hogy teljesebben, érzékletesebben akarta kifejezni az élet valóságát. „Amikor az ember a járást akarta utánozni” – így szól híressé vált magyarázata –, „kitalálta a kereket, amelyik nem hasonlít a lábhoz. Ezzel szürrealizmust teremtet, anélkül, hogy tudta volna.” Legfőbb költői újításai, a képzettársítások kalandos csapongása, a „szimultán líra”, azaz az egyidejűségek egymásba szerkesztése, az *ugyanakkor* költészete, még az interpunkció elhagyása is – mind a gazdagabb valóság befogadását és frissebb ábrázolását szolgálták.

„Végül is únod e régi világot csupa rom” – ezzel kezdődik első reprezentatív verskötetete, az *Alcools* (1913); ez az első sora híres versének, az *Égőv*-nek, Radnóti fordításában. Aki ismeri valamennyire Walt Whitman költészetét, annak szükségtelen bizonygatni, hogy ez az eltökélt bejelentés nem idegen az ő profétikus hangvételeitől. Valóban, Apollinaire líráját erős rokon szálak fűzik a múlt századi Amerika nagy, forradalmi költőjéhez. Senki sem volt eddig kettejükön kívül, aki ilyen elszántan akarta az újat a költészetben, s ezt az újat ennyire összekapcsolta az élettel és a technikával. Mindketten szenvedélyesen demokraták voltak, s demokratizmusukat nem színezte romantikus múltba fordulás: igenelték mindazt, amit az új technika az emberiségnek jelentett. Apollinaire is, akárcsak Whitman, az egyéniség feltétlen hirdetője, legkalandosabb, legmerészebb lehetőségeinek szószólója a költészetben; s ugyanakkor teljes költői szeretetével fordult a tömeg, az átlagember felé, és az egyéniség legmerészebb kalandjainak, harcainak is kollektív jelentőséget tulajdonított:

*Irgalmazzatok nekünk mi folyton a jövő s a végtelen határain
Harcolunk az emberek helyett
(Radnóti Miklós fordítása)*

Azonos volt életigenlésük és bizakodásuk az emberiségben, ami Apollinaire számára is egyet jelentett a jövőért folytatott küzdelemmel: „Fel akarjuk kutatni a jószág tájait hatalmas ország.” A francia irodalomtörténetben, úgy látom, erős a hajlam, hogy Apollinaire költői forradalmát kizárólag Nervalhoz, Rimbaud-hoz, Laforgue-hoz kapcsolják, s közben megfélekeznek a Whitmanhez fűződő szálakról; holott ezek eléggé feltű-

nően jelentkeznek költői eszközeiben is: felsorolásainak naiv lendületében, programadó, széles gesztusaiban, szabad verssorainak lélegzetvételeiben, sőt olykor mondattanában is.

Persze, éppen a Whitmannel való összehasonlításból derül ki legjobban Apollinaire költészetének mélységes európaisága és benngyökerezése a francia hagyományban. Még legvakmerőbb kísérletei is, a rajzos versek, a *kalligrammák*, olyan külön, de régi európai előképekig nyúlnak vissza, mint Theokritos, rhodosi Simias, a késő császárkor latin költői, német barokk költők, s nem utolsósorban Rabelais egy játékos ötlete. De általában is, Apollinaire lírája nemcsak a múlt század magányos költőinek hagyományát hordozza magával, hanem a francia líra derűsebb, egyetemesebb érvényű örökségét is, a *Pléiade* és a trubadúrok költészetét. S ezen túl az egész európai örökséget. Költészetének ez a vonása elválaszthatatlan minden újdonságától. Mindjárt az *Égőv* már idézett kezdetére – „Végül is únod e régi világot csupa rom” – ez a sor következik: „Ó pásztorlány Eiffel-torony a hidak nyája béget e hajnalon.” Márpedig az Eiffel-tornyot pásztorlánykához s a Szajna-hidakat barikákhhoz csak az a költő hasonlíthatja, akiben elevenen él Vergilius és Theokritos, s ezenfelül erős oldala a humor, az irónia, ami oly távol állt Whitmantól. Ez teszi Apollinaire újszerűségét olyan graciózussá, tündérivé; ezért adatott meg neki, hogy minden meglepő modernségük mellett is olyan igazi *dalokat* írjon, mint a csodálatos *Mirabeau-híd*, a *Búcsú*, a *Kikerics*, a *megsebzett galamb* és a *szökökút*. Sőt, talán elmondhatjuk, hogy az új francia költészetben egyedül neki sikerült rátalálni a költészetnek erre az ősi és mindig alapvető műfajára. A tündériséget, varázslatot, bűvöletet gyakran emlegették Apollinaire-rel kapcsolatban, holott nem másról van szó, mint a költészetnek arról az örök erejéről, amely jelen van minden nagy költői korszakban, csak éppen a huszadik századi francia költészet kifinomult erőtlenségének közepette volt olyan feltűnő. Valóban, e finomkodó dekadenciában Apollinaire fellépésének fő varázsa – bármilyen paradoxus hangzik is – a költészet ősi egyszerűsége volt. Valahogyan úgy hatott, mint a tizennegyedik század hanyatló francia költészetében Villon, akivel szintén sokszor vetették össze, és szintén nem alaptalanul.

Pedig micsoda rakománnyal szállt az ő varázslatos egyszerűsége, nemcsak a modernség, hanem a hagyomány súlyaival! Apollinaire művelt költő volt, a könyvtárak szerelmese, aki éppen olyan étvággyal vetette magát a könyvekre, mint az életre. S Lalou csipős megjegyzése: „Apollinaire műzsája, amikor a Montparnasse-ra megy, éppen a Nemzeti Könyvtárból jön ki” – csak annyit jelent, hogy, mint annyi nagy költő, Apollinaire sem választotta el a műveltséget az élettől, s költői kelléktárának, képzalkotásának és képzettársításainak szerves része az egész emberi történelem, sőt, a

vallások, mitológiák, hiedelmek világa is. De Apollinaire demokratizmusa költészetének ezt a részét is élesen elválasztja az arisztokratikus költők műveltséggel átitatott lírájától, amilyen például Elioté, akinek *Waste Land*-jét lehetetlen megérteni a hozzá írt, tekintélyes kommentár nélkül. Apollinaire verseit a fogékony olvasó – ha éppen bizonyos előítélettel el nem zárkózik tőlük – akkor is megérti, ha nem is érti ezeknek az utalásoknak jó részét.

Hogy Apollinaire sokat kockáztató újszerűsége áttört a konzervatív irodalom közönyén, legfeltűnőbbben az jelezte, amikor 1909-ben a *Mercure de France*-ban megjelent legnagyobb verse, *A megcsalt szerető éneke*. Ez a páratlan költemény felvonultatja a szerelem nagy, általános, egészséges érzéseit, a mámoros boldogságtól az őrjöngő kétségbeesésig. Ábrázolásmódja pedig felhasználja a valóság elemeit is, mint a ködös londoni utca, a „páriszi gintől részeg éjek” s bennük a „villamosok zöld lángú fények géppörülete”, de a képzelet legvadabb játékait s az egész emberi mitológia felcikázó képeit is. Amikor szerelmét üldözi, az utca átalakul a Vörös-tengerré, a költő az egyiptomi fáraóvá és egész hadinépévé; amikor kedvesével kirándul, Venus és Mars táncol, Pán fütyül a tájon; a szerelmi hűséget példázza Penelope, Sakuntala, Mausolus király hitvese, sőt a zaporozsjei kozákoknak a szultánhoz írt levele is; a szerelem szenvedését hét kard, melyek mindegyikét – megint csak nagy történelmi és mitológiai apparátussal – egy-egy szakasz írja le, és így tovább. Az egész vers villoni dallamvezetésébe beleolvad Apollinaire újfajta rímelése, amelynek merészségét a magyar olvasó aligha foghatja fel, mert mi sohasem ismertük a tiszta rímnek azt a szigorú törvényét, mint a franciák. S a költemény reménytelenségében is békítő derűvel vissza-visszatérő szakasza kellőképpen megmutatja, mi az, amit Apollinaire „tündériségének” neveznek:

*Tejút te tündöklő testvére
Kanaán patakjainak
S szerelmes nők fehér testének
Holt úszók követjük utad
Ködök felé csillagos égen*

A megcsalt szerető éneké-ben megtalálhatjuk sűrítve és összegezve Apollinaire addigi költészetének legfőbb értékeit és jellegzetességeit.

A háború, az első világháború élménye új utakat nyitott meg Apollinaire költészete előtt. Rögtön a kitöréskor önként jelentkezett egy Nímesben állomásozó tüérezredbe, majd – mivel ott hamarabb lehetett tiszt – átlépett a gyalogosokhoz, mint alhadnagy északra került, s jókedvűen és rettenthetetlen bátorsággal végezte szolgálatát. A champagne-i

offenzíva idején, 1916 márciusában éppen a *Mercure de France*-t olvasta egy hevenyészett fedezékben, amikor gránátszilánk hatolt a fejébe. Koponyalékelést hajtottak végre rajta, s egy vaspánt került a fejére, melyet haláláig viselt. Fejsebe ugyanis nem gyógyult be tökéletesen, ezért végzett vele könnyen a spanyolnátha – a franciák háborús halottjuknak tekintik. 1918-ban halt meg, éppen a fegyverszünet napján, harmincnégy éves korában.

A háború hihetetlen termékenységet váltott ki Apollinaire-ből. Barátaikat elárasztotta rajzverses leveleivel, levelezőlapjaival. A háborúban is egymást követő nagy szerelmeiről a gyöngéden csapongó ódák egész sora tanúskodik. A „kattogó halálos gépfegyverek” között is a művész gyönyörűségével ábrázolja a háború színjátékát, közben sem hagyja cserben humorát, jókedvét, de ugyanakkor a tűnt idők hölgyeit és urait sirató villoni balladák mélabújával emlékszik meg barátairól, demokratizmusa a háború középpontjába is a „tépett bakákat” állítja. Általában egész lírája tüzezebb, szenvedélyesebb, a régebben is néha (például hatalmas versében, a *Vendémiaire*-ben) himnikusan fölzengett hazafisága most kézzelfoghatóbb, szorongatottabb. Koponyasebéről szóló gyönyörű versében, az *Egy csillag bánatá*-ban pedig Apollinaire újfajta klasszicizmusának ígérete csillog:

*Az izzó fájdalom már életembe forrt át
Mint szentjánosbogár kis testébe a fény
Ahogy a katonák szívében Franciaország
Vagy virágpor remeg a liliom szívében*

*

„Minden úton, amely 1905 és 1920 között nyílt a francia művészetben, ott látható az ő árnyéka” – írta róla egy kritikusa. De neve és költészete ma is vörös posztó azok szemében, akik nemcsak a valóságos történelmet, hanem a művészetek történetét is vissza szeretnék fordítani számukra kényelmesebb tájak felé. Másrészt viszont, mint a legtöbb nagy újat hozó esetben, Apollinaire megítéléséhez is fontos, hogy elválasszuk tévutakra hanyatló folytatásaitól. És itt elsősorban nem gyöngé, külsőleges utánzóiról van szó – ezek nem sok kárt okoztak –, hanem azokról, akik a lényegét magyarázták félre. Apollinaire-t mint a szürrealizmus előfutárát szokták emlegetni, és bizonyos tekintetben joggal – magát az elnevezést is ő találta ki. Mégis, óvakodnunk kell, hogy azonosítsuk a szürrealizmussal. Lanson irodalomtörténetének napjainkig bővített kiadását lapozgatva, a modern francia költészet két ágáról – melyek egyike a szürrealizmus – ezt

a nagyon helytálló mondatot olvasom: „De mind a kettő az ember szellemének felkutatását és megismerését tűzte maga elé, nem pedig azt, hogy az ember szenvedélyeit és álmait énekelje.” Márpedig Apollinaire az ember szenvedélyeit és álmait énekelte – mint láttuk, a jövőre vonatkozó álmait is. Mert nem szabad megfedkezünk arról, amiről annyira szeretnek megfedkezni, hogy Apollinaire alaptémái mindig az egyszerű, általános, nagy emberi érzések; hogy pályája kezdetétől egészen haláláig nyílt, derűs, optimista szellem volt, a nagy igent mondók közül való, aki minden szeretetével és érdeklődésével az élet, a való világ, az emberek nagy tömege, a társadalom felé fordult – még ha nem is törekedett világnézeti következetességre. Éppen a gazdagabb valóság befogadásának kedvéért lazított a vers értelmi összefüggésein; kísérleteivel olykor velejárt némi szélhámosság is – de sohasem „utazott” az érthetlenségre, mint ezt a modern művészetek némely irányzata kötelezővé tette.

Semmi köze tehát Apollinaire-hez azoknak, akik a költészet világából kihagyták „a valóságot órabérért gyártó munkást”; sem azoknak, akik a tudatalattiban vagy akár a tudatfölöttiben látják a művészet kizárólagos témáját; sem azoknak, akik a tragikus életérzést, a pesszimizmust a magas művészet elengedhetetlen tartozékának vélik; sem azoknak, akik a verset összetévesztik a rejtvénnnyel. Említettük már, hogy művészetét a kerékhez hasonlította, amelyik eltért a „természetes” lábtól – de csak azért, hogy gyorsabban járhasson. Semmi köze tehát Apollinaire kalandos könnyedségéhez, merész nagylelkűségéhez azoknak, akik lefűrészelték a művészet lábát, s kárpótlásul beleszorították egy kerekeshéjába, amilyenekkel a szegény nyomorékok közlekednek.

Apollinaire, kísérleteinek minden szertelenségével együtt, az irodalomtörténet zseniális, egészséges, erőt adó megújítói közé tartozik, és ma már elfoglalta helyét Franciaország nagy költői között.

*

Végül egy-két szót Apollinaire magyarországi útjáról. Mint a világ valamennyi avantgarde-ista mozgalmaiban, a mi költői kísérletezőink között is nagy volt a hatása. Első magyar fordítása 1915-ben jelent meg. Ez a vers a *Saint Merry muzsikusa* volt, Apollinaire szimultán lírájának ez a mesterműve. De nagyon is a magyar avantgarde szája íze szerint készült fordítás volt, teljesen „szabad” verset csináltak belőle, nem vették észre értelmi összefüggéseit, sem a versen áthullámzó francia alexandrinust, még jellegzetesen apollinaire-i rímeit sem. Ez a félreértés jellemzi a későbbi Apollinaire-fordításokat, s a magyar avantgarde egész Apollinaire-képét is. A nagy, a klasszikus Apollinaire-t aránylag későn fedeztük fel, s fordítá-

sába körülbelül egy időben vágtunk bele, Rónay György, Radnóti Miklós meg én. Amikor Radnóti és az én közös Apollinaire-kötetünk, az egyetlen magyar Apollinaire-kötet megjelent, nem egy szemrehányás ért bennünket, hogy Apollinaire-t „klasszicizáltuk”. Éppen ezért hadd idézzek, valamelyes elégtétellel, egy mondatot közös utószavunkból, amely – mint ma megállapíthatom – közel áll az irodalomtörténet mai Apollinaire-felfogásához: „Viszont – s ez volt a legfőbb tragédiája a magyar költészet háború utáni forradalmának –, nem vették észre, hogy Apollinaire és francia kortársainak forradalma nem tagadta meg a múltat, hanem még »legvadabb« pillanataiban is a nagy francia költői hagyományba illeszkedett.”

Radnótival közös Apollinaire-kötetünk, Cs. Szabó László előszavával, Picasso Apollinaire-rajzával tizenöt évvel ezelőtt jelent meg, éppen a németek párizsi bevonulásának idején. Kevés példányban jelent meg, keveseknek hozzáférhetően, de nekünk és azoknak, akik szerették, némi, kicsi, de büszke vigaszt és elégtételt adott a vigasztalanságban.

1955

GOETHE LÍRÁJA

Voilà un homme! – ez a szállóigévé lett felkiáltás, mint a szállóigék általában, ezúttal is a lényegeset őrizi Goethéről. Maga a mondás Napóleontól ered. (Történelmi valóságában: *Vous êtes un homme!*) A kor két reprezentatív lángelméje százötven évvel ezelőtt találkozott a megszállt Erfurtban, ahová Napóleon győztesen bevonult. A költő, hazaérkezve, rövid feljegyzést írt beszélgetésükről, helyesebben az audienciáról, amelyre a császár maga elé idézte. Goethe nem érezhette magát teljesen idegenül az ilyen fejedelmi audienciák légkörében – valamennyire hozzászokhatott a kis weimari hercegségben, amelynek minisztere és udvari tanácsosa volt. Börne, a nagy satirikus, „fejedelmek lakájának” nevezte, és még Beethoven is, aki pedig nagyon tisztelte őt, azt mondta róla, hogy sokkal jobban érzi magát az udvari levegőben, semmint költőhöz illenék. Napóleont pedig Goethe, egész nemzetének hazafias felbuzdulásától érintetlenül, egyénien és makacsul csodálta és nagyra tartotta. Mégis, ebben a feljegyzésében, amely a goethei ironia mesterműve, egyetlen tiszteletlenül ható megjegyzés nélkül, inkább a tiszteletadás feltűnő hangsúlyozásával, fenn tudja tartani függetlenségét, sőt, szellemi fölényét a világhódítóval szemben, ahogy Napóleont nevezte. És bár csak „a legszükségesebbet” feleli a császár kérdéseire, nem kétséges, hogy megvan a véleménye arról a felületes határozottságról, amellyel Napóleon az irodalom kérdéseire hozzászól – mint egy „büntetőbíró”, ahogy Goethe, látszólag elismerően, hozzászól. A császár a hatvanéves költőnek csak első „sikerét”, a *Werther*-t olvasta, holott akkor már mögötte volt többek között az *Egmont*, az *Iphigenia*, a *Tasso*, a *Faust* és a *Wilhelm Meister* első része, nem is beszélve a római elégiákról és a balladákról. „Maga tragédiákat ír, ugye” – hidalja át Napóleon könnyedén ezt az életművet, és egyben kifejezi rosszallását a sorstragédiák iránt. „Mit akarnak mostanában a sorssal?” – kérdi ingerülten a császár, és hozzászól: „A politika a sors.” És ezt Goethének

mondja, ki műveiben, még a szerelmes verseiben is, olyan jelentőséget tudott adni a *sors* szónak, a végzetnek, mint senki más!

És mégis fontos volt ez a találkozás, az, hogy egyáltalán találkozhattak, és ilyen rokonszenvvel és ellentétel álltak egymással szemben: benne és mögötte megmutatkozik valami Goethe világnagyságának természetéből. És a legfontosabb azért, mert a maga jellegzetes lényeglátásával mégiscsak Napóleon mondta ki Goethéről a döntő szót: „Íme, egy ember!” És ha Goethe nagyságát röviden kell jellemeznünk – s az ő művének és lényének sokrétűségéhez képest a leghosszabb tanulmány is eléggé sommás jellemzés –, ma sem mondhatunk róla fontosabbat, mint hogy az emberlét kivételes csúcsára ért fel, az emberi lehetőségeket páratlan mértékben ki tudta használni. Ennek legközismertebb megnyilvánulása a műfaji sokoldalúság, az, hogy nagyot alkotott a lírában, az eposzban, a drámában, a regényben, az önéletrajzban, az értekező prózában és – nem a legkisebb szenvedéllyel – a természettudományokban is, a növénytanban, ásványtanban, anatómiában, színelméletben. De a rögtön rákövetkező gondolatunk ennek a sokoldalú műnek a kapcsolata az étellel, a társadalmi étellel is. Amikor a gimnáziumban, német órán, diktálás után leírtuk az első német mondatot: „Goethe nemcsak mint költő volt nagy, hanem mint hivatalnok is” – természetesen nevetségesnek találtuk, a német nyárspolgáriság és a szintén sokat emlegetett goethei nyárspolgáriság komikus megfogalmazásának. Holott Goethe nagyságának csakugyan alkatrésze a minisztersége is, az, hogy tíz éven át adórendeletekkel, ipari szabályzatokkal, újoncsorozásokkal, pénzügyekkel, vízvezetékekkel, utakkal, szén- és kőbányákkal és szegényházakkal vesződött. Nemcsak azért tartozik ez hozzá, mert Goethe az élet elsőbbségét vallotta a művészettel szemben – ebben megegyezett az igazán nagy költők jó részével –, hanem mert ez a tevékeny részvétele a gyakorlati életben valamilyen különös lírai hitelt ad minden mondanivalójának. Legközvetlenebbül persze a társadalmi mondanivalóinak, amelyekben Goethe kitartó demokratizmusa nagyon furcsa és egyéni módon keveredik arisztokratikus hajlamaival és elképzeléseivel. Arról a nevelő és reformáló törekvéséről van szó, mely a *Wilhelm Meister*-ben és a *Faust* második részében nyilatkozik meg a leghatározottabban, de végigvonul egész életművén; arról a rendíthetetlen akaratáról, amely a társadalom életében is, akárcsak az egyéni életben, elérhetőnek tartotta az összhangot, a tökéletesedést, más szóval és egyszerűbben: hitt az emberi haladásban.

Bizonyos tekintetben ugyanis Goethe a legpolitikusabb költők közé tartozik, persze nem úgy, ahogy Napóleon értette, gondolta a politikát, inkább ahogy Periklész, a fogalom eredeti értelmében, a *polisz* szóból kiindulva, mely a várost jelentette, de általánosságban a közösséget is. A

szónak ebben a görög értelmében az igazi művészet mindig a *polisz*-t érinti, a Napóleon becsmélését kihívó, legegységibb sorstragédiák őse és mintaképe, az *Oedipus* semmivel sem kevésbé, mint *A perzsák*, amely közvetlenül politikai témáról szól. „Érjék be azzal – mondta Goethe egy alkalommal –, hogy valaki a különlegeset olyan egyetemessé emeli számukra, hogy megint minden további nélkül beolvasztják a maguk különlegességébe.” Nincs is még egy költő vagy író a világirodalomban, aki az érzelmeknek, a léleknek, a sorsnak ennyire egyéni, egyszeri élményeit és kalandjait ilyen általános érvényűvé, egyetemessé, ilyen *klasszikussá* tudta volna megmintázni. Ennek az egyetemességnek előfeltétele az átélő és egyben összefoglaló személyiség, ez a goethei személyiség, amely a legegységibb és legkivételesebb élmények és kalandok közben is meg tudta őrizni egészségességét, helyesebben szert tudott tenni az egészségre, gyakran e próbák és megpróbáltatások árán.

Éppen az egészségben látta Goethe a klasszikus költészet lényegét, szemben a romantika betegességével. Ő maga tudvalevően klasszikus költő volt; akik nem szeretik – és sokan nem szeretik –, a hideg, szoborszerű klasszicizmus megtestesítőjét látják benne. Holott az ő klasszicitása nem volt magától értetődő: Goethe nem klasszikus költőnek indult, ellenkezőleg, a *Sturm und Drang*, a „zsenikorszak” vezéralakjai közé tartozott, s a német romantikának is ő adta az első maradandó, világfontosságú műveket, a *Werther*-t, a *Götz von Berlichingen*-t. És persze fiatalkorában nemcsak a művészete volt romantikus, hanem a jelleme, a viselkedése is. „Minden érzelmében nagyon heves” – írta róla egy levelében Kestner, Lotte vőlegénye, a *Werther* anyagát szolgáltató szerelmi bonyodalom harmadik szereplője. „Előítéletei nincsenek, azt teszi, ami eszébe jut, és nem törődik vele, mit szólnak hozzá mások, szokás-e ilyet tenni, megengedik-e az életformák.” Mindez szöges ellentéte öregkora feszes modorának, amely egyébként nem kevésbé kihívóan hatott a közfelfogásra. Aminthogy egész klasszicizmusában volt valamilyen kihívó szembe fordulás az elhatalmasodó német kordivattal. Az ő klasszicizmusa eltökélt magatartás volt, győzelem a saját romantikáján.

Egyébként az egészségében is volt valami ilyesféle eltökéltség. Életírói mind nyomatékosan időznek el a változatos betegségeknél, amelyek fiatalabb korában kényesnek látszó szervezetét megtámadták, és halálosan fenyegették. Goethének az egészsége is győzelem volt a betegségen, amely valaha épp annyi veszedelmet tartogatott testének, mint romantikája a szellemének. A győzelem teljes volt: Goethe nyolcvanhárom évig élt, és mindvégig megőrizte gondolkodásának erejét, alkotókedvét és életművészetét. Közvetlenül halála után a hűséges Eckermann megnézte a holttestét. „Mélységes béke és szilárdság látszott a fennkölt-nemes arc

vonásain. A hatalmas homlok mintha még gondolatokat rejtene” – így számol be erről az utolsó látogatásról. Aztán Goethe inasa szétnyitja előtte a lepedőt, amelybe a holttestet takarta, és, mondja Eckermann, „elcsodálkoztam a tagok isteni nagyszerűségén. Melle rendkívül erős, széles és boltozatos; karja és combja telt és gyöngéden izmos; lába kecses és a legtisztább formájú, és nyoma sincs az egész testen a zsírosságnak vagy lesóványodásnak és hanyatlásnak. Egy tökéletes ember feküdt előttem nagy szépségben, és az elragadtatás, amit éreztem, néhány pillanatra elfeledtette velem, hogy a halhatatlan szellem ilyen porhüvelyt el tudott hagyni.”

Aligha van még egy testi leírás, amelyik ilyen pontos vetülete volna a léleknek, a szellemnek, a művészetnek – a Goethe művészetének, persze. Pedig ez az elragadtatás látszólag már átlépi a *vous êtes un homme* határait, van benne valami emberfölöttire való célzás, minthacsak egy antik istenről szólna. És csakugyan, Goethében, élete végén, és még inkább a halála után, sokan már-már az Olympus-lakók valamelyikét látták. Valójában ez sincs ellentétben a napóleoni találattal: ha Goethe feljutott volna az Olympusra, azok közé a megistenült héroszok közé tartozott volna, akik az istenek közé is felviszik embervoltukat, földi gyarlóságaikkal együtt. Az emberi gyarlóságokban, természetesen, a nemzeti gyarlóságok is bennefoglaltatnak. Mert Goethe – habár senki nála jobban nem látta a német nemzeti felbuzdulás veszélyeit, s tekintélyét latba vetve és népszerűségét kockára téve szembe is fordult vele – azért német maradt, a legnagyobb német, ahogy Engels is nevezte. Engels egyébként nyíltan kimondotta róla, hogy „olympusi Zeus”, de azt is, hogy „sohasem sikerült teljesen levetkőznie a német filisztert”, vagy ahogy másképpen nevezte, a „német nyomorúságot”. Vannak, akik nem tudják neki megbocsátani az olympusi egyetemességnek és a német filiszterségnek ezt az együttjárását, holott bizonyos szempontból éppen ez teszi nagyságát hitelessé és meghatóvá. Együttal azt is jelzi, hogy ez a nagyság nem valamilyen emberfölötti csoda, hanem annak példázata, mit érhet el az ember. „A lángész talán csak szorgalom” – mondta egyszer Goethe, és sokan ebben a mondasában is a filiszterség megnyilvánulását látták, pedig Goethe bizonyosan nem pusztán a munkára értette, hanem önmaga alakításának állandó erőfeszítésére. Goethe életműve egyáltalában nem az a nyugalmas, biztonságos épület, aminek sokan hajlandók elképzelni, szépsége nem valamilyen statikus, hideg tökéletesség, hanem állandó küzdelem, kétségbeesés és vigasztalás, veszély és menekülés, betegség és gyógyítás. Éppen ezért van benne az élmény és a forma viszonyának bizonyos, művészetén túli érvényessége is. Ennek a legmagasabbrendű humanizmusnak és a goethei értelemben vett „szorgalomnak”, persze van egy elengedhetetlen ki-

indulópontja, az, amit Goethe egyszer így fejezett ki: „*Natur sein, das ist alles*”, ami magyarul talán annyit jelent, hogy az ér legtöbbet, ha az ember maga is természet.

Goethe természetéről magától értetődően a lírai versei vallanak legközvetlenebbül; arról a tűzhányóról, amelynek látványából a goethei életmű oszlopai készültek. A fiatalkori versek népies vagy érzelmes vagy titánkodó romantikája; a római elégiáknak kacéran klasszikus méltósággal védett, léha érzékisége; *A korinthusi menyasszony* és *Az isten és a bajadér* távoli lobogása; Görögország után a Kelet felszabadító hatása, a *Nyugatkeleti diván* álperzsául és álarabusul, de igazi goethei romantikával hetyke és öregedő izzástól heves erotikája, dallá egyszerűsödött, rejtett misztikájú filozófiája; *A szenvedély trilógiája*-nak végső érzelmi vihara, vér-arany naplementéje; s az utolsó versek végrendeletszerű, bölcséleti summázása; a humor démoni háttere és a filozófia mögött a goethei lélek Etna-tüze – a világ legnagyobb ívű költői fejlődésének hány korszaka, mennyi megfogalmazhatatlannak, magyarázhatatlannak a megfogalmazása! És e goethei korszakokban – ha egy kicsit ismerjük a Goethe-életrajzot – hány asszonyfej, lányalak, női név bujkál! Friderika, a pusztai vadrózsa; a wertheri Lotte; az elkényeztetett, városiasan polgári Lili Schöнемann; a klasszikus-intellektuális, szigorú szerelemmel felcsigázó Charlotte von Stein; az érzéki Christiane, a világirodalom legszokatlanabb hitvese; a turbánba bújtatott Marianne von Willemer; az öregkorian fiatal és eszményi Ulrike – mennyi változata a Szerelemnek és a Formának! Mert senkinek a költészetére nem voltak olyan nagy befolyással a nők, mint Goetheére – nem csoda, hogy végső soron mindig menekült előlük. Ezek a nők mind összefonódnak Goethe valamilyen formai vagy szellemi változásával. Goethe leginkább a Szerelem költője volt, és a Szerelemnek leginkább Goethe volt a költője, annak az egyetemes Érosznak, amelynek különböző megnyilvánulásait talán csak a mi magyar nyelvünk jelzi két különböző szóval, a szerelemmel és a szeretettel. Ennek az Érosznak egyetemességét és oszthatatlanságát semmi sem bizonyítja olyan magas érvényességgel, mint Goethe műve, amelyben nemcsak minden emberi kapcsolatnak, hanem a nevelő és a társadalomjavító szándékunk is, a gondolkodásnak és filozófiának is, ez a szenvedélyes Szeretet adja költészetét.

És mégis, a modern szabású olvasó Goethének sokszor éppen a líráját érzi a legnehezebben megközelíthetőnek. Semmi esetre sem a bonyolultsága vagy érthetlensége miatt, és nem is csak azért, mert a költészet mindenhatóságával szemben Goethe a lírájában is az élet elsőbbségét vallotta és érezte, hanem főképpen azért, mert a modern költészetnek talán legnagyobb hatóerejű áramlatai hozzászoktatták az olvasót, hogy

a költészet fogalmát a szertelennel kapcsolja össze – ha nem éppen a betegessel. A romantikának ez a dekadensebb áramlata éppen Goethe korában indult el diadalútjára, s az ő műve részben kihívó és eltökélt visszahatás volt erre a sötéten érző költészetre. Goethének az irodalomban sikerült megvalósítania azt a szenvedélyesen és bonyolultan gazdag, de szenvedélyeken és bonyolultságokon diadalmas rendet és összhangot, ami olyan bővületessé teszi a XVIII. század német zenéjét – és ha a *Faust*-ban Bach klasszicizmusa támad fel újra, a Goethe-versekben Mozarté. Mert a szenvedélyeket fegyelmező, mozarti egyetemességnek, drámai dallamosságnak, tudással terhes egyszerűségnek sehol sincs mása a költészetben, mint Goethéében – ezért olyan páratlan a világ legnagyobb lírikusai között is. És azért is, mert senki sem tudott ennyi személyes életet ilyen világérvényű költészetté emelni, ennyi általános tudást ilyen személyes lírává hevíteni.

1957

APOLLINAIRE MODERNSÉGE

Mi is volt az a „modernség”, az én kamaszkoromban a költészet egyik fő jelszava még Magyarországon is, amelyhez azonban nálunk egyre rosszabb íz tapadt, s egyre kedvezőtlenebb visszhangja támadt, a legkellemetlenebb éppen a mi utolsó évtizedünkben? Az a jellegzetesen huszadik századi modernség, amelynek már életében elismert atyja, vezéralakja, vagy ahogy Picasso egy tréfás rajzán ábrázolta őt, a „pápája”, s ahogy halála óta egyre inkább felismerik, klasszikus nagy költője Guillaume Apollinaire volt?

Mert a tudatosan modern költészet, persze, nem a XX. században kezdődött, s a tájékozatlanabb nagyközönség – amelynek nem a legjobb indulatú részét az értetlen kritikusok is gyarapítják – a modernség folyamatát az úgynevezett dekadensektől vagy a szimbolistáktól kezdve egy-egy valaminek látja, s többnyire fokozódó romlásnak és bomlásnak. Az is igaz, hogy a XX. század modernsége – hogyan is lehetne másképp? – bizonyos tekintetben szerves folytatása a múlt századénak, és senkiben sem annyira, mint Apollinaire-ben. Eleinte mintha az lett volna költészetének legfőbb rendeltetése, hogy új életet adjon az egyre üresebb finomkodássá fajuló posztszimbolizmusnak, és semmiképpen sem újszerű bonyolultsággal, inkább valamilyen népdal hatású egyszerűséggel, amihez hozzájárult a német *Lied* fölfedezése, Rajna-vidéki nevelősködése közben, de még inkább a visszanyúlás a francia trubadúrokhoz, akiket mestereinek vallott, és Villonhoz, akinek erejével, őszinteségével, közvetlenségével Apollinaire lírája mindvégig rokonságban maradt. És tegyük hozzá, hogy Apollinaire még utolsó éveiben is, minden merész formabontása és a maga gyökeresen új formanyelvének kialakítása után is írt verseket, amelyekben a verlainé-i hangulatlíra és a lélek titkainak múlt századi költészete rezeg tovább, újszerű sejtelmességgel.

Másfelől azonban éppen az, ami Apollinaire költészetének s vele együtt az „izmusok” kezdeti hőskorszakának lényeges újdonsága volt, semmivel

sem állt szemben olyan élesen, mint a közvetlen elődök forradalmának legmélyebb tartalmával. Ennek a szembenállásnak tudatos lecsapódását őrzi Apollinaire annak idején nagy megbotránkozást keltő előszava *A romlás virágai*-hoz, amelyben Baudelaire költészetének formai értékeit elismerve éppen a lényegét utasítja el, azt, amit baudelaire-i pesszimizmusnak és dolorizmusnak nevez, és hangsúlyozza, hogy az „új szellem” mindenekelőtt az élet szeretete és a bizalom az emberben. Ez pedig egyúttal azt is jelentette, hogy bizalom az emberi jövőben. A hajdani nagyközönség – bosszantóan helyes érzéssel – mind közül éppen a legkezdetleesebb, leghebehurgyább izmusnak, a futurizmusnak nevét kapta fel, azt húzta rá, hol borzalommal, hol gúnnyal, hol érdeklődéssel, legtöbbször mind a három érzéssel – valamennyi szerteágazó új irányra: csakugyan, a modernségnek ezt az egész forradalmi korszakát, tekintet nélkül a stílustörekvések különbségére, a jövő akarása jellemezte. „Mi folyton a jövő és a végtelen határain harcolunk az emberek helyett” – írta Apollinaire *Egy szép vörösszökhöz* című utolsó nagy versében, amelyet az irodalomtörténet mint Apollinaire költői testamentumát tart nyilván.

Persze, minthogy a jövődőt ők sem ismerhették, ez lényegében a jelennek, azaz a jelenben újak elfogadása volt. A dekadensek és szimbolisták pesszimizmusával szemben Apollinaire optimizmusának fő forrása – eltekintve egészséges természetétől – a nagyvárosi élet helyeslése, a bizalom a technikai civilizációban és magától értetődően a munkásokban is, „akik a valóságot gyártják órabérért”. Ez a témakör Apollinaire versein át áramlott be a francia és azzal együtt az egész európai költészetbe. Nem lehet eléggé hangsúlyozni – már csak azért sem, mert gyakran megfelekeznek róla –, hogy Apollinaire modernsége elsősorban a költői tartalom, a tematika, az érzésvilág megújulása volt. Azt a lírizmust, amely Nerval, Baudelaire, Rimbaud és kivált Lautréamont óta egyre inkább befelé, a lélek titkai és látomásai felé fordult, most hirtelen kifelé fordította, a külvilágra, az életre, a kézzelfogható valóságra.

Ez a tartalmi újdonság szabta meg formai merészségét is, s ha elszakadt a költészetben addig megszokott valóságtól, ennek az volt az oka, hogy teljesebben, érzékletesebben akarta kifejezni az élet valóságát. „Amikor az ember a járást akarta utánozni – így szól híressé vált magyarázata –, kitalálta a kereket, amelyik nem hasonlít a lábhoz. Ezzel szürrealizmust teremtett, anélkül, hogy tudta volna.” Legfőbb költői újításai, a képzet-társítások kalandos csapongása, az egyidejűségek egymásba szerkesztése, még az interpunkció elhagyása is – mind a gazdagabb valóság befogadását szolgálta. Amikor egy ízben a „fantasztikus” költők között emlegették, élesen tiltakozott ellene, és tudtán kívül a keatsi költészet – és egyúttal

minden nagy költészet – alapelvére hivatkozott: „Semmi sem szép, csak ami igaz.”

Egyébként költészetének ez a gazdagabb valósága – minden igazi és látszólagos bonyolultsága mellett is – sok tekintetben egyszerűbb, durvább, közvetlenebb volt az elődök árnyaltabb, mélyebb jelkép- és hangulatvilágánál. Valahogy úgy, mint ahogy az Apollinaire-ral egykorú nagy festők művészete – bár sokkal nehezebben hozzáférhető volt – bizonyos szempontból visszatérést jelentett a festészet sokkal régebbi, primitívebbnek és durvábbnak látszó módszereihez, keményebb szerkesztéséhez, határozottabb kontúrjaihoz, szemben az impresszionisták és posztimpresszionisták kifinomultabb, elmosódottabb látásával és megjelenítésével. A festészet emlegetése itt nem csupán hasonlat: irodalom és képzőművészet forradalma ebben az időben tudatosan is összefonódott, és az „Új szellem” elnevezésű mozgalom kezdetét voltaképpen Apollinaire és Picasso megismerkedése jelzi, a Saint Lazare pályaudvar egy bárjában. Ez a találkozás a huszadik század szellemi életében olyasféle jelentőségre tett szert, mint négyszáz évvel azelőtt a *Pléiade* két vezéralakjának, Ronsard-nak és Du Bellaynek ismerkedése egy vidéki vendégfogadóban. Apollinaire-nek magának nagy szerepe volt az új festészet kialakulásában és megvédésében. A szürrealizmus neve is tőle származik, s habár a későbbi szürrealisták, festők és költők, Apollinaire szürrealizmusát részben a visszajára fordították, s az apollinaire-i tündöklő világszemet megint befelé, a homályos lautréamont-i fantáziákra, mégsem jogtalan önmaguk leszármaztatása Nerval-tól és Rimbaud-tól Lautréamont-on és Apollinaire-en át. Más szempontból azonban – és nem is a lényegtelenebből – Apollinaire ősei közé tartozik Walt Whitman is, a múlt századi Amerika nagy forradalmár költője, aki a költészet újdonságát szintén az étellel és a technikával és a jövődő szenvedélyes akarásával kötötte össze – és ugyanezek a rokon szálak futnak tőle tovább Majakovszkijhoz is.

Apollinaire nagyságának egyik legfőbb jellemzője éppen ez a sokfélesége, hogy köze volt ehhez is, ahhoz is. A számos látszatellentét közül, amit olyan magától értetődően tudott sokrétegű és mégis egységes költészetében feloldani, talán legfontosabb – és ebben is Whitman demokratikus individualizmusával, vagy ha úgy tetszik, individualista demokratizmusával rokon – a tömeg, az átlagemberek tiszteletének és szeretetének és a legegényibb lehetőségek merész vállalásának és kifejezésének összetartozása. Ennek a józanul megférő ellentét párnak nyilván része van benne, hogy Apollinaire verseit összefüggő életregénynek is olvashatjuk, amely egyben – mint minden igazi regény – ad valamit a kor és környezet történetéből. Az újkor legtöbb nagy költőjének „összes versei” természetesen kerekedtek ilyen életregénnyé, de ezt a folyamatot sokszor meg-

nehezítette a mi századunk költői „modernségének” az értelem és a valóság összefüggéseit lazító vagy éppen tagadó irracionizmusa, másfelől pedig az egyéniség törekvéseivel érdektelenül vagy éppen ellenségesen szembenálló személytelensége. A jellegzetesen „modern” költők közül, tudtommal, nem is sikerült ez a teljesítmény senki másnak, csak Apollinaire-nek, s elsősorban ez az, ami olyan magasra emeli őt az avantgarde áramlataiból. S ennek a teljesítménynek külön értéket ad az az egészséges természet, amely átjárja, és megrendíthetlenségében már szinte Goethe-re vagy Petőfi-re emlékeztet, persze, német pedantéria és magyar szorongatottság nélkül, a latin és szláv szülői örökségeknek azzal a szerencsés keveredésével, amelynek életrajzírói olyan nagy fontosságot tulajdonítanak Apollinaire költői alkatának kialakulásában.

Ez a költői alkat már testi megjelenésében is költők közt kivételes egészségről tanúskodott. Apollinaire bővérű, kövér ember volt, mohó, nagy étvágyú, az élet habzsolója, „a két part kószálója”, ahogy önmagát nevezte, s költészetét is elsősorban a mohó étvágy, a friss, kíváncsi szem, a nyílt életkedv jellemzi. Ennek csöppet sem mond ellent, hogy minden fenntartás nélkül adott hangot bánatainak, hogy az elégiának ő szerzett újra polgárjogot a francia költészetben, hogy századunkban ő írta meg a szerelem legszívenütőbb, legújszabásúbb siratódalait. Az ő szomorúsága nem a gyöngék szomorúsága volt, nem az életerő hiánya. „Maga vagyok a szomorúság, kedves barátom – írja egy levelében élete nagy szerelmével, Marie Laurencin-nel való szakításának idején –, de nem a csúnya és szegény szomorúság, amely mindent elsötétít.” És szomorúságának szomszédságában mindig ott a nevetés, nem a megszorodottak, elkeseredettek gúnyos, megsebzett nevetése, hanem a nagy, egészséges, életigenlő nevetés. „Nevetni kell” – írja még a háborúból is. „Verekedni kell és nevetni kell.” Költő még aligha volt olyan jókedvű katona, mint Apollinaire. Az általános kétségbeesés közepette fölfedezte a modern háború szépségét és költőiségét. De a Franciaországgal való teljes és remekművekben kicsapódó azonosulása mellett sem jutott soha odáig, mint Marinetti, az olasz futurizmus vezére, és sokan mások, hogy helyeslje a háborút, hogy ne lássa borzalmát és életellenességét, hogy ne a békét és az életet tartsa az emberiség legnagyobb kincsének.

Talán semmi sem tanúskodik annyira alapvető egészségességéről, mint az az egyensúly, amit a háborúban meg tudott találni. De voltaképpen ugyanez az egyensúly kellett a maga költői modernségének megtalálásához is. Hogy ez mennyire a modern élet elfogadásából fakadt, arról már volt szó. De ő nemcsak ezt a modern életet és technikai civilizációt olvasztotta bele lírájába. Művelt költő volt, a könyvtárak szerelmese, éppen olyan étvággal vetette magát a könyvekre, mint az életre, és mint annyi

nagy költő, ő sem választotta el a műveltséget az élettől. Költői kelléktárának, képalkotásának és képzettársításának szerves része az egész emberi történelem, sőt, a vallások, mitológiák, hiedelmek világa is, persze azzal a humort, iróniát, azonosulást és kételkedést magába foglaló áttekintéssel, ami csak a huszadik század legfelvilágosultabb szellemeinek adatott meg. De távol áll költészetétől a dekadens és kizárólagos rajongás a primitívekért vagy az elsüllyedt egzotikus kultúrákért, amire annyi példát találunk Apollinaire kortársai és különösen utódai között.

Apollinaire modernsége azért lett olyan maradandó, mert nem volt gyökértelen, mert egy pillanatra sem szakadt el a *régitől*, az európai költészet nagy folyamatosságától, mert Apollinaire volt az, aki a huszadik században felújította a francia költészet legjobb hagyományait, és új életet adott a régi és egyszerű francia dalnak. És ez a hagyományhűség nem csupán ösztönös volt. „Megvan bennem az akarát, hogy új költő legyek, formában is, lényegben is, de szemben azokkal a modernekkel, akik nem mélyedtek el a művészetben, mélységes vonzalmat érzek a nagy korszakok iránt, ami annyit jelent, hogy végtelenül tisztellem a Nagy Századot, különösen azokban, akiket joggal neveznek klasszikusoknak” – írta egy levelében, abban az időben, amikor leghevesebb harcait vívta a modern művészetért. Mint ahogy ebben az időben is és élete végén is írt olyan verseket, amelyek vissza-visszatérnek az örök hagyományhoz, nemcsak a francia verselés változataival, hanem a klasszikus hangvétellel, a graciozitással, a sanzonszerűséggel, még abban a híres rajzversében is, *A megsebzett galamb és a szökőkút*-ban, amit Radnóti fordításában ismerünk magyarul. A rajzverseket egyébként Apollinaire modernségének egy másik, nem kevésbé egészséges eleme hozta létre, az a játékos, kalandkereső könnyelműsége, amely nem riadt vissza a tréfától, a misztifikációtól sem. Ha tudta volna, hogy ezekből a frontról barátainak küldött és annyira helyénvaló rajzos levelezőlapokból majd komoly és komor költői irányok keletkeznek – nyilván nagyot nevetett volna, azzal a tenyere mögé rejtett nevetéssel, amelyet olyan gyakran idéznek visszaemlékező barátai.

Általában, Apollinaire egészségét nemcsak azért érdemes hangsúlyozni, mert az egész világköltészetben ritka jelenség, hanem különösen azért, mert a modern költészetet és művészetet a modernizmus ellenségei, de gyakran a hívei is szeretik összekapcsolni bizonyos keresett torzúsággal, élettől és emberektől elforduló különködéssel, beteges, sőt morbid dekadenciával – és nem is mindig alaptalanul. Apollinaire azonban a nagy egészségesek közé tartozik, akinek sem gondolkodása, sem művészete nem szorítható bele semmiféle irányba. Soha még ilyen izig-vérig modern költő nem lett ennyi joggal klasszikussá.

NELLY SACHS

Az 1966-os Nobel-díj jóformán ismeretlen költőt tüntetett ki, a hetvenöt éves Nelly Sachs személyében. A legkülönbözőbb nyelvű újság-cikkek hevenyészett tájékoztatásain átsütött a meglepetés, az ingerültség határait súroló kérdés: ki ez a nő?

Én sem sokkal hamarabb, mindössze két évvel azelőtt találkoztam a nevével, angol szövegben, a *Times* irodalmi mellékletében. Fel kellett figyelni rá, nemcsak azért, mert a cikk mint jelentős költőről írt róla, inkább, mert a németül idézett sorokból megdöbbenő és szokatlan komolyság szólt.

Komolyság... Csakhogy a költészetben a legkomolyabb versolvások sem a komolyságot keresik elsősorban – és nyilván igazuk is van. De aki évtizedeken át olvasott világköltészetet, kíváncsisággal is, kíváncsisággal is, olykor szakmai kötelességből is, kénytelen felismerni, hogy a mindenkori antológiáknak, a leghíresebbeknek is, milyen jókora részét teszi ki a felületes költőiség. Ezzel az észrevétellel, persze, sokan egyetértenek – a modern líra tekintetében. A különbség azonban csak a perspektíva megváltoztatása: a messzeség megszűrő és megszentelő hatásának tudható be. De ha egy játékos gondolat arra ingerelne, hogy a francia rokokó, a német romantika egy-egy költőjét megpróbáljuk elképzelni a mai líra valamelyik hangnemében; vagy fordítva, a legújabb antológiák némely szereplőjét áttenni az Erzsébet-kor vagy a borongó világfájdalom gyűjteményeibe és almanachjaiba – rendszerint sikerül.

Nelly Sachsot azonban lehetetlen volna elképzelni más korban, mint a miénkben, más formában, mint amit ő épített magának – az ő költészete nem játékos és nem kísérletező: egyszeri és megmásíthatatlan, mint a végzet.

Holott kezdetben – és még jó darabig – múlt századian romantikus verseket és mesejátékokat írt, érintetlenül a kortól. Nem is vehette túlságosan komolyan a költészetet: a gazdag, elkényeztetett zsidó lányok

életét élte – apja berlini gyáros volt –, s a versíráson kívül táncolt, rajzolt, zenélt is. Verseit elküldte Svédországba, az ugyancsak romantikus költőnek és nagysikerű regényírónak, Selma Lagerlöfnek. A két nő között megkezdődött a levelezés, amely nagy hatással volt Nelly Sachs életére: hét évet töltött a Harmadik Birodalomban, de mikor a hitlerizmus már közvetlenül életét fenyegette, Selma Lagerlöf közbenjárására maga a svéd királyi család avatkozott be érdekében, s az utolsó pillanatban anyjával együtt sikerült átmenteni Svédországba. 1940-ben történt ez – Nelly Sachs akkor már majdnem ötvenéves volt. Egész családja és „vőlegénye” is – akihez később *Imák a halott vőlegényért* címen írt versciklust – ott pusztult a német koncentrációs táborokban. S ekkor lett belőle igazán költő: első kötete, *A halál házaiban*, 1946-ban jelent meg, ötvenöt éves korában, a Német Demokratikus Köztársaságban. De Stockholmban él azóta is – legutóbbi verseskötete, az *Izzó rejtvények*, 1964-ben jelent meg. „Hírnév, mégpedig zajtalan hírnév szegődött az utóbbi években Nelly Sachshoz is, későn és váratlanul” – írta Hans Magnus Enzensberger, három évvel a Nobel-díj előtt.

A *váratlanul*, ez a telitalálatú határozó persze nemcsak a hírnévre vonatkozik, hanem magára a költészetre is: nem így szokott jelentkezni, nem ilyen későn és nem ilyen semmitmondó előzmények után a nagyság és hitelesség. Holott az úgynevezett tehetség, a lehetőség bizonyára megvolt már azelőtt is – enélkül elkésve sem lehetett volna bekapcsolni az áramot. De a pusztá tehetség semmire sem biztosíték a művészetben. Nelly Sachs tehetségének nyilván nem az a gondtalan költőiség volt a természeté és rendeltetése, amire hordozójának élete és világa kezdetben alkalmassá tette. Nelly Sachs nagyságának első megnyilvánulása, hogy elfogadta azt a kivételes kihívást, amelyet a történelemtől és egyéni sorsától kapott: egész költészete válasz erre a kihívásra.

Léháiban ezt úgy is ki lehetne fejezni, hogy „vette a lapot”. De nagyságának második fokozata a kombináció, melyet a fölvelt lapra épített. Az, hogy nem tapadt a lehetőségekhez, a biztonság és ízlés, ahogy a közös nyersanyagból kiválasztotta, ami az ő feladata. A zsidó sors időszerű esetlegességéből hátralépett a zsidó valláshoz, aztán, a maga költészetén belül, körülbelül ugyanazt az utat járta meg, mint a próféták, akikre oly szívesen hivatkozik: egy körülhatárolt közösség jajkiáltásától az egyetemes megváltásig.

Ez a megváltás Nelly Sachsnál elválaszthatatlan költészete lényegétől és szigorúan vett anyagától. „Nyelvében valamilyen megmentő alapelv rejlik” – írja róla ugyancsak Enzensberger. (A lefordíthatatlanul szép eredeti mondat: „*Ihrer Sprache wohnt etwas Rettendes inne.*”) Természetes hát, hogy lírája nem könnyen hozzáférhető. „Nelly Sachs műve nagy

és titokzatos” – így kezdi tanulmányát Hans Magnus Enzensberger. Ez a titokzatosság, bár természetesen a stílusban nyilvánul meg, a vonatkozások váratlanságában és végletességében, a német költői nyelv bizonyos lehetőségeinek merész követésében, mégsem stilisztikai eredetű. Nelly Sachs nem rokonítható semelyik modern költői iskolával; legkevésbé azzal, amelyiknek becsvágya közönséges dolgokat bonyolultan és elvontan elmondani; de azzal sem, amelyikről Gide már harmincöt évvel ez előtt észrevette: „Misztikáról beszélnek, de misztifikációról van szó.” Költészete a véres és mocskos valóságból, az üldöztetésből és a gyaláztatból indult el a felé a tisztaság felé, amely nem tűri, hogy félrevezető esetlegesség vagy olcsó hatás tapadjon a fájdalomhoz és a vádhoz. S a tisztaság felé vezető úton olyan élményekben és felismerésekben volt része, amiket nem lehetett az ő verseinél egyszerűbben és kevésbé titokzatosan közölni az emberekkel, az emberekért. A líra aligha szólaltatta meg ennél hitelesebben és szívszorítóbban a század szenvedését.

1967

KAVAFISZ MODERNSÉGE

Hogy a költészet sokféle, azt jóformán mindenki tudja – ha egyáltalában érdekli a költészet. Kevesebben tudják, hogy a modern költészet is nagyon sokféle. E sokféleség némi elhomályosításában része volt az előítéletnek is az értetlenebbek részéről, akik hajlandók voltak az egész modern költészetet egyetlen zavaros masszának látni; meg a dogmának is, maguk a modernek részéről, akik ebben a kérdésben ritkán szabadelvűek: a modernség kizárólagos jogát rendszerint körülhatárolt stílusjegyekhez és módszerekhez szerették volna kötni.

Éppen a modernség sokféle ágazó lehetőségeinek, stílustól és módszertől való függetlenségének talán legvégtetesebb példája Konsztantinosz Kavafisz költészete, melynek szinte minden tényezője és jellegzetessége ellentmondott az Európában kiteljesedő modernizmus jóformán minden hittételének – talán csak rímtől és kötött formától szabaduló verselése nem hatott korszerűtlennek. Az avantgarde tudatos forradalmi dinamikáját éppoly kevésbé találjuk meg benne, mint az abból, de arra visszahatásként továbbfejlődő nyugat-európai líra társadalomtól elforduló ösztönösségét, vagy éppen miszticizmusát. Az avantgarde forradalmának legmaradandóbb diadala a költői kép átalakítása – Kavafisz lírájában egyetlen kép, még csak hasonlat sem fordul elő. A XX. század nyugat-európai költészetének legkitartóbb törekvései közé tartozik a vers értelmi kapcsolatainak, támasztékainak, irányzékainak meglazítása, ha nem éppen kiiktatása – és aligha lehet a Kavafiszénál homálytalanabb, racionálisabb építésű verset elképzelni. A költészet tényközlő tartalmával a szimbolizmus kezdett leszámolni. Valéry szerint már „mindaz, amit prózában is el lehet mondani, mindaz, ami – történet, legenda, anekdota, erkölcsi tanulság – önmagában is létezik, az ének részvétele nélkül”, nem versebe való. Márpedig Kavafisz legtöbb verse, bár epigrammatikusan tömörítve, történetet mond el, rendszerint csattanóval, sőt, olykor er-

kölcsi tanulással. A modern kritikának van egy szakszerűen gyilkos műszava az ilyesféle költészetre: „anekdotikus” – és Kavafisz legjellemzőbb műfaja maga az anekdota, a történelmi anekdota.

Nem csoda hát, ha legkésőbb éppen az újdonságát fedezték fel. Költészete csak a halála után, igazában a második világháború után hatolt be a világirodalom köztudatába. Talán nem tévedek, ha azt hiszem, hogy ebben C. M. Bowra professzoré, a kiváló angol irodalomtörténészé a fő érdem, aki húsz évvel ezelőtt megjelent, alapvető könyvében (*The Creative Experiment*) az új líra hét legfontosabb kezdeményezője között tárgyalja – Apollinaire, Majakovszkij, Paszternak, Eliot, Garcia Lorca és Alberti társaságában. Azóta mind többen ébredünk rá, hogy Kavafisz műve az újabb európai költészet legérdekesebb vállalkozásai közé tartozik: valami egyszeri és utánozhatatlan, de nagyon fontos megoldással járult hozzá a század költői modernségéhez.

Az igazság kedvéért hozzá kell tenni, hogy hazájában is csak halála után fedezték fel. Életében keveset publikált, s amint saját stílusát megtalálta, nemcsak a modernségét, a költőiségét is nehéz volt elismerni. Egyik kritikusa „visszataszító prózaiságát” emlegette, másik „a prózaiság kultuszáról” beszélt. Magának az újjörög költészetnek a fejlődésében pedig egyenesen visszahúzó, retrográd jelenségnek látszott. A megújuló görög líra legforradalmibb vonása az volt, hogy a népi nyelvet emelte a költészetbe, szemben a hagyománytisztelők bizantin irodalmiságával. Kavafisz azonban aggálytalanul keverte a kétféle stílust, és ezzel magára vonta mind a két tábor neheztelését. „Költői nyelve is, tudatosan, nem a zamatos élő nyelvből épül, inkább valami »antipoetikus« keveréke az élő nyelv és a régi atticizáló vagy adminisztratív, hivatali nyelv elemeinek” – írja róla Dimitriosz Hadzisz, a hazánkban élő, kitűnő görög novellista, és egyenesen „nyelvi és formai pusztaságról” beszél. Mindez, persze, nem tévesztendő össze a nyelvi hanyagsággal: „Verseinek hangjára, formájára céltudatos szárazság jellemző.”

Kavafisznak ez a nyelvi különlegessége, sőt, látszólagos mesterkéeltsége azonban természetesen fakad a maga különleges nyelvi helyzetéből. Az újjörög irodalomnak ez a nagy – alighanem legnagyobb – lírikusa, két kirándulástól eltekintve, sohasem élt Görögországban. Alexandriában született (1868), majd angliai iskolaévei után Alexandriában hivatalnokoskodott, egyiptomi szolgálatban, ott élt haláláig (1933), az ottani görög kolónia műveltebb rétegének kevert és kissé steril nyelvét beszélte, s abból teremtett nagy költészetet. De nemcsak nyelvi számkivetettségben élt és távol nemcsak az eleven újjörög irodalomtól: még távolabb az európai líra fősodrától. És ebből a szükségből is erényt tudott csinálni: a modern költészet senkiéhez sem hasonlítható változatát.

Kavafiszt persze nem az a becsvágy vezette, hogy *modern* költészetet csináljon: a maga saját és eredeti költészetét akarta megteremteni, és ezáltal, magától értetődően, modern költő lett. „Kavafiszt főleg három dolog érdekelte: a szerelem, a művészet és a politika, a szó eredeti értelmében” – írta Auden. Szerelmi lírája a legközvetlenebbül személyes hangú. Platon *Lakomá*-jának és Shakespeare szonettjeinek szenvedélye feszül benne, modern zaklatottsággal. Teljes merészségét nem is közvetítheti a magyar nyelv, amelyben – az indogermán nyelvektől eltérően – a névelőnek nincs neve.

Politikai költészete a legközvetettebb. Annyira, hogy voltak kritikusai, akik, Audennal ellentétben, észre sem vették a politika jelenlétét lírájában. George Cattaui például így ír: „Korának semmiféle eseménye sem keltette a legcsekélyebb visszhangot sem Kavafisz verseiben. Ez az újjörög költő, aki olyan mélységesen hazafi volt, még csak távolról sem céloz az 1912-es balkáni harcokra, az 1914–18-as nagy világháborúra, sem a kisázsiai csapásokra, melyek 1923-ban véget vetettek a szmirnai és ioniai görög kolóniáknak.” A kritikus ebben a nagyság vagy legalábbis előkelőség jelét látja. Holott arra nyomatékosan felhívja figyelmünket, hogy azokhoz a verseihez, amelyek ugyancsak a régi hellén világban játszódnak le, de szerelem a tárgyuk – Kavafisz személyes élményvilága szolgáltatta a fűtőanyagot, s a bennük szereplő efeboszoknak modelljei a jelenkori Alexandria kocsmáiban és kávéházaiban tűntek a szeme elé. És akkor higgyük el, hogy Görögország megaláztatása, hadseregének tengerbe üzetése és a szmirnai görögök lemészárlása nem hagyott nyomot a legújabb kor egyik leghazafiasabb, legérzékenyebb és legokosabb költőjének lírájában, akiről Auden érdemesnek tartotta följegyezni: „Kavafisz azokhoz a ritka költőkhöz tartozik, akik olyan hazafias verset tudnak írni, ami nem hat kínosan”? Képtelenség! Hiszen az 1922-ben és 1926-ban írt *Akik az achajai szövetségért harcoltak* és *Egy kisázsiai községben* című verseiben közvetlenül ezek az események csapódtak le, csak éppen nagyon közvetett módon, kétezer évvel korábbi témákban, Kavafisz legsajátabb műfajában, a költészetté párolt történelmi anekdotában.

E történelmi anekdoták témáit Kavafisz a mediterrán múltból merítette, de úgy, hogy az egyiptomi és arab kultúra – melynek közepette élt – csakugyan nem érintette. Közelebről tehát Hellász, Róma és Bizánc volt az ő világa; legkivált mégis az a hanyatló korszak, amelyben a Róma által létesített görög bábkirályságok széthullottak, és az a későbbi, mikor a kereszténység üldözött szektából államvallássá lett. Szóval, a hellenizmusnak az a világa, melyben részt vettek a legkülönbözőbb fajták és népek, s amelynek legjellegzetesebb képviselői sokszor hibás nyelvtannal és ázsiai hangsúllyal beszéltek görögül.

És Kavafisz történelmi anekdotái mégsem igazán történelmi versek. Kavafisz ugyanis a világnak azon a periférikus pontján, ami a század eleji Alexandria volt, benne élt a jelenkori történelemben, s ókori környezetű verseiből is izgalmas élet és jelenvalóság hat ránk – sőt, az embernek az az érzése, hogy a hanyatló hellenizmus felidézése közben, a maga szkeptikusan prófétikus módján, sok mindent megsejtett a történelem elkövetkezendő fordulataiból. A már említett *Egy kisázsiai községben* például háborzongatóan mulatságos fogással jeleníti meg a függősorba jutott, csatlósállamokban élő népek úgynevezett egészséges cinizmusának azokat a tüneteit, amelyeket a Kavafisz halálát követő évtizedekben közvetlen közelből is tapasztalhattunk. *A barbárokra várva* pedig, azonkívül, hogy még Kavafisz költészetében is páratlanul érzékletes korkép, a puritánul magas költészet varázslatával teszi nevetségessé a válságba jutott európai civilizációnak és benne sok költőnek azt a képtelen nosztalgiáját, amely valamiféle barbárságtól vagy ősiségtől várja – és persze, hiába várja – megváltását. De minden történelmi anekdotájából kielemezhető ugyanez a ketős jelentés.

És ha történelmi anekdotái nem teljesen történelmiek, persze nem is teljesen anekdoták. Az anekdota mögött nála drámaiság feszül: ezek az anekdoták majdnem mindig drámai monológok, némileg rokonai Browning monológjainak – csak éppen epigrammatikus tömörséggel előadva. S ez a drámai feszültség túlmutat a múltra, jelenre, jövőre vonatkozó történelmi jelentésen. Kavafisz is, minden szárazsága és prózaisága mellett, szimbólumrendszerrel él, mint minden jelentős modern költő. Csak éppen az ő szimbólumrendszere, bár elvont és intellektuális, jóformán közkincsnek tekinthető. Bowra professzor így írt erről, húsz évvel ezelőtt: „Amit Yeats egy darabig megtalált az ősr legendákban, amit Eliot az *Átokföldje* számára megtalált az antropológia motívumaiban és történeteiben, azt Kavafisz sokkal kevesebb fáradsággal találta meg a hellenisztikus múltban. Rendszerének olyan előnyei vannak, amilyenekben Yeats is, Elioté is szűkölködik. Először is egynemű anyagból áll, amelynek megvan a saját élete és törvényszerűsége, másodszor pedig kellőképpen ismerős a legtöbb művelt embernek, és már előzetesen is van jelentése számukra. Kavafisznak nem kell olvasóit bevezetni történeteinek ismeretanyagába, ahogy Yeatsnak és Eliotnak, nem is kell megmagyaráznia, mit jelentenek jelképei. A múltnak egy meghatározott darabjához nyúl, azt emeli ki belőle, amire szüksége van, és sem magának, sem az olvasónak nem okoz nehézséget, ha ezeket az elemeket új célra használja fel. Jelképeit olyan közvetlenség és valóság élteti, ami hiányzik Yeats hőseiből és hősnőiből, és Eliotnak a Grál-legendából vett, homályos alakjából.”

Kavafisz tehát a XX. században kivételesen közérthető költő. És kivételesen személyes – ami csak látszólag mond ellent ironiájának, tartózkodásának, közvetett módszerének, és annak, hogy legjellemzőbb műfaja a történelmi anekdota. Legtárgyilagosabb témájú és hangvételi verseibe is valamilyen rejtélyes alkímiával bele tudta olvasztani a maga legszemélyesebb életét: nyilván innen van – ha odafigyelünk – szívszorítóan személyes hatásuk. Őt magát is csak az ember érdekli: fű, fa, virág, táj – a természetnek semmilyen része sem található verseiben. Szemlélete heroikus és fanyar – elválaszthatatlanul. Az emberi történelmet szatirikusan látja, nagyságát mégis láttatni tudja. Mindenesetre: működése az irodalomtörténet egyik ritka pillanata, amikor a magas hőfokú felvilágosultság maga válik költészetté.

Mindezt röviden úgy is mondhatjuk, hogy Kavafisz modernsége nem formai, hanem lényegi.

1968

SAINT-JOHN PERSE

I

Amikor Saint-John Perse 1960-ban, hetvenhárom éves korában megkapta a Nobel-díjat, jóformán teljesen ismeretlen költő volt Magyarországon. Ismeretlen nem csupán a nagyközönség előtt, hanem a beavatottak szűkebb körében is. Ifjúkorunkban, az új francia líráért fellobbant lelkesedésünk idején, senkitől sem hallottunk róla, pedig elég sokszor beszélgettünk a modern francia költőkről, de nem találkoztunk a nevével azokban a közkezen forgó francia kritikai írásokban és antológiákban sem, amelyekből tájékozódásunkat merítettük, holott abban az időben már réggen megjelent élete első felének nagy műve, az *Anabázis*. Sőt, még a háború után is, amikor Rónay György – akinél pedig senki sem ismeri alaposabban a francia költészetet – összeállította *Új francia költők* című alapvető gyűjteményét, Saint-John Perse-t még ő sem szerepeltette. Az elmúlt évtizedben, igaz, Jánossy István, Képes Géza, Nemes Nagy Ágnes, Somlyó György meg én is lefordítottuk valamely nagy terjedelmű művének – mondjuk, poémájának – egy-egy töredékét, de ezek az összefüggésükből kiragadott részletek csak hozzátétőleges képet adhatnak művészetéről, mert e hosszú költeményekből „éppen olyan nehéz egy darabot kihasítani, mint megszakitani egy folyam sodrát”, ahogy valamelyik francia kritikusa írta. Az első teljes ilyen költemény – vagy poéma, vagy eposz, nevezhetjük akárhogy –, amely magyar nyelven megjelenik, az *Amers*, vagyis *Bóják*.

Márpedig, ha egy eddig ismeretlen, nagy és idegen költőnek akarunk utat nyitni a magyar műveltség köztudatában, ennek nagyjából kétféle módja van. Az első: az idegen, jelen esetben a francia irodalom felől megközelíteni, abba beleágyazni, felhasználva ottani értékelését; gyökereit, előzményeit elemezni, megtalálni összefüggését a kortárs francia költőkkel és irányzatokkal, megmutatni helyét, hatását, jelentőségét hazá-

ja irodalmában. Ez a tudományos, ismeretterjesztő módszer, irodalomtörténészek és kritikusok, mindenestre szakemberek feladata és területe.

A második megközelítés a költőé, vagyis a fordítóé, pontosabban: a költőé, aki egy idegen költőt magyarra fordít, először vagy nem először, de nem megrendelésre, vagy legalábbis nem elsősorban megrendelésre, hanem valamilyen sajátos és erős költői szükségletből. Mert a költő semmi esetre sem a tájékoztatás, ismeretterjesztés céljából foglalkozik egy idegen költővel, hanem az a becsvágy hajtja, hogy meghódítsa, bekebelezze magának és önmagán keresztül a magyar irodalomnak. És ha fordításán túl még mondanivalója lehet róla, valószínűleg arra a kérdésre keres választ: mi szüksége volt rá, mit jelent ez az idegen költő neki és – mivel önmagát a magyar irodalom részének tudja – a magyar irodalomnak? Vagy általánosabb megfogalmazásban: mit jelent ez az új jelenség a világirodalomban? – ami gyakorlatilag majdnem azonos az előző kérdéssel, hiszen a költő a világirodalmat sem tudja másképp nézni, csak a maga egyéni és magyar szemével.

Mondanunk sem kell, hogy általában véve mindkét módszernek megvan a maga jogosultsága és előnye. Saint-John Perse különleges esetében azonban a mérleg határozottan a második módszer felé billen. Nehéz is volna nekünk Saint-John Perse-t a francia irodalom szempontjából értékelnünk és megértenünk. Hiszen hogy nálunk olyan sokáig nem ismerték, azok sem, akik a legotthonosabbak voltak a modern francia irodalomban, talán annak is éppen az volt az oka, hogy túlságosan is a francia értékeléshez igazodtunk. Idegenben hamarabb fedezték fel Saint-John Perse nagyságát, mint odahaza. Németre már 1929-ben lefordították verseit – Groethuysen és Walter Benjamin – és Hofmannsthal írt eléjük bevezetőt, a New York-i kiadás elé Archibald MacLeish, igaz, hogy csak 1944-ben; olaszra viszont már 1931-ben lefordította az *Anabázis*-t Ungaretti, s a legnagyobbat utoljára hagyva, angolra T. S. Eliot, még 1930-ban.

George Mounin viszont hat évvel ezelőtt *Költészet és társadalom* című könyvében a francia kritika kudarcáról beszél, amiért nem vették észre az *Anabázis* után, hogy Saint-John Perse egy fejjel kimagaslik az átlagosan jó francia költők seregéből. Albert Loranquin pedig róla szóló, 1963-ban megjelent könyvét így kezdi: „Saint-John Perse megkapta a Nobel-díjat, most aztán szégyellhetjük magunkat. Nem nagyon vonz a statisztika, tehát nem nézek utána, hány példány fogyott az *Anabázis*-ból 1950-ig, és annak sem, hány nyelvre fordították szerzőjét 1960-ig. De annyi bizonyos, van miért zavarban lennünk, minekünk, a díjnyertes honfitársainak. Nem voltunk képesek a kellő időben felismerni nyelvünknek ezt a fejedelmét, aki tanúságot tett köztünk az emberlét nagyságáról és a fran-

cia beszéd kiválóságáról egyaránt. Ahhoz, hogy büszkék lehessünk a közülünk valóra, kívártuk, amíg fölszenteli a külföld. Hazájában Saint-John Perse csak az ötvenes években tett szert némi hírnévre.”

De ha helytelen volt Saint-John Perse tekintetében a francia értékeléshez igazodni, ugyanolyan félrevezető volna, ha megkísérelnők összefüggésbe hozni művét a francia költészet múltjával vagy kortárs áramlataival. Saint-John Perse maga is már kora ifjúságában hajlott rá, hogy idegenként, száműzöttként jelenjék meg a francia irodalomban – akik akkor ismerték, így írták le alakját, s ő maga is ilyesféleképpen utalt magára első versciklusában, a *Crusoe-képek*-ben. Ennek az idegenségnek volt is földrajzi alapja: a költő ugyanis – arisztokratikus hangzású polgári nevén Marie René Alexis Saint-Léger Léger (mellesleg, anyagi ágon Magyarországból eredtek ősei) – az Antillákon született, Guadeloupe mellett, a Saint-Léger-les-Feuilles nevű kis korallszigeten, amely apja birtoka volt, és francia-kreol ültetvényes családjá körében nőtt fel, nagyúri környezetben, rengeteg szolga és szolgáló között, már gyerekkorában megtanult lovagolni és vitorlázni – ezt a mesebeli gyerekkort idézi első jelentősebb műve, a *Magasztalások*, amely 1910-ben jelent meg a *Nouvelle Revue Française*-ban, és minden természetes egzotizmusa ellenére is az európai lírának ugyanabba az áramlatába tartozik, mint Rilke vagy Kosztolányi nosztalgikus versciklusai a letűnt gyerekkorról. Gimnáziumi tanulmányait Pau-ban fejezte be, Dél-Franciaországban, itt ismerkedett meg Jammes-mal, akivel együtt botanizált, Gide-del, Larbaud-val, Alain-Fournier-val – rajtuk keresztül kapcsolódott a *Nouvelle Revue Française* köréhez – és Claudellal, akinek a közvetítésével lépett a diplomáciai pályára, melyet, Claudel példájára, Pekingben kezdett el – Christian Murciaux szerint egyébként a nagy francia diplomata-karrierek majdnem kivétel nélkül Kínából indultak el.

Mint pekingi követségi titkár, beutazta Kínát, Koreát, Japánt, a Maláji-félszigetet, eljutott a Góbi-sivatagba, lovon Mongóliába és vitorlásan a polinéziai szigetekre. Visszatérve, 1921-ben megírta, nagyobbrészt egy elhagyott taoista templomban, az *Anabázis*-t, amely, Gyergyai Albert szavaival „egy nagy hódító, egy minden időn és téren túl elképzelt földi és metafizikai hódító hadjáratairól ad számot”, de ezekbe a képzeletbeli „vonulásokba” látomásos erővel sűrítette bele mindazt, amit utazásai közben látott, amit a régi ázsiai kultúrák pusztulásából átélt és kiszűrt. Az *Anabázis*-ban Saint-John Perse már megteremtette a maga sajátos műfaját, amely átmenet a tiszta líra és az eposz, sőt, Alain Bosquet szerint a krónika és az eposz között, „megőrizve az előbbi pontosságát és az utóbbi nagy lélegzetét”. És megteremtette a maga sajátos versformáját, azt a „gigászi metrumot” (ahogy egyik kritikusa nevezte), amely eredetiségé-

ben sem volt minden előzmény nélkül való: Claudel hosszú soraira épült, és azon is túl a Biblia és kivált az Ótestamentum hömpölygő, szabad verseselésére. Francia nyelvről és verseselésről lévén szó, a legközvetlenebb rokonságnak mégis Claudel látszik, de feltűnő mindaz is, ami elválasztja tőle: a szabad vers latinabb, fegyelmezettebb, férfiasabb kezelése, a hömpölygés hirtelen elvágásai, az áradásban is a szigorú építkezés, az inkantáció közben is a képek pontossága, szilárd körvonala, az éles ellentétek.

És teljes fegyverzetben jelent meg az *Anabázis*-ban a Saint-John Perse-i képalakítás, amelyben a feltétlen hitelességet, a tévedhetetlen pontosságot első látszatra elleplezi a sűrített képek bonyolultsága, tekervényessége, halmozása – ha rosszmaájúan akarnék fogalmazni, azt mondhatnám: nagyozolása. „Számálhatatlan a kép, tékozló az ütem” – ahogy ő maga írja később a *Bóják*-ban. Eliot azonban már 1930-ban, *Anabázis*-fordításának előszavában, így védte meg ezt a módszert: „Akinek nincs érzéke a költészethez, az képhalmozás esetén mindig csak nehezen tudja megkülönböztetni a rendet a zűrzavartól, és még aki fogékony a költészetre, az sem hagyatkozhatik az első benyomásokra. Ahhoz, hogy Saint-John Perse képeinek rendjéről meggyőződjem, előbb ötször-hatszor el kellett olvasnom a költeményt.” Ezt a meggyőződést az is nehezíti, hogy Saint-John Perse, az *Anabázis*-tól kezdve, Roger Caillois szavával, „enciklopédikus” költő: képeiben szokatlan mennyiségű földrajzi, történelmi, régészeti, néprajzi, növény- és állattani anyag van elrejtve – nem beszélve a hajózás, valamint egyéb mesterségek és foglalkozások szakismeretéről –, és mindezt a tudást valamelyest meg kellene osztanunk a költővel ahhoz, hogy képeinek pontosságát követni tudjuk.

Ez az enciklopédikus költészet semmiképpen sem hathatott korszerű jelenségnek az *Anabázis* elkészültének idején, amikor a francia avantgarde és vele együtt – legalábbis úgy látszott akkor – a világgöltészet fő áramlata a szürrealizmus felé fordult, mindenesetre olyan irányba, mely a művészetben az ösztönösség egyeduralmára törekedett, s a verset meg akarta szabadítani minden értelmi terhértől. Saint-John Perse-t csak egy nagy francia kortársa tartotta az *Anabázis* után nagy költőnek – Valéry Larbaud.

Saint-John Perse tehát fölvelt név volt – az *Anabázis* már így jelent meg a *Nouvelle Revue Française*-ban, majd 1924-ben és a következő évben könyv alakban is a Gallimard kiadónál. A fölvelt névre azért volt szüksége Alexis Saint-Léger Léger-nek, mert diplomáciai pályafutásával összeegyeztethetetlennek találta költői szereplését, annyira, hogy további kiadásokat már nem engedélyezett, és így eltűnt a francia irodalom életéből. Vannak, akik szerint ehhez, a magas rangú külügyi tisztviselő össze-

férhetetlenségi érzetén kívül, hozzájárult az *Anabázis* visszhangtalansága és szerzőjének viszolygása a francia irodalmi élettől – ezt a feltevést az is megerősíti, hogy műveinek külföldi kiadása ellen nem volt kifogása.

Saint-Léger Léger viszont akkor már fontos személyisége volt Franciaországnak: Briand jobb keze és kabinetfőnöke, s mint a külügyminisztérium „szürke eminenciása”, a versailles-i békeszerződéseken alapuló francia biztonság és európai egyensúly egyik támasza – ilyen minőségben kellett megérnie, hogy ez a biztonság és egyensúly összeomlott. 1940-ben a németekkel békülni akaró jobboldal háborús uszítónak kiáltotta ki, és május 20-án leváltotta hivatalából, Alexis Saint-Léger Léger viszont ettől a jobboldaltól nem fogadta el a kárpótlásul felajánlott washingtoni követséget, de a németek bevonulása után, az utolsó pillanatban sikerült hajóra szállnia – New York felé. Júliusban érkezett meg Amerikába, és némi tanácsalán, de termékeny ide-oda utazgatás és vendégeskedés után Washingtonba költözött, ahol öt évig volt a Kongresszusi Könyvtár tanácsadója.

Közben Párizsban a Gestapo házkutatást tartott a lakásán, és többek között *hét* befejezett és sohasem közölt művének kéziratát is elvitte, örökre – Saint John Perse tehát hallgatása éveiben sem hallgatott. A vichyi kormány pedig megfosztotta becsületrendjétől és állampolgárságától. A felszabadulás után, természetesen, rehabilitálták, de akkor sem tért vissza Európába – az amerikai kontinenst járta fáradhatatlanul, szárazon és vízen a vitorlásával. Költészete azonban lassanként kezdett hazatérni – Amerikából: odakint keletkezett első művét, a *Száműzetés*-t, 1942-ben adta ki a marseilles-i Cahiers du Sud, kétszáz példányban, sőt, a párizsi Gallimard is tizenöt példányban, a szerző megjelölése nélkül.

2

Az eddig előadottak nagy része semmiképpen sem találkozhatnék a költő helyeslésével. Saint-John Perse nemegyszer hangsúlyozta, hogy életrajzi adatainak semmi köze a költészetéhez. Többek között így írt egy húsz évvel ezelőtti levelében: „Főképpen kíméljenek meg minden utalástól, amely diplomáciai életemre vonatkozik. Nemhiába vettem föl írói álnevet, és gyakorlom állandóan a személyiség kettéhasadását . . . Igazában minden kapcsolat, amit Saint-John Perse és Alexis Saint-Léger Léger között létesítenek, elkerülhetetlenül oda vezet, hogy meghamisítják az olvasó látomását, alaposan megzavarják költői értelmezését.”

Ezt a tilalmat majd minden monográfiája és kritikusa idézi – és mindegyik tüstént át is hágya. Még azok is, akik Saint-John Perse-t a mai nyugat-európai költészet egyik nagy jelszavának, a személytelenség dogmá-

jának igazolására szeretnék idézni, amint művéhez közelednek, minduntalan beleütköznek hatalmas személyiségébe. És hogyan is lehetne más-ként? Egy fiatal francia költő, már Saint-John Perse Nobel-díja után, kisé fintorogva jegyezte meg a költészetéről: „Túlságosan érződik rajta a Quai d'Orsay.” De hasonló elfogultság nélkül is, hogyan lehetne elvonatkozni életétől, amikor művei tele vannak nagyon is konkrét életrajzi utalásokkal? Az *Anabázis*-t olvasni, és nem gondolni arra, aki ezeket az egzotikus tájakat beutazta, a mű előkelőségéből ki nem érezni a mögötte rejlő életformát, valamilyen kivételes nagyúríságot? Loranquin egy szellemes mondattal igyekszik megoldani a dilemmát: „Inkognitóban van jelen, igaz, de – tehet bármit – mégsem személytelenül.” Hiszen furcsa műfajú költeményeinek – nevezzük akár, Bosquet pontatlan körülírásával, eposzoknak vagy krónikáknak – mindig van egy azonos *én*jük, egy lírai hősük. Persze, hogy ez az *én* nem azonos a költő magánszemélyiségével, de hát ilyen azonosságon a legszemélyesebb hangú lírikusokat sem tudjuk mindig tetten érni, és amikor a lírában személyiségről beszélünk, mindig is arról a *költői* személyiségről van szó, aki a versekből kialakul, nem pedig arról a másikról, aki a magánéletben megnyilvánul. Ez a személyiség szervesen benne él még látszólag legszemélytelenebb képeiben és felsorolásaiban is, mindazzal együtt, amit életéről tudunk, a gazdag gyermekkorral, az előkelő világtárással és azzal a szuverén szabadsággal, ahogy a háborúban a megadás és megszállás megalázó helyzetének ellentmondott.

A *Száműzetés*-től kezdve ez a személyes jelenlét fokozottabban érezhető. Általában, műveinek második sorozatát észrevehetően befolyásolták az amerikai élmények. Természetesen, az összeomlás, a csalódás is – bár legtöbb kritikusa hangsúlyozza, hogy milyen kevés mondata tükrözi az átélt történelmi eseményeket. De hát Saint-John Perse semmiképpen sem a közvetlen visszahatások költője. Nem is olyan szellem, aki a tömegben vagy éppen a csöcselékben csalódhatott. De amikor a *Bóják*-ban azt olvassuk: „Nemesség, hazudtál, származás, elárultál! . . . A Vadászparkokban egy nagy név lehullott tollát úzi a szél” – ki ne hallaná ki ebből a konkrét kiábrándulás, az ajakba harapó düh sziszegését?

Ez a csalódás, kiábrándulás lehetett a változást elindító, első élmény, a második meg a bizonytalanság, amit ez a kivételes származású és sorsú költő nyilván először tapasztalt életében. A harmadik pedig a kedvező csalódás: a melegség, amellyel száműzetésében fogadták, nemcsak ismerősei és költőtársai (akik közül Archibald MacLeish befolyása volt a legfontosabb), hanem úgynevezett egyszerű emberek is. Murciaux például különös fontosságot tulajdonít annak a néhány napnak, amelyet a költő Long Beach Island elhagyott partján töltött – Walt Whitman lírájának

fontos földrajzi helyén – egy világítótoronyban, mint a kezelőmérnöknek és családjának váratlan és ismeretlen vendége.

A változás, persze, feltűnés nélküli volt: csöndben folyt le, a hömpölygő sorok mélyén. Saint-John Perse művészetének alapszerepe nem változott, de azért a versmondatok kezelésében mindinkább elmosódott Claudel emléke, s belevegült a hanglejtésével, még némi prózaiságával is, mélyről és messziről hallhatóan Walt Whitman, az emberi testvériség, a modern élet és ipari civilizáció igenlésének legnagyobb költője. Ez a formai, sőt jóformán metrikus különbség, természetesen, szellemi változás jelzése volt. A kritikusok, akik végre tudomásul vették az *Anabázis* költőjét, azonmód meg is rögzítették a képét, és nem szívesen vették észre a képnek ellentmondó változásokat. Saint-John Perse következő költeményei az *Esők* (1942), *Havak* (1944), *Szelek* (1946) – tehát a mulasztást jóvátenni siető kritikusok szerint most már kozmikus költő, aki a világ őselemeit énekli. Csakhogy az őselemek nem önmagukban érdeklik, hanem ahogy összekeverednek az emberi civilizációval, az ember és az elemek határa, harca és szövetsége. S az elemek és a civilizáció harcában és szövetségében egyre nagyobb szerep jut az „egyszerű embereknek”, még a technikusoknak is, aminthogy általában – az *Anabázis* világával ellentétben – a Saint-John Perse-i költészetben kezdenek megjelenni a modern élet elemei. S ami a legfontosabb változás: növekszik a költő részvéte, pontosabban részvétele az emberi történelemben; ünnepélyessége, életigenlése már nem olyan zavartalan, mint régebbi költészetében; hite az emberiségben és az emberi történelem értelmében küzdelmesebb és kiküzdöttebb, de merészebb, prófétikusabb, a megújulás igényével telítettebb, például a *Szelek* befejezésében:

És költeményeink megint bejárrák az emberek útjait, s magot és gyümölcsöt visznek egy másik kor emberi nemzedékei közé –

És új fajta lesz fajtám férfiai között, új fajta lesz fajtám lányai között, és eleven kiáltásom az emberek országútján, közelségtől közelségig, embertől emberig,

A távoli partokig, ahol megfut a haláll . . .

*

Amikor az erőszak megújította az emberek ágyát a földön,

Egy szárazlevelű vén fa folytatta jeligéinek fonalát . . .

*És egy másik fa, magasrangú, felszökött már a földalatti Indiákból,
Mágneses levelével és új gyümölcsseinek terhével.*

És 1946-tól 1953-ig elkészül, 1957-ben könyv alakban is megjelenik a *Bóják*, nézetem szerint Saint-John Perse legnagyobb műve. Ez lehetett a nézete a költőnek is: személyes jelenléte, lírai azonosulása egyik nagy poémájában sem volt még ilyen teljes, ilyen közvetlen. Ennek a személyes lírának legszembeeszkőbb példája e költemény legterjedelmesebb, *Keskenyek a hajók* című fejezete, mely egy szerelmes éjszaka külső és belső, központi és környezeti történéseit tartalmazza – a szerelem témájának első (és nyilván utolsó) jelentkezése Saint-John Perse költészetében –, és nemcsak forróságával és biblikus ritmusával emlékeztet az *Énekek énekére*, hanem abban is, hogy szerkezete a férfi és nő egymásnak felelő rész-énekeire épül. Ez a modern *Énekek éneke*, merészségével és emelkedettségével, magának az aktusnak biológiai közvetlenségű, és közben a Saint John Perse-i képalkotás minden bonyolultságát és áttételességét felhasználó megrögzítésével a század szerelmi lírájának páratlan teljesítménye.

De annak, hogy Saint-John Perse főművének szánta és tudta a *Bóják*-at, még erősebb bizonyítéka, hogy ebbe – és csak ebbe – a művébe belevegyítette, idézhetetlenül összefonva a költemény történéseinek szövedékével, megírásának indítékait és elveit, szóval, a maga ars poeticáját – ha ugyan ezt a kifejezést egyáltalában alkalmazni lehet Saint-John Perse-szel kapcsolatban, aki egy levélben így nyilatkozott: „Az irodalom elméletéről nincs mit mondanom: sohasem vonzottak a vegykonyhák.” És a legdöntőbb bizonyíték a diadalmas kiáltás, amellyel egyik fejezetét bevégezi: „No és akartunk-e valamit mondani, amit nem tudtunk elmondani?”

Mit akart mondani a *Bóják*-kal? Sem hitelesebb, sem határozottabb választ nem lehet adni erre a kérdésre, mint amit ő maga fogalmazott meg egy levelében:

Dicsőíteni akartam, egész hevében és büszkeségében, annak az emberi létnek vagy inkább emberi vonulásnak drámáját, melyet a mai tetszelgés annyira lenéz és lefitymál, hogy meg akarják fosztani minden jelentőségétől, minden fenséges összefüggésétől azokkal a nagy erőkkel, amelyek megteremtettek, átjárnak, összekötnek bennünket. Maga az ember teljessége – minden idők emberének testi és erkölcsi teljessége, hatalomra hivatottságával és isteni hajlamával – ezt akartam talpra állítani a legcsupaszabb talajon, beteljesülő sorsának tiündöklő éjszakájával szemben. És a Tengert választottam, jelképesen, mint e sors feltáruló tükrét – mint az összedramlász és sugárzás helyét: valódi „mértani hely” ez és a tájékozódás táblája, ugyanakkor örök erők medencéje, ahonnan tartalékot meríthet a tökéletesüléshez és önmaga túlhaladásához az ember, ez a kielégíthetetlen vándor.

A Tenger felé tartó vonulást használtam fel hasonlatul a modern szellemnek arra a tévelygő kutatására, melyet delejesen vonz a saját be nem hódolása. Ez tehát az emberi kielégületlenség folyamatban levő drámája, de ugyanakkor a legmagasabb hőfokú emberi igény drámája is – az egyéni és társadalmi, a lelki meg az értelmi igény drámája is. Továbbá magának az életnek is dicshimnusz a ez, erejének és örök mozgása feltáratlan, hatalmas rendjének forrongó rejtélyében.

A Tenger a mi látható határunk, amely felé sietve igyekszik minden türelmetlenség és minden növekedés, a Tenger jelent meg előttem az ének szívében, mint a magányos aréna, és a szertartás középpontja, a „színpadtér” vagy az antik dráma oltárasztala, mely körül a cselekmény lejátszódik, miután előbb elhelyezkedtek körülötte a dráma alakjai és szereplői, az emberiség töredékei, de mégis képviselői az emberek vén földjének – mert hát mindig erről az emberi földről van szó.

A *Bóják* tehát a Tengerről szól, valóságosan és jelképien – egyébként a magyar cím kétségtelenül szegényesebb a franciánál (*Amers*), amely ugyancsak bójákat jelent, de hangzati gondolattársítással egyben a tengerre is emlékeztet. (Egy darabig éppen ezért a *Bóják a tengeren* címmel kísérleteztem, de aztán beláttam, hogy ez meg ellaposítja az eredetit, és annak az elvnek is ellentmond, hogy Saint-John Perse a *Magasztalások*-tól kezdve egyszavas, pusztán főnévből álló címeket adott költeményeinek.) A Tengerről szól – tehát megint öselemről, ha úgy tetszik. De Saint-John Perse kommentárja nélkül is nyilvánvaló, hogy az ő tengers azonos a legmagasabb emberi elemekkel, többek között az egész eddigi történelem folyamatosságával és állandó megújulásával: „Ugyanegy hullám a világon keresztül, ugyanegy hullám Trójától fogva . . . Ugyanegy hullám a világon keresztül, ugyanegy hullám a Városon keresztül . . .” – zengi a változatokban visszatérő refrén konokul és mámorosan, mert nemcsak a történelemre vonatkozik, hanem a szerelemre is, és minden történésre, amit a *Bóják* lírai hőse a Tenger színpadán felidéz.

Ez a lírai hős majdnem teljesen elvesztette hajdani, nietzschei vonásait. Már nem az a „művelt barbár”, akinek Eliot az *Anabázis* költőjét nevezte. Nem mintha nem volna most is „felsőbbrendű ember”, de arisztokratizmusa is az egész emberiségért áll helyt, „értetek éhezem idegen dolgokra” – mondja –, és „a népek láncukat tépik tengerneved hallatára”, – szól a zárókórus, és a költemény vége felé, a költői kiválasztottság díszéről is lemondana a megértés emberi kapcsolatáért: „Ne legyen többé előttünk, a tömeg és tekőzted, a nyelv tűrhetetlen ragyogása.” És a zárókórus utolsó sora: „Te vagy az, Nomád, aki átviszel minket ma

este a valóság partjaira?” – de ezt nem a költő kérdezi, hanem a tömeg, az emberiség – a jelképes Tengertől vagy a Hódítóból Nomáddá nemesedett lírai hőstől? – ki tudja?

4

És ezzel visszaérkeztünk a kezdeti kérdéshez: mi szükségem volt Saint-John Perse-re? mi szüksége rá a magyar költészetnek? a világirodalomnak?

Híre és – a franciául tudók számára – művészete olyan években kezdett eljutni hozzánk, amikor a magyar irodalmi élet nagy légköri változáson esett át. A behozatali tilalmak tetemes része feloldódott, bizonyos, a külső és belső körülmények következtében három évtized alatt kialakult betokosodás tarthatatlanná vált. A mesterségesen távol tartott modern irodalom majdnem minden átmenet nélkül kezdett beáramlani, problémáival és ellentmondásaival együtt – sokszor harmadik felöntésben, másodkézi feldolgozásban –, és készületlenül találta irodalmi közvéleményünket, amelynek nem volt módja kialakítani tájékozódóképességét, az igen és a nem, a befogadás és elutasítás egészséges vagylagosságát, az idegen hatások megemésztéséhez szükséges, jól működő anyagcseréjét, vagyis az áthasonítás és kiürítés higiéniáját.

Ilyen körülmények között már első olvasásra úgy éreztem, hogy Saint-John Perse költészetében van valami gyógyító, vagy szerényebben fogalmazva, egyszerre megőrző és megújító erő. Elsőnek szembeszökő újdonsága a versformája volt, amely pezsdítően elütött a hagyományosan régi és a hagyományosan modern verseléstől. Persze, volt benne már első olvasásra – sőt, éppen akkor a legzavaróbban –, ami viszolyogtasson bennünket: tobzódás a képekben, a retorika feltámasztása, pátosz, ünnepélyesség, keresettség, a természetesen túl a szándékolt arisztokratizmus. Arisztokratizmus a tartalomban is: a biblikus hömpölygésben a nagyúri méltóság, az ünnepi tóga redői mögött az életforma biztonsága. És mégis, mindezzel együtt költészetéből erő és egészség áradt, öröm és bátorság, bőség és életigenlés, diadalmas cáfolata a „dolorizmus”-nak (Apollinaire elnevezése Baudelaire-ellenes Baudelaire-előszavában), amelyet maga Baudelaire úgy fogalmazott meg, hogy gyanús a fájdalom nélküli szépség, és amely azóta is érvényes esztétikai elv maradt. És főként: szembefordulás azzal az egész lírai nihilizmussal, ami a mai világgköltészet egyik fő jellemvonása.

Ennek a lírai nihilizmusnak talán legmesszebbre menő következménye minden líra alapjának, a lírai személyiségnek tagadása. Logikus következtetés. Nincs az a költő – hacsak nem költészetten aluli őrült –, aki csak

önmagában hinne; s a világban és az emberekben csak az hihet igazán, aki nem kételkedik önmaga teljes valóságában. Bizonyos fajta modern költészet dezintegrációjában következetes folyamat volt, hogy amikor már nem hitt a világ és az emberek valóságában és összefüggéseiben, elvesztette az én, a személyiség összefüggő valóságát is. Saint-John Perse lírájában viszont éppilyen természetes együtthatója a személyiség szuverenitásának a világ valósága és az emberek szuverenitása. Költészetének szépségéhez és nagyságához hozzátartozik hite a világ szépségében és az emberek nagyságában – innen van verseiben a majdnem whitmani kedv a részletezésre, tárgyak és emberek felsorolására.

És ha már itt tartunk – mindenekelőtt a hite az, ami szembefordítja a költői nihilizmussal. És ez a hit nem régi vallásokhoz vagy új transzcendenciákhoz fordul megerősítésért. „Isten – ez a szó, melyet Saint-John Perse szinte vallásos szeméremmel kerül ki, és a világért sem venne ajkára” – írta róla Claudel, és ezt a hiányt szívesen magyarázná éppen Saint-John Perse mélységesen vallásos érzésével. De hiába forgatom könyveit, semmit sem találok, ami ezt a feltevést megerősítené. Erős hite nagyon is világi, a szó legjobb értelmében. Hite saját magában, például. Vagy a világban, mint már említettem. Sőt, a történelemben is – többek között ezért is van újdonságának hagyományörző ereje – nemhiába vonzódott hozzá Eliot. De az már határozottan megkülönbözteti nagy méltánylójától, hogy Saint-John Perse a jelenkort nem tekinti hanyatlásnak. Eliot azért szerkeszti egy képbe a messzi múlt és a modern élet jeleneit, hogy az utóbbi silánysága és alulmaradása kiderüljön. Saint-John Perse ellenkezőleg: a *Bóják* antik környezetében és szereplőivel mai történéseket és gondolatokat játszat el, és az antik színpaddal és kosztümmel a modern élet és az új szerelem méltóságát növeli, s amikor a nagybetűs Évszázadról beszél, mindig a mi századunkat kell érteni. A modern művészet a modern élet gyűlöletének jegyében született – ez a nézete Stephen Spendernek, és ami az avantgarde első lendületét követő európai művészetet illeti, igaza is van. De Saint-John Perse modernsége – mint láttuk – nem ilyen. „Van mit, van mit mondani korunk javára” – mondja a *Bóják*-ban, és a következő kor javára is: „és ám hagyja el egy új fajta lépteinket a távoli homokon.”

Talán mondanom sem kell, hogy Saint-John Perse költészetében nem jut szóhoz az, amit mi társadalmi haladásnak szoktunk nevezni. Mégis, Garaudynak nyilván volt oka rá, hogy amikor éppen Kubában olvasta Saint-John Perse-t, úgy érezte, „ezeket a verseket az emberbe vetett hit teljessége élteti, a ritmusuk olyan vidám és parancsoló, hogy egy forradalom indulójának ütemét is dobolhatja”. Eddig bizonyára nem mindenki tudná követni Garaudy Saint-John Perse-tanulmányát. De annyi

minimumként is megállapítható, hogy Saint-John Perse minden pusztuláson át is hisz az emberi történelem egységében és folyamatosságában, irányában és jövőjében, kultúrák, uralkodók, népek egymást folytató láncolatában egy nagy cél felé. „Ha fizikus volnék – írta egy levelében –, Einsteinnel tartanék az Egységért és Folyamatosságért, a »kvantumfilozófia« véletlenével és összefüggéstelenségével szemben.”

Rendszerint tiltakozni szoktunk – és nem alaptalanul –, amikor avatatlan elmék valamely nagy költészet tartalmát és lényegét néhány közérthető, prózai szóval megfogalmazzák. És mégis, éppen a nagy költészet jellemvonása, hogy igenis van ilyen, parlagian megszövegezhető tengelye – ami persze, semmiképpen sem ad képet nagyságáról, szépségéről, igazságáról, gazdagságáról. Nos, ha Saint-John Perse költészetének tengelyfilozófiáját kellene ilyen barbárul összefoglalnom, körülbelül ezt mondanám róla: „Nem tudom, mi végre van az ember a világ elemei között és a világ elemeivel szemben, de azt tudom, hogy az ember útja a földön valami nagy kaland, gyönyörű dolog benne lenni, és ezt a kalandot végig fogjuk harcolni, győzni fogunk, és a halált is legyőzzük valami képpen.”

Saint-John Perse a nehezen érthető költők közé tartozik. „Megtalálható benne a képzelet logikája is, meg a felfogás logikája is” – írta az *Anabázis*-ról Eliot. „És ha azt mondhatnám – folytatja –, hogy a fantáziának ilyesféle rendje éppolyan alapos észmunkát követel, mint egy jogi bizonyítás megfogalmazása, akkor elvárható, hogy egy vers olvasója legalább annyi fáradságot szánjon rá, mint egy ügyvéd, aki fontos döntést tanulmányoz valamely bonyolult esetben.”

Ezt az érvelést, persze, nem lehet kételkedés nélkül fogadni. Mert túl azon, hogy a művelt, sőt még a fogékony olvasótól sem lehet elvárni, hogy éppolyan szakembere legyen a költészetnek, mint az ügyvéd a jognak, nem nagyon vonzó elképzelés, hogy egy vers megértéséhez olyasféle „észmunka” szükségeltessék, mint egy jogi döntés kibogozásához. A magam részéről inkább azt mondanám, hogy a modern művészetben többé-kevésbé mindig nehézségekkel állunk szemben, és akkor már érdekesebb azokkal a művekkel megküzdenuk, amelyek csak küzdelem árán engedik át tartalmukat, mint ahol nem is remélhetünk tartalmat. Különben is, azt hiszem, Saint-John Perse költészetének nehézségei eltűnnek majd, mert azokhoz az „érthetetlen” művekhez tartozik, amelyek idővel minden nehézség nélkül, úgyszólván észrevétlenül magától értetődővé válnak. Hogy miért? Erre nem tudnék jobb magyarázatot, mint Hofmannstahl megfogalmazását: „meghatározhatatlan módon a jelenkor szellemből fogant mű”.

Saint-John Perse ugyanis, aki nem tartozott semmiféle költői isko-

lához – és azt hiszem, Franciaországban ez még nehezebb szerep, mint nálunk –, és legkivált a fiatal korában diadalútra induló avantgarde-től tartotta távol magát, sőt, annak idején minden szokatlanságával inkább konzervatív jelenségnek látszhatott – ha ugyan egyáltalában látszott valaminek –, kései műveivel visszakanyarodott a XX. század modern költészetének első és hősi optimista lendületéhez, és úgy lehet, legtovább és legmaradandóbban őrzött meg valamit, ami abban lényegesen új volt. Ha ma még maradt némi értelme annak az elkoptatott kifejezésnek, hogy *avantgarde* – akkor Saint-John Perse korunk nagyon ritka avantgarde költői közé tartozik.

1968

ARCHIBALD MACLEISH ÉS A KÖZÉLETI KÖLTÉSZET

Archibald MacLeish, már öregkorában, föltekerte magának a kérdést, miért is akart egy kamasz mindenáron költő lenni olyan korban, amikor „az írókat nem sokra becsülték, a költőket még kevésbé, aminthogy voltaképpen senki nem is írt érdekes verseket az első világháború idején”. Amerikáról van szó s méghozzá egy jó polgári családba született fiúról (1892), aki egészséges testi-lelki szervezetű férfivá nőtt fel. Fényképeiből ítélve filmen is szerepelhetett volna, mint a jenki üzletember, esetleg szenátor eszményi típusa. Aminthogy alkalmasnak is bizonyult mindenféle polgári-közéleti hivatásra: 1930-ban egy komoly pénzügyi lap szerkesztője, a második világháború alatt a kongresszusi könyvtár, majd a háborús tájékoztatási hivatal vezetője, végül államtitkár, és ami a legfontosabb, Roosevelttel közeli tanácsadója – bizonyos híresztelések szerint a beszédek is ő írta; a háború után az UNESCO egyik alapítója, és egyetemi tanár is, többek között a Harvard egyetemen, ahol ifjúkorában jogi tanulmányait végezte.

Csakugyan, miért lett költő? Talán éppen mert sikerült, sikerre termett férfi volt, azért vonzotta őt a merészebb kihívás: a költészetben hatni az életre. Mindenesetre, ez volt az a pillanat, amikor a múlt század nagy, de elszigetelt kezdeményei után – amilyen a Walt Whitmané, Edgar Allan Poe-é, Emily Dickinsoné volt – a huszadik században kialakult az összefüggően önálló amerikai költészet, amelyről mi elég keveset tudunk, legkiváltképpen a megteremtők, a „nagy öregek” immár szinte klasszikus teljesítményéről – igaz, hogy maguk az amerikaiak is, úgy látszik, csak lassan és vonakodva veszik tudomásul, hogy költészetük méltó társa lett az amerikai prózának és drámának. Ebben a nagy vonulatban akadnak izgalmasabb újítók és tisztább lírikusok is, mint Archibald MacLeish. De nincs, aki az amerikai helyzetet világosabban és bátrabban fogalmazta volna meg – ebből a szempontból a „legamerikaibb” költője a huszadik századnak. Amellett elvei és törekvései a nyugati költőknél ritkán ta-

pasztalható rokonságban állnak a magyar költészet egyik főágának fel-fogásával és gyakorlatával.

Erről az amerikai kritika nemigen ad képet. Egyébként is, MacLeish-nek, bár tekintélyes költő és nem szűkölködött hivatalos elismerésben, Pulitzer-díjat háromszor is kapott (1932-ben, a *Konkvisztádor*-ért, 1953-ban összegyűjtött verseiért, 1959-ben Jób-drámájáért) – a kritikusokkal sohasem volt igazán szerencséje. Eleinte főként a hatásokra figyeltek költészetében: Eliot, Ezra Pound és Saint-John Perse befolyására. Ennek legfőbb okát – ha korai verseit ma olvassuk – abban a nemcsak nálunk divó kritikai szokásban kell keresnünk, hogy hajlamosak inkább a költő véleményeiből, esztétikai és ízlésbeli vallomásaiból ítélni, semmint verseiből: MacLeish ugyanis ezt a három költőt vallotta mesterének. És olyan időben, amikor nemcsak a hatásuk, de a költészetük is szokatlan újdonságnak számított még. Edmund Wilsonnak egyik legjobb verse éppen egy MacLeish-paródia, melyben szó esik a három költő utánzásáról. De az efféle tartalmi utalások nélkül is rá lehetne ismerni belőle MacLeish-re – ami nem egészen epigon költőre vall. Különben is, nemsokára az egész angol és amerikai költészetben Ezra Poundnak és Eliotnak sokkal mélyebb hatása volt észlelhető. MacLeish viszont, attól fogva, hogy megtalálta önmagát – ami egyet jelentett azzal, hogy visszatért Amerikába –, minden külsőséges hatást levetkezett, és némi, de *lényegi* rokonságot már csak egyvalakivel tartott: Walt Whitmannel, a legnagyobb amerikai költővel.

Visszatért Amerikába – vagyis volt honnan visszatérnie. Az első világháborúban mint katonatiszt járt Európában – 1923-ban Párizsba költözött, akárcsak az úgynevezett elveszett nemzedék legtöbb tagja –, ő is Gertrude Stein, Fitzgerald, Hemingway baráti és szellemi köréhez tartozott. Az „expatriáltak” (Gertrude Stein elnevezése) inkább a prózában csináltak érdemlegesen újat, mint a versben. MacLeish, bármennyire is igyekezett, nem tudott igazán hozzájuk hasonlítani. De azért már ennek a korszaknak a verseiben is van valamilyen, mesterre valló, izgalmas gondolati vibrálás. A l’art pour l’art elvét költőileg érvényesebben aligha fogalmazták meg, mint ő az *Ars poeticá*-ban. *Einstein* című nagy filozófiai verse visszatekintve azért különösen érdekes kísérlet, mert a nálunk divatozó módszertől eltérően nem az új fizika csábító műszavait kölcsönzi ki a költészet számára, hanem magát a relativitáselméletet próbálja lefordítani a költészet nyelvére.

Az *Einstein* MacLeish vándoréveinek betetőzése, holott már nem Párizsban keletkezett – 1928-ban visszatelepedett Amerikába. Nemsokára megírja a sorsforduló nagy versét, az *Amerikai level*-et, amely a lírai erő és műveltség szerencsés összjátékával sűríti az amerikai költő helyzetét,

akit nosztalgiaja az óvilág felé húz, végzete az újvilághoz köt. Ezt a végzetet követte ezután MacLeish költői fejlődése. Otthoni versei a felfedezés izgalmaiban villantják fel az amerikai tájak szagát, fényét, állagát. Az amerikai történelem is érdekli. *Konkviztádor* című eposza – akárcsak e műfaj legtöbb modern kísérlete – minden részletében szebb, mint egészében. A *Konkviztádor*-nak sikere volt, Pulitzer-díjat is kapott rá, egy marxista kritikusa azonban megróttá MacLeish-t – aki egyébként kommunista folyóiratba is írt cikket –, amiért a múlthoz nyúl témáért. Következő versei már a legközvetlenebb jelenről szólnak. *Freskók Rockefeller úr városába* című ciklusának ihletője például Diego Rivera freskója volt, amelyet Rockefellerék rendeltek a festőtől, de aztán kommunista témája miatt elpusztították. Található ebben a ciklusban szinte majakovszkiji hangvétellű szatíra Amerika pénzmágnásairól, egy másik darabjában viszont (*Háttér forradalmárokkal*) – igaz, hogy enyhébben – magukat a kommunistákat is megcsípdesi. Erre aztán Michael Gold a *New Republic*-ben „öntudatlanul fasisztának” nevezte. MacLeish felelete az *Invokáció a Társadalmi Múzsá-hoz* volt, ez a szellemes vers, amely a polémia miatt a magas költészet rangjára emelte – fenntartva, hogy a költő nem állhat be semmilyen csatarendbe.

Ez a válasz persze nem elégíthette ki ellenfeleit. A Clevelandben élő, nagy tekintélyű Reményi József még 1936-ban is ilyen címmel írt róla hosszú cikket a kolozsvári *Független Újság*-ba: „A kulturált amerikai Ku Klux Klan költője.” Ebben megismétli Gold vádjait, és azt állítja, hogy MacLeish Amerika nordikus faji fölényét hirdeti. (Azt gyanítom, erre a vádra inkább a költő nordikus külseje adott okot, semmint a versei, melyekben – be kell vallanom – nyomát sem találtam ilyen felfogásnak.) De elismeri költői nagyságát, és cikket ezzel a reménnyel zárja: „Te-hetségéből joggal arra lehet következtetni, hogy faji elfogultsága csak átmeneti jelenség, s hogy költői integritása előbb-utóbb legyőzi szellemi érzékenységének ideiglenes színvakságát.”

Igazában MacLeish e cikk megjelenésének időpontjában már a világ leghatározottabban antifasiszta költői közé tartozott. A változást egyrészt az okozta, hogy Hitler uralomra jutása megrendítette egész álláspontját, annyira, hogy még Eliottól is eltávolodott. Másrészt, bármilyen élesen hadakozott is ellenük, és bármilyen igazságtalanok voltak is vele a marxisták, érveikkel és magatartásukkal mégis hatottak rá – aminthogy MacLeish mindmáig nyílt, befogadó szellem. Persze, nemcsak a marxisták hatottak rá. Ebben az időben szinte jellegűl választotta Abraham Lincolnnak és Thomas Mann-nak egy-egy mondatát. „Polgártársak, nem menekülhetünk a történelem elől”, és „Korunkban az ember végzete politikai fogalmakkal fejezi ki jelentését”. S ő, aki nemrég a költő pártatlanságának

harcos híve volt, most ugyanolyan harcosan és öntudatosan hozzálát, megteremteni a költészetnek azt a válfaját, amelynek nálunk közéleti költészet a neve – az ő szóhasználatában *public speech*. Reményi még azt is szemére hányta, hogy büszke Amerika-képébe nem foglalta bele a kisemmizett digókat és *hunky*-ket – akkor már megvolt a *Temető a talpfák mellett*, amely éppen azoknak a digóknak és *hunky*knek állít emléket, akik a Nagy Pacific vasútvonalát építették. A következő években írja nagy antifasiszta verseit, amelyeknek betetőzése talán *Az Államok beszélgetése*, ez a humorosan méltóságteljes, köznapian virtuóz vers, amely a németek fajgőzös propagandájával szemben az Egyesült Államoknak éppen a minden fajta keveredéséből összeálló népeire büszke.

De még előbb, már 1939-ben kész az *Amerika ígéret volt*, az „amerikai álom”-ból való kiábrándulásnak, az üzlettől, pénzimádattól, harácsolástól, erőszaktól meggyalázott demokráciának, az undornak és fölháborodásnak hatalmas politikai ditirambusa. MacLeish antifasizmusa azért olyan tiszta és tiszteletre méltó, mert nem korlátozódik háborús és külpolitikai kérdésekre: költészetében és publicisztikájában nem egyszerűen arról van szó, hogy meg kell verni a németeket, hanem és még inkább arról is, hogy belül, a győztesek táborán belül kell megvédeni a demokráciát a fasiszta hajlandóság és gondolkodásmód térhódításától. Ezért vállalta a kongresszusi könyvtár vezetését is, meg a rákövetkező, közéleti megbízatásait. MacLeish nagyon is el tudta képzelni, hogy meg lehet nyerni a fegyverek csatáját, és elveszteni „a hit csatáját”, ahogy ő a szellem háborúját nevezte, és az volt a véleménye, hogy az igazi ütközet nem Franciaországban folyik, hanem „az emberi szívek sötétebb és védtelegebb országaiban”. Azt is felismerte – már 1939-ben! –, hogy az Egyesült Államokban is megtalálható „az a fajta helyzet, ami másutt fasizmust hozott létre”. Új területén és új buzgalmában támadást intézett – olykor igazságtalanul is – azok ellen, akik „nem vették észre, hogy az ország védelmével együtt jár szellemi téren is az igenlő hit és a harc igenlése, a hajlandóság nemcsak arra, hogy ellenálljanak az önmaguk és világuk ellen intézett támadásnak, hanem ők maguk kezdeményezzenek offenzívát, amit végigküzdenek és megnyernek”.

Nem csoda hát, ha közéleti pályafutása nem volt simának mondható – szemben állt az amerikai reakció közvéleményével. Amikor a kongresszusi könyvtár élére került, egy kongresszustag, később az Amerikaelenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság egyik tagja – akit kisvártatva elítéltek állami pénzek elsikkasztásáért – kijelentette: „Egy költő kinevezése erre az állásra újabb bizonyítéka annak, hogy a kommunista befolyás a közgazdasági területére is kiterjed.” MacLeish-nek rosszabbul eshetett, hogy visszahatásként az irodalom ellen felhozott vádjaira, sokan hitlerista tö-

rekvésekkel, azaz diktatórikus irodalmi igényekkel vádolták – jellemző módon egy ellene írt cikknek ezt a címet adták: „Az irodalom izompacsirtái (*The tough-muscled boys of literature*)”. Legérzékenyebben nyilván az érintette, hogy a kritika fanyalogva fogadta új verseit: irányzatosságát és retorikáját kifogásolta. MacLeish nem védekezett a vádak ellen, csak annyit jegyzett meg – jóval később: „Sohasem voltam benne bizonyos, tudom-e, mi a pontos különbség a retorika meg a költészet között... és hol lehet pontos határvonalat húzni köztük; és egyáltalában, meg kell-e húzni ezt a határvonalat?” És lemondóan vette tudomásul, hogy „esztétikailag megbízhatatlan”, és nem tekinthető tiszta művésznek, mivel megsértette az „amerikai misztikát”.

Nem sokkal Roosevelt halála után vissza is vonult a közélettől. De nem változtatott irányt sem elméleti írásaiban, sem költészetében. Természetesen most sem lett kommunista, sőt – bár jóval halkabban, mint a harmincas évek legelején – antikommunizmusát is fenntartotta. De a maccarthizmus hullámát nemzeti szerencsétlenségnek tartotta, a néger egyenjogúság visszautasítását maga Amerika visszautasításának, Kennedy halálának évéből visszatekintve pedig azt látta: az elmúlt tizenöt-husz évben a nemzetet sokkal inkább az jellemezte, hogy gyűlöli a kommunizmust, semmint az, hogy szereti Amerikát.

Verseiben még határozottabb és merészebb volt, mint prózájában. A *Szép új világ az Amerika ígéret volt* folytatása, hagyományosabb formában, de tömörebben és határozottabban, az amerikai demokrácia belső sorsáról áttérve annak európai hatására és hódítására: Amerika háború utáni szerepéről aligha mondtak keményebb ítéletet – a pontos fogalmazásnak és az ének erejének együttes telitalálata. A *spanyol halottak* rekviem és mementó, zárszava egy látszólag lezárt pörnek, és úgy lehet, legérvényesebb szava, nemcsak azért, mert az utolsó, és nemcsak azért, mert Auden megtagadta régi verseit – hanem azért, mert a hűség és nemfelejtés egyetemes érvényű, nagy verse.

MacLeish nem ok nélkül volt „esztétikailag megbízhatatlan” – még legutóbb, néhány évvel ezelőtt is azt vallotta: hisz abban, hogy a költészet meg tudja változtatni a világot. Persze, MacLeish nem naiv költő – nem a vers közvetlen, cselekvésre készítő hatására gondol. A költészetet a tudás eszközének tartja, nem a statisztikai és információs tudás, hanem az eleven tudás eszközének, sőt, egyetlen eszközének – és abban is hisz, hogy csak az eleven tudás tud létrehozni valamit a világon. Az is igaz, hogy a versben csak a költészet egyik megnyilvánulását látja. És azt hiszi, csak a költészet által történik egyáltalán valami a világban.

1969

WEBSTER ÉS AZ AMALFI HERCEGNŐ

Micsoda tűzforró, termékeny televényből tornyosult föl Shakespeare alakja! Ha elképzeljük azt a képtelenséget, hogy Shakespeare nem lett volna, az angol XVI. és XVII. század akkor is a világdráma egyik izgalmas, nagy korszaka lenne. Így viszont a shakespeare-i Mű kimeríthetetlen bősége, végejárhatatlan változatossága jószerivel távoltartja a világ véges figyelmét egy olyan drámai virágzástól, amelynek energiája, potenciája, ha bármely más nemzet irodalmában jelentkezett volna, tartósan le tudná kötni a kutatók és a közönség kíváncsiságát. Ez a lázas kivirágzás – amelyet olykor angol reneszánsz dráma néven foglal össze az irodalomtörténet – tomboló szenvedélyektől, végletes bűnöktől, egyéni mohóságtól és nagyratöréstől, hirtelen hódított, mohó műveltségtől, vad nyelvi erőttől, lávaömlésszerű költészettől duzzad.

Shakespeare-t a klasszikus ízlésű franciák tudvalevően zabolátlan bárnak tekintették. Angol kortársaihoz képest azonban Shakespeare mértéktartó klasszicista volt. Hogy anakronisztikus, de lényegében párhuzamos fogalmakkal éljek, ők voltak az a *Sturm und Drang*, vagy ha úgy tesszük, akár avantgarde, akiknek szertelensége, minden szélsőséget kipróbáló vakmerése Shakespeare-ben fegyelmezett, higgadt, az ellentpontokból összhangot teremtő, érett, nagy művészetté magasodott.

Akadtak azonban közöttük néhányan, akiknek volt a Shakespeare-rel való összefüggésükön túl is valamilyen figyelemreméltóan egyéni, sőt, Shakespeare-en túli jövőendő törekvésekhez kapcsolódó kezdeményezésük. Ezek közül is a legérdekesebb, mondhatnám, a legmodernebb John Webster volt. Életéről jóformán semmit sem tudunk: még a születése és halála éve sem biztos – valószínűleg 1580–1625, tehát negyvenöt évet élt. Apja szabó volt, ő maga is tagja a szabók céhének – hogy aztán meddig űzte ezt a mesterséget, arra semmi adat sincs; azt is legfőljebb találgatni lehet, hogy származásának és életkörülményeinek mennyi részük lehetett abban az osztálygyűlöletben, amely tragédiáiban szokatlanul hevesen

lángol az urak és uralkodók ellen. Úgy látszik, nagyobbbrészt mint „bedolgozó” működött közre mások darabjaiban: hiszen közismert dolog, hogy az Erzsébet-kor színművei gyakran készültek ilyen közös munkával – nyilván Shakespeare darabjaiban is vannak részletek, amelyek nem az ő tollából erednek. Kétségtől teljesen önálló drámája mindössze kettő maradt ránk.

Főműve az *Amalfi hercegnő*. Tartalma tulajdonképpen igen egyszerű: az ifjan megözvegyült hősnő, két bátyja, egy herceg és egy bíboros akarata ellenére férjhez megy, méghozzá *mésalliance*-ot köt, azaz titkon és törvénytelenül elveszi – mert ő a kezdeményező – alacsony származású intézőjét, Antoniót, három gyereket szül tőle, de Bosola, a fivérek intézője és besúgója kitudja a titkot; a fivérek válogatott lelki tortúrákkal akarják megtörni a hercegnőt (fogva tartják, a sötétben egy hulla levágott kezét nyomják a kezébe, Antoniónak és gyerekeinek remekművű viaszfiguráit mutatják meg neki, és ő valóságosnak hiszi azokat, ráeresztik egy bolondok házából az örülteket stb.), végül parancsukra Bosola, gyerekeivel és bizalmas szolgálójával együtt megfojtja. Az ötödik felvonás mintha a végzet garázda tombolása volna: őrjöngő tévképzetek, esztelen gyilkolódzás, amelynek végén senki se marad életben. De olybá is vehetjük, mintha Dürrenmattnak az a dramaturgiai alapelve teljesülnék be, mely szerint a drámában minden szálát és motívumot a lehető legrosszabb végkifejletig kell vezetni. Ferdinánd herceg, az egyik fivér, megőrül, farkasember lesz belőle: holtakat ás ki, hullát visz a vállán. A bíboros elárulja titkukat szeretőjének, egy férjes asszonynak, de aztán megmérgezi. Bosola lelkiismeret-furdalásában, és mert, mint azelőtt is annyiszor, megint kisemmi-zik a jutalomból, éjszaka besettenkedik a bíboros hálósobájába, hogy megölje, de a sötétben tévedésből az ugyancsak belopódzott (kegyelem kikönyörgésére belopódzott) Antoniót döfi le, akit pedig meg akart menteni; a bíboros haldokolva még beledöf Bosolába, akinek azonban még marad annyi ereje és ideje, hogy a berohanó Ferdinánd herceget is leszúrja – csak aztán hal meg ő maga is. A befejezés, ha úgy tetszik, *happy ending*: megérkezik Antonio egyetlen hű barátja, az egyetlen megmentett gyerekkel, a fiúval, és azzal az eltökéltséggel, hogy ezt a fiút segíti a hercegnő örökébe. De a lezajlott események után – különösen, ha visszaemlékszünk a darabnak arra a mellesleg tudomásunkra hozott mozzanatára, hogy a hercegnőnek él valahol egy első házasságából származó törvényes fia is –, valamint a szerző pesszimista kedélyének és világnézetének ismeretében joggal kételkedhetünk benne, hogy ez a szándék jó véget ér.

A tragédia tartalmának e kurta és durva összefoglalása után kézenfekvő a minősítése: rémdráma. Az bizony, mégpedig a javából. De azért sok minden akad az *Amalfi hercegnő*-ben, ami a műfaj fölé emeli. Mindenek-

előtt elkeseredetten forrongó társadalomkritikája, melyet nem lehet eléggé hangsúlyozni – annál is inkább, mivel, úgy látom, az angol kritika nemigen figyel erre. Pedig ebből a szempontból az *Amalfi hercegnő* mintha egyenesen az *Ármány és szerelem* előfutára volna, Schiller tragédiájáé, melynek színpadán egyébként ugyancsak elég sok rémség megy végbe. És ezt a tizenhetedik századi rémtörténetet – mert a darabot valószínűleg 1614-ben mutatták be – nem a külsőséges hatásvadászat mozgatja. „A hihetetlen felé ugrom innen”, mondja a haldokló Ferdinánd, és a hihetetlennek ez a vonzása nemcsak a szereplőket – a szerzőt is hatalmában tartja. Csakhogy ez nem valamilyen fenti, fényes fantasztikum felé feszülő lendület – sokkal inkább ugrás a mélybe, a sötétbe: Webster mélységesen és végzetesen „a Halál rokona”, az enyészet, a rettenet, az örület megszállottja.

Ami nem azt jelenti, hogy önkényesen végzi ki hőseit: a színpadon elterülő hulláknak, mindnek el kellett pusztulniuk: saját természetük hajtotta őket a halálba. „Becsvágytól, vértől, kéjtől pusztulunk”, mondja ugyancsak Ferdinánd herceg, és mondhatja a dráma valamennyi akaratos, szenvedélyesen céltudatos szereplője nevében. Itt igazi áldozatok csak az alulról jöttek: a hercegnő hűséges komornája és Antonio, aki szelíden, úgyszólván engedelmesen sodródik a bonyodalomba, melyet a nála erősebbek okoztak.

És Amalfi hercegnő? Kínzóival egy vérből való – nem tagadhatná le. Ugyanolyan céltudatos szenvedéllyel akarja elérni azt, amire kedvet kap, minden poklokon át, csak éppen a céljai kispolgáribbak – látszólag: férjet és gyerekeket akar, de akár törvénytelenül is – lesz, ami lesz. Hogy mi vár Antonióra és gyerekeire, azzal éppoly kevésbé törődik, mint hogy mi lesz Cariolával, a szolgálójával. Férjének és gyerekeinek holtteste – megtévesztő viaszfiguraként – lesújtja; de hiszen Ferdinánd is, amikor megpillantja húga holttestét, így szól: „Takard el arcát: káprázik szemem” – bele is örül abba, amit tett. Aminthogy húgában is megvan a család méltóságérzete – halálra kínozza is töretlenül és fenséggel vágja gyilkosai szemébe: „Én még Amalfi hercegnő vagyok.” És mégis, hősnőjének ezt a konok célratörését, mindennel dacoló töretlenségét Webster valamilyen gyöngéd glóriával tudta bevonni. Charles Lamb, a közkedvelt *Shakespeare-mesék* szerzője, így jellemzi Amalfi hercegnőt: „Addig élt borzalmak között, mígnem beavatott bennszülötté vált a lételemben. A kétségbeesés hangnemében szólal meg, és nyelvezetében föl villan a Tartarus és a kárhozott lelkek vonulása.” Ha más nem, címszereplőjének e borzongató gyöngyházderengése is a tragikus művészet magasába emelné az *Amalfi hercegnő*-t.

De a magasabb színpadi költészet világába tartozik Bosola figurája is.

Megtudjuk róla, hogy valaha körmönfont, szörszálhasogató filológus volt és egyúttal vitéz katona – de cselszövő, besúgó, gyilkos lett belőle. Minden rosszra kapható – már a gályát is megülte, olyasmért, amire a bíboros bujtotta föl – és többnyire ingyen, mert rendszerint pórul jár: inkább hitegetik, semmint jutalmazták. Amellett bűneit előre bánva követi el, mert kényesen pontos az erkölcsi érzéke – és keserű, végletesen cinikus a filozófiája: Webster gondolatainak alighanem ő a legközvetlenebb szószólója. Jellemében is valamilyen barokk bonyolultság, akárcsak észjárásában és nyelvjárásában.

Webstert mi az *Angol reneszánsz drámák* gyűjteményében adtuk ki, voltaképpen azonban már a Stuart-kor irodalmához tartozik, és kedélyvilága, gondolkodása, művészete távol esett a reneszánsznak tragikumon is áttörő tündöklésétől. Nem annyira Shakespeare-rel tartja a rokonságot, mindenestül sokkal inkább az angol barokk költők, legkivált – noha vallássosság, sőt, istenhit nélkül – John Donne metafizikusnak nevezett lírájával: az *Amalfi hercegnő* zsúfolt, bonyolultságtól homályos költészete a tizenhetedik századi angol költők antológiája legérdekesebb darabjainak a testvére.

Webster életében sem tartozott a legsikeresebb szerzők közé. A tizen-nyolcadik században még néha műsorra tűzték darabjait – a kor szokása szerint átírva, megszelídítve, erkölcsössé hamisítva. De igazában a tizenkilencedik században fedezték őt fel költők és költői lelkű esszéisták, elsősorban Charles Lamb, Hazlitt, Swinburne. Híre, megbecsülése azóta egyre növekszik: a mi századunkban Eliot állt ki mellette tanulmányaiban, és Agatha Christie utolsó regényében a gyilkosság földérítésének egyik fontos mozzanata az *Amalfi hercegnő* egy nevezetes előadása, és azon belül is Ferdinánd herceg imént idézett mondata: „Takard el arcát: káprázik szemem.”

De Webster kivételes drámai értékeit, időtálló modernségét éppen a mi korunk három, föltűnően új műfaja, a horror-film, a kegyetlen színház és az abszurd dráma felől visszatekintve tudjuk igazán megkülönböztetni. Mert ami e jellegzetesen késő-huszedik századi törekvésekben idegborzolóan vagy elképesztően vagy fölháborítóan vagy sokkolóan új – lényegében megtalálható az *Amalfi hercegnő*-ben is. Csak éppen határozott, hitelesen keserű és lázadó társadalomszemlélet és észről meg szenvedélyről fölkorbácsolt, olykor egyenetlen, darabos verselésével is tömör, magasrendű költészet kíséretében.

1977

VALLOMÁS TOLSZTOJRÓL

A SZOVJET IRODALOM KÖRKÉRDÉSÉRE

I

TOLSZTOJ-HŐSÖKRŐL

Amikor először olvastam a *Háború és béke*-t, gimnazista koromban, természetesen Pierre volt az én hősem. Vele azonosultam: föltételeztem, hogy ugyanúgy táncolnék a medvével, mint ő; hogy esetlen vagyok, de erős, dorbézolok, de jó vagyok; a magam gondolkodását is ugyanolyan zavaros és reménytelen rendcsinálásnak éreztem, akárcsak az övét; úgy vallottam volna szerelmet, ahogy ő Natasának; úgy párbajoztam volna, mint ő: ügyetlenül, ölni-képtelenül, soha addig pisztollyal a kezemben, a ködben, vaksin, vaktában eltalálva romlott, gyilkolni kész ellenfelemet.

Pierre-től később a hűvös, józan és tartózkodó és elegáns Andrejhez pártoltam: ha nem is azonosultam vele – ilyen szerettem volna lenni. De aztán, minél többször olvastam a *Háború és béke*-t, annál több legkedvesebb hősemre találtam. Például arra a félszeg Tusin kapitányra, az ördögös tűzérre, szájában örökké a kurta pipával – úgy találkozunk vele először, hogy megszegyenítik, mert harisnyában ül a kantinban; aztán egyetlen helytálló ütegével fölgújtja Schöngrabent, és megfordítja az ütközet sorsát – végül a friedlandi csata után, a hullabűzös katonai kórházban megmaradt félkezével tartja égő pipáját. Vagy akár a rjazanyi erdő korhadt, csupasz, vén tölgyfájára, amely azzal lepi meg a hazakocsikázó Andrej herceget, hogy egy szép napon ő is fogja magát, és elkezd kihajtani, zöldellni.

Szóval, sok legkedvesebb Tolsztoj-hősem volt énnekem. De ma már, visszatekintve, talán mégis Holsztovert szerettem legjobban, a nevezetes ló-családból származó, de végzetére tarkán született mént, akit e születési hibája miatt kivetnek a ménesből, eladnak a főlovásznak, az meg kiherél-

teti és kocsiba fogja; tőle megveszi a nyalka huszártiszt, ekkor kiderül, hogy herélten is pompás futó maradt, hagyja a híres sztár-lovakat, de aztán gazdája, megszökött szeretőjét üldözve, rokkanttá hajszolja, majd lelkiismeretlenül eladja egy kupecnek, így kerül Holsztomer egyre lejjebb, egy paraszthoz és attól a cigányokhoz. Igaz, elég későn ismertem meg őt, a felszabadulás után, amikor a Révai Kiskönyvtárban szerkesztettem, Szöllősy Klára új fordításában, az *Egy ló történeté*-t.

Mi már öregkorában találkozunk vele, az elbeszélés kezdetén, öt nappal a halála előtt, egy urasági ménesben, amelynek ő a kiverőse – az öreg csikós használja hátaslónak. A kastélynak vendége van éppen: Holsztomer egykori gazdája, a huszártiszt, aki közben eltékozolta vagyonát, és most jobbára úri koldulásból él. A vendég meglekinti a ménest, fel is tűnik neki a megnyomorodott, tarka herélt, de nem azonosítja hajdani jó futójával – az bezzeg az ugyancsak megcsúfult hercegben ráismer szeretett gazdájára. A kritikusok, irodalomtörténészek, úgy láttam, különösen a ló hasznos és munkás életének, valamint semmittevő gazdája haszontalan és garázda éveinek ellentétére hívják föl a figyelmünket, no meg haláluk olyan különböző körülményeire. Holsztomert utolsó éjszakáján a lovászelegény kiragadja az istállóból, és elnyargal rajta a közeli kocsmába, mulatni – a tarka herélt, míg a kocsmá előtt várakozik, egy parasztlóval dörögölözik össze; másnap vakarózni kezd, az állatorvos megállapítja, hogy rühes, elhívatták a sintért, az levágja. És tetemének minden darabját is hasznosítják: a sintér lenyúzza bőrét, húsát a kutyák és farkasok falják föl, s a paraszt még a kiszáradt csontjait is fölhasználja. „Szerpuhovszkij” – így hívták a herceget – „élő teteme még sokáig járkált szerte a világban, evett és ivott; csak jóval később tették a földbe.” De bármennyire is megvetették, azért katonai parádéval temették el, és „ezt a rothadó, férgektől hemzsegő testet” díszes kriptában helyezték nyugalomba.

Ez a föltűnő szembeállítás valószínűleg Tolsztojnak is szándéka volt. De énnekem az tűnt föl elsősorban, hogy itt egy ló nézi és ítéli meg az emberek érthetetlen életvitelét, az „enyém”, az „övé”, a tulajdon eltorzító tudatát, egy lónak jut olyasféle szerep, mint Montesquieu perzsájának, Swift Gulliverének. Hiszen a *Gulliver*-ben is a nemes nyihahák a legkülönb teremtmények – de hát könnyű nekik: országukban ők uralkodnak, és az elfajzott jehuk (emberek) az ő barmaik. Holsztomer azonban testileg majdhogynem végleg leromolva, vén, visszataszító csúfságában, fölpuffadva is, aszottan is, elgennyedt sebekkel borítva, melyeket nemcsak emberi szerszámok vágtak bele, hanem lópatkók is: társai, akiket ingerel a másfélesége, a heréltsége, a tarkasága, rútsága, öregsége, időnként belerúgnak a hasába vagy a horpaszába; hasmenéstől elpiszkolódva, bűzhödve, mindennek tetejébe rajta felejtették a magas nyeret,

„égnek meredő kápájával” – így áll, kísértetiesen, az udvar közepén, a holdvilágos éjszakában, és árad belőle, szavaiból, Tolsztoj mondataiból, a sztoikus lemondás emberfölötti méltósága. És ez a méltóság, amellyel az embereket nézi, nem a felvilágosodás eszélyessége: van benne valamilyen, ráción túli nagylelkűség, amely például szeretni tudja, őszintén szeretni – merőben a szépségükért – szívtelen gazdáit, a garázda herceget és mihaszna kocsisát, akik a meghajszolással, a helytelen táplálékkal tönkretették őt, aztán lelketlenül túladtak rajta.

Igen, mostanában Holsztomert szeretem legjobban a Tolsztoj-hősök közül. De hogy ki a legkedvesebb Tolsztoj-hőszünk – talán kissé félrevezető kérdés. Hiszen ha visszagondolok az *Egy ló történeté*-re – mit éreztem benne a legfontosabbnak? Azt az első képet, amelyben megpillantottam és rögtön szívembe zártam az akkor még névtelen Holsztomert, a legelején, amikor az öreg csikós hajnalban kitárja a nyikorgó kaput, és kitódul rajta a ménés: „Valamennyi ló között (volt vagy száz) a legkevesebb türelmetlenséget egy tarka herélt árulta el, amelyik egyedül állt a sarokban az eresz alatt, és összehunyorított szemmel nyalogatta a pajta egyik tölgyfa gerendáját. Nem tudni, milyen ízűnek találhatta a tölgyfa gerendát, de arkifejezése komoly és gondolkodó volt, miközben nyalogatta.” Mert akárhány felejthetetlen, örökké-eleven, érzékletesen egyedi alakot mintázott – nem! teremtett – is meg Tolsztoj, nem elsősorban *hősök* maradnak meg emlékezetünkben, hanem *jelenetek*.

Én legalábbis így vagyok vele. Ha azt gondolom: *Háború és béke*, és behunyam a szememet, nem hősöket látok, hanem képeket, jeleneteket, történeteket. Mindenekelőtt, persze, a magas eget Austerlitz fölött – hanyatt fekvé ezt látja utoljára a sebesült Andrej herceg, mielőtt elveszti eszméletét. Ehhez a magas éghez rögtön hozzátársul az a vakító fényű, hosszú farkú üstökös, amelyet Pierre pillant meg kocsiójából az Arbat téren, azon a téli éjszakán, amikor tudatára ébredt, hogy szerelmes Natasába. Aztán az a másik téli éjszaka, amikor Dolohov fölhajtja az üveg rumot az ablakpárkányon, állva, fogadásból, és a szobából nézi a kompánia, köztük Pierre és a medve. És Pierre és Dolohov párbaja. És még egy téli éjszaka: mikor Nyikolaj Rosztov hazaérkezik a frontról, szabadságra, és meglátja Moszkvát, és külön borraivalót ígér a kocsisnak, ha gyorsabban hajt a házukhoz. A hurrázó, koccintó díszvacsora az Angol Klubban. És Natasa első bálja az Angol rakparton! Aztán másféle képek, a háború képei: Andrej a borogyinói csatában, Andrej Rosztovék házában, halálos sebével, és Natasa ápolja, a hűtlen Natasa, akinek Andrej megbocsát, és akibe most szerelmes csak igazán; és Pierre és Karatajev az országúton vánszorogva, és Pierre francia fogságban, tábortűznél. De vannak az emlékezetnek derűsebb csoportképei a háborúból, például

az, amelyiken, már nem is tudom, melyik csata előtt, széteszlik a köd, és kisüt az októberi nap, és egy dombon vezérkari tisztek villásreggeliznek, libamájpástétomot és pezsgőt, állva, guggolva, térdelve, ülve, Andrej is köztük van – de ez nem fontos.

És ez nagyon fontos megjegyezni, hogy nem fontos, ki vesz részt ezekben a jelenetekben és történetekben. Igazában Tolsztoj az egyetlen író, aki el tudta velem fogadtatni, hogy a folyamat fontosabb, mint egyedi megszemélyesítői. Ahogy maga Tolsztoj is kimondja, miután Pierre megkérte Marja hercegnőtől Natasa kezét: „azt érezte, hogy eltűnik, sem ő, sem Natasa nincs többé, csak a boldogság egyetlen közös érzése létezik.”

2

AZ IDŐBELI TÁVLATRÓL

Hogy mai „Tolsztoj-értékelésünket” mennyire befolyásolja az „időbeli távlat” a mi korunk és Tolsztoj kora között? Én aztán legkevésbé vagyok rá alkalmas, hogy erre válaszoljak. Amint már mondtam, én a *Háború és béke*-t gimnazista koromban olvastam először. Akkor bizony semmiféle időbeli távlatot nem vettem észre: meg voltam róla győződve, hogy nemcsak a napóleoni háborúkat, hanem az egész életet is így és csakis így kell nézni és fölfogni.

És azután sem volt rá időm, hogy ezt az időbeli távlatot megszerezsem. Egy ideig – elég hosszú ideig – minden évben egyszer elolvastam a *Háború és béke*-t. Volt rá időm: naponta háromnegyed órát villamosoztam ki Újpestre és ugyanannyit vissza – hamar végeztem a Klasszikus Regénytár három kötetével. Nincs még egy könyv, amelyik ennyire az életembe szervült volna – a villamosból kiszállva, az újpesti gyárban, a különböző albérleti szobákban úgy éreztem, úgy éltem, mintha Tolsztoj könyvében mozognék. Nem, nemcsak időbeli – semmiféle távlatot sem észleltem köztem és a regény között. Mindig is közelebb éreztem magamhoz, mint minden regényt, amit azóta írtak – nincs még egy, amelynek világába ilyen könnyűszerrel és közvetlenül tudnék belépni.

És a szemlélete? Azt persze nem vettem egészen komolyan. Vagy úgy is mondhatnám: sokkal komolyabban vettem annál, hogysem csak a közvetlen megfogalmazására figyeljek. Sokkal fontosabb volt, hogy a *Háború és béke* – amelyet a világ legnagyobb regényének tartottam és máig is annak ismerek –, ez a legegikább epika Homérosz óta, olyan hatalmas regény, amelyhez hozzátartozik az okoskodás – ha ugyan szabatos ez a szó, Tolsztojról beszélve –, vagy talán inkább a meditáció, akár a tételes

gondolkodás is. Tudom persze, hogy a történelmet nemcsak azok a rugók mozgatják, amikkel Tolsztoj magyarázta. De az elmélkedésnek a magyarázatnál fontosabb szerepe, hogy állandóan ráébreszt arra, hogy hőskönnél, cselekménynél fontosabb a történelemben – és általában az életben – a *folyamat*. Ezek az elmélkedések szerves részei a regénynek. Ezt azért hangsúlyozom, mert sokan kívülről hozzáfabrikált állványzatnak nézik, és olvasás közben szívesen kihagyják. Én minden alkalommal újraolvastam ezeket a részeket, még az epilógusban is a hosszú, történelemfilozófiai – spekulációt? nem, elbeszélést.

Most már, évtizedek óta, nem engedhetem meg magamnak ezt a fényűzést: ritka ünnep, amikor beleolvashatok a *Háború és béke*-be. Furcsa vegyi változás, úgyszólván cserebomlás megy végbe ilyenkor. Mert ha valamikor a regény élete elkísért engem az újpesti esőbe, a gyárba, mindennapi életembe, szerelmeimbe, és a pesti magánhivatalnok csetlés-botlásai közben titkon a kutuzovi korszak orosz hercegeinek és katonáinak történetét éltem tovább – most azt kell látnom, hogy az én hajdani hétköznapijaim, szerelmeim és szakításaim időközben belevegyültek az oroszországi hadjárat epizódjaiba: nem tudom úgy olvasni a *Háború és béke*-t, hogy a százhetven évvel ezelőtti ágyúdörgésből ki ne halljam az újpesti villamos ötven évvel ezelőtti döcögését, hogy Andrej és Pierre történetével együtt ifjúságom történetét is ne olvassam. Csakhogy az én ifjúságom lényegi, de rajtakaphatatlan átalakuláson megy keresztül a *Háború és béke* olvasása közben: legszomorúbb mozzanatai is, bár egykori alakjukat pontosan megőrizve, a boldogság aranyába öntve kerülnek ki a regény mágikus vegykonyhájából.

Mert miről szól a *Háború és béke*? Ezt anyám kérdezte tőlem, gimnazista koromban, amikor látta, hogy elmerültem a könyvben. A *Karenina Anna* kedves regényei közé tartozott, de a *Háború és béke*-t nem tudta elolvasni, mert az a sok csata, mondta, nem neki való. Hát miről is szól? A háborúról és a békéről – feleltem volna, de elharaptam a választ: tudtam, hogy ez így kevés. Mindenről – mondtam tétován, bár azt is tudtam, hogy ez meg túlságosan általános válasz. Ma már tudnám, hogy mit feleljek anyámnak: a *Háború és béke* a boldogságról szól.

Főntebb, amikor az emlékezetemből fölmerülő jelenetsorból hirtelenében és rendszertelenül kiemeltem néhányat, kimaradt egy részlet, amelyet pedig annak idején, valahányszor újraolvastam a könyvet, azon az egy ismétlésen belül is többször átfutottam – nem tudtem betelni vele. Arról az esetről beszélek a régimódi udvarházban, amikor a szabadságon levő Nyikolaj Rosztov, a hirtelen hűtlensége és majdnem-szökése utáni, testi-lelki megrázkódtatásból éppen magához tért Natasa és az emberi kapcsolatokon kívül csellengő Szonya falkavadászatra mennek, és elvetőd-

nek a *gyágyuska* – mert én még természetesen a régi fordítást olvastam – és nyilvánvalóan vele élő házvezetőnőjének meleg otthonába, és Natasa táncol, egymagában járja a régi orosz táncot. A merő boldogságnak ez a látszólag összefüggéstelen epizódja az Oroszországra és a regény minden szereplőjére zúduló vész előestéjén – talán nincs is a világirodalomban próza, se vers, amelyben érzékletesebben, elevenebbül mutatkoznék meg a létezés oktan és indokolhatatlan öröme.

De hát ez a vidám vadászat, ez az őszi este a gyágyuskánál nem is a legjobb példája a tolsztoji boldogságnak – elvégre az öröm közvetlen megjelenése. Tolsztoj igazi csodája, hogy nála a szenvedésből, a sebesülésből, a haldoklásból sem hiányzik a boldogság. „Amíg van élet, addig van boldogság is” – írta, és alighanem ez a legbátrabb hitvallás az irodalomban.

Időbeli távlat? Nem látom. Tolsztoj művészetének boldogsága kortalan – időtlen.

1978

A FORDÍTÓ NAPLÓJA

A FORD TO ZEPHYRUS

JEGYZETEK A FORDÍTÁSRÓL

A LEGHAZAFIASABB MŰFAJ

„Hát csakugyan olyan jól tud (vagy: „Milyen jó magának, hogy olyan jól tud”) franciául, németül, angolul, oroszul és latinul, hogy ennyi nyelvből fordít?” – ezt a kérdést, jóhiszeműen vagy rosszhiszeműen, hitetlenkedve vagy irigykedve, gyakran szegzik nekem az úgynevezett laikusok, de jó néhány kiadóhivatali igazgatót, lektort, sőt hivatásos fordítót is közéjük kell sorolni. Ilyenkor persze zavarba jövök. Mit feleljek rá? Mondjam el, hogy valahányszor új fordításba kezdek, elfog a vakrémület, hogy teljesen rám illik, amit Kosztolányi mond fordítói arcképcsarnokában arról a Sylvanusról, aki „fogyatékosan tudja a nyelvet, melyből fordít, állandóan szótároz, izzad, piszmog”, s ha fordításai mégis érnek valamit, akkor épp azért, mert ez az ismeretlenség felcsigázza igényeit és képességeit? Hogy jelmondatom, akárcsak Zrínyié: „Ha rövid a kardod, toldd meg egy lépéssel” – s mi mindent jelent ez a „lépés” a fölösleges kutatástól és háromszoros befektetett időtől egészen a megsejtésig!

Vagy hivatkozzam a mostanában sokat emlegetett „fordítói hagyományainkra”? Hogy nagy klasszikus fordítóink, mint sok körülményből, adatból összeállítható, körülbelül ugyanígy tudhattak idegen nyelveket? Vagy azt idézzem, amit magam körül tapasztaltam: hogy legjobb fordítóink közül sokan – többnyire éppen azok, akik nemcsak fordítók voltak, hanem maguk is költők, írók – képtelenek voltak idegen nyelvet olyan fokon megtanulni, ahogyan hotelportások és külföldi levelezők; hogy rendszerint nem volt rá módjuk, idejük, türelmük, hogy sokat időzzenek külföldön, s jól és közvetlenül megismerjék valamely ország körülményeit, vagy akár az egyetemen mélyedjenek el kellő filológiai tanulmányokba? Emlegetsem, hogy Babits, Dante fordítója, milyen nehezen szólalt meg olaszul, vagy hogy Sárközi, a József-trilógia csodálatos fordításának készítője, amikor Thomas Mann Pesten járt, azt mondják, inkább megbetegedett, csak hogy ne kelljen találkoznia a József-trilógia szerző-

jével, mert félt, hogy csak töri a német nyelvet? Vagy tán magamról valljak, aki a legtöbb nyelvet úgy tanultam, hogy egyedül vágtam bele, de az első könyv leckéinek sem jutottam a végére, mert beleuntam a nyelvtanba, hanem egyenesen Baudelaire-be, Shelleybe, Puskinba vetettem magamat? Hogy amikor egy alkalommal szembekerültem az angol kultúrattasával, s bemutatottak mint John Donne verseinek és *III. Richárd*-nak fordítóját – nemcsak hogy egy szót sem tudtam kinyögni, de azt sem értettem, amit nekem mondtak, s azontúl, ha egy angol közeledett felém a társaságban, igyekeztem feltűnés nélkül messzebb jutni, és elkerülni a megszólítást? (És legfeljebb az vigasztalt, hogy rajtam kívül az egész gyülekezetben csak Szabó Lőrinc végzett hasonló hadmozdulatokat.)

Végül is nem szoktam minderről beszélni, mert félek, a kérdező félreérthetné, s a magyar fordításirodalom hitele csökkenne a szemében. Vagy ha kicsit rosszhiszemű, még úgy is félreértheti, hogy mert voltak, akik a szükségből erényt tudtak csinálni, én már egyenesen ezt a szükséget tartom erénynek, kíváncsi állapotnak. Hiába magyaráznám, mennyire irigylem azokat, akik magától értetődően tudják, amit nekem meg kell fejtenem; vagy hogy pusztán nyersfordítás alapján meg egyáltalán nem tudok fordítani.

De még nagyobb zavarba jönnek, ha mást kérdeznének tőlem, például ilyesmit: „Ejnye, barátom, maga ennyire tud magyarul? Vállalkozni merészel rá, hogy amit Shakespeare és Racine, Schiller és Molière, Tacitus és Thackeray, France és Fontane elmondott, arra egyaránt kitalál valamit magyarul?” Hát igen, erre aztán semmit se tudnék válaszolni.

Még a tisztultabb felfogású irodalmi közvéleményben is megrögződött az az előítélet, hogy a fordító legjellemzőbb, legfontosabb tulajdonsága az a tudás, érdeklődés, vonzódás, mely az idegen irodalmakhoz kapcsolja. Valljuk be, a fordítói tevékenységet a közvélemény előtt a kozmopolitizmus árnyéka lengi be. Ezt azzal kell kiegészíteni, hogy a jobbhiszeműek is rendszerint kizárólag mint a közös emberi civilizáció, a világirodalom nélkülözhetetlen közvetítő közegét tisztelik mint magasrendű eszközt a népek megismerésére. Természetesen ki tagadná, hogy mindez hozzátartozik a fordítás közvetlen feladataihoz, rendeltetéséhez? Ennek köszönheti ún. kultúrpolitikai jelentőségét, különösen nálunk, ahol ezen a téren is sok volt a pótolnivaló. Mégis, és ettől elválaszthatatlanul, a fordítás elsősorban nemzeti ügy – enélkül nem is teljesíthetné ezt a közvetítő, nemzetközi hivatását. Az a fordító, akinek a világirodalom némely klaszszikusának megismerésekor, egy-egy idegen remekmű olvastán nem támad *magyar hiányérzete*, türelmetlen mohósága, hogy ezt az idegenséget magyarrá tegye, aki semmit sem érez Európába törő elődeink zsákmányszomjából – az sohasem tudja magyarul híven elmondani, amit az idegen

remekmű mond, annak alapján véve fogalma sem lehet róla, mi az a fordítói hűség. Igen, csak az a jó magyar fordítás, amelyik maga is jelentős magyar művé válik, s nemcsak azzal, hogy szépen, természetesen hangzik magyarul – „mintha magyarul írták volna”, ahogy mondani szokták –, hanem az idegenségével is, azzal, hogy olyat szólaltat meg, ami addig nem szólt, vagy éppen akkor nem szólhatott magyarul; hogy utóélete, hatása van az eleven irodalomban. A magyar irodalomban, ahol a legrégebbi vers nem önálló töről fakadt, eredeti alkotás – mint szerencsésebb országokban, ahol az egyház térítése nem járt olyan alapos tisztogatással –, hanem fordítás (az *Ómagyar Mária-siralom*), mindig is nagy szerepe volt az ilyen alkotó, megtermékenyítő fordításműveknek, mint – hogy csak néhány példát említsünk a régebbiek közül – a Károli-Biblia, Vörösmarty, Petőfi, Arany magyar Shakespeare-je, Arany magyar Arisztophanésze, vagy akár Bérczy *Anyegin*-je, Vikár *Kalevalá*-ja, Babits magyar Dantéja, Babits, Tóth Árpád, Szabó Lőrinc magyar Baudelaire-je, Tóth Árpád Milton-, Shelley- és Keats-fordításai, vagy Sárközinék már említett József-trilógiája.

A mi nagy fordítóink mindig is tisztában voltak ezzel. Ezért írhatta Vörösmarty: „Nem tartózkodunk kimondani, hogy Shakespeare jó fordítása a leggazdagabb szépliteratúrának is felér legalább felével.” A fordításirodalomnak ezt a nemzeti hivatását nem kevésbé hangsúlyozták épp azok a költők is, akiket „nyugatosoknak” neveztek. A fordítás, mondta Babits, „ajándék a nemzetnek”, Tóth Árpád pedig azt tartotta, hogy „szolgálat a nemzetnek”. Tegyük hozzá még valamit. Hogy idegen nyelven megszólalt költőt, íróval valaki tudjon és érdemesnek tartson híven és szenvedélyesen magyarra fordítani – ahhoz feltétlen és *tudatos* hit kell, meg bizalom a magyar nép, a magyar nyelv jövőjében, talán tudatosabb is, mint bármely más művészethez. Ebben az értelemben merem azt mondani, hogy a fordítás a leghazafiasabb műfaj irodalmunkban.

A FORDÍTÓI FORMALIZMUSRÓL

Sok válfaja van. A szovjet fordítói vita nyomán ide sorolják azt a jelenséget is, amit általában véve szolgai fordításnak vagy fordítói műnyelven „tapadásnak” nevezünk. Nálunk, úgy tapasztaltam, valamirevaló fordítók munkájában nemigen találkozunk ezzel a hibával. Ma már a tapadás, szolgáltság igénye, veszélye inkább csak a fordítás ellenőrzésében fenyeget, maguk a fordítók, hacsak nem tapasztalatlan kezdők vagy reménytelen dilettánsok, inkább a másik végletre hajlamosak, az eredeti mű szerkezetét, felépítését semmibe vevő, nagyon is könnyed talpraesettségre, kényelmes magyarításra.

A szó szorosabb értelmében nevezhetjük formalizmusnak azt az ön-

célú, minden áron érvényesülni akaró díszítőkedvet, mely, akár helyre népieskedésben nyilvánul meg, akár dekadens finomkodásban, mindenképpen szervesetlen, szecessziós ornamentika marad. Ilyen szépelgés előfordul néha tetszetősebb fordításokban is, de a legkülönbek nemigen élnek vele: nincs rá szükségük. Mulatságos véletlen, hogy e szecessziós műtűrkékekkel rendszerint éppen azoknál találkozunk, akik nem győzik megróni Babits és Kosztolányi dekadenciáját.

De formalizmussá válhatik a fordító legnemesebb formaművészete is, ha nem éppen az eredeti mű tartalmát, szellemét, formáját érvényesíti. Ilyenkor a forma túlságos hangsúlyozása vagy elhanyagolása néha ugyanarra az eredményre vezet: elmossa a különbséget két író sajátos, egymással össze nem téveszthető hangja, előadásmódja között. Radnóti elméletileg is elemezte, gyakorlatilag is megmutatta, milyen „gyökeresen más” tud lenni a látszólag azonos forma: Tibullus, Goethe és Hölderlin disztichonja. Hasonló művészettel tudta érzékeltetni Illés Endre a különbséget Stendhal és Maupassant prózája között. De általában véve ilyen teljesítménnyel többször találkozunk költői, mint prózai fordításainkban, mert a versmérték, a rím mégiscsak határozottabb alkalmat nyújt a különbségek érzékeltetésére, mint a regény vagy a novella tagolatlanabb kiterjedése. Pedig nyilvánvaló, hogy a nagy prózaírók hangja éppolyan egyedülálló és összetéveszthetetlen, mint a nagy költőké, ha nehezebb is ezt a különbséget meghatározni. Minden műnek megvan a maga sajátos hangneme, s e hangnem érzékeltetésére nem minden nyelvi réteg, nem minden mondattani kötés alkalmas. Vannak fordítók, akik nagy nyelvi erővel, költőiséggel és természetességgel fordítanak, csak éppen a hangnem jelzésére és következetes megtartására nem kényesek s fordításukban a világirodalom legkülönbözőbb klasszikusai ugyanazzal a hangszínezettel és lélegzetvétellel szólnak hozzánk.

S végül, és éppen legmagasabb színvonalú fordításainkhoz érkezve, nem feledkezhetünk meg arról a fordítói értékelésről sem, mely a mi munkánkkal velejáró állandó erőfeszítésben és megalkuvásban az eredeti mű hangulati árnyalatait fontosabbnak tartja, mint értelmi árnyalatait. Ez az értékelés a *Nyugat* költőfordítóinak gyakorlatában jelentkezett, s nyilván összefüggött azzal, hogy ők találtak először magyar hangot azoknak a modern, dekadensnek nevezett költőknek, akiknek verseiben csak ugyan nem az ésszel követhető tartalom volt a fontos, hanem a zene, a légkör, a hangulat. Érdekes különben, hogy Babits volt az első, aki felfigyelt erre a jelenségre és veszélyre, Tóth Árpád fordításkötetéről, az *Örök virágok*-ról írt bírálatában. Példaként Gautier-nak ezt a két sorát idézte: „*Le buste Survit à la cité*”, melyet Tóth Árpád így fordított:

*A márvány-
arc él a rom között –*

tehát megmentette azt az árnyalatot, hogy nem *egész* szoborról, csak *mellszoborról* van szó, viszont elmosta azt a főjelentést, hogy a szobor *túléli* a várost. Persze, az elmúlt évek fordítói vitáinak némely torzítása után nem árt hangsúlyozni, hogy Babits is, Tóth Árpád is hű fordító volt, és szó sem lehet velük kapcsolatban az egészséges fordítói egyensúly megbomlásáról. Ez az egyensúly inkább azok fordításaiban kezdett felbillenni, akik az ő hagyományaikat folytatták. Egyre inkább csak az általános benyomással törődtek, sokszor a tartalom, a jellemzés, az értelmi csattanók rovására. Csak egy példa a sok közül, Sárközi szép, finom, maradandó *Faust*-fordításából – azért tőle, mert csak a legkülönbekkel érdemes példálózni. Amikor húsvétkor Faust a famulusával kísétál a városkapu elé, s a parasztok hálálkodnak neki, amiért dögvész idején gyógyította őket, Faust így felel:

*Vor jenem droben steht gebückt,
Der helfen lehrt und Hülfe schickt.*

Sárközinél:

*Borulj az Úr előtt le, ki
segít s tanít segíteni.*

Sárközi tehát megmentette a kevésbé fontos árnyalatot, a kettős segítséget, viszont a szemérmes-ironikus „az ott odafenn”-t az egyszerű szólammal, „az Úr”-ral helyettesítette. Ebben nem az a legnagyobb hiba, hogy Faust kitérő-elhárító fogalmazása egyértelműbben vallásos lett a magyarban, hanem hogy ez a változat jellem- és helyzetmásító. Faust ugyanis éppenséggel nem az az ember, aki egykönnyen ajkára veszi az Úr nevét – több okból is tartózkodik ettől –, ezért válaszolgat olyan óvatosan Gretchen faggató kérdéseire is a lugasban. Azonkívül magyarban annyit jelent e két sor, hogy Faust a maga tekintélyével istenfélelemre buzdítja a népet, holott eredetiben csak kitér az ünnepeltetés elől, félig mogorván, félig szégyenkezve. Hiszen, mint Wagnerral kettesben maradva elmondja, amivel apja meg ő dögvész ellen kísérletezett, egyéb sem volt kuruzslásnál és szélhámosságnál, s akkor hiába kérte „az Urat odafenn, hogy végezzen a szörnyű vésszel”. Persze, így ennek a két sornak:

*Dacht ich das Ende jener Pest
Vom Herrn des Himmels zu erzwingen –*

keserű ironiája elvész a fordításban. De még tanulságosabb, ha egy-két oldallal visszalapozva megfigyeljük, hogy az előző jelenet befejezésében, az angyalok húsvéti zárókórusában néhány szó árnyalatnyi eltolódásával hogyan változik a szinte pogány örömmujjongás és a tevékeny élet dicsérete merő pietizmussá.

Radnóti egy maga fordította Vergilius-eklogának egy sorával jellemezte a versfordítás folyamatát: „Dallama már a fülembe motoz, szavait keresem még.” Szép, de kényes megfogalmazás. Radnóti ugyan – akinek tökéletességre törő igényét ritka fordítói szerencse kísérte – hű fordító maradt az értelmi árnyalatokban is. De legkiválóbb versfordítóink között – a prózafordításban jelentkező hangnemkeveredéssel ellentétben – egyre inkább tért hódított az a módszer, hogy fordítás közben szinte kizárólag az eredeti mű dallamát, hangnemét tartották szem előtt, s a vers csontozatát megpuhították, meglazították. Ez különösen akkor lett feltűnő, amikor a világirodalom határozott értelmű, nagy költőinek fordítására került sor. Sok fordító világért sem cserélte volna fel az alkony jelzői között az „ezüstszürkét” egyszerű „szürkére”, de fordításából nem derült ki, hogy a magyarul megszólaló költő helyesli-e vagy elítéli az ezernyolcszázharmincas vagy negyvennyolcas forradalmat. Az eredeti jellegzetes hangneme félreismerhetetlenül megmaradt a fordításban is, de a költő legfontosabb vélekedései – pedig bizonyára neki is igen fontosak voltak! – meglehetősen elhomályosultak. Ezért mondhatjuk el, hogy a hangnem, a forma elhanyagolása is, bálványozása is egyaránt formalizmushoz vezethet.

A FORDÍTÓI MARRIZMUSRÓL

„Nekünk, magyaroknak, marristáink tudtommal nemigen vannak” – szólott hozzá a szovjet fordítói vitához Németh László. Sajnos, nem tudom osztani ezt a bizakodását. Persze, akárcsak a szovjet fordítói vitában, nálunk sem jutott senkinek eszébe, hogy „szocialista-realista fordítás” is létezhetik, csak realista fordításról beszéltünk, s ennek módszere megegyezik azzal, ahogyan az orosz klasszikusok vagy a magyar klasszikusok mindig is fordítottak. S nemigen akadt komolyabb fordítónk, aki régi remekműveket valamiféle elképzelt proletáröntudathoz igyekezett volna áthangolni. Ebben az értelemben kétségkívül igaza van Németh Lászlónak.

De én azt hiszem, nem szabad azt képzelni, hogy a marrizmus, legalábbis a fordítói válfaja, kizárólag „baloldali elhajlás” lehet. A szovjet vitában sok szó esett a fordítói marrizmusról, a nyelvtudomány marrista irányzatának analógiájáról. Jellemzésére és elrettentésül Finkelnek egy mondatát idézték (*A fordításelmélet néhány kérdése* c. művéből): „Az ere-

deti művet hozzá kell idomítani más olvasóközönséghez és más ideológiai követelményekhez.” S vajon nem ilyesmiről volt-e szó nálunk is tíztizenöt évvel ezelőtt, amikor az „átköltések” divatja tombolt? Igaz, ezek már olyan vaskos és végletes „hozzáidomítások” voltak, hogy nem is egészen jó példák. De a „hozzáidomítás” finomabb módszerei mindig is divatoztak a világirodalomban. Így például Shakespeare-t száz évvel később, a restauráció korában, Angliában a legkülönb színműírók – köztük Dryden is, a nagy angol költő – hozzáidomították az új, finomkodóbb és könnyedebb közönség követelményeihez: nyersebb kifejezéseit megszelídítették, érdességeit, bizarrságait kisímították, bonyolultságát, gazdagságát a kényelmesebb észjáráshoz és figyelemhez egyszerűsítették, világbíró erejét szalonba csökkentették.

Ilyesféle idomítást nálunk gyakran ma is ki kell állniuk a klasszikusoknak, legkivált a színdaraboknak. A ma divó idomítás módszere természetesen nem hasonlítható a régi, hírhedt átköltésekhez – viszont nem is olyan könnyen rajtakapható. Hiszen nagyjában ugyanazt mondják el, ami az eredetiben áll, csak éppen sokrétűségéből, gazdagságából gyököt vonnak, költői vagy drámai dialektikáját egyszerű csevegéssé, többszólamúságát egyszólamúsággá simítják, különösnek ható fordulatait kifésülik, s a hajdani komoly, kissé nyers, sőt nemegyszer marcona férfiak mint piperkőc ficsúrok jelennek meg előttünk, a sűrű bikavér vagy aszúbor helyett valódi, kellemes, könnyű kadarkát és muskotályt kapunk. A klasszikusok ilyenféle „idomításának” rendszerint körülbelül ez a kimondott vagy ki nem mondott eszmei önigazolása: „Shakespeare-t (vagy X-et vagy Y-t) a maga korában a közönség azonnal, első hallásra könnyen megértette – (már ez a feltételezés is több, mint kétes) –, tehát úgy kell fordítani, hogy a mai közönség is első hallásra, könnyen megértse.” Ha aztán ez a fordítói marizmus találkozik bizonyos „színházi marizmussal”, akkor felülkerekedik a kényelmesség, minden „fölösleges komplikáció” elkerülése, az ún. „színpadszerűség” fetisizálása, s a tömör, klasszikus komédiák a századfordulói operett, a tragédiák a melodráma elemeivel keverednek.

Csak természetes, hogy a tartalmi átköltéshez, szűkítéshez, szegényítéshez, egyszerűsítéshez, hígításhoz és olcsósításhoz hozzátársul a pusztá formának, a versmértéknek megváltoztatása is, abból az előítéletből kiindulva, hogy ez meg az a versidom a magyarban „nem természetes” vagy „nem mondható”. Az ilyen előítélet persze addig életképes, amíg valaki egy szerencsés oltással meg nem honosítja a magyarban visszaadhatatlannak, természetellenesnek, mondhatatlannak vélt versformát. De az előítéletek szívósak – így például még ma is vannak hívei annak a felfogásnak, hogy a francia alexandrinus magyarban „nem mondható”, tehát

Racine és Molière darabjainak formáját meg kell változtatni ahhoz, hogy színpadjainkon megjelenjenek. Pedig nyugodtan megbízhatunk a magyar nyelv és a magyar vers asszimiláló erejében: aligha képzelhető versforma, melyet be ne tudna fogadni, magába ne tudna olvasztani. Csokonai előtt a jambus a magyar verslejtéstől merőben idegen zene volt, de százötven év alatt annyit változott, hogy ma már a szabadon kezelt magyar jambus jóformán nemzeti versidomunk – ezt sokszor éppen azok nem veszik észre, akik tudományosan és hivatásosan foglalkoznak a magyar versstannal. A Kisfaludy Társaság antológiájában még nem merték a francia alexandrinust alexandrinussal visszaadni – azóta Babits, Tóth Árpád, József Attila, Radnóti, Illyés, Szabó Lőrinc és mások versei és fordításai után a legnépszerűbb versritmusok közé tartozik nálunk. Weöres Sándor kezében még az indiai *sloka* is magyar versformává változik.

Azt persze el kell ismerni, hogy – ameddig ez a szerencsés oltás be nem következik – célravezetőbb lehet a hűtlen, de bevált formát alkalmazni, mint a szokatlant sután, nehézkesen. Ki nem próbált területen a színháznak talán tartalmilag is joga van ilyesféle lazításhoz, amíg a közönség a szokatlant fokozatosan meg nem szokja. Elvégre a kisgyereket is a cseppfolyós és pépes táplálékon keresztül, fokozatosan szoktatják rá a szilárdabb ennivalóra. Csak az a bökkenő, hogy a mi átköltéseink, átídomításaink többnyire olyan szerzőkön esnek meg, akikről klasszikus vagy modern költőink már bebizonyították, hogy híven is egészen jól lehet őket magyarra fordítani. Sőt a közönség is bebizonyította, hogy hajlandó „bevenni” őket formailag, tartalmilag hű fordításban is. Ma még – ha a maguk nemében talpraesettek – nagyjából egyformán szívesen fogadja a hívebb és a hígabb fordításokat, sőt jó részében nem idegenkedik attól, hogy a klasszikusok meghallgatására és befogadására nagyobb figyelemmel készüljön fel – tudja, hogy megéri a fáradságot. De ha mind jobban rákapatják erre a megcsócsált papírra, soha többé nem tud majd megbirkózni komolyabb falatokkal.

MINTHA MAGYARUL ÍRTÁK VOLNA?

Voltaképpen ehhez, a „más olvasóközönséghez idomítás” kérdéséhez kapcsolódik ez a sokat hangoztatott követelmény is. Vajon elfogadható-e? Már elmondtam a jegyzetek első részében azt a nézetemet, hogy a fordítás akkor ér valamit, ha jó, megtermékenyítő, hatásos magyar mű lesz belőle. De akkorát fordítani az eredet, hogy azt is elhiggyük, magyar ember volt a szerzője? Hát pusztá véletlennek tekintsük-e, hogy Shakespeare és Racine tragédiái, Horatius és Baudelaire versei, Stendhal és Thackeray regényei, a *Faust*, az *Anyegin* nem magyar nyelven íródtak, vagy pedig hozzájárultak ehhez földrajzi, néprajzi, történelmi és társa-

dalmi okok is? Ha igen, úgy művészileg is, társadalmilag is otromba hazugság volna azt a látszatot keltetni, mintha a Nagyalföldön vagy a magyar végeken jöttek volna létre.

Nem, ennél a sokszor hallott, kétes értékű és jelentésű követelménynél sokkal megbízhatóbb Belinszkij klasszikus megfogalmazása: „úgy, ahogy van, a saját nemzeti öltözetében” kell bemutatni egy másik nép alkotását. Tehát igenis meg kell érezni rajta, hogy angol, német vagy francia írta (s méghozzá azt is, miféle angol és miféle francia). S hogy ennek az idegenségnek érzékeltetésére semmi sem alkalmas, amit a magyar nyelv kivet magából – ez olyan természetes, hogy beszélni sem érdemes róla. Sőt, magyarul kell hangzania, magyar művé válnia. Egyike ez a fordítás ellentmondásainak, s még csak nem is a legnagyobb. Ezért mondhatta Kosztolányi, hogy fordítani annyi, mint gúzsba kötve táncolni. A fordítónak valahogyan minden nagy munkája előtt a magyar nyelv elemeiből ki kell kevernie azokat a színeket, amik éppen ehhez a műhöz kellenek – mert ezeket a színeket bizony nem lehet készen kapni. És ha már megvan a jó alaptónus, még hány külön nehézség a részletekben! Ott van például az a gyakori eset, amikor az eredeti mű különböző dialektusokat, nyelvi sajátságokat érzékeltet. Mi a teendő ilyenkor? Magyar tájnyelvekkel helyettesíteni az idegen nyelvjárásokat? Arany, a legszuverénebb fordító, akinek ilyen szempontból minden sikerült – és mindennek az ellenkezője is –, erre is képes volt, s ha a *Lysistraté*-ban Lampito, a spártai nő – „lakón tájejtéssel”, ahogy Arany finoman megjegyzi – azt mondja:

*S az enyém, ha möggyün is olykó' csatábu',
Paizst ragadva mömmög e'röpü' –*

ezt elbűvölten elfogadom, s azt hiszem, elfogadnám akkor is, ha színpadról mondaná, csíkos szegélyű tunikában, görög szandálban, görögfürtösen. De – és ez aligha sznobizmus – más fordító nemigen tud ilyesmire rávenni. Bevallom, engem mégoly művészi fordításban is zavar, ha orosz regényekben szögedien szentségölnek, ha a színpadon strimflis, parókás francia lakájok dunántúlian rossebeznak. Az én Ottlik Géza barátom meg – egyébként Shaw Johannájának, Dickensnek, Kellernek bravúros fordítója – egyenesen a radai rossebet emlegettette Washington hadseregében, meg a mádi zsidót. (De ezeket hiába keresi az olvasó: a „lektori önkény”, a meggyőzés reménye nélkül, merőben „adminisztratív módszerrel” eltávolította őket a szövegből.)

Persze, itt kell csak igazán hangsúlyozni, hogy a művészetben nincs és nem is lehetséges egyedüli, egyszer s mindenkorra érvényes megoldás. Aranyra – akit az imént a legvastagabb magyarításra idéztem például

(idézhettem volna csodálatos, rímes-hangsúlyos Horatiusát is) – inkább az jellemző, hogy közvetlenül, magától értetődően veszi át az idegenséget, a különösséget. Arisztophanésze – az olyan szóképzésekkel, mint „tengersokfővényszer”, a vers megcsavarásaival, átvetéseivel – árasztja magából a görögséget. Vagy ki merné közülünk annyira követni az eredeti szöveg rostjait, inverzióit, mint ő a Burns *Köbor Tamás*-ában, Tamás lováról beszélve:

*De míg a hidra feldübörgött,
Volt neki rázni farka, ördög!*

És Shakespeare-jében micsoda merészen különös átvágások, tömörítések, hogy az eredeti költészetet azonmód, gyökerestül-ágastul átültesse hozzánk! Amikor a *János király* első jelenetében Chatillon ezt mondja:

*The proud control of fierce and bloody war,
To enforce these rights so forcibly withheld,*

és János király azt feleli rá:

*Here have we war for war, and blood for blood,
Controlment for controlment: so answer France –*

Aranyból ez pattan vissza:

*Hát büszke, véres háború daca,
Visszacsikarni a csikart jogot,*

továbbá:

*Had ellen itt lesz had, dac a dac ellen,
Vér ellen is vér: mond a Fransznak ezt.*

Közhiedelem, hogy a prózafordítás szöveghez kötöttebb a versfordításnál. Pedig ott is jóformán annyiféle megoldás, ahány igazi művésze a fordításnak. Magam részéről teljesen egyetértek Németh Lászlónak azzal a pontos megfogalmazásával, ahogy a prózafordító munkáját meghatározza: „Mondatról mondatra, kifejezéstől kifejezésig védi az anyanyelvét, arra azonban nincs szabadsága, hogy az idegen mondatok öleléséből kibújjon, s azért, hogy a gondolatot jobban derékon kaphassa, messzebb húzódjék tőle.” De Illés Endre például kibújik a stendhali mondatok öleléséből, messzebb húzódik tőlük, s mégis, ha tréfából meg-

magyarosítaná is a *Vörös és fekete* meg a *Vörös és fehér* valamennyi tulajdonnevét, akkor sem tudná elhíttetni velünk, hogy magyar ember írta őket. Hogy mivel éri el ezt a franciásságot, stendhaliságot, azt hosszabban kéne, s talán akkor sem lehetne kielégítően elemezni – a maga sajátos színkeverésével. Mindenesetre fordításában Stendhal úgy szólalt meg magyarul, ahogyan addig semmilyen magyar író sem. És Örkeny paradoxonként ható feltételezése: „Semmiel sem bizonyíthatom, de érzem, hogy Arany magyarul is tanult Shakespeare-től, Homérosztól, Goethétől” – a fordító Aranyról a szó legszorosabb értelmében igaz: Arisztophanészében, Shakespeare-jében, a magyar nyelvnek, a magyar versnek olyan alakulatai bontakoztak ki, amilyenekkel sehol máshol nem találkoztunk, még Arany saját költészetében sem. Aminthogy nagy fordítás rendszerint olyankor jön létre, amikor az idegen lángelme, az idegen remekmű a magyar nyelvnek, versnek, elbeszélésnek addig ki nem próbált, rejtett lehetőségeit szikráztatja fel.

HAGYOMÁNYAINK

E megfogalmazás után azonban helyénvaló bizonyos óvatosság, fenntartás és kiegészítés. Elvégre a magyar irodalmat, különösen száz-százhusz év óta, sok maradandó fordítás gazdagította, mégpedig a világirodalomnak sokféle területéről. Lehetetlen, hogy ez a felgyült örökség ne befolyásolja újabb fordításaink szellemét, módszerét, technikáját is. Nem érezzük-e Devecseri *Iliász*-ának szerencsés szóképzésein, görögös szórendjein Arany Arisztophanészének közellétét? Elképzelhető-e például mai Shakespeare-fordítás, amelyen nyoma sem volna annak, hogy Vörösmarty és Arany is fordított Shakespeare-t? Persze hogy elképzelhető, s ha amúgy tetszetős, ügyes munka, a színpadról is hatásosan szólhat, különösen, ha jó rendezők, jó színészek hozzáadnak valamit abból, ami kimaradt belőle. De magának a szövegnek aligha lesz shakespeare-i hitele.

Más szóval: vannak fordítói hagyományaink. Ezekről sok szó esett az elmúlt egy-két évben, sok egymással ellenkező szó is. Egyben persze megegyezünk: nagy klasszikusaink, Vörösmarty, Arany fordítói hagyományait tartjuk legfontosabb örökségünknek, követendő eszményünknek. Csakhogy nem mindegy, hogyan jutottunk eddig a felismerésig.

Vagyunk jó néhányan, akik fiatalabb korunkban sem vontuk kétségbe, hogy Arany a legnagyobb magyar fordító, de ez az elismerés nem hatott közvetlenül fordítói gyakorlatunkra, mely a Nyugat költőinek nyelvét, verselését, értékelését követte, azazhogy folytatta, olyan úton, melynek buktatóiról már beszéltem. Csak később fedeztem fel Arany és Vörösmarty fordításaiban a biztosabb erőt, realisabb anyagot, közvetlenebb útbaiga-

zítást. Mások viszont kezdettől fogva klasszikusainktól kívántak tanulni, s fordítói gyakorlatukra lényegében nem hatott a Nyugat költői mozgalma. Ez valójában annyit jelent, hogy, ha elkésve is, a fordításnak ahhoz a századfordulói iskolájához csatlakoztak, melyre a Kisfaludy Társaság nyomta rá bélyegét.

Valójában ennek a két iskolának hatása túlnyomóbb és közvetlenebb volt újabb fordításirodalmunkban, mint Aranyé és Vörösmartyé, s amikor hagyományaink kérdésében nem értettünk egyet, ennek a két áramlatnak értékelésében tértünk el egymástól. Akit a fordítás ügye komolyan foglalkoztat, annak részéről képmutatás és áltárgyilagosság volna, ha e kérdésben pártatlanságot akarna tanúsítani. Én sem szeretném leplezni a magam nézetét.

Az Arany és a Nyugat közé eső korszaknak van néhány kimagasló fordítója: többek közt Bérczy *Anyegin*-ja, Ábrányi *Don Juan*-ja és *Cyranó*-ja, Győri Vilmos *Don Quijoté*-ja. De általában véve e korszak fordításirodalmát, akárcsak eredeti költészetének zömét, az erőtlenség, a tisztes középszer, az epigon szürkeség jellemzi. Hátramosztító törekvés ezt a korszakot követendő hagyománynak tekinteni. Pedig ez az örökség ma is eleven hatóerő. Itt főleg arra a fordítói gyakorlatra gondolok, mely szinte kizárólag ebből az örökségből táplálkozik, s arra a kiadókban, kultúrpolitikai szervekben, kritikában nemegyszer megnyilvánuló ízlésre, melynek ez az akadémizmus az eszményképe, és amely viszolyog mindattól, amivel a század eleje óta nyelvünk és verselésünk gazdagodott.

Ezek a nyelvi és verselési vívmányok pedig jórészt a Nyugat iskolájához fűződnek, s ez a fordítás területén nemcsak Babitsot, Tóth Árpádot és Kosztolányit jelenti, hanem a fordításaikkal közvetlenül hozzájuk csatlakozó Sárközit, József Attilát, Radnótit és a ma élő, kiváló fordítók egész sorát is. Értelmetlen elszegényedés, veszedelmes maradiság volna erről az örökségről lemondani. De még valami jellemzi ezeknek a költőknek fordítói munkásságát, s ez kapcsolja össze őket közvetlenül nagy klasszikusainkkal: a fordítói szenvedély. Az, hogy olyat fordítottak, amihez személyes izgalom, érdeklődés vonzotta őket, s hogy fordításaikban benne él egész költői tudásuk, erejük, igényük, egyéniségük. Végző soron ezért tekintjük működésüket ösztönző, követendő hagyománynak.

A FORDÍTÓ EGYÉNISÉGE

Itt megint meg kell állni, a félreértések elkerülése végett. Az előbb a fordító egyéniségét említettem, s ilyenkor óhatatlanul jelentkezik a kérdés: érvényesüljön-e, érvényesülhet-e a fordító egyénisége? Nem, ha már ezzel az igével kérdezik, csak ez lehet a válaszuk: nem. Szó sem lehet „érvényesülésről”. Márpedig ez a kérdés mindig és újra fel-

támad, akárhányszor is kivégzik. Legutóbb Kardos László adott rá feleletet válogatott műfordításainak utószavában. „A baj ott kezdődik – mondja többek között –, amikor a fordító egyénisége nem fut párhuzamosan az eredetivel, hanem keresztezi azt.” Mészöly Dezső a *Romeo és Júlia*-ból idézett meggyőző példákkal mutatta meg, hogy Kosztolányi is milyen drága árat fizetett érte, amikor egyénisége nem „az eredetivel párhuzamosan” nyilvánult meg. Egyébként Kosztolányi fordítói egyéniségkultusza kivételes jelenség. Azok, akik egyéniségüket manapság mindenáron fitogtatni akarják, rátukmálni a világirodalom óriásaira, és rajtuk keresztül a magyar közönségre, rendszerint egészen apró egyéniségek. A valódi egyéniségnek fordítás közben kisebb gondja is nagyobb annál, hogy saját egyéniségét érvényesítse: minden érdeklődését az köti le, hogyan érvényesítse magyarul az idegen egyéniséget. Ezt nevezik fordítói alázatnak, s ez megvolt például Petőfiben vagy Tóth Árpádban akkor is, amikor Béranger-t vagy Samaint fordított.

Persze, ezek a nagy fordítók azért kezelték olyan nemtörődomséggel tulajdon egyéniségüket, mert megvolt bennük az az öntudatlan, fölényes biztonság, hogy úgyis benne lesz a fordításban, teljes egészében. És ha van kiegészítenivalóm Kardos László fejtegetéséhez, akkor, nem félve a túlzás vádjától, csak annyi, hogy a fordító nem csupán „bevetethi” a fordításba egyéniségét, hanem bele is kell vetnie, és egyéniségen nem csupán „művészi erejét, képességeit” értve, hanem egész emberi, költői, írói, gondolkodói lényét – csakis így lehet hű a fordítása, csak így eleve-nítheti meg magyarul az idegen egyéniséget. Ez is a fordítás nagy ellentmondásai közé tartozik, talán nagyobb is, mint az idegenség és magyarság ellentéte és egysége. Megoldásának mindenesetre még több a változata. Kardos László magyarázata, hogy „a fordító annál jobban szabadjára bocsáthatja művészegyeniségét, mentől rokonabb az a költőével” – nem egészen kielégítő, és a kérdés, azt hiszem, nem ilyen egyszerű. Már több ízben utaltam rá, hogy tapasztalatom szerint a vérbeli fordítóknak két főtípusa van. Az egyikre ráillik Kardos meghatározása, mert az ilyen fordítók életműve szűkebb, de egyöntetű és harmonikus: a rokon műveket választják fordításra, azokat, amelyek megfelelnek a maguk legsajátabb művészetének. Ilyen fordító volt Vörösmarty, Petőfi, ilyen Tóth Árpád, József Attila és Radnóti. És vannak színészlelkű fordítók, akik úgy élik át a különböző költők, írók világát, a más-más remekművek hangját, mint új meg új szerepet. Ilyen fordító volt – bármilyen furcsa is első hallásra – Arany, aki Shakespeare-ben és Arisztophanészban két egymástól meglehetősen elütő, nagy szerepet játszott el; ilyen például Babits. (Vagy hát ki vel volt rokonabb: Szent Bernáttal és az *Amor sanctus* himnuszszerzőivel, vagy az *Erato* érzéki-pogány költőivel? Mert hogy mind-

kettőben eléggé „szabadon bocsátotta művészegyéniségét”, s hogy mindkettőben nagyon hű volt, az tagadhatatlan.)

De így vagy úgy, a jó fordításhoz mindenképpen az szükséges, hogy a magyar költő, író, fordító valamiképpen legsajátabb, nyílt vagy rejtett mondanivalóját is el tudja mondani az idegen hangon. És ha valaki ilyen kettős hűséggel tud fordítani – akkor, bármilyen különböző egyéniségeket jelenített meg fordításaiban, ezek mégis egyetlen, egységes művé állnak össze. Ilyen értelemben beszélünk Arany vagy Babits, vagy Tóth Árpád, vagy Radnóti fordításairól.

Ismerjük a görögöknek azt a szép mítoszt, hogy az alvilági árnyakat úgy lehet életre hívni, ha vért adnak inni nekik. A fordításra is áll ez valamiképpen. A világirodalom nagy árnyainak csak úgy adhatunk életet, ha vérrel itatjuk őket, mégpedig nem holmi áldozati birkavérrel, hanem a sajátunkkal. És igaz, hogy újabb fordításirodalmunkban sokféle veszedelemmel találkozhatunk, de ez a legnagyobb – nem, nem is jelölhetjük meg a bűnnél kisebb fogalommal: „vér” nélkül, azaz lélek, szenvedély, egyéniség nélkül fordítani.

A magyar fordítás története – amennyire meg tudtam ítélni – annyiban eltér a nyugati országokétól, és inkább az oroszéval rokon, hogy fordításirodalmunkban is csak igen ritkán engedhettük meg magunknak az öncélú kísérletezés, a játékos kalandok fényűzését. Az *Ómagyar Mária-siralom* szerzője, Károli Gáspár, Tasnádi Péter – aki az *Eheu fugaces*-t úgy fordította le, hogy erőt adott a tizenhatodik századi, hősi magyar halálhoz –, Vörösmarty, Petőfi, Arany, Babits, Tóth Árpád, Radnóti fordítói hagyományának közös, nagy tanulsága, hogy a fordítás mindig történelmünknek komoly ügye volt. És a mi feladatunk semmivel sem kisebb, mint az övék volt.

1954

JÓZSEF ATTILA VILLON-FORDÍTÁSÁRÓL

Miután Tóth Árpád elkezdte Villon magyar fordítását, a harmincas években meg a negyvenesek elején sokan folytatták. Azaz folytattuk, mert én magam is lefordítottam az egész *Nagy Testamentumot*. Legszemélyesebb jellegű fordításaim közé tartozik, ami annyit jelent, hogy nemcsak formailag izgatott, nemcsak a hang eltalálása, visszaadása, hanem akkor, 39-40-ben legfeszítőbb mondanivalóim is valamelyest utat találtak rajta át. Később is sokszor visszatértem rá, javígtattam, tíz év múlva pedig, sok tapasztalat után, az egészet átdolgoztam, és persze újraéltem a vele járó tartalmi-formai izgalmat és erőpróbát.

Ezt csak azért bocsátom előre, hogy jelezzem: nem az érdektelen kívülálló tárgyilagos elismerése, ha azt mondom, hogy a magyar Villon-fordítás szép versenyében a kétségkívül kimagaslónak, a megközelíthetetlennek mindig is József Attila Villon-fordításait tartottam, azok közül is kettőt, a „Villonról meg a vastag Margotról szóló balladá”-t és azt a négy sorocskát, amit a halálraítéltetése után írt Villon. Ez olyan kurta, hogy érdemes egészében idézni:

*Je suis François, dont ce me poise,
Né de Paris emprès Pontoise,
Qui, d'une corde d'une toise,
Saura mon col que mon cul poise.*

Voltaképpen egyszerű vers, nem tesz szükségessé semmilyen fordítói leleményt, átvágást, „trükköt”; mert hogy magyarul a „fej” ezúttal többet mond és talpraesettebb, mint a „nyak” – ez a helyettesítés benne van a rímelhetőségben, és egyébként is könnyen kínálkozik. Mégis, csak József Attila tudta ugyanazzal a hatással elcsattantani, mint Villon franciául:

*Francia vagyok, mérgeződhetem,
Ponthoise-i Párizs volt szülőhelyem.
Most hát egy kenderkötéltől fejem
megtudja majd, hogy mit nyom fenekem.*

Holott József Attilában sem volt meg az a fordítói tökéletesség, mint az egyedülálló Aranyban, aki, legalábbis szerencsésebb helyein, a teljes költőiség és erő mellett a korlátlan hűséget is el tudta érni. Az viszont természetes, hogy József Attila nem tett szert – hiszen csak keveset fordított, de nyilván sohasem tett volna szert – arra az áldatlan fordítói rutinra, mely a vers nehéz ugratóin nem ugrat ki semmit, hanem olyan tet-szetősen el tudja simítani az ilyen kényes helyeket, hogy az értelmi el-lenőrzés nem kaphatja rajta semmilyen hiányon – csupán a tartalmi és művészi erő és magvasság maradt ki belőle. József Attila is, mint minden valamirevaló fordító, becsületesen végigküzdi a fordítói megalkuvás, helyesebben *választás* izgalmas folyamatát, s világosan nyomon lehet követni nála, mihez ragaszkodik az eredeti szövegből, és miről hajlandó lemondani ennek érdekében.

A négy sorocska esetében legfeltűnőbb, hogy hajlandó volt módosítani a formát. Látszólag nem nagy változtatás: lemondott a francia „néma e” kifuttatásáról, tehát nem ötödféles jambust használt, még csak nem is négyes jambust, mint hasonló esetekben a századforduló, a Kisfaludy Társaság kényelmes szokásjoga megengedte, hanem ötös jambust, azaz a négy és fél ütemet megtoldotta egy féllal, a nőrímről áttért a hímrímre. Ilyesmit csak komolytalan fordító tarthat kicsiségnek: József Attila, aki tudta, mit jelent a forma, bizonyára fájdalmas vereségnek érezte. Viszont ezen az áron – meg azon, hogy Villon változatos rímélése helyett nála, nemzedékének legbravúrosabb rímelőjénél, a vers egyetlen rím-nek négy tagja közül három ugyanazzal a birtokraggal ellátott főnév – mégis megőrizte az eredetinek tisztán, élesen csattanó rímeit. József Attila tudta, hogy Villont nem lehet dallamtalanul, alig hangzó asszonán-cokkal fordítani, mert Villon tartalmilag szétfeszítette ugyan a régi francia ballada finomságát, de formailag ragaszkodott hozzá, aminthogy egész keserű és szabálytalan költészetében a forma, legalábbis a metrum és a rím édességéhez és szabályosságához – és ez magyarul is hozzátartozik Villon lényegéhez.

De a négy sor tartalmi elemeiből sem tudott mindent megmenteni. Így például elejtette a második sor tréfáját. Villon ugyanis nem a „Ponthoise-i Párizsban” született, mint József Attila írja, hanem Párizsban, Ponthoise *mellett* – olyasféle vicc ez, mintha azt mondanók, hogy Budapest, Soroksár mellett. De hát a magyar olvasó ezt a viccet amúgy sem

értené, mert sohasem hallott Ponthoise-ról. Mai fordítói, filológiai és kiadói gyakorlatunk ugyan a problémát áthidalhatónak vélné egy láb-jegyzettel – de az ilyesmi költőileg semmit sem ér. „Ponthoise-i Párizs”, ez kétségtől helytelen, sőt voltaképpen értelmetlen – mai kontrarektor semmiképpen sem tűrné el ezt a „félrefordítást”, pedig bölcs megalkuvás (vagy hanyagság) volt, mert sem a magyar vers, sem a magyar olvasó nem veszít vele semmit, sőt azt nyer, amit egyáltalában nyerhet: egy hangzatos francia helységnevet.

Van viszont a versnek olyan eleme, amelyiktől egy árnyalatnyit sem volt hajlandó eltérni: a *tudni* ige, az egész négy sor magva, mégpedig olyanképpen, hogy a fej az alany, amely megtudja feneke súlyát. Valószínűleg ennek kedvéért csavart egyet a formán, hiszen máskülönben, egy kis ragozással, megoldható lett volna az eredeti mértékben is.

Lényegtelen, de érdekes eltérés, hogy József Attilánál a kötél jelzője, a *toise* (öl, rőf) helyett „kender”. Ennek az eltérésnek semmi látható oka nincs. Hiszen az „öl” vagy „rőf” vagy „darab” éppúgy belefért volna a sorba, mint a „kender”. Nehezen bizonyítható, de, gondolom, nem is szorul bizonyításra, hogy ez a „kenderkötél” József Attila saját lírai hozzájárulása a vershez. (Gondoljunk csak a „*Kláriskok*”-ra: „Kenderkötél, kenderkötél nyakamon.”) És alighanem saját lírai egyéniségének e hozzájárulásával érte el azt a villoni tragikumot, mely a villoni groteszséget ebben a kis versben is kiegészíti.

Igen, ez az, hogy ennek a mélységesen középkori és izgalmasan modern költőnek mi jobbára csak egyik oldalát ragadtuk meg, vagy a komolyságát, tragikumát, súlyos zengését, vagy a jasszosságát, rakoncátlan hetykeségét. József Attila mindezt, akár Villon, egy lírai személyiséggé sűríti a Vastag Margot balladájában. Kényes téma, persze nem Villonnak kényes – neki természetes volt. De a mai fordítónak aligha lehet természetes – ezért csúszik bele olyan könnyen a kabarésanzonba vagy új, tárgyilagos, weimari szentimentalizmusba, vagy apacs melodrárába, vagy egyszerűen papírizú megoldásba. József Attila fordításában nem találunk semmi enyhítést, elkendőzést, de sikamlósságot, tet-szelgést, kedélyességet sem. Borzongató alvilágiság és tragikus felül-emelkedés – akár az eredetiben. Ez természetes is, hiszen József Attila a legvillonibb magyar költő volt. Nyelvében is, mely egyesíti a sűrűséget és színészséget, a bizarrságot és egyszerűséget, akárcsak a Villoné. A jassz-szavak használata csak nála természetes és költői, mint Villonnál, mindenki másnál csak filológiai adalék vagy öncélú fitogtatás. Csak az ő népiessége nem parasztos, ahogy Villoné sem. Csak ő tudta, hogy amikor Villon Antikrisztusnak nevezi a nőjét, ez semmi mással nem helyettesíthető; csak ő merte ilyen közvetlenül és szóról szóra visszaadni ezt a merész és furcsa képet:

*Combom csapkodja, Gogo-z meg gagyog,
öklével birizgálja fejemet.*

Ez a merészség és sűrítés az ajánlásban éri el tetőpontját, ahol az egész balladán végigvonuló rímek szorításához még az a mutatóvány is hozzájárul, hogy a sorok kezdőbetűinek ki kell adniuk a költő nevét:

*Vihar, fagy dér, – megvan a kenyérem!
Igy vesz az ember gubát az eben.
Lóg rajtam, pénzt megéri velem.
Lotyó, kurafi: passzolunk nagyon!
Ocsmányoké ez ocsmány szerelem.
Nincs emberségünk, hát ne is legyen
e bordélyban, hol szállásunk vagyon!*

A merészen elért hűség példái helyett ezúttal is egy hűtlenséget szeretnék kiemelni, a „kenderkötél”-nél is egyénibbet és mindenesetre problematikusabbat. Az utolsó előtti sorban ugyanis az „emberségünk” ismét József Attila személyes hozzáadása. Az eredeti sor így hangzik: „Nous deffuyons onneur, il nous deffuit.” Becsületről, tisztességről van itt szó tehát, s a „szökünk a becsület elől, az is szökik előlünk” kétségbeesett cinizmusa nem olyan kihívó dacolás, mint a „nincs, hát ne is legyen”. Az „emberség” meg – legalábbis ebben az összefüggésben és értelemben – egyenesen anakronizmusnak tekinthető: József Attila jellegzetes fogalma ez – legtelítettebb jelentését a „*Thomas Mann üdvözlésében*” nyeri majd el. De József Attilának szüksége volt erre a filológiai hűtlenségre, nemcsak azért, mert így tudott lényegileg hű lenni, hanem szüksége volt rá a saját költői fejlődésének is.

A Villon-fordítások után írja meg a *Lebukott*-at, egy évre rá a *Mondd, mit érlel-t*, ezeket a villoni módszerű verseit. Két év múlva a *Bérmunkásballada*, a *tökések hasznáról* és a *Vigas* külsőségeikben is szabályos villoni balladák. Mondani sem kell, hogy mindehhez József Attilának a Villon-fordítás szolgált nyitányul. De nemcsak ezért a hatásos formáért volt szüksége Villon művészetére, melynek magyar megszólaltatása József Attilát fejlődésének egy izgalmas fordulóján vonzotta, akkor, amikor játékos hetykesége komolyodni, a szürrealizmussal rokon, csapongó képbnésége egyszerűsödni kezdett. Villon, akinek költészete forradalmian egyszerű és reális volt kora kifinomult francia költőihez képest, s ugyanakkor tartalmilag is, formailag is összehasonlíthatatlanul érdekesebb és sokrétűbb – erőt adott József Attilának, hogy a magyar költészetben elérje a játékosságnak és komolyságnak, egyszerűségnek és bonyolultság-

nak, realizmusnak és sokrétűségnek megdöbbenően új összetételét. Ennek az átszűrtebb, közvetett villoniságnak legszebb példája talán az *Eszmélet*. S hogy Villon cinizmusa József Attilánál magasrendű erkölcs-csé, társadalmon kívüli lázadása társadalmi felelősséggé változott – s ezt jelezte az „emberség” szava is –, ezen csak az csodálkozhatik, aki a költői hatást pusztán irodalomtörténeti egyszerűsítéssel tudja elképzelni.

József Attila Villon-fordítása némi útbaigazítást ad az ilyen hatások és érintkezések természetrajzához; ahhoz is, hogy milyen szerepe van a fordításnak egy igazi költő életében, s ezen túl, hogy milyen szerepe van az igazi fordításnak a magyar irodalomban.

1955

HÉT TENGERT ÉNEKE

Első fordításom huszonhét évvel ezelőtt, tizennyolc éves koromban jelent meg: Dietzgen, a munkásfilozófus levele volt Marxhoz, *A tőke* megjelenése alkalmából. Nincs okom büszkélkedni vele: tűrhetetlenül, olvashatatlanul suta és magyartalan; ha egy fiatalember ma ilyen próba-fordítást mutatna, alighanem igyekeznék neki kíméletesen megmagyarázni, hogy hagyjon fel minden reménnyel. Pedig emlékszem még a büszkeségre, mellyel a megbízást fogadtam, az áhítatra, mellyel hozzáfogtam. Talán annál is izgalmasabb élményem volt, mint amikor ugyanannak a folyóiratnak következő számában az első versem jelent meg. Elvégre a munkásmozgalom legendás korszakáról volt benne szó, s Marxról és a *Kapital*-ról. Nyilván ennek az áhítatos elfogódottságnak is része volt a kudarcban: úgy éreztem, itt a legapróbb elemnek is fontos és megmáshíthatatlan szerepe és helye van, s a szórend felcserélésével, a mondat-szerkezet átalakításával, egy-egy nagyon is elvont s a magyarban idegen szó helyettesítésével magát a gondolatot változtatnám meg. Szóval, olyasfajta képzeitem voltak a fordításról, amelynek még ma is élnek a közvélemény egy részében.

De ezzel az első próbálkozással egyidejűleg, sőt már jóval előbb, anélkül hogy tudtam volna, másfelől is megközelítettem azt az átváltási folyamatot, ami a fordítás lényegéhez tartozik. Hiszen akkor már évek óta, egész kamaszkoromon át írtam verseket, és ahogy az már lenni szokott, ezeknek tartalmi elemei igen kevésbé voltak eredetiek, formai elemei meg egyáltalában nem. Elsősorban persze magyar költők utánérzései voltak. De akadt köztük egy-egy kezdetleges, ügyetlen Heine-vers, később Verlaine-vers, Whitman-vers is, még később Iwan Goll, Eluard és Hölderlin hatása érződött rajtuk. Akkoriban, ha valamelyik idegen költő erősen foglalkoztatta képzeletemet, mindig kísértett az a nyugtalanság, hogy ilyesmit magyarul is kellene írni. Ez a kísértés később egyre halványodott bennem, s csak hosszú évek múlva, éppen abban az időben, amikor úgy gon-

doltam, rátaláltam sajátos mondanivalómra, és ahogy mondani szokták, a magam hangjára – akkor támadt fel újra, egészen más formában.

Fordításra sem gondoltam sokáig első, balul sikerült kísérletem után. De 1933-ban Babits Mihály, amikor először jártam nála, megkérdezte: „Voltaképp miért nem fordít?” – és rám szegezte lobogó, követelő szemét, amellyel éppúgy igényt és felelősségérzetet tudott átplántálni a szívünkbe, mint a verseivel, tanulmányaival. Ő ébresztett rá, hogy a fordítás kötelesség is lehet, feladatvállalás. Aztán el is kezdtem fordítani. Olyasmit persze, ami nagyon tetszett nekem, de némileg pedagógiai céllal is; azt a fajta költészetet igyekeztem átültetni, amiről úgy véltem akkor, hogy ellenhatásul szüksége van rá újabb líránknak: Horatiust, Ovidiust, Goethét, Tennyson. De, ha fejlettebb technikával is, nagyjából még mindig úgy fordítottam, mint Dietzgen levelét: csak az idegen szöveg, az idegen költő, a hűség lebegett a szemem előtt. Meg is maradtak a fordításaim üres feladványnak, s amint elkészültek, rögtön elvettem őket.

Igaz, fordítottam másképpen is. Egyszer, nem is tudom, honnan, milyen forrásból, divatba jött köztünk egy régi német Landsknecht-dal, címe is volt: *A halál Flandriában*. Barátaim biztatgattak, fordítsam le: hadd ismerjék meg, szeressék meg azok is, akik nem tudnak németül. Nekifogtam, sarkallt a becsvágy, hogy jól hasson magyarul, nyilván befolyásolt az akkoriban lábra kapott felfogás is, amely szerint az a legfontosabb, hogy a fordítás szép magyar vers legyen. Elég az hozzá, hogy az eredetinek szabálytalan sejtelmességgel ugráló ütemét a magyar fülnek ismerősen hangzó trocheusokká kerekítettem, s a Landsknecht-dalból, habár minden benne volt, ami az eredetiben, egész helyre magyar verset csináltam. Meg is jelent, némi sikere is volt, szavalgatták is. Én később mégis mindig szégyenkeztem, ha említették: szégyelltem, hogy annyira más hangulata van, mint az eredetinek. Úgy éreztem, becsaptam a járatlan embereket, szélhámos vagyok – többé nem is csináltam ilyet.

Első igazi fordításom tizennyolc évvel ezelőtt készült. Egy nyolcsoros Yeats-vers, az a fajta végtelenül egyszerű, könnyed, kristálytiszt, mégis légies, rejtett húrokat megszólaltató dal, ami az angol líra jellegzetes műfaja. Heteken át járt a fejemben, nem tudtam szabadulni tőle, ringatott is, de gyötört is, mert majdnem egy évtized óta most először éreztem újra a mohó türelmetlenséget: ugyanezt magyarul! Hiába kerestem a tolmácsolásához eszközöket Yeats kortársainál, a Nyugat költőinél, hiába József Attilánál is, aki a dalnak is nagy megújítója volt a magyar költészetben. Ide – a zongorajátékából vett hasonlattal – lazább billentési technikára volt szükség. Aztán hirtelen minden fáradozás nélkül megvolt, és úgy éreztem, a szókapcsolás lazaságával, a jambusnak anapestusokkal

való megugratásával elértem az idegenségnek és otthonosságnak kellő vegyítését, más szóval, hogy angol vers maradt, és magyar vers lett egyszerre.

Aztán már tudatosan is ez vonzott, a fordításnak ez az izgalmas paradoxona, minden új korszakban és minden új esetben új megoldást igénylő ellentmondása: az idegen versből magyar verset csinálni, de ne úgy, hogy egy eredeti magyar verssel össze lehessen téveszteni, ne úgy, mintha Magyarországon írták volna, hanem benne legyen az idegen költő minden egyéni sajátossága, s ezen túl az is, hogy angol vagy francia vagy német vers. Fordítás közben is a magyar költészet – vagy próza, mert azt is sokat fordítottam – érdekelt elsősorban, de éppen a magyar költői nyelvnek, verselésnek, mondatfűzésnek, képzeletnek az az új lehetősége, gazdagodása, kitágulása, amit az idegen lángelme, a másféle költészet érintése felszíkraztathat belőle. Éppen ezért formailag a magyarul sose voltak a tolmácsolása érdekelt leginkább, az a költészet, ami addig nem szólalt meg – vagy legalábbis úgy éreztem, nem szólalt meg – magyarul. Villonban elsősorban nem balladáinak hetykesége, hanem oktávéinak komolysága; Apollinaire, akinek fordításába Rónay Györggyel, Radnóti Miklóssal egy időben vágtam bele; az angol barokk költők; Chaucer költészetének hamvas kezdetisége; Schiller drámai nyelvének forrongó romantikát hordozó, fennkölt klasszicizmusa; Racine drámai költészete. Racine formahű tolmácsolásához is többen fogtunk egyszerre, és mindnyájunknak külön és első ízben kellett megküzdenuünk a feladattal. Odáig voltaképpen nem fogtam fel igazán Racine nagyságát és vonzóerejét: a fordítás vezetett rá. Aminthogy a fordításnak egyébként is nagy a megértető ereje. Ennek köszönhetem, hogy megtudtam, mi a költészet Molière komikus látásmódjában. Általában véve csak akkor vagyok igazán otthon egy idegen költő vagy író világában, ha művéből legalább valamit fordítottam már.

Közben a fordítás egyre személyesebb ügyem lett. Nem csupán személyes fényűzés, művészi kísérletezés volt már: megpróbálni olyasmit is, ami nem illett a magam keretei közé. Az elkövetkező évek felkavargó förtelmében a fordítás narkotikum és izgatószer volt egyszerre, s ideig-óráig nyugalmas kilátó is saját zaklatottságom fölött. A bezúduló germán fenyegetésben milyen magaslat volt például, milyen klasszikus ívű menedék a latin költők rendje és eleganciája! És milyen szórakoztató vigaszt adtak a *Nyugat-keleti diván* versei, Goethe keleti „menekülésének” játékosan merész dallamai!

De nemsokára erősebb szerekre volt szükség. Elkövetkezett az az év, melyben közvetlen közléről érintett a társadalomból kivetettség és a haláltánc élménye, s ekkor Villon-fordításomon keresztül sikerült úgy farkasszemmel nézmem a világgal, ahogy a magam szemével talán képes se let-

tem volna – mindenesetre nem volt más módom rá. És aztán hirtelen az a feloldódás és felülemelkedés, amit Apollinaire tündéri groteszsége, varázsos újszerűsége tett lehetővé. Éppen a németek párizsi bevonulásának idején jelent meg Radnótival közös Apollinaire-kötetünk, Cs. Szabó előszavával, Picasso Apollinaire-rajzaival – milyen vigasz és elégtétel volt a vigasztalanságban! S amikor rá kellett eszmélnem, hogy a magam lírájának elmaradhatatlan terhe az intellektualitás, milyen felcsigázó kaland volt a szenvedély és elemző értelem összefonódásának végleteit követni Donne és Marvell költészetében! És Shakespeare, mindenek fölött és mindenén át! Már a közvetlen fenyegetés árnyékában kezdtem el a *VI. Henrik*-et, és mennyire szívemből kezdhettem el: „No, feketedj el, ég, nap, éjre változz!” s a razziáktól rettegés közben milyen könnyen győztem az átkozódásait! De rögtön a felszabadulás után Shakespeare-rel folytathattam életemet, a *III. Richárd*-dal, s amikor életem keretének romjai között belevágtam:

*York napsütése rosszkedvünk telét
tündöklő nyárrá változtatta át –*

mennyire a magamét mondhattam vele!

De éppen mert jóformán minden fordításom legszemélyesebb ügyem volt, s nyílt áramlatok és bűvópatakok kötötték össze egész érzés- és gondolatvilágommal – ez a kötet semmiképpen sem adhat teljes képet a világköltészetéről, még irodalomtörténetileg jellemzőt sem. Ha az ember valóban átéli a fordítást, aligha fordíthatja egyforma hevülettel és megértéssel a világ valamennyi nagy költőjét, s azoknak is éppen legnagyobb, legrepresentatívabb verseit. Nem utolsósorban a nyelvi, formai eszközeink is aligha mindenre egyformán alkalmasak. Persze lehet, hogy ami ma idegennek és megoldhatatlannak látszik, arra egy év múlva váratlanul megérünk. De azért Vergiliustól Walt Whitmanig vagy viszont elég hosszú az út – igaz, tizennyolc esztendő hosszú idő, sok minden befér.

Vannak költők – mint Tóth Árpád, József Attila, Radnóti –, akik, tudva vagy önkéntelenül, azt választják ki a világirodalomból fordításra, ami saját húrjaikkal rokon. De van egy másféle fordítótípus is. Az ilyen fordító gyakran épp arra érez kedvet, ami nem fér saját világába, s valahogy úgy éli át az ilyen fordítást, mint színész a szerepét: *beleéli* magát. Jó néhány fordításomat én is ilyen színészi módon „eljátszottam”, mint szerepet, sokszor éveken át készülve rá, sokszor meg rögtönzött „beugrással”. De hát ennek a fordítói módszernek is vannak korlátai, a színésznek is van *szerepköre*. És hány szerep van, amire hosszú időn át vágyódik csak, és azt reméli, hogy majd egyszer „belenő”. Vannak versek, sokszor

éppen a legkedvesebb verseim, amiket tíz-tizenöt éve mondogatok magamban, és még mindig nem találtam meg hozzájuk a kulcsot, az emelőt, hogy magyarul is el tudjam mondani őket.

Fordítani – ezt régi magyar nyelven így mondták: *magyarázni*; úgy látszik, a tizenötödik században nem is volt más szavunk a fordításra. Különös, hogy a magyar nyelv a fordítás folyamatának és jelentőségének egy mélységes összefüggését rögzítette ezzel a szép szóval s értelmének tágitásával. Az igazi fordítás mindig *magyarázat* is: a vérbeli fordító akarva-akaratlanul közli benne a maga véleményét, felfogását az idegen költőről, s a lefordított vers értelmezését, értékelését is. Többek közt ezért is érdemes a fordítást akkor is elolvasni, ha ismerjük már az eredeti művet.

Másrészt ebből következik az is, hogy egy műnek *elvben* nem lehet végérvényes fordítása. (Más kérdés, hogy egy-egy fordítást olykor mégis végérvényesnek érzünk.) Éppúgy, ahogy végérvényes magyarázata sem lehet. A gazdag magyar fordításirodalom szép hagyományai közé tartozik, hogy a nagy érdeklődést kiváltó költőket, műveket néha a legkülönbek közül is többen fordították egy időben. Részben ide vezethető vissza az is, hogy ha a jó fordítás nem is avul el, mégsem fölösleges ugyanannak a műnek új fordítása: a világirodalom örök értékeinek minden új korszak új *magyarázattal* tartozik.

*

Tengerre, magyar! – valaha kicsit keserűen mosolyogtunk Kossuthnak ezen a nagyralátó, de kevésbé teljesült felszólításán. Szellemiekben azonban a fordítás olyan szabadkikötőt nyitott meg előttünk, ahonnan valóban magyar hajókkal járhatjuk a tengereket. *Hét tenger éneke* – tudom, kicsit hetvenkedő cím ennek a kötetnek, még ha a „hét tengernek” csak szűkebb, antik jelentésére gondolunk is. De talán ideszámíthatnak az idő óceánjának tengerei is. Elvégre a „hét tenger kincsét” emlegették a spanyol lovagok, angol kalózkapitányok akkor is, ha éppen csak egy szigetet vagy egy öblöt raboltak ki, s ezt a prédájukat osztották meg királyukkal vagy királynőjükkel. Ilyesféle kérkedéssel nyújtom át én is tizen-nyolc év „zsákmányát” az olvasónak. Még hozzá azzal a megnyugtató érzéssel, hogy ezzel a zsákmánnyal senkit sem fosztottam meg kincsétől. Mert olyan vagyon ez, mely attól gyarapszik, hogy minél többen osztoznak benne: a világirodalom.

*

Radnóti Miklós volt első fordítói vállalkozásaim társa, a felszabadulás utánra is együtt terveztük új köteteinket, az összes Apollinaire-t és egyebeket. Az utolsó tíz esztendő fordításai közben állandóan nélkülöztem felejthetetlen barátságának biztatását, jó szemének, műves eszének bírálatát. E kötetet az ő emlékének ajánlom.

1955

SZENT ÁGOSTONRÓL ÉS A KINYILATKOZTATÁSRÓL

Nem hiszem, hogy van ország, amelyiknek az irodalmában olyan fontos szerepe van a fordításnak, mint a miénkben. Ha ennek a fontosságnak az eredetét keressük, alighanem odáig kell visszamennünk, hogy a magyar irodalom ősi, pogánykori emlékeit megsemmisítették, elpusztították, olyan alaposan, ahogy sehol másutt. Mert akár kizárólagosan egyházi szempontok irányították ezt a pusztítást, mint ahogy eddig feltételeztük; akár – mint ahogy Györffy György legújabb kutatásaiból kiindulva talán valószínűbbnek is látszik – hatalmi és dinasztikus érdekek voltak túlsúlyban: az eredmény az, hogy nekünk nincsenek sagáink, nincs Hildebrandsliedünk és Beowulfunk; az első magyar vers, a csodálatos Mária-siralom voltaképpen fordítás. Igen, szembe kell néznünk az-
zal a ténnyel, hogy a magyar irodalom fordítással kezdődik. És tegyük rögtön hozzá: voltak olyan sötét évek, amikor úgy látszott, hogy fordítással is végződik, mert a költő nyíltan és közvetlenül nem mondhatta el, amit akart, hanem a magyarrá tett idegen vers csatornáiba kellett futtatnia leglényegesebb mondanivalóit.

Mint ahogy olyan irodalomról sem tudok, ahol ennyi nagy költő ekkora energiát fordított volna a fordításra, mint a mieink. Szinte nincs is jelentős költőnk, akinek saját művéhez a fordítás is hozzá ne tartoznék, ha csak annyira is, mint Kölcsey Sapphó-verse vagy Ady három izgalmas kísérlete: Sapphó, Baudelaire, Verlaine, vagy József Attila Villon-fordításai. Igaz, ezek egyszerűen ott kaptak helyet a saját verseik között. De hát Babits költészetének nem szerves része-e a *Divina Commedia*, a *Vihar*, az *Oedipus*? És Tóth Árpádnak a Keats-ódák és Shelley *Nyugati szele*? És általában véve, ha számba vesszük a magyar irodalom, és különösképpen a magyar költészet világát, hát nem szorosan hozzátartoznak-e Arany és Vörösmarty Shakespeare-fordításai vagy a *Kalevala* és még annyi más remekmű, egészen azokig, amelyek a mi napjainkban váltak a magyar fordításirodalom részeivé?

A mi napjainkban, amikor a fordítás fontossága megnövekedett, még a magyar irodalom kezdetéhez viszonyítva is. Megnőtt, mert az a sokrétű folyamat, amit szocialista kulturális forradalomnak nevezünk, jóformán állami tervvé és feladattá tette, hogy a világirodalmat mindeddig elképzelhetetlen mértékben magyar közkinccsé tegyük. Ez a meglepő mérték kétirányú: egyrészt vonatkozik a világirodalomnak olyan területeire és műveire, amelyek azelőtt érdeklődésunktől vagy nyelvtudásunktól távol estek, vagy pedig politikai, esetleg egyszerűen üzleti okokból nem lehetett a kiadásukra gondolni; másrészt vonatkozik azokra az új olvasótömegekre, amelyekhez a magyarra fordított világirodalom eljut és el kell jutnia.

Mindez persze megnövekedett felelősséget ró a fordítókra is. Ma kétségtelenül nagyobb igényeket, követelményeket támasztunk a fordítással szemben, tartalmi és formai hűség, sőt már-már a nemzeti és az egyéni jelleghez való hűség tekintetében is, mint amelyekhez hozzászoktunk. Kezd általánosabbá válni az a viszolygás a hamisítástól, hígítástól vagy akár a felelőtlen passziózgatástól, amelyet azelőtt csak a kényesebbek éreztek.

Az is természetes, hogy ezek a megnövekedett lehetőségek és igények, ahogy az más területeken is lenni szokott, új problémákat hoznak magukkal. Ezek közül ezúttal kettőt szeretnék megemlíteni.

Úgy veszem észre, kezdjük ezeknek a mi mai igényeinknek és követelményeinknek szempontjából nézni a múlt idők és különösen a közel-múlt nagy fordításait, és elfordulunk tőlük, mert fölfedezzük rajtuk a fordító költő korának és egyéniségének ma már idejüket múlt jegyeit. Más szóval: olykor a mi mai kritikánk mérlegén könnyűnek találjuk ezeket a rég vagy nemrég készült fordításokat.

Félreértések elkerülése végett meg kell jegyeznem, hogy a század első negyedének magyar díszítő stílusát – nevezzük ezúttal a rövidség okáért szecessziónak – néha én is ott érzem még az olyan kivételes remekművek felületén is, mint az *Isteni Színjáték* vagy a magyar Baudelaire. Az is szomorú tény, hogy a fordításon, általában véve, jobban megérződik az idő múlása, mint az eredeti műveken – hogy milyen nyelvi törvényeknél fogva, nemigen tudnám megmondani. Azt is mindig vallottam, hogy a világirodalom nagy remekműveit voltaképpen minden korban újra kellene fordítani, még akkor is, ha nem tudjuk felülmúlni az előző fordítást, mert ezeknek az örökké izgalmas remekműveknek minden kor új választal vagy magyarázattal tartozik – s a legközvetlenebb válasz és magyarázat a fordítás.

Mégis, ezeknek a néha kissé fölényes ítélkezéseknek hallatán újabban sokszor jut eszembe Szent Ágostonnak egy idevágó érvelése – pedig zor-

don alakja és filozófiája különben nem nagyon szokott vonzani. Zordon-ságához tartozik, hogy erélyes vitát folytatott kora eretnek szektaival. Az egyik ilyen szekta – már nem tudom, a gnosztikus-e vagy a manicheus – többek között azért volt eretnek, mert csak az Újtestamentumot fogadta el Szentírásnak, az Ótestamentumot kitagadta belőle. Mégpedig többek között azért tagadta ki, mert az Ószövetség pátriárkái és nagy királyai az Újszövetség erkölcsi szempontjából nézve furcsán viselkedtek, például többen közülük többnejűségben éltek, és ezen túlmenően is zabolátlan dolgokat követtek el – ráadásul mindez valahogyan összefüggött a jámborságukkal és istenfélelmükkel. Nos, Ágoston, ha jól emlékszem, olyasformán védte meg az ösatyákat, hogy azok híven követték az Úristen *akkori* kinyilatkoztatását – és hozzátette, hogy bárcsak azok, akik bennük kivetnivalót találnak, ugyanolyan híven követnék az új kinyilatkoztatást.

Nekem, bevallom, nagyon tetszik Ágostonnak ez a riposztja, mert – ha ez a kifejezés nem hat túlonként léhán – nagyon korszerűnek és – hogy úgy mondjam – dialektikusnak érzem. Hiszen mi mást jelent ez, a mi ügyünkre visszatérve, mint hogy bárcsak mi is olyan híven követnők a mi korunk kinyilatkoztatását, azaz legmélyebb szavát, legigazabb újdonságát, és a magunk egyéniségének ugyanolyan erős szenvedélyével válaszolnánk korunk kinyilatkoztatására vagy – ha úgy tetszik – kihívására, mint ezek az előttünk volt nagy költőfordítók? Mert hiszen éppen a saját koruk új készenlétének meg a maguk személyes szenvedélyének beáramlása a fordításba – ez a biztosítéka annak, hogy majd ha már sikerült jobb *Lear király*-t, *Isteni Színjáték*-ot és *Romlás virágai*-t adnunk a magyar olvasóközönségnek, mint az övék (Arany Shakespeare-fordításait nem is említem, mert nem hiszem, hogy azoknál valaha is születnek jobbak a világon) – szóval, hogy majd ha már túlszárnyaltuk őket –, de ez eddig még azoknak sem sikerült, akik a legélesebb szemmel vették észre a régiek foggyatékosságait és avultságait – az ő fordításuk még akkor is *érvényes* marad és kiiktathatatlan része a magyar költészet formavilágának.

Mert – és voltaképpen csak azért mondtam el az eddigieket, hogy ide eljuthassak – bármilyen új lehetőségeket, igényeket és öröndetes változásokat hozott a mi korunk a magyar fordításirodalom történetébe – azon az alaptörvényen nem változtatott, hogy jelentős, erős hatású fordítás csak olyankor születik, amikor az idegen remekmű magyarrá hódítása egy költő személyes ügyévé válik, s amikor – minden filológiai lelkiismeretességen és korhűségen túl – erre a hódító útra valamiképpen a mi korunk legerősebb sodrású költészete is elkíséri.

1960

NÉMET KÖNYV A FORDÍTÁSRÓL

Nem tudom, ki küldhette el nekem Nyugat-Németországból – hát ez úton köszönöm meg neki – azt a nagyon is érdeklődésembe vágó könyvet, amelynek címe: *Fug und Unfug des Übersetzens* – magyarul talán így kéne lefordítani: „A fordítás ügye-baja”, vagy csípősen és egyszerűen: „Fordítás és ferdítés”, visszatérve az ismert magyar szóviccre, mint ahogy ennek a könyvecskének a szerzője sem átalál még mindig a *traduttore-traditore* szópárral játszodozni. A szerző különben Walter Widmer, egy idősebb és tekintélyesebb svájci literátor, Villon, Stendhal, Balzac, Flaubert, Maupassant és Zola fordítója – de nem Svájcban jelent meg a könyve, hanem német kiadónál. Elvi megállapításai ugyan semmi újat nem adnak hozzá a mi néhányunk idevonatkozó gondolataihoz és tanulmányaihoz, mégis, egy kissé bosszantó az a pusztá tény, hogy ott már érdemesnek tartottak megírni és megjelentetni egy egész könyvet erről a témáról, holott – mint ez a könyvből világosan kiderül, a fordítás Nyugat-Németországban korántsem annyira közügy és nemzeti ügy, mint nálunk.*

A könyv egyébként műfajára nézve leginkább pamfletnek mondható, ezt mulatságosan jelzi a címlapon látható hatalmas tintapacni – mintha egy kalamárist vágtak volna oda valakinez. Oda is vágták, az elemzések során névtelenül idézett – de úgy látszik, a maguk területén nagyhírű –, élvezetesen boncolt és csúffá tett fordítókhoz, de rajtuk és általában a fordítási problémákon túl valahogyan az egész nyugatnémet kultúra ügyéhez is: ami csöppet sem meglepő, hiszen a fordítás ügye, ha lényeges kérdéseire tapintunk, mindig közvetlenül jelzi egy nemzet kultúrájának a helyzetét.

Nem mintha nem volna eléggé érdekes az is, amit Widmer a fordítás körülhatárolt területéről közöl. Engem ebből az érintett legközvetlenebbül, hogy illetékes hangsúllyal megerősítette egy tapasztalásomat, me-

* Azóta szerencsére megjelent Szabó Ede kitűnő könyve: *A fordítás művészete*.

lyet eddig csak egy-két barátommal mertem közölni, és akkor is kételkedéssel találkoztam. Amikor ugyanis Defoe-t, Thackeray-t, Maughamot, Eliotot fordítottam, történetesen rendelkezésemre állt összehasonlításként a feladat német nyelvű megoldása, s azt kellett látnom, hogy a legkülönbözőbb évtizedekből és változatos politikai határok közt található német nyelvterületekről származó kiadások hemzsegek a vaskos félreértésektől, a nehezebb helyek felületes és lelkiismeretlen elkenésétől, olykor még teljesen indokolatlanul kihagyott bekezdésekre is bukkantam; a nyelvi megfelelésnek, a sajátos stílus megtalálásának, a mondatszerkezet, a ritmus visszaadásának még csak az igényével sem találkoztam. (Egyébként Illés Endrének is hasonló tapasztalatai voltak Stendhal fordítása közben.) Persze hogy felfedezésem nem sok hitelt talált, mert legtöbbször el sem tudták képzelni, hogy a legendás német alaposság, megbízhatóság, lelkiismeretesség nem terjed ki minden emberi tevékenységre. Éppen ezért hadd idézzem itt Widmernek – egyébként ugyancsak nem csupán a jelenkorra és a nyugatnémet fordításokra szűkített – végkövetkeztetését: „Végeredményben a francia fordítások tiszteletre méltó színvonalon mozognak, és még a közepesek sem süllyednek le soha a mi híres német fordításaink mélypontjáig.”

Tudom persze, hogy a német fordítások minőségének még a szakmai érdeklődésen belül is eléggé korlátozott a fontossága. De hát magától értetődik, hogy ilyen természetű könyvből az ragadja meg elsősorban az embert, ami saját gondolatait és véleményeit erősíti meg. Ide kapcsolódik az is, hogy Widmer könyvéből – amely a miénktől annyira különböző irodalmi és kiadói világot tükröz – legszívesebben azt idézném, ami még mindig érvényes nálunk is. Már csak azért is érdemes ezeket a részleteket megemlíteni, hogy lássuk – ha eddig nem tudtuk volna –, hogy ezek a bajok és visszasságok nem éppen a mi rendszerünk származékai, hanem egy korábbi állapot alattomosan tovább élő maradványai. Sajnos például még mindig nem hat teljesen elavultan és idegenül, amit Widmer a fordító helyzetéről ír: „A fordítási irodalmat általában az írás mostohagyermekének tekintik, az irodalmi család fattyújának, zabikölykének, nem egyenlő jogú tagjának. Merő megvetéssel gondolnak a fordítóra, aki sokak szemében másod-, sőt utolsórangú író, művészakarnok, elvetélt költő, magasabb képesség híján ezt a lenézett mesterséget űzi. Munkáját nem becsülik sokra, nevét csak szégyenkezve említik meg a címlap hátlapján, a borítólapon és kötés tervezője, a nyomda és a papírszállító mellett. Gyakran, nagyon gyakran garasosan fizetik, s a kritikákban csak mellékesen említik meg.” Vagy nálunk talán fölösleges hangsúlyozni, hogy a fordításhoz és a fordításkritikához nem elegendő egy kis irodalmi műveltség és általános nyelvkészség? Widmer a fordítás kérdését sohasem választja el a művelt-

ség egészétől: „Mindezt csak az ítélni tudja, aki tájékozott az irodalomtörténetben, a nyelvtanban és a stilisztikában, aki már maga is birkózott egy mondat szerkezetével, valamely saját gondolatának megfogalmazásával. Szóval: egy kis kezűgyességgel, ahogy ez többnyire történik, semmi képpen sem lehet a fordítás nehéz művészetét megítélni.”

És ha már a műveltség kérdését érintjük, ne hagyjuk megemlítetlenül a sznobokat, akikről annyi szó esett nálunk az utóbbi időben. Widmer könyvéből kiderül, hogy józan s művelt ember nyugaton sem nézi őket több rokonszenvvel, mint keleten: „A *sznob* esetében, aki minden rétegben és minden hivatásban megtalálható, felsőbb és alsóbb osztályokban, protestánsok és katolikusok, konzervatívok és kommunisták között, nyugaton és keleten, határozottan egy titkos alsóbbrendűségi érzés az indítóerő, talán a rossz lelkiismeret a hiányzó teljesítmény miatt, mindenesetre nem kellőképpen szublimált érvényesülési szükséglet, amely abban a vágyban nyilvánul meg, hogy mindenütt ott legyen, a legelső vonalban, nem azért, hogy küzdjön, hanem hogy élösködjön. Neki csak az számít, ami garantáltan új, a pillanatnyi divat, a könyv mint társasági pletyka. Egyszer Kafka van soron, aztán Eliot, legközelebb Gottfried Benn vagy Norman Mailer és Henry Miller. Legbelül semmi köze az éppen aktuális témához, ami csak annyira érdekli őt, amennyire fontoskodni tud vele. A sznob maga a hűtlenség, mint olvasó borzalom, mint könyvvásárló alkalomadtán nagyon is kapóra jön, mert a napi csevegések gyorsan változó divatja kényszeríti, hogy állandóan felszínen maradjon, tehát egyre újabb olvasási anyagot vásároljon.”

Mint már említettem, Walter Widmernek a fordításra vonatkozó, nagyon helytálló megállapításaiiban, igényeiben voltaképpen semmi olyat sem találunk, amit nálunk is el ne mondtak volna. De megkapó a hang józansága, egyénisége, elszántsága, az ár ellen úszás lendülete, amikor a fordításon át a mai nyugati civilizációt elemzi: „A pártatlan szemlélő furcsán érzi magát, ha látja, milyen önkényesen történik a francia szerzők kiválogatása – hogy másról ne is beszéljünk –, ahogy mindent vagy majdnem mindent a véletlenre bíznak, és az olvasók hasznára és okulására irányzott tervszerű eljárás mindig és újra megtörik a fordítók és kiadók tudatlan korlátoltságán és kultúráról idegen nyereszkesedésén . . . Mit segít az idealista kiadónak műveltsége, nevelési szándéka, áldozatkészsége, ha a *nehéz* szerzőket, például Stendhalt, Rabelais-t vagy Jules Renard-t csak nagy fáradsággal és lassan lehet eladni? A könyörtelen szükségszerűség arra kényszeríti, hogy olyan írókat jelentessen meg, akik jobb piacot szereznek. Jórészt ez a magyarázata, hogy olyan ritkán jelennek meg a klasszikus francia irodalom nagyságai. De jórészt ez a magyarázata, miért olyan közepes a színvonala az ilyen művek legtöbb fordításának. A hely-

zet az, hogy nem szívesen fektetnek be túl sok pénzt az ilyesféle, nem kifizetődő kockázatokba . . .”

Widmert a gúny és a düh teszi igazán íróvá, amikor például számot vet mindazokkal a hatalmakkal, a különféle egyházaktól kezdve a politikai pártokon, szabadkőműves páholyokon, különféle érdekszövetségeken át, egészen a homoszexuálisok hálózataig, amelyek mind irányítják, kordában tartják a kiadót. Widmer idősebb ember, és dohogásában kétségtelenül érződik valami öreges értetlenség a dekadencia újabb formáival szemben. De olyan társadalomban él, ahol a régibb álláspont olykor a haladóbbat jelenti, amely könnyebben ismeri fel, hogy „egészségtelen levegő, fojtó, dohos, avas légkör” veszi körül, sőt, paradox módon jobban meg tudja érteni azt, ami igazán új. Nem véletlen, hogy minden bajok bevezetőjeként így írja le a nyugat-németországi fejlődést a háború után: „Mindent előről kellett kezdeni. Időközben azonban túl sok minden vált kérdésessé. Új bort régi tömlőkbe önteni sem nem tanácsos, sem nem ilendő. Lendületet kapott az értékek átértékelése annak a tudatában, hogy mindenütt új utakat kell keresni. Elérkezett az ideje – idealisták és realisták számára egyaránt –, hogy az irodalmi életben is megszabaduljunk a régi szabványoktól és elkopott sínektől. Az emberek felkészültek a földrengésekre és nagy átalakulásokra a szellem minden területén. De mindez elmaradt. Az egészséges forradalmiságot fáradt restaurációba lancasztották. Akármiről volt szó, védőpajzsul az oroszoktól és a kommunizmustól való félelmet rángatták elő. Mindenféle nem egészen konformista megnyilvánulás vagy cselekedet mögött leplezett bolsevizmust szimatoltak. Hogy milyen gyakran kellett a kommunista mumusnak az aljas és legaljasabb üzemek álcázásául szolgálnia, mindenki tudja.”

Kár, hogy Widmer könyvét – miután túlnyomó részében mégiscsak kizárólag német nyelven érthető fordításelemzésekben áll – nemigen lehet magyarra lefordítani. Pedig hasznos, szinte nélkülözhetetlen tanúvallomás a mai, nyugatnémet civilizációról. Persze, e tekintetben sem mond lényegében mást, mint idevágó újságcikkeink, beszámolóink nagy része. Csakhogy míg ezekben, isten tudja, miért – talán mert íróiknak nem volt közvetlen élményük az a világ, amelyikről írnak –, az igazság legtöbbször úgy hat, mintha pusztá propaganda volna; Widmer könyve úgy árasztja magából a hiteles vádat, az elsődleges gyűlöletet megromlott környezetével szemben, ahogy egészséges szervezet védekezik a heveny fertőzés ellen.

Búcsúzóul azonban – visszatérve közös kaptafánkhoz – idézzük tőle azt, aminek mégiscsak egyetemes érvénye van, a fordítónak egy újabb, eredeti és szellemes meghatározását: „Az eszményi fordító kétségkívül különböző képességek vegyüléke. De mindenekelőtt egy tulajdonságra van

szüksége: szinte rendellenes átélési képességre, majdnem túlcsigázott érzékenységre, hozzá kritikus, éber és rugalmas észre, és olyan általános tudásra, amely – nem pusztán filológiai tekintetben – mélyen a felszín alá tud hatolni. Szóval, a fordító valami ritka rendellenesség: nagyon érzékeny idegcsomó, rendkívül tudatos önellenőrzéssel és olyan szívós természettel, amely minden fertőzésnek ellenáll.”

Igen, mégiscsak tanulhatunk Widmer könyvéből mást is, mint ismereteket a nyugati civilizációról. Ha mást nem, ezt a definíciót. Azt, hogy mi se adjuk, legalább igényeinkben, ennél alább.

1960

KEATS HYPERION-JÁNAK FORDÍTÁSA KÖZBEN

Megint csak a fordítás közvetlen, mindennél behatóbb megértető erejéről; számomra legalábbis nagyobb ez bármely kritikai értekezésnél, irodalomtörténeti monográfiánál, szellemes esszénél – még ha olyasmit vélek is megérteni egy-egy idegen költőben, amit nem találok ezekben a tudományos vagy esztétikus igényű magyarázatokban.

A nyolcszázötven soros, befejezetlenül maradt *Hyperion* ugyan már vagy huszonöt évvel ezelőtt, első Keats-mámorunk idején is nagyon tetszett, legjobban a hosszabb lélegzetű versek közül – ezért vállaltam éppen ezt a készülő Keats-kötetben. És örömmel készültem rá, hogy újra-élem ifjúságomnak azt a hódító szépségvarázsát, ami elsősorban Keats hatásához kapcsolódott – s annál nagyobb örömmel, mert úgy éreztem, szükségem van erre a visszatérésre: néhány barátommal és ellenségemmel együtt én is gyanúba fogtam szegény, gyalogjáró lírámat, hogy túlságosan prózai, túlságosan értelmi, túl tárgyilagos lett; s úgy gondoltam, ráfér egy kis gyógyfürdő, elleninjekció abból az öncélú szépségből, amit a mi irodalmi tudatunkban a keatsi költészet jelentett. Azzal is áltattam magamat, hogy könnyű dolgom lesz: a *Hyperion* blank jambusai mentesítenek a rímelés izgalmas nehézségeitől, s az effajta érzéketes szépség elemei könnyebben helyettesíthetők, nem köteleznek olyan fokú hűségre, mint a gondolatibb, tárgyilagosabb tartalmak fegyelme. Alig vártam, hogy nekifogjak a fordításnak, kedvemre nyújtózni egy régen érzékelt, kellemes közegben.

Az első sorok – mintha csak a nem sokkal korábban keletkezett *Óda az őszhöz* hangját folytatták volna – igazolták is ezt a várákozásomat:

*Deep in the shady sadness of a vale
Far sunken from the healthy breath of morn,
Far from the fiery noon, and eve's one star,
Sat gray-hair'd Saturn, quiet as a stone,
Stil as the silence round about his lair –*

és ellenállás nélkül nyitottak utat a fordítói készenlétnek:

*Egy völgy mélyárnyu bánatába hulltan,
Hová el nem hat jó szellőjű hajnal,
Se dühödő dél, sem az esti csillag,
Ült ősz Saturnus, némán, mint a kő,
És mint a csönd, mely rejti, mozdulatlan.*

De rögtön ezután ellenállásra bukkantam:

*Forest on forest hung about his head
Like cloud on cloud.*

Meghökkentem. Ez a helyettesíthetetlen bizarrság nem vágott össze az én előre felkészült fordítói hangulatommal. Kisvártatva azonban valahonnan fordítói élményeim és tapasztalataim világából feltört a segítség: kedves barokk költőim kifejezésmódjának emléke, és így folytattam:

*Erdő erdőt takart feje körül,
Mint felleg felleget.*

És ezután már az olvadékony szépség áradása helyett szinte állandóan az ilyen felcserélhetetlenül pontos képek márványkemény ellenállásába ütköztem; még akkor is, amikor látszólag a legmutatványosabb szépséget, a napisten fénypalotáját kellett magyarul megformálnom. De hiába emlékeztem olvasmányaimból is az irodalomtörténeti megállapításra, hogy a maga elé mindig példaképeket állító Keats a spenseri bűvölet után a *Hyperion*-ban Milton nyomát követte, azt hittem, csak stílusváltozatról van szó, és sokáig nem vettem észre, hogy munkám ellentmond a belém rögződött Keats-képnek.

De mire a második könyv kezdetén követtem Saturnust és Theát „a bús barlang belsejébe”, ahol „a dörgő vízesések és vad zuhatagok porzó boltja bömbölt” – már nem tudtam tovább fenntartani az előítéletet a „*thing of beauty*” gyönyörétől bódult, halk szavú Keatsről. Ez a szelíd fiú nem is tudta volna megteremteni történésének ezt a színhelyét:

*Crag jutting forth to crag, and rocks that seem'd
Ever as if just rising from a sleep,
Forehead to forehead held their monstrous horns –*

melyet nehezebb volt elképzelni, mint magyarul visszaadnom:

*Szirt ugrott szirt fölé,
S sziklák, mintha álomból ébredőn,
Fej fej mellett nyujták szörnyszarvukat.*

Ettől fogva a titánok ábrázolásában egyre nehezebben érthető képek követték egymást. Félreértések elkerülése végett: nem nyelvi nehézségekről volt szó, inkább anatómiaiakról, a képalkotás barokk erejéről és furcsaságáról, amelynek követéséhez nem volt elég a szótár – olykor feleségem rajztudását kellett kölcsönkérnem, például ehhez is:

*Next Cottus: prome he lay, chin uppermost,
As though in pain; for still upon the flint
He ground severe his skull, with open mouth
And eyes at horrid working.*

S mikor már felfogtam, igyekeztem úgy fordítani, hogy a képet pontosan adjam vissza, s emellett – elkerülve a fordításirodalmunk egy részében dívó, áldemokratikus „népszerűsítést” – magyarul se lehessen sokkal hamarabb megérteni, mint angolul:

*És Cottus is hasmánt, fölszege állát,
Kinlódva, mert a kőhöz feni zordan
Fejét, szeme és szája tágra nyitva
A szörnyű munkához.*

Mire aztán a titánok michelangelói freskójának végére értem, tudtam már, hogy nem ugyanazt a Keatsset fordítom, mint akibe belekezdtem. S most már ezzel a fordítói értéssel kezdtem újra belelapozni az irodalomtörténetekbe. Az első lényeges szót Babitsnál találtam, aki ezt írta: „És hátravan még a *Hyperion* című töredék, melyet két kezdésben bírunk, ősi titáni hangulat a hésiódosi mitológiából, nem ének, mint a Shelley *Prometheus*-a, hanem festés hatalmasan puritán blank-versben, látomás!” Most már az is eszembe jutott, hogy Byron, aki tudvalevően semmire sem tartotta Keats egyéb műveit, a *Hyperion*-ról azt írta – igaz, ezt is már csak Keats halála után –, hogy a titánok sugallták, és van benne valami Aischylos fenségéből. És Shelley is a titáni jelzöt használta a *Hyperion*-nal kapcsolatban. Szóval, a fiatal Keats szelidsége, finomsága mögött hatalmas erő állt készenlétben, s nyilván hozzájárult volna költészete végleges kialakításához, ha jut rá idő – ez volt a legkézenfekvőbb következtetés fordítási tapasztalataimból. Tehát: a *Hyperion*-ban is erőt erővel kell viaszadni, semmi esetre sem szépelgéssel és finomkodással. Ezzel be is érhet-

tem volna. De valami még mindig „nem stimmelt” ezeknek a titánoknak a titániségében; valami fordítás közben is nyugtalanított, és saját-ságosan fordítási kételyeket támasztott bennem. Mintha michelangelói erejük és aischylosi fenségük mögött valami komikum vagy legalábbis groteszkség bujkált volna. Azazhogy nem is annyira bujkált, mint – legalábbis az én számomra – nyilvánvalóan jelentkezett mozdulataikban, még Cottusnak imént idézett, igazán gigászra valló helyzetében is; és szavaikban is, nem a panaszaikban, hanem a fenyegetéseikben. Mert hiába mentegetőzik Keats, hogy a régi istenek beszéde gyarlón hangzik a mi nyelvünkön; és én hiába próbáltam eleinte gyanútlanul, méltóság-teljesen lefordítani az ilyen részleteket:

*No, by Tellus and her briny robes!
Over the fiery frontier of my realms
I will advance a terrible right arm
Shall scare that infant thunderer, rebel Jove,
And bid old Saturn take his throne again –*

végül is nem tudtam elkerülni az enyhén nevetséges hatást:

*Nos, Tellus és sós ruhája
Tanúm, hogy országom tüzes határán
Átnyújtom félelmetes jobbomat,
Hogy elijedjen az a gyermek
Mennydörgető, lázadó Jupiter,
S a vén Saturnus üljön újra trónra.*

De hát ugyanilyen komikum tapad abhoz a jelenethez is, amikor Hyperion végigdühöng lángpalotáján, vagy amikor a második könyv végén

*----- együtt a sugárzó
Toronyhoz mentek s négyesben kiálták
Vén Saturnus nevét. Hyperion
Visszazengett a gránitról: „Saturnus!”
Saturnus mellett az istenek anyja
Derűtlen arccal ült, bár minden isten
Torkából ez a név tört fel: „Saturnus!”*

S amellett ez az egész mitológiai komikum olyan életközeli ismerős – mire is emlékeztet? még leginkább arra, ahogy a különböző ancien régime-ek levitézlett hősei készülődnek egy új nemulassra.

Persze, mindezt csak eléggé tétovázva merem leírni. E feltevéseknek és lehetőségeknek semmi nyomát sem találok könyveimben. De mint már annyiszor, ezúttal sem bízhattam magamat a könyvekre, fordítás közben értelmezni kellett, s az élő szöveg ereje és hatása nagyobb volt, mint a tekintélyké. Amellett ott volt az ellenpróba is: amikor a titánok tanácskozásán megszólal Oceanus, az ő alakja körül nyoma sincs a groteszségnek:

----- s a tenger istene,
*Kit nem athéni berkek bölcsesége,
 De vízi árnyban mély elmélkedés
 Érelt gondolkodóvá – most felállt,
 A tisztafürtű, s megszólalt morajlón,
 Távoli, tajtékos főveny zajával
 Igyekvő nyelvén.*

S ha e nemes leírásnak még nem is tulajdonítanék útbaigazító jelentőséget, félreérthetetlen és félremagyarázhatatlan az a cicomátlan komolyság, amellyel – s ezúttal nem hangzik „gyarlón a régi istenek beszéde” – a vers legfontosabb gondolatait kimondja:

*We fall by course of Nature's law, not force
 Of thunder, or of Jove.*

Nem, ezt lehetetlen másként, mint ugyanilyen keserű egyszerűséggel visszaadni:

*A Természet törvénye dönt le minket,
 Nem Jupiter, se mennykő.*

S a képekben tobzódó keatsi verselés hirtelen magától értetődően válik egy következetes gondolatmenet célratörő eszközévé:

*Nos, nem te vagy az első,
 Sem az utolsó hatalom. Se kezdet
 Nem vagy, se vég.*

Mire az ember fordítás közben felfogta ezt a komolyságot, tisztaságot és egyszerűséget, nem lehet benne kétsége, hogy ezek a sorok mondják ki az eposz alapgondolatát. Mit akart hát Keats megírni? Az istenek alkonyának egyetemes törvényét? A forradalom mitológiáját? Vagy ahogy a görögök gondolták, és mi is mondjuk, a dialektikus változásét? Szerencsés-

re, a fordító, ha már munkájában idáig eljutott, nem köteles tovább töprengeni: gondolkodása megmaradhat éppolyan töredékesnek, mint maga a mű.

Csak hogy a fordító nemigen tud megmaradni kizárólag fordítónak; én meg amúgy sem tudom magamban különválasztani a fordítói munkát az úgynevezett önálló írástól, gondolkodástól. Így hát, amikor magyar *Hyperion*-omat már letettem, nem állhattam meg, hogy ne tűnődjem rajta: miért hagyta abba? És: nincs-e a befejezetlensége összefüggésben az-
zal a kivételesnek látszó gondolati felvillanással, amit benne fölfedezni véltem?

Az irodalomtörténetileg is nyilvántartott okok közül legelső az a Keats halála után hangoztatott kortársi vád, hogy a *Hyperion* folytatásától az *Endymion*-nak, azaz első verseskötetének fogadtatása vette el a kedvét, az a politikai és irodalompolitikai hajsza, mellyel a világ egyik legpolitikátlanabb költőjét vették úzóbe. Ezt a feltevést a komolyabb életrajzok mind elutasítják, rámutatván arra az emelkedettségre, amellyel Keats már közvetlenül a támadás után írt leveleiben is le tudta pöckölni magáról a rávert sarat. Nézetem szerint ugyan kissé túlságosan komolyan veszik Keats saját szavainak bizonyító erejét: ha csakugyan nem fájnának mind-
azok a döfések – akár töröktől, akár rozsdás bicskáktól, mérgezett tűktől, bérbe vett tollaktól származnak –, amelyeken mosolyogni is tudunk, rögtön nagyot csökkenne a költői mesterség kockázata. Én azt hiszem, valamelyes nyoma mégiscsak maradhatott annak a nemtelen és váratlan figyelemnek, amelyben első kötetét részesítették. Ha más nem, hát Keatsben, a bérfuvaros fiában, a patikusban – akit e harcias kritikák rögtön a tégelyeihez tanácsoltak vissza, s akinek keservesen jó érzéke volt a realitásokhoz és a szegény ember esélyeihez –, föl kellett merülnie a gondolatnak: mi lenne, ha nem csupán az volna a bűne, hogy felfedezője egy liberális politikus, akinek a börtönből való szabadulását a hálás és derék fiatalember egy szonettel üdvözölte; hanem ha egyszer valóban a politika közelébe merészkednék?

Van azonban egy kétségtelen cáfolata annak a feltevésnek, hogy a kritikák *minden* hosszabb lélegzetű munkától elvették a kedvét, vagy éppen, hogy ilyesmire már nem futotta az idejéből: miután a *Hyperion*-t abba-hagyta, belefogott – egy hosszabb tündérmesén kívül – a mítosznak egy másik feldolgozásába, s abból is megcsinált vagy ötszáz sort. Az új változat címe: *Hyperion bukása – egy álom*; és bár versformája ugyancsak a blank jambus, és egy-egy sort át is vett az első fogalmazásból, mégis érezni rajta, hogy írása előtt Keats nem Miltont, hanem Dantét olvasta. Iga-

zában azonban nem is dantei költemény ez, hanem Keats sajátos romantikájának az álomszerűséggel is lágyított túlajtása. Nos, ebben az új *Hyperion*-ban már nemcsak hogy Oceanus egész beszédének, könyörtelenül kimondott igazságainak nem találjuk nyomát, de a titánok alakjához és magatartásához tapadó groteszkségnek sem. Még az erejüknek is alig, mert ebben a változatban a michelangelói látomás helyett valamilyen preraphaelita révülettel találkozunk. S ha az első változatban Oceanus megfogalmazhatta a legszebb bátorságot, ami titánoktól és költőktől telhetik:

*Most jön a fájó igazság, ha fáj –
Bolondság! mert a póre igazat
Elbírní s a helyzettel szembenézni,
Ez a legfőbb erő –*

itt ilyesmiről szó sem lehet, itt a bukott istenek alakját az álmatag poézis megszépítő, könyörtelen igazságokat elmosó borzongása fedi.

Ebből a második változathoz visszatekintve, még sokkal bizonyosabbnak és jelentősegteljesebbnek látszik az elsőnek kemény igazságú, gondolati magva. De az új változat sem ad rá magyarázatot, hogyan jött létre, és miért maradt folytatás nélkül ez a Keats költészetében kivételes, éles látású pillanat. Semmi esetre sem hagyható azonban figyelmen kívül az a megjegyzés, amellyel maga Keats utal egyik levelében a *Hyperion* félbemaradására: „Feladtam a *Hyperion*-t – túl sok volt benne a miltoni inverzió –, miltoni verset csak mesterkélt, vagyis művészkedő hangulatban lehet írni.” Eszerint a félbehagyás oka: kiábrándulás a miltoni ars poeticából, amely pedig a *Hyperion* megkezdése előtt nagyon is megígérte Keatsot – erről tanúskodik néhány prózai lapja is, a *Jegyzetek Miltonról*. De hát elképzelhető-e, hogy olyan rangú költőnél, mint Keats, a megigézetség és a kiábrándulás csak verselési, formai jegyekhez kapcsolódjék, hogy ne hatott volna rá egyúttal Milton forradalmi lelke és ereje? Keats szerénységében és a nagy szavaktól való irtózásában is sokkal nagyobb költő volt annál, semhogy ezt észre ne vegye. Az *Elveszett paradicsom* apollói jellegének legköltőibb elemzése közben ezt jegyzi fel: „Milyen nemes és megfontolt felháborodás a királyok ellen az I. könyv 595. sora. Már a pusztá kívánságának is lehetett volna annyi ereje, hogy azt a csenevész állat Károlyt lefricskázza véres trónjáról. Elkövetkeztek Miltonra a rossz napok; hatalmas szellemi csapást mért a dolgok új rendjére; ennek az erőfeszítésnek szükségszerűen bizonyos következményekkel kellett járnia.”

Meglehet egyébként, hogy miltoni hatás nélkül is, maga a téma is feltárta volna előtte benne rejlő gondolati magvát, az istenek alkonyának

és új istenek születésének görögösen dialektikus szemléletét. A *Hyperion* írásának idején ezt a furcsa önvallomást találjuk egyik levelében: „Egy költő a legköltőietlenebb valami az egész létezésben, mivel nincs benne azonosság; állandóan valami más testbe vándorol át, hogy azt betöltse. A nap, a hold, a tenger s a férfiak és nők, akik ösztönös lények, azok költőiek, és változtathatatlan jelleg veszi őket körül; a költő nem rendelkezik ilyesmivel, benne nincs azonosság. Isten valamennyi teremtménye közül bizonyos ő a legköltőietlenebb. Ha pedig így van, ha a költőnek nincs énje, és ha én költő vagyok, mi csodálni való van abban, ha azt mondom, hogy nem írok többé? Nem lehetséges-e, hogy éppen abban a pillanatban Saturnus és Ops jellemén elmélkedtem? Nyomorúság bevallani, de tény, hogy nem ejtettem ki egyetlen olyan szót sem, amiről bizonyosra lehetne venni, hogy az én azonos természetemből kisarjadó vélemény. Hogy is volna ez lehetséges, amikor nekem nincs is természetem?”

Eszerint hát a *Hyperion*-nak annyira komoly és nyomatékosan egyszerű igazságai nem is Keats igazságai voltak, hanem pusztán Oceanuséi, akinek jellemébe a saját természet híján való proteusi költő beleélte magát; s a bukott titánok körül lebegő levitézlett fonákság nem Keats véleményét fejezte ki, csak proteusi színváltó képességét? És egyáltalán, mennyire kell komolyan venni Keatsnek ezt a vallomását saját proteusi lényéről? Annyi „azonossága” és „saját természete”, úgy látszik, mindenestre volt, hogy a pusztulásból születő új szépségnek és a dolgok megújulásának alaptörvényétől megriadjon, és legnagyobb igényű remekművének befejezetlensége árán is elforduljon...

Én inkább csak kamaszos kérdést látok ebben a képzelgésben, játékos futamok egy komoly témára. (József Attilánál: „Költő vagyok – mit érdekelne engem a költészet maga?”) Aminthogy semmiképpen sem tudnám proteusi hitvallásnak tekinteni a keatsi *truth beauty, beauty truth-t*, aminél én tömörebb és szebb ars poeticát nem ismerek, s amit csak eléggé halványan ad vissza Tóth Árpád fordítása: „a szép igaz, az igaz szép” – ha nem is volnék képes jobbat ajánlani helyette. Sőt, és azt hiszem, a *truth beauty, beauty truth* esztétikája már maga is rávezethette Keatsot a *Hyperion*-nak hozzánk oly közel álló alapigazságához.

Eszem ágában sincs szemet hunyni az ösztönös viszolygás fölött, amellyel Keats a politikától húzódozott. Főúri származású barátjának, Shelleynek forradalmi lelkesedése sem hatott rá ösztönzően – egyik levelében mély megvetéssel említi azt a „Goodwin-féle tökéletességet”, amelynek Shelley is híve volt. De ha nem is tudta követni barátja forradalmi lendületét, bizonyos tekintetben forradalmibb igazságig jutott el, mert míg Shelley ezt énekelte a *Hellász* zárókórusában (Radnóti fordításában):

*Megint Szaturnusz lesz az úr
az istenek felett –*

addig Keats tudta, hogy Szaturnusz uralma soha nem tér vissza, s az új isteneket csak még újabb istenek fogják megdönteni.

De mi fordította el ettől a felismert igazságtól? Ez már nehezebb kérdés. Talán azt érezhette – és sajnos, a harmadik könyv elkészült százharminc sorában Apolló ábrázolása csakugyan erre vall –, hogy az új istenek új uralmát nem tudná olyan megdicsőítő erővel igazolni, mint amilyen groteszk tragikummal a titánok bukásának szükségszerűségét – századunk forradalmi műveinek is nemegyszer ez a szervi hibájuk. Nyilván azt is érezte, hogy ha a *Hyperion* kezdetének gondolati és művészeti igazságát következetesen folytatná, a mitológiai témából is éppolyan forradalmi hatású művet teremtene, amilyen Milton *Elveszett paradicsom*-a; és mert szervezetével – és „patikusi” tudásával – sejtette, hogy kevés ideje van hátra, talán nem érzett elég erőt ehhez a következetességhez, különösen a kormány felbérelt irodalompolitikusaiknak támadása óta. A második változat kísérlet volt a megfutamodásra, a következetesség elkerülésére. Ezt a kísérletet még gyorsabban hagyta félbe, mint az első. Végül is hát visszakanyarodhatnék ahhoz a legkézenfekvőbb feltevéshez, hogy nem futotta idejéből a *Hyperion* befejezésére... csak éppen ez a legkézenfekvőbb igazság sokkal több tartalommal telített, mint ahogy sejtettem.

1960

A FORDÍTÓ DICSEKSZIK

Költők kérdése rendszerint visszataszító. A műzsák kegyével hivalkodni még illetlenebb az egyéb férfiúi, indiszkrét hírverésnél. Fordítók az ilyesmit inkább megengedhetik maguknak: önreklámjukban több a mesteremberi ráartiság; sőt még a horgászok nagyotmondásából is van benne valami. Akik a fordításról írtak, a legfennköltebb szellemek is, mind egyúttal dicsekedtek is – az a gyanúm, hogy ezt én sem kerülhettem el egészen.

Ezúttal közvetlenül és nyíltan szeretnék dicsekedni, de nem a szokásos fordítói módon, hogy ezt így tudtam lefordítani, azt úgy tudtam lefordítani, hanem: ezt sem tudtam lefordítani, azt sem tudtam lefordítani.

Ez nem tréfa: talán csakugyan arra vagyok legbüszkébb, hogy nincs még egy fordító, aki annyi csábító lehetőségről mondott le, mint én. Nem tudtam Victor Hugo verseit fordítani, mert idegenkedtem tőlük; de Burns dalait sem, amelyeket pedig éveken át önfeledten mondogattam magamban. De nem tudtam Verlaine és Rimbaud verseiből sem fordítani, pedig mondanom sem kell, éreztem a vonzásukat. Majakovszkijnak egy csomó versét gyenge orosz tudásommal ízenként elemeztem. Ekkor értettem meg igazán, milyen nagy és miért nagy költő. De nehéz szívvel kellett lemondanom róluk: reménytelen volt, hogy poétikájával azonosuljak. Ezra Poundot nemcsak nem tudtam, nem is akartam fordítani. Viszont hosszan tudnám felsorolni sok kedvenc versemet, amelyekkel évtizedek óta újra meg újra próbálkozom, de nem tudom kielégíteni saját igényeimet.

Volt persze néhány ritka alkalom, versben is, prózában is, amikor merő feladatvállalásból fordítottam valamit. De éppen amikor jelentősebb szerzőről volt szó, csak olyankor vállaltam el, ha azonosulni tudtam a feladattal. Három Thackeray-regényt fordítottam már le, amikor a *Barry Lyndon*-t, jó néhány ív elvégzett munka után, visszaadtam: ennek a hangját, éreztem, nem tudom eltalálni. S amit csak szakmabeliek tudnak

méltányolni: nem egy színdarab is volt, amelyről lemondtam. Major Tamás, annyi kedves fordításom megbízója, a tanúm rá, hogy nem merem belevágni Osborne *Komédiás*-ába; hogy – öt Shakespeare-fordítással a hátam mögött – visszautasítottam a *Romeo és Júlia*-t, nemcsak azért, mert nem remélhettem, hogy Kosztolányi néhány remeklését túlszárnyalom, hanem azért is, mert nem tudtam saját magamból megszólaltatni a darab fiatal szenvedélyét. És végül a legfájóbb kudarc: 1947-ben Major még nekem kínálta a *Phaedra*-t, de tudtam, hogy még nem értem Racine-t igazán. Két év múlva eljutottam hozzá, de akkor már csak a *Berenice*-t fordíthattam – felejthetetlen gyönyörűséggel –, és irigyen olvastam Somlyó György elkészült *Phaedra*-fordítását. (De nem olyan irigyen, hogy ne láttam volna, milyen szép és teljes értékű.)

Befejezésül még annyit, hogy ezzel a sok – de csak szemelvényes – kudarcral nem csupán dicsekvésből dicsekedtem el. Tanulságul is, fiatalabb pályatársaimnak. A mi hirtelen és örömdetesesen megnövekedett lehetőségeinknek, természetesen, megvannak a maguk veszélyei. Fordításirodalmunk nagyüzemi méreteket ölt. Radnóti még leírhatta: „Az alkalom nagy ihlető, s a társak is tudják, hogy kit mire buzdítanak.” Ma ezt csak a ritkább, szerencsés esetekben mondhatjuk el. Az új fordítókra olyan mennyiségű és minőségű feladatok várnak, amilyeneket fiatalkorunkban el sem tudtunk képzelni. Ha az új feladatok nem az igazi természetüket mozdítják meg, legyen szívük nemet mondani, különben elvesztik a fordítói szívüket.

1960

HORATIUS OLVASÁSAKOR

DEVECSERI VERSENYPARIPÁI

Emlékszem még arra az őszi estére – már jóval több, mint egy éve –, amikor a homéroszi műveket összefoglaló, selyemripsz ruhájú, hatalmas, bibliapapirosos kötetét elhozta Devecseri, merő nagylelkűségből, hiszen az *Iliász*, az *Odüsszeia* meg a *Himnuszok* ott sorakoztak már polcomon, több kiadásban is, mind a költő – azaz Devecseri – kedves dedikációjával, s ha az előzőkre volt is némi jussom – mert valamelyest részt vettem a kiadói szerkesztés munkájában –, ennek az utolsó díszkiadásnak létrejöttéhez még ennyivel sem járultam hozzá. Közreműködésem egyébként a korábbi kiadásokban is jóformán arra az élvezetre szorítkozott, hogy a szöveget már kéziratban olvashattam, no meg arra a szívós, csitító diplomáciai munkára, amellyel megkönnyíthettem, hogy Devecseri, a maga filológiai és verstani megszállottságában, egyre tökéletesíthesse fordítását, a leadása után, sőt még a nyomdában, olykor már nyomás közben is. De az idők folyamán ez a diplomáciai feladatom is egyre kisebb ellenállásba ütközött: műszaki szerkesztők és nyomdászok is fokozatosan behódoltak Devecseri szenvedélyének – és elbűvölő egyéniségének is persze –, s a maguk részéről is közreműködtek a mulatságos legenda kialakításában, a hóbortos költőről, aki érthetetlen rigolyával egyre javít a kézíraton, a levonaton, a gépbe emelt íveken, s ha már a példányok fele ki van nyomva, esetleg még a másik felén is.

Ezúttal is megerősítette ezt a legendát. Mert e látogatása után egy-két nappal felhívott, s rám parancsolt, hogy azonnal vegyem le a polcról az új kötetet, s ott helyben, a telefon mellett, nyissak rá az *Iliász* huszonharmadik énekére, a 402. lapon, s a 337. sorban – amely így szólt: „Ostorral, kiabálva riaszd s engedd meg a gyeplőt” – húzzam át a „kiabálva” szót, s írjam fölébe: „rivalogva”. Miért is javította? Hiszen a két szó prozódiai értéke ugyanaz (mert egyébként néha azért is változtatott, hogy a spondeust spondeusszal, a daktilust daktilusszal adja vissza). Talán most is

valamilyen, úgynevezett sztereotip szót akart magyarul is azonos szóval jelölni? Valószínűleg csak az alliteráció kedvéért tette, no meg azért, mert a *rivalogni* ige szebb, mint a *kiabálni*.

Miután letettem a kagylót, egy percre elgondolkodtam: milyen jellemző ez az igecsere, ebből az egy csöppből is mennyire meglátszik, hogyan keverte ki Devecseri a maga görög tónusát! A *rivalogni* szokatlanul szép szó, habár kétségtelenül létező magyar szó, nem úgy, mint annyi más hasonló, amelyet Devecseri maga képzett, hol a görög szó pontos visszaadhatósága, hol a szépség, hol éppen a szokatlanság, hol meg egyszerűen a ritmika kedvéért. Vörösmartysan hangzik, bár nem emlékeztem hirtelenében, hogy Vörösmartyban olvastam volna – a vadászt sem rivalogva inti a kűrthang a *Szép Ilonká*-ban, csak rivallva. Mindegy, a lényeg az, hogy megszokott, köznapi szót cserélt ki fennköltre, szokatlanra – egész Homéroszán végigvonul ez a folyamat, melynek legenyhébb tünete, hogy a *versenyző* és *tündöklő* helyett *versenyező* és *tündökölő* szerepel, csak hogy ne kelljen a ritmikailag egyenértékű spondeuszsal helyettesítenie a daktilust. De hát ezzel a folyamattal érte el páratlan teljesítményét: a görögségnek azt a képzetét – vagy illúzióját, egyre megy –, amely olyan jólesően sugárzik egész Homéroszából, s egyúttal azt a szigorú metrikai tisztaságot, ahogy senki *költő* nem verselt még Magyarországon – másutt még úgy sem. Az ő homéroszi hexameterre nem rokon még a Vörösmartyéval sem, s még kevésbé Fazekaséval, Petőfiével, Aranyéval, vagy azzal a modernebb hexameterrel, amellyel én kezdtem kísérletezni a harmincas évek elején, s amelyet Radnóti, utolsó éveiben, olyan természetes tökélyre vitt. Devecseri szövege mintha néhány méterrel a magyar nyelv, költészet és verselés talaja fölött lebegne, olyasféle súlytalan könnyedséggel, mint az *Iliász*-nak ugyanebben a huszonharmadik énekében a Patroklosz tiszteletére lejátszódó versenyeken a görög lovak, melyeknek „szél suhogásában lebegett levegőbe sörényük”. Mit számít ebben, a nehézkedés törvényeit megcsúfoló vágásban a furcsa képzés vagy a szavak szoros jelentésének olykori meglazulása? Hogy is mondja Homérosz-Devecseri? „És a futó szekerek lelapultak gyakran a földre, máskor meg fölszöktek a légbe...”

És hogy ilyen-e csakugyan Homérosz, ilyen könnyed, ilyen súlytalanul lebegő? Nem tudhatom, mert sajnos, nem tudok görögül, de én mindenesetre elfogadtam ilyennek, számomra így érvényes. És ha másmilyen volna is, aligha hiszem, hogy Devecseri után bárki is másféle magyar Homéroszt tudna érvényesíteni. Páratlan versenypáráival utolérhetetlen és utánozhatatlan bravúrt vitt véghez.

De milyen sivár és nevetséges látványnak vagyunk tanúi, amikor mecklenburgi lovakkal vagy szegény öszvérekkel utánoznák ezt a teljesítményt a klasszikus fordítások poros porondján!

De latinul tudok. Nem jól, persze, sőt igazában úgy kellene mondanom: gyatrán. És mégis, a latin nyelv már gyerekkoromban szinte mágikus hatással érintett meg, s később a legfontosabb dolgok közé tartozott életemben – erről már vallottam versben is, prózában is, aminthogy nem is ebben a rovatban a helye: sokkal személyesebb dolgokkal kapcsolódik. És a latin líra gyalogjáró eleganciája – mióta túljutottam kamaszkoromnak moderneskedésén – eszményem és mértékem volt, s legközelebb állt hozzám. Hétköznapi varázsának titkát mindig elemeztem, kerestem – legtöbbször talán a római kövek, romok és torzók árultak el arról a lassú, önképző munkáról, amellyel a római költők a földhözragadtságból előkelőséget, a fogalomból költészetet, a közönségességből édességet tudtak csiholni.

Mindig tudtam, hogy ezt a gyalogjáró, latin eleganciát könnyebb saját, modern verseinkben utánozni, megközelíteni, mint fordításainkban visszaadni.

MÉG EGYSZER A HORATIUS NOSTER

A latin fordítás – és ezzel együtt általában a fordítás – kérdéseivel akkor kezdtem tudatosabban foglalkozni, amikor Babits elküldte hozzám Trencsényi-Waldapfel Imre frissen megjelent antológiáját, hogy írjak róla a *Nyugat*-ba.

Én addig, ha néha fordítottam is, csak ügyetlenkedtem, s nemcsak gyakorlatlanságból, hanem azért is, mert voltaképpen azt sem tudtam igazán, mi a jelentősége és szerepe a fordításnak egy költő művében és műhelyében. A *Horatius Noster* éppen alkalmas gyűjtemény volt, hogy tudatosítsa ezeket a kérdéseket. Szerkesztője, ez a kivételesen ihletett – tehát kivételesen józan – fiatal tudós meglehetősen ki volt rekesztve a hivatalos filológia területéről, tehát, ha akarta volna, sem vehette volna fel a vaskalapot, de tehetségénél fogva is húzódozott a szak-gettóba zárkózástól: benne élt a magyar irodalom eleven folyamatosságában, s együtt lélegzett a fiatalabb költészet legjobb törekvéseivel. Antológiája nemcsak Horatiust mutatta be, hanem szinte a magyar műfordítás történetét is, Tasnádi Pétertől Kardos Lászlóig; azt, hogy mire való a fordítás egy nemzet, pontosabban a magyar nemzet irodalmában, s hogyan felelt a magyar költészet Horatiusra, és mihez tudott vele kezdeni. Kitűnő utószavában mindezt szerény, de teljes megértésről tanúskodó tárgyilagosságával így jelölte meg: „Mert egy-egy klasszikushoz való viszonyunk – víziónk és élményünk, a magától értetődő és a magyarázatot igénylő vonatkozások egyensúlya – mindig korszerűen determinált.”

A *Horatius Noster* felizgatott és eszmélésre ébresztett – holott csak ma,

az új Horatius-kötet megjelenése után tudom kellőképpen értékelni. Cikkemben ugyan főképpen Kerényi Károly bevezető tanulmányának mitikusan irracionális Horatius-képével vitatkoztam; de megsejtettem valamit Horatius-fordításainknak nemcsak megható szépségéből, hanem a reménytelenségéből is.

„Egyébként csupán e két fordítás, Aranyé és Babitsé tudta Horatius szerelmi lírájának könnyelmű lényegét visszaadni” – írtam akkor, s jeleztem azt is, milyen jó okuk lehetett rá, hogy eltértek az eredeti formától. Mégsem fogtam fel teljes horderejét annak, hogy a verselés két legnagyobb magyar tudósa és művésze – akik egyébként a formahűség hívei voltak a fordításban, s akiknek nyilván nem okozott volna különösebb technikai nehézséget a mégoly szigorúan betartott prozódia sem – ezúttal, éppen Horatius esetében, ilyen feltűnően más utat választottak.

A REZERVÁTUM

A latin fordítás metrikai dilemmáinak még akkor sem ébredtem kellőképpen tudatára, amikor már latin költőket fordítottam – amit egyébként Trencsényi-Waldapfel Imrének köszönhetek. A *Horatius Noster*-ről írott cikkem után barátkoztunk össze. Kedvet és önbizalmat a latin fordításhoz ő ébresztett bennem és, mint ismeretes, Radnótiiban is. Akkor persze még nem láttam ennyire fontosnak ezt a szerepét; de amióta fiatalabb filológusok olyan könnyűszerrel elvették a kedvemet, azóta jobban tudom, mennyi megértésére volt szükség, költői megértésére, mennyire egy húron kellett pendülnie velünk ahhoz, hogy az ő vezetésével teljes gyanútlanossággal bemerészkedjünk ebbe a rezervátumba (a *Pásztori Magyar Vergilius*-ában és a *Horatius Noster* második kiadásában) – mert hiszen a klasszikus fordítások területe már akkor is rezervátum volt, bár akkor még nem sikerült a klasszika-filológusoknak olyan tökéletesen elkeríteni, mint manapság.

S amellet a terület rezervátum voltát akkor még némileg tiszteletben is tartottam: a latin nyelv áhítatában léptem be oda, a két Vergilius-ekloga első sikerültebb fordításaim közé tartozott, s még természetesnek találtam, hogy ebben a szent ligetben másféle hangon kell beszélnünk, mint ahogy verseinkben és egyéb fordításainkban szoktunk. Igaz persze az is, hogy Waldapfel metrikailag sem tanári mértékkel mérte kísérleteinket: elevenen élt benne Fazekas hexameterének és Édes Gergely fordításainak hagyománya, és elfogadta mindazt a modern lazítást, amit például Babits érvényesített fordításaiban; s nem ütközött meg rajta, ha olykor-olykor, a kellő helyen mi is hangsúllyal pótoltuk a hosszú szótagot. Azt a merészséget viszont, amellyel Szabó Lőrinc alkalmazta a hangsúlyosságának ezt az elvét, Radnóti meg én éppúgy túlzásnak tartottuk, mint Trencsényi-

Waldapfel: úgy véltük, ez a szabadság zeneietlenségre vezet, a prózaiság kockázatával jár, s mindenesetre veszélyezteti az antik vers egész jellegét.

Nemsokára magam is merészebben kezdtem gondolkodni a latin fordításról – de a rezervátum törvényei is megszigorodtak.

KÖZVETLEN BESZÉD ÉS METRIKAI TISZTASÁG

Első latin fordításaim áhítatos eufóriája oszladozni kezdett, amikor e fordítási tapasztalatok és eredmények után megint olvastam – csak úgy – a latinokat. Ha elfogulatlanul, az utánaénekelés szándéka nélkül vettem kézbe a latinokat, kezdtem ráébredni, hogy nem ugyanazzal az áramkapcsolással olvasom, mint ahogy fordítottam őket. Négyszemközt maradvávaluk, sehogyan sem hallottam ki azt a „másféle”, olykor bizony fisztulázó hangot, amelyet fordításainkban helyénvalónak véltünk. Sőt, ahogy a kortársi magyar líra formanyelve egyre közvetettebbé, képibbé vált, mindjobban észre kellettennem, hogy a világköltészetben talán sehol annyi közvetlen beszéddel nem találkozunk, mint a latinoknál. De ugyanakkor, amikor megerősítettek a kerteles nélküli, egyenes beszéd költői jogosságában, egyre nehezebbnek láttam a feladatot, hogy ezt a közvetlenséget magyarul vissza lehessen adni, úgy, hogy nedvei el ne száradjanak átültetés közben.

Az átültetés nehézségeit semmiképpen sem csökkentette a latin metrika, amely nem a hexameterben és a disztichonban, hanem Horatius antik strófáiban bizonyult nehezebben áthatolható közegnek. Az antik strófák fordításának bökkenői közül már a *Horatius Noster*-ről írott kritikámban is megsejtettem a legfőbbet: hogy e formáknak a magyarban egészen más a hangulati értékük, mint eredetiben, mivel nálunk csak az ódai fenség érzése fűződik hozzájuk, s még a sapphói szakaszból sem halljuk ki a könnyedebb dalszerűséget – Arany és Babits sem másért kísérletezett az eredeti formától többé-kevésbé különböző megoldással. De később, amikor hol így, hol úgy próbáltam eleget tenni annak az igénynek, hogy megtartsam a latin versek – Horatius vagy Tibullus vagy Propertius – dísztelen természetességét, ugyanakkor abszolút költőiségét és még az eredeti prozódiaát is, számot kellett vetnem azzal a nemzeti büszkeségünkkel, amelyet legutóbb Devecseri fogalmazott meg az új Horatius-kötet utószó-versében:

... mert a magyar nyelv
lévén benne rövid s hosszú szótag komoly, éles
mód ketté-különítve, tudunk verselni egészen
antik módra. Nem úgy, mint más európai költők

*német, orosz s angol meg más sok nyelven, a hosszú
szótagokat hangsúllyal, a kurtát súlytalan ejtés
révén éreztetve...*

Nem mintha ezt a hízelgő tudomásunkat meg tudnám vagy éppen meg akarnám cáfolni. De arról már régen kezdtem meggyőződni, hogy csak látszólag és a metronóm mértékével tudjuk az antik verselést utánozni, nem pedig lényegében, mert ugyanazzal a prozódiai tisztsággal nem tudjuk ugyanazt a természetességet elérni. S az évekkel egyre erősödött bennem a kétely, vajon költőileg csakugyan előnyünkre szolgált-e a metrikai tisztságnak ez a kivételes lehetősége; s nem jobban járunk-e, ha a szótagok metronómszerű rövidségét és hosszúságát mi is a hangsúlyossággal pótoljuk. Hiszen egyéb nyugati versmértékekkel ez történt. Hiszen a francia alexandrinust vagy az indiai slokát sem az eredeti prozódiaiban tettük át magyarra, csak a ritmikai jellegét tartottuk meg – körülbelül. És éppen ebben az időben fejeződött be – rohamos ütemben és a mi közreműködésünkkel is – az a folyamat, amely a jambust a magyar természetes költői beszéd tökéletes eszközévé tette. Igaz, a verstan „tudósai” nemigen tudtak mihez kezdeni ezzel a folyamattal, de azért költészetünknek, sőt verselésünknek is kétségkívül előnyére vált.

Mindez a próbálkozás és töprengés lassanként beláttatta velem Szabó Lőrinc módszerének életrevalóságát. Az eredmények annyiban mindenestre igazolták, hogy ha ő fordított le egy latin verset, az nem papírizú volt, hanem természetesen és magától értetődően vers. És talán a zenei telenség sem feltétlen velejárója a módszernek – hiszen ez a törekvés akkoriban általában jellemezte Szabó Lőrincet egyéb fordításaiban és saját verseiben is.

Mindenestre eljutottam odáig, hogy csak az antik versmértékek szabadabb, hangsúlyosabb kezelése nyithatja meg az utat a latin költők lényegiben hű fordításához; s azt reméltem, hogy meg lehet találni magyar nyelven az antik mértékek jellegét megőrző, természetesebb dallamosságot is.

De az idő egyre kevésbé nyújtott módot az ilyen formai kísérletezésre, és mire valamelyest meglett hozzá a nyugalmam – késő volt már.

HOSSZÚ SZÓTAG, RÖVID SZÓTAG...

De hát mi is az az áthághatatlan verselési különbség, amely a költőket és a klasszika-filológusokat elválasztja egymástól? A regula szerint vannak hosszú magánhangzók, amelyek, bárhol állnak, hosszúak; és vannak rövid magánhangzók, amelyek, bárhol állnak, rövidek, kivéve, ha két más-salhangzó követi őket, ilyenkor ugyanis feltétlenül hosszúnak számítanak.

Ezek szerint tehát, amikor Babits így fordította Homéroszt: „minden

isten előtt teneked zendüljön az ének”, vagy Theokritoszt: „magamat új ruhába, vasárnapi drága cipővel”, vagy Propertiuszt: „kard, kürt, hadihajó nem volna, se gyilkos erőszak” – *hibásan* verselt.

Megjegyzendő még, hogy nemrégén a legortodoxabb verstanok szerint is az *a* névelőt a költő tetszése szerint használhatta rövid vagy hosszú értékben. Néhány év óta azonban a klasszika-filológusok megvonták e kedvezményt a költőktől. Továbbá némely szóban az *i*, *u* és *ü* betűt poetica licentiaként röviden is lehetett írni meg hosszan is – úgy látom, ez még ma sincs megtiltva, legalábbis a klasszika-filológusok is élnek vele, ha olykor – azaz legtöbbször – ők maguk fordítanak.

A többes szám első személyű névmás, a *mi* *i* betűjét azonban semmiképpen sem lehetett hosszú í-nek felfogni, leírni – nem is jutott eszébe soha senkinek. És mégis, József Attila hosszú szótagként használja egy modern jambusban, mégpedig úgy, hogy a megelőző rövid szótag helyén olyan magánhangzó áll, amely a rákövetkező két mássalhangzó folytatán hosszúnak számít:

*Adj magyarságot a magyarnak,
hogy mi ne legyünk német gyarmat.*

Milyen kivételesen erős hangsúllyal kell pótolni itt a hosszúságot, és éppen ez a rendellenes hangsúly teszi, hogy az a *mi* szócska világhelyeztet tud kifejezni és riadt kiáltást.

Persze, tudom, mit válaszolna erre egy klasszika-filológus vagy a metrika tudósa, ha ugyan kioktatásra méltatna ekkora tudatlanságot: hogy ti. összekeverem a hangsúlyt meg a hosszúságot. Igen, összekeverem. József Attila és a történelem olyan hangsúlyt adott ennek a *mi* szónak, hogy a magyar költészetnek talán leghosszabb szótaga lett belőle.

Ezzel szemben az új Horatius-kötetnek ebben a sorában: „jó sétálni s lakni napos halmán, hol a sárga” – az első *i* betűt minden „szakember” szabályosan hosszúnak fogadja el, hiszen annak rendje és módja szerint két mássalhangzó következik utána.

De azt hiszem, nyugodtan rá lehet bízni minden laikus olvasóra, hogy ennek a *tálnis* vagy *nislak* betűcsoportnak *i* betűjét csakugyan hosszabbnak érzi-e a *Hazám* két mássalhangzó által meg nem nyújtott többes szám első személyénél.

EGY NAGY BRAVÚR KÁROS KÖVETKEZMÉNYEI

De ki gondolta volna akkoriban Devecseriről, hogy így megfordítja majd klasszikus fordítás-költészetünk folyamát? Holott már jelentkezősekor nyilvánvaló volt, hogy nagy formakészséggel és szokatlanul tiszta

verseléssel fordít. De hát majd kinövi, gondoltam, ha bátorságra kap, s e sorvezető nélkül is futni fog a tolla – hiszen mindnyájan a szabályok korlátja mellett próbáltuk első tempóinkat, és csak később merészkedtünk mestereink után a szabadabb vízbe. Devecserivel azonban nem ez történt: ő ebből az elkerített részből kavarta elő a maga varázslatos tengerét – most jut eszembe, hogy első verseskötetének is ez volt a címe: *A mulatságos tenger*. És mire Odüsszeiája elkészült, nem lehetett szemet hunyni az előtt a tény előtt, hogy a századnak egyik legnagyobb klasszikus fordítás-teljesítménye másféle fordítói elvek szerint készült, mint amelyeknek érvényesítésére a század legjobb modern költészete törekedett, s amelyeknek Babits, közvetlenül ezt megelőzően, Oedipus-fordításában olyan fényes diadalt szerzett. E törekvések hajtóereje az a felismerés volt, hogy lényegében Sophoklest vagy Horatiust sem kell másképpen fordítani, mint Shakespeare-t vagy Baudelaire-t; s magva az az általános igazság, hogy igazán jó magyar fordítás csak az lehet, amely együtt lélegzik kora legjobb magyar költészetével –, más szóval: nem ismerték el a görög és latin fordítások területének autonómiáját, rezervátum jellegét. Devecseri útjában épp az volt a rendhagyó, hogy ezúttal nem a költő tört be a rezervátum területére, hanem egy költő, vérbeli, nőtt fel a rezervátumban s nevelkedett annak etikettjében – még a költészetünkben és fordítás-irodalmunkban egyaránt megmagyarosodott görög és latin neveket is eredeti és a magyar fülnek szokatlan alakjukban használta.

Az így előállt helyzettel a klasszika-filológusok vetettek számot legelőször. Úgy látszik, felismerték, hogy diktatúrájuknak itt egy költő erkölcsi, sőt művészi alapot adott. Megdőlt hát mindenféle költői lázongásnak és fegyelmetlenségnek az az állítólagos jogcíme, hogy a rezervátum szabályainak rigorózus betartása gátolja a költőiség érvényesülését. Devecseri magától értetődő könnyedséggel öltötte fel a szabályok teljes páncélzatát – és kecsesen tudott benne mozogni: senki sem állíthatta, hogy a legpontosabb tartalmi hűséget és metrikai tisztaságot a költőiség rovására érte el. Mi sem természetesebb, mint hogy Devecseri neve és teljesítménye a retrográd filológiai diktatúra lobogója lett.

FILOLÓGUSOK RÉMURALMA

A diktatúra megerősödése a rezervátum területén kívülről eleinte nem volt feltűnő – én akkor kezdtem észrevenni, amikor könyvkiadásunk rátért a görögök és latinok tervszerű kiadására. Én már nemigen fordítottam latin verseket: kedvemet szegte a filológiai ellenőrzés is, Devecseri utánózhatalan, de lenyűgöző teljesítménye is – régebbi fordításaimat azonban itt-ott felhasználták. Kezdetben az ellenőrző jelentések még kíméletesen bántak velem: az öreg fordítónak és az egyetemet sem vég-

zett laikusnak kijáró elnézéssel közölték, hogy a hexameter spondeusokból és daktilusokból áll: hogy a spondeus két hosszú szótag, míg a daktilus egy hosszú és két rövid; hogy a rövid magánhangzó csak akkor számíthat hosszúnak, ha két mássalhangzó követi; hogy Venus a latinban rövid *e*-vel ejtődik, tehát semmi esetre sem Vénusz; és hogy helytelen, ha az *a* névelőt hosszú szótagként ritmizáljuk. De a türelmi idő végül, úgy látszik, mégiscsak lejárt: legutóbb már egyetlen régi versfordításomhoz, nem is tudom, melyik filológus nyolc megjegyzése közül hét ebből a sztereotip szóból állt: „Metrika!” – így, felkiáltójellel. És a kiadó nem átalította ezt a „kontrollszerkesztői jelentést” továbbítani...

És főképp a nevek, a nevek! Az én számomra ez a szembeszökő külsőség jellemzi leginkább a klasszika-filológusok nevetséges, de azért veszedelmes ellentámadását. Mert ha áttör az a „reform”, amit például az új Horatius-kötet egész vastagságában drákói – hogy ne mondjam: drakóni – szigorral véghezvittek, azaz a magyar nyelvhasználatban nemcsak Vénusból legyen Venus, hanem szép Helénát sem szabad többé mondanunk, csak Helenét (rövid *e*-vel), és fórumot sem, csak forumot, és Catót csak rövid *a*-val szabad ejtenünk; és nem Thália szekeréről beszélünk, hanem Thalia szekeréről (rövid *a*-val); és a latinok nem togát viseltek, hanem togát, de hiszen nem is latinok, hanem latínok; és nem Cupidó nyila ér el bennünket, hanem Cupidoé stb. – akkor megannyi szép, magyarrá gyökeresedett régi szót pöccentünk ki nyelvünkéből. És hátha azt is sikerül elérni – túl azon, hogy a latin versek magyarul eleven költészet helyett filológiai példatárrá válnak –, hogy Balassitól Babitsig a magyar költészet egy részét is múzeumba lehet utalni. Ez volna igazi diadala a klasszika-filológusoknak! De orruk ettől fokhagymás!

Képzeljük csak el, hogy ha francia verseket fordítunk, Párizs helyett *Parí*-t ejtenénk, angol versek fordításában London helyett *Lándn*-t; ha Drezda helyett *Dresden*-t mondanánk, Bécs helyett *Wien*-t, Velence helyett *Veneziá*-t. Nem, ezt a legmegátalkodottabb sznob sem teszi, bármilyen büszke is rá, hogy jobban tud franciául, angolul, németül, olaszul, mint a többiek. De hiszen ezen a téren éppen ellenkező a folyamat: ma már *Páris*-t sem írhatunk, csak *Párizs*-t. Ellenben egy Thackeray-regény magyar fordításában léha dandyknek és sportembereknek okvetlenül Thészeuszt, Pürrhoszt és Bakkhoszt kell emlegetniük – mert így írja elő az akadémiai helyesírás –, bár azt mondják, ezzel még a klasszika-filológusok sem értenek egyet. De akkor kik értenek egyet?

Hát nem érdekes, hogy míg cikkek, szónoklatok, színdarabok ostromozzák a sznobizmust – ezt az égbekiáltó válfaját teljes akadémiai, kiadói és nyomdai apparátussal erőszakolják rá egy egész népre, a művelteket is beleértve?

Kálnoky meséli, hogy amikor a Janus Pannonius-kötetet szerkesztette, rá kellett vennie Szabó Lőrincet, hogy fordításait az új, szigorúbb metrika szerint javítsa ki. Szabó Lőrinc tőle telhetőleg védekezett, és közben egyszer kifakadt:

– Számár vagy, ha az ő álláspontjukat képviseled! Nekünk nem előnyös, ha elfogadjuk a szabályzatukat, mert így, szabadabban, csak költők tudnak verselni, szabályosan a filológusok is.

Ahogy akkortájt Pesten mondogatták: bár amilyen igaza volt! Nyilvánvaló volt a – nem mindig tudatos – törekvés: megszabadulni a költőtől. Hiszen láttam olyan antológiatervet is, amelyből nemcsak Szabó Lőrinc fordításai maradtak ki, de Babitséi, Radnótiéi is. Később azonban méltányosabb mód is adódott a cél elérésére: a költők kezdtek úgy fordítani, mint a filológusok. Görög és latin kiadványaink jellege évről évre klasszika-filológusibbá válik. Nem mondom, hogy nem lehet megkülönböztetni, ha a szakemberek túlnyomó fordításai közben költői munkával találkozunk: a kétszersültet ropogtatva néha költői só ízesít egy-egy falatot. De a fűszer vagy mazsola egyre gyérebb, a tészta egyre szárazabb.

FURCSA FÉLREHALLÁS

És most itt a Corvina szép, új, kétnyelvű kiadása: Horatius összes versének vaskos kötete. Mennyi papír, papír a szövegben is! Mert ennek a hatalmas anyagnak, mármint a magyar nyelvűnek, elcsüggesztően túlnyomó része már nem is kétszersült, hanem papírgaluska – megakad a torkunkon. Persze, azért ebben is bukkanunk néha jó ízekre. Ott van például a szerkesztő, Devecseri Gábor hosszú, jólesően hosszú verses utószava. Istenem, miért nincs nyoma ennek a hangnak és ügyességnek a horatiusi levelek és szatírák fordításaiban? Horatius művének ez a legkönnyedebb része, ez a hexameteres, nemes zsurnalisztika, amely mégis abszolút költészet – az új kötet legnagyobb kudarca. Devecseri utószava idéz egy pesti feliratot annak bizonyítására, milyen természetes a magyar nyelvnek a hexameter: „Gépjárművezető igazolványok kiadása.” Igaza van: még a sormetszet is a kellő helyen áll benne. Nos, éppen ilyesféle természetesség és költőiség vonul végig a szatírák és levelek magyar fordításain.

Devecseri utószavával egyébként – a metrikai kérdésektől eltekintve – mondhatnám, tartalmilag is nagyjából egyetértek, különösen ezzel a programjával:

*kik Téged, teljes-fegyverzetű egykori költőt,
akkori nyelv fegyvertárát növelőt, megidéznék,
most ne azok legyenek, kik az újult nyelv ragyogó szép
fegyvertárában soha megfordulni se tudtak,
s nem rendelkeznek még csöpp kis-részt sem az újjal,
mit Fogaras, Szekszárd, Pest, Várad s véle Szabadka,
Debrecen és Cece és Szeged és még több falu, város,
és a Ferencvárost és Párizst összekötő dús
költő-sors, meg az élő Mindennap szakadatlan
s újonnan kalapált ki s ezentúl is kalapál még.*

De ha e sorok után belelapozok a kötetbe, elbámulok: honnan eredhet elméletnek és gyakorlatnak e szerteágazása? Emlékszem, amikor első ízben találkoztam Tersánszky Józsi Jenővel – a Franklin Társulat szokásos havi összejövetelén –, megkérdeztem tőle, honnan vette írásainak olyan egyéni, szokatlan és mégis természetes nyelvét.

– Hát onnan – felelte –, hogy én úgy írok, ahogy az emberek beszélnek. – S amikor kételkedve ránéztem, így folytatta: – Tessék, hallgass csak oda.

S ezzel odaintett Schöpflin Aladár és Trócsányi Zoltán felé, akik velünk szemközt igen épületesen és tiszteletreméltóan beszélgettek, megközelítően olyan stílusban, mint a Horatius-kötet fordításainak legnagyobb része. Tersánszky tehát e két literátor emelkedett társalgásából is a maga vaderejű nyelvét hallotta ki.

Devecseri, úgy látszik, valamilyen fordított félrehallás áldozata: amit kitűnő költőfüle olyan pontosan érzékel a modern magyar költők és a mindennapi élet nyelvéből, ugyanazt képes kihallani az elfogult szerkesztő e kötet magyar részének fahangjából – nem, papírhangjából.

KÖZJÁTÉK: A RAJTAKAPOTT MÓDSZER

Régi Horatius-kísérletemet Devecseri átvette antológiájába. Amikor ezt jelezte, én szabódtam – ahogy szoktam az utóbbi években –, hogy az még szabadabb metrikával készült, én meg nem vagyok eléggé ügyes, hogy kijavítsam a hibákat. Devecseri azonban megnyugtatót, hogy nem kell rajta javítanom. A kötet lezárása előtt aztán felhívott, hogy van néhány javaslata, amely pontosabbá tenné fordításomat; persze, rajtam áll, hogy elfogadom-e, de örülne, ha beleegyeznék. Nem tudtam ellenállni kedvességének, egyébként sem tudom az ilyen versváltozatokat sebtiben megítélni, különösen telefonon keresztül nem, így hát elfogadtam javaslatait. Most, minthogy fordításkötetem új kiadása készül, nézem az új változatot, hogy mit vegyek át a javításokból.

A második szakaszban van egy módosítás, amit átveszek: nem is a metrika kedvéért történt, de a „néki fáj – fáj neki” inverzióval a sor természetesebbé vált. Emlékszem, hogy az utolsó szakaszhoz is volt Devecserinek javítása, aminek akkor, a telefon mellett, nagyon megörültem. Az én eredeti megoldásom ez volt:

*Hagyd el gondjaidat, már ne habozz, amíg
Elmédben feketén ég a halotti láng.
Műlékony mulatás frissíti lelkedet.
Olykor bölcs a bolondozás.*

Javított formában így jelent meg:

*Gyorsan jöjj, ne habozz, hagyd ma az üzletet,
emlékezz a sötét tűzre, s amíg lehet,
műlékony mulatás izzze a gondokat.
Olykor bölcs a bolondozás.*

Most is, hogy olvasom, mutatósabbnak látszik. Persze, így az első két sor rimel, és ez latin versfordításban félrevezető – de hát ez sem fontos. Aztán mégis megállok: mit is jelent az, hogy „emlékezz a sötét tűzre”? Megnézem a latin sort – csakugyan így van: „*nigrorumque memor, dum licet, ignium*”. De hiszen itt a halotti lángról van szó, arra pedig nem lehet emlékezni, mert ez az a fekete láng, amely majd az illető temetésén lobog; mint ahogy a *memento mori* sem azt jelenti, hogy emlékezz a halálra, hanem: *gondolj* a halálra. Maradok hát a magam régi, kissé magyarázó megoldásánál.

De nem veszem át azt a javítást sem, hogy ebből: „már a föld se jeges, már a folyó se zúg, hótól vad vize nem dagad” – ez lett: „már a föld se fagyos, már a zajos folyót nem duzzasztja a téli hó”, mert erőteljesebbnek érzem a régi változatot. És visszaállítom a régi megoldást itt is: „Pán istennek, aki nyájakat, éjszínű dombot s erdei dalt szeret”, mert az új megoldás – „Pán istennek, aki nyájakat és sötét árka dombokat úgy szeret” – ugyan kétségkívül hívebb, de két szó, az *árka* és az *úgy* ezt is papírizúvé teszi. Van azonban az eredeti versnek két sora, mely így hangzik: „*Nardi parvus onyx eliciet cadum, qui nunc Sulpiciis accubat horreis...*” Én ezt így fordítottam: „Apró tégely, onix, s nárdusa épp elég. Majd az családja elő Sulpicius borát.” A *horreis* szó kimaradt fordításomból – elhanyagolhatónak véltem; Devecseri azonban, úgy látszik, fontosabbnak tartotta a nárdusnál, mert erre javította: „Apró tégely, onix családja elő a bort, Mely most Sulpicius csüreibben hever.” És én csak most ütődöm

meg: ki tartja *csürben* a borát? Előveszem a szótárat: a *horreum* valóban raktár, magtár, pajta, csűr, élesztár – de az utolsó jelentése: *borospince!*

Most már csakugyan röstellem, hogy ezt a javítást elfogadtam – de hát, mint már említettem, telefonba nem tudok talpraesetten gondolkodni. Devecseri azonban előre megfontolta javaslatát – pedig végül is legalább úgy tud magyarul, mint én. Nem találok más magyarázatot, mint hogy a hűségnek, pontosságnak olyan fonák követelménye lett rajta úrrá, amely megrontja szerkesztői hallását.

DOHOS ILLAT

„S éppen ezért hagyunk ki sok oly félmúltbeli költőt, munkáját akinek születésekor is dohos illat lengte körül, s avatag vén gyermek sírt a pelenkán” – írja ebben az utószavában Devecseri, és ehhez csak gratulálni lehet neki: senki sem sajnálja azokat, akik ezért maradtak ki. Csak az a kár, hogy ezt az elvét csupán a félmúltbeli költőkre alkalmazta, s nem a mai poétákra és apoétákra is: a kötet legtöbb helyét ugyanis ilyen avatag vén gyermek munka foglalja el. Nem tudom, mennyi félmúltbeli dohos illatot sikerült a szerkesztőnek kirekesztenie, de aligha annyit, amennyi a kötetben percek alatt termelődött – kevés oldalra nyithatok úgy, hogy meg ne csapjon.

„Thetisnek *bújt* fia” – olvasom például az első, találomra felcsapott oldal tetején, mégpedig úgy, hogy a *bújt* szóval kezdődik a sor. Nézem a latin szöveget: mi volt az, amit szegény fordítónak ebbe a megcsonkított szóba bele kellett zsúfolnia? De kiderül, hogy ez a torz jelző betoldás, nyilván a tiszta verselés betarthatása kedvéért. Pedig hát Achillesről még az „elbújt fia” sem volna a legszabatosabb meghatározás – de mit is jelentsen magyarul a „*bújt*” fia?

S amikor a második felcsapásra azt olvasom: „Nem csak lacon nő, szép Helené szívét tüzelte bodros fűrt stb.” – hirtelenében azt sem tudom, miről lehet szó. A két mondatnak pusztán nyelvtani kapcsolatát követve átvillan agyamon a lehetőség, hogy ezt az ismeretlen kilétű *lacon* dámát is vonzotta a bodros fűrt, meg Helenét is; valamint az sem lehetetlen – bocsánat a feltételezésért –, hogy Helené szívét ez a *lacon* hölgy meg a bodros fűrt tüzelte. De aztán a latin eredetiből könnyűszerrel megállapítottam, hogy egyszerűen az a helyzet: nemcsak a spártai Heléna lobbant lángra ettől meg attól. S ha a következő szakaszban azt olvasom: „veszszőt se Teucer lött legelőször el” – akkor ugyan nincsenek megértési nehézségeim, de nem hiszem, hogy sok „félmúltbeli” fordítótól telnék ki ennél ügyetlenebb sor. Most már ugyanennek a fordítónak munkáit lapozom s ilyen sorokra találok: „nemzójére ütött magzat anyát dicsér”, vagy: „lankás kertje ölen száll a parasztra est”, vagy: „trójai por lepett

kormos Meriones” (ahol is a *lepett* nem állítmány, hanem jelző) – de annyi bizonyos, hogy nagyon tisztán versel, soha nem esik olyan bűnbe, mint Babits vagy Szabó Lőrinc.

De akkor sem járok jobban, ha nem találomra tallózok, hanem kedvesebb darabjaimat keresem. Íme, egy szakasz mutatóba – *pars pro toto* – a Vergiliushoz írott ódából:

*Jaj, hát Quintiliust nyomja a végtelen
álom? Merre talál, mondd, az Igazzal egy-
testvér hű Becsület s Nyíltszívűség, Erény,
képmására csak egyre is?*

Én igazán nem vagyok szószólója, hogy a jó öreg Baróti Szabó Dávidot felelevenítsük, de hát csakugyan annyival elavultabb-e az ő megoldása:

*Végképpen elaludt Quintilius tehát!
Ő hozzá tehetőt szűzi szemérem, hit,
S mindenféle jeles dísz ezután mikor,
És vajjon kicsodát talál?*

Mindenesetre érthetőbb. Vagy itt a Diana-vers első és utolsó szakasza:

*Zengjétek Dianát, zsengekorú szüzek,
zengjétek csupa-fürt Cynthusit, ifjak, és
Létót, tiszta szivéből
kit nagy Juppiter úgy szeret.*

*Caesar s népe felől könnyfacsaró hadat,
dögvészt s szánnivaló nélkülözést emez
majd perzsákra, britekre
távoztat, ha könyörgőtök.*

E fordítás költőiségére, nyelvtanára és hangzására főlegesen megjegyzést tenni; a tartalmáról is csak annyit, hogy Jupiter *tiszta* szívéből nincs szó az eredetiben, aminthogy alig is tudok görög vagy latin költőt elképzelni, aki ezzel az alannal kapcsolatban épp ezt a jelzőt meg merné kockáztatni; no meg azt, hogy a „könnyfacsaró had” papjancsisan más, mint a *bellum lacrimosum*. (Pedig Kárpáthy Csillának láttam egy-két más nyelvből készült fordítását, sőt eredeti versét is, amelynek frissességéből arra

lehet következtetni, hogy talán még latinból is tudna fordítani, ha nem ilyen védőoltás után.)

Vagy vegyük egyik kedvencemet. Magyarul kissé mellbevágóan kezdődik:

*Kéretünk... Rajtad, pihenő magányban
dalt ha pengettünk, hogy ez évben éljen
és a többen mind ezután, latinul
mondd a dalod, lant –*

mert a *kéretés* magyarul még leginkább lánykérésre utalna, de ezzel sehogy sem vág össze a többi. Szerencse, hogy a latin annyival könnyebb:

*Poscimus. Si quid vacui sub umbra
lusimus tecum, quod et hunc in annum
vivat et pluris, age dic Latinum,
barbite, carmen –*

azaz: „Kérnek minket” – nem, beleragadtam a meglevő fordításba: „Szólítanak” – vagy még helyesebben és tulajdonképpen – ha ugyan *poscimus* és nem *poscimus* – „várnak tőlünk valamit”, sőt: „Kíváncsiak ránk. Ha valaha is ráérő időnkben, árnyas lombok alatt játszottunk veled, ne csak egy évre eleven latin éneket mondj, nosza, lant...”

De hát végig a kötetben minduntalan előfordul, hogy a latin eredetit kell „puskával” használnom a magyar fordítás megértéséhez; a magyar fordításban viszont néha csak annyi a költészet, mint azokban a puska-szövegekben, melyek az én időmben közkézen forogtak a gimnáziumban.

És ha már „puskáról” van szó, belenéztem a Budé-féle kiadásba, és kissé irigyen olvastam a latin versek mellett a remek francia fordítást. Hiába, a Horatius-kérdés, úgy látszik, minden szilárd elvemből kiforgat. Mindenkor szinte harcos híve voltam a formahű – persze modernül formahű – fordításnak, de mindig is tudtam, hogy legjobb, lényegileg leghívebb Horatius-fordításaink formahűtlenek. És bármilyen képtelenségnek láttam a franciáknak formáról lemondó prózafordításait, el kell ismernem, hogy Horatius esetében a francia olvasó jobban jár velük, mint a magyar a mi aggályosan formatapadó fordításainkkal.

MESTEREK MEGBICSAKLÁSA

Persze, méltánytalan ezt gyöngye vagy kezdő fordítókkal bizonyítani, még ha ők töltik is be a vastag kötet túlnyomó részét. Aminthogy a költők és a magasiskolájú fordítók természetesen ebben a kötetben sem buktak orra. De az iménti kételyeimet ők is csak ritkán cáfolják meg. Az ő részü-

ben is jóval kevesebb az ihletett ének, mint a minőségi ipar. És még ezen belül is mennyi olyan műhiba, nehézség, suta mozdulat, amelyet különben sohasem követnek el, s amire itt sem lehet más magyarázat, csak a tartalomnak végső soron reménytelen és fölösleges küzdelme a formával. És megint csak méltánytalanság volna, ha ezt más példával igazolnám, mint éppen Devecserivel, aki klasszikus fordításunk legmagasabb színvonalán áll, nem is a fennsík – a csúcson. Tiszteletadás jele hát, ha az ő keze művéből keresek lejegyezni való példát.

Mert ha azt olvasom: „borosan *nyárral* koszorúzza fürtjét” – elámulok Horatiusnál e merész képen, s ha nem látom a latin szöveget, másra sem tudok gondolni, csak az *aetas*-ra, és búzakaiaszt is előbb képzelek az illető fejére, mint *corona populea*-t. De azt hiszem, nemcsak a két azonos hangzású szó teszi képtelenné e képet – mert van-e nyárkoszorú? Éppily kevésbé tudom elképzelni, hogy valaki szillel, бүкkel koszorúzza fürtjeit.* Ez a vers – Carminum I. 7. – már régen megvolt Devecseri fordításában, és milyen telitalálatok voltak benne! Például: „Ó, ti velem rosszabbakat is tűrt bátor férfiak”. Devecseri ezt így változtatta meg, a sormetszet pontos helyének kedvéért: „Ó, te velem gonoszabbakat is tűrt bátor férfitű-nép.” Hát megérte a metszetjavítás a „férfitű-nép” papírsutaságát?

Vagy itt egy másik óda (II. 1.) első két szakasza:

*Belső, Metellus consul alatt kitört
harcot s okát is, módjait, átkait,
Fortuna játékát, nagyoknak
kárba vivő frigyeit s a fegyvert,
melyről a vért nem mosta le még ima
– vészes, hazard tárgy – mondod el, így haladsz
előre cselvető hamun, mely
mélyredugott eleven tüzet rejt.*

Megint csak olyan mondat, amelynek megértését a latinul tudóknak megkönnyítené az eredeti szöveg. De a latinnal való egybevetés nélkül is jó példa a „cselvető hamu” arra, hogy a lelményes jelző nem mindig helyénvaló jelző

„Vészmadár járjon huhogón a rosszal útjain” – kezdi az egyik verset (III. 27.), az Augusztus-óda (III. 5.) tökéletes metrikájú darabosságát pedig teljes egészében kellene idézni, s még inkább a III. 19-et, mert itt a téma különösen ellentétben áll a magyar szöveg nehézkességével, de mutatóban álljon itt csak a kezdete:

*Utólagos megjegyzés: legföljebb *cserrel*.

Mily rég élt vala Inachus,
s Codrus, halni ki nem félt a honért, mikor,
s kit nemzett amaz Aeacus,
s Szentelt Trója alatt háboru mint esett,

erről szólsz ...

S ha Achilles rabnőjét „szolga Briseisnek” nevezi Devecseri, ez abban a különös nyelvi egyensúlyban, jobban mondva lebegésben, melyet Homérosz-fordításában meg tudott teremteni, talán még elfogadható lett volna. Horatiusban azonban képtelenség. De hiszen éppen ez, a Horatius könnyedsége okozza a mesterek megbicsaklását!

ILLYÉS SZERENCSES KIVÁLTSÁGAI

Ha most ideírnám a kifogástalan, sőt olykor teljes költőiségű fordítások jegyzékét, joggal érhetne a hálátlanság vádja. De ez a vastag könyv nem utolsósorban azért olyan rossz könyv, mert még a tudásnak, erőfeszítésnek, szerencsének ezeket a ragyogó kivételeit is sikerült elmerítenie, alábuktatnia a gépies teljesítmények és még inkább a nyelvi sivárság és ügyetlenség áradatában. Pedig ezekből a kivételekből, természetesen a „függelék” nagy kincseinek hozzácsapása nélkül – mert ezeket aztán igazán nem írhatjuk a kötet javára – legalább akkora könyvecske állna össze, mint a *Horatius Noster* volt.

Persze, ezt a névsort is azokkal kellene kezdenem, akiket az új antológia a *Horatius Noster*-ből átmentett. Mindenekelőtt Szabó Lőrinc és Radnóti fordításaival – már ami nem került belőlük a kuckóba, a Devecseri utószava mögött megbúvó *Változatok*-ba. Trencsényi-Waldapfel remek Leuconoe-versét Szabó Lőrinc később készült fordítása sem tudta megközelíteni – már viszont a *Diffugere nives*-szel nem éri utol Szabó Lőrinc, sem a hetedik epodosszal Sik Sándor függelékbe került fordítását. Kardos László remek *Integer vitae*-jét érthetetlen módon az új kötetnek még a függelékében sem találjuk; azóta elkészült Maecenas-ódája viszont (II. 20.) méltán szorította ki Szabó Lőrincét, sőt mi több, Cholnoky Lászlóét is. Végül ide kell sorolni egy-két makulátlan fordításával magát Devecserit.

De akad az újak között is jó néhány fordítás, amely nemcsak kifogástalan, hanem költőiséggel telített is; és ha van köztük, amely e kötetnél régebben készült – olyan furcsa szigorral válogatták ezt az antológiát, hogy már az átvételüket is a szerkesztő és a kiadó javára kell írni. Görgey Gábor *Aequam memento*-ja sok részletében felülmúlja Szabó Lőrincét, s már az *omnes eodem cogimur* ritka szerencsés magyar leleménye is iga-

zolja, hogy ez került be a kötetbe. S néhány vitathatatlan és költőien ragyogó teljesítményt, Kálnokyét (I. 10.), Hegedüs Gézáét (I. 16.), Somlyó Györgyét (I. 27.), Bede Annáét (III. 29.), Nemes Nagy Ágnesét (IV. 7.) és Jánosz Istvánét (IV. 15.) már csak azért is meg kell említenem, mert ezek sínylik meg legjobban a lenyűgözően unalmas környezet betemető erejét. S talán mondanom sem kell, hogy közülük néhánynak az eredményét semmiképpen sem csökkenti az egy-két metrikai szabadság, amelynek árán elérték.

De az új antológia legnagyobb nyeresége Illyés két fordítása, a harmadik könyv első két ódája, az *Odi profanum* és *A rómaiakhoz*. Nemcsak azért, mert a legerőteljesebb és legmagyarabb fordítások, hanem mert személyes indulat lobog bennük, személyes köze van ahhoz, amit fordított – olyan, mint a nagy fordítások. Felhasználta és feltétlenül meggyőzővé tette Szabó Lőrinc fordítási módszerének eredményeit, de tovább lüktet bennük Babits és Kosztolányi görög strófájú versei, az *In Horatium*, az *Óda a bűnhöz*, a *Februári óda* merész ritmikája – ebből is nyilvánvaló, hogy semmibe vette a rezervátum piszlicsár törvényeit. Mekkora szabadság és egészség dobog ezekben a nagy fordításokban! Hogy is tűrhették? Illyés kiváltságaihoz nem mert hozzányúlni a tanári terror – hála Jupiternek!

ARANY AZ AJTÓN KIVÜL

De hát az ég szerelmére, Aranynak nincsenek kiváltságai? Igaz, valamivel szélesebb körű kivételezettséget kellett volna neki megadni, mint Illyésnek, ahhoz, hogy bekerülhessen a kötetbe – mert őt még a *Változatok* közt sem találjuk. Persze, szerkesztőnek is, kiadónak is megvan erre a korrekt válasza: a kötet alapelve a formahűség volt, Arany fordítása pedig ebbe nem fért bele. No igen: *Fiat metrum, pereat mundus!* Ki ne kiáltaná ezzel szembe: *Vivat Arany, pereat metrum!*

A szót komolyra fordítva: hát szerkesztőnek és kiadónak nem jutott eszébe, hogy ha az elv kedvéért ki kellett hagyniuk Arany Barináját („Megszegett sok esküvése . . .”), Horatius-fordításunknak ezt a végül is mindmáig páratlan remekét, s függelékbe tenniük Babits tüneményes és oly horatiusi epodoszát, akkor itt valami baj lehet az elvvel? Micsoda kiadói és szerkesztői rövidzárlat kellett hozzá, hogy Arany Jánost Horváth István Károllyal helyettesítsék – aki pedig, úgy látszik, felfogta a helyzet komolyságát: a kötetben található fordítástömkelegének még mindig ez a kimagasló darabja; s Babitsot Mészöly Dezsővel, akit ezúttal cserbenhagyott minden, máskor oly bevált, behízelgő könnyűsége – talán mert úgy akarta állni a versenyt, hogy görcsösen pontos legyen!

Félreértések elkerülése végett: talán nem kell bizonyítanom, hogy nem

tartom önmagában véve képtelenségnek, ha egy nagynevű fordító munkáját fiataléval, akár kezdőével pótoljuk – az előzményekben is volt, amikor igazoltnak látszott ez a gyakorlat. S ha nem is indokolt, hogy Szabó Gizella fordítását (I. 25.) előnyben részesítették a Szabó Lőrincével szemben, a tehetséges, fiatal fordítónak semmi esetre sem kell szégyellnie munkáját. De például a Cleopatra-vers esetében, ha akad is Jankovich fordításában egy-két, könnyen kijavítható nehézkesség, már az első és utolsó szakaszok összehasonlítása után is nyilvánvaló képtelenség, hogy Bede Annáét közzétekelyette. Jankovichnál:

*Most kell boroznunk, most igazán vidám
lábbal dobognunk, most a nagy istenek
párnáit éktvén toroznunk
szent lakomák örömén, barátim.*

*mert halni vágyott, mert nem akarta, nem
a bátor asszony, hogy megalázva, vad
hajón vezessék, büszke foglyot
őt, a kevély diadalmenetben.*

Bede Annánál:

*Most kell boroznunk! most, szabadon, szilaj
táncban dobognunk! most, terítékeket
az isteneknek, Salius-mód
díszitenünk, nosza cimboráim!*

*Halálraszántan még daca is nagyobb:
nem tűrte azt, hogy büszke hajón vigyék
majd őt, ki nem közrendű asszony,
nagy diadalmeneten, fogolyként.*

A költői különbségeken kívül: minden filológiai alap nélkül merem állítani, hogy a „nem közrendű asszony” lényegi félreértés. Hiszen a vers nagyságához hozzá tartozik a Cleopatra bukásán érzett öröm és a Cleopatra nagyságának szóló teljes elismerés egysége. Cleopatra – és Horatius – nem társadalmi rangra célzott a *non humilis mulier*-rel, hanem asszonyi rangra, arra, hogy Cleopatra nem engedelmes, gyöngé nő, mint a többi – ezért olyan igaz Jankovich „bátor asszony”-a, ha nem is szó szerint hű (s amellet a *privata*-t is érzékelteti nála a „megalázva”).

Továbbá: átallnám itt megemlíteni azok nevét, akikkel Szabó Lőrinc és

Radnóti függelékbe szorult fordításait pótolták – fiatal emberekről van szó, hátha egyszer majd ők maguk is szégyellnék ezt a szereplésüket. De ha a józan olvasó összeveti fordításaikat, a tárgyhoz illő nyelven ő sem tud majd mást mondani, mint hogy a kaján istenek röpke – reméljük, röpke – hályoggal verték meg a kötet szerkesztőit.

1962

ELIOT FORDÍTÁSA KÖZBEN

Babitstól hallottam róla először, még a harmincas évek elején, a mi költőfejedelmünktől, aki olyan közeli rokona volt, amennyire csak lehetett valaki a mi égtájunkon, ahol a költő sohasem részesülhetett a védettségnek, elvonultságnak, felülemelkedésnek abban a fényűzésében, mint szerencsésebb nyugati kortársai; ahol maga a Történelem kényszerítette nyíltabb válaszra, közvetlenebb állásfoglalásra. Ő adta kezembe Eliot páratlan színvonalú folyóiratát is, a *Criterion*-t, benne a szerkesztő jegyzetével – emlékszem, az első, melyet olvastam, közgazdasági kérdésekből indult ki, és semmiképpen sem következtettem volna belőle arra, hogy írója akkor már verseiben a földi és időbeli történés teljes megvetését hirdeti.

Különben sokáig tartott még, amíg Eliot verseinek a jelentését és jelentőségét felfogtam. A magyar líra alaptermészete rokonabb az angollal, mint a franciával, de ízlése és nosztalgiája – mint egyébként az angolt is – inkább a francia költészet felé vonzza, és ezt a nemzeti stíluselfogultságunkat akkor még én is osztottam. Az európai líra modernségét a mi számunkra elsősorban Apollinaire jelentette, és a francia iskola látványos újdonsága, eltökélt szertelensége, az a határozottság, ahogy a múlttal, legalábbis látszólag, szakítottak – ezt a módszert akartuk követni, vagy, éppen abban az időben, amikor Eliotról hallottam, ettől akartunk elfordulni a magunk hagyományai felé. Meg aztán, az igazat megvallva, nem is tudtam még annyira angolul, hogy Eliot verseit megérthettem volna.

Már folyt a háború, mire eljutottam odáig, hogy megismerni kezdtem a költészetét. És költői nyelvének bizarrsága, gondolat- és képzettársításainak merészsége és groteszkusága mögött már a kezdetben olyan intellektualitást találtam, a kifejezéseknek és képeknek olyan pontosságát, általában olyan fegyelmet, vagy ha úgy tetszik, józanságot, amely addigra már meglehetősen hiányzott nekem a kontinens kortársi modernségéből. S megtaláltam az elioti vers szorosabban vett formájában azt a törekvést,

amely a vers nyelvét az eleven beszédhez közelítette, s abból teremtette meg a vers ritmusát, azt a modern verszenét, amely már születésekor a klasszicitás igényével lépett föl, mert magában hordozta a közbeszéd lélegzetvételét és ütemezését, s ugyanakkor, csöppet sem tüntetően, a latin költészet köznapi emelkedettségét. És éppen akkor, a háború pusztításában szenvedélyesen tudtam méltányolni a szellemet, amit ezek az ellentétek jeleztek: azt a megőrző modernséget, amelynek háttere – nem is –, szerves alkatrésze volt az egész addigi európai civilizáció jelenvalósága, újszerű és egyidejű összefüggésében.

Nemsokára – még mindig Eliot ígézetében – nyugtalanítóbb ellentéteket is észrevettem a költészetében. Az a modern költészet, amelyet én ifjúkoromban megismertem, Walt Whitmantól Majakovszkijig és Apollinaire-től Kassáig, a modern élet és civilizáció lelkes igenléséből és a jövőbe vetett bizalomból fakadt, és ha a környező világ gúnyt és szatírárt keltett benne, a bírálat valahogy a jövő nevében, a jövő felől nézve történt. Eliot találta fel azt a fajta, eszközeiben és formavilágában izzig-vérig modern költészetet, amely utálja a modern világot, a jelent a múlthoz viszonyítva marasztalja el, s ezzel őse lett egy paradox áramlatnak, a konzervatív szemléletű modernségnek, amelynek nálunk is kitűnő képviselői akadtak. És mégis, ha Stephen Spender nemrégiben úgy fogalmazhatta meg ennek az áramlatnak lényegét, hogy a modern művészet gyűlöli a modern életet, a tételnek némi érvenyt és jogosultságot mindmáig legfőképpen Eliot költészete ad, mert csak Eliot tudta a jelennek ezt a múlt-hoz viszonyított elmarasztalását olyan művészi erejű képekben megjeleníteni, melyek a jelen felől nézve is igazak, s amelyekben a modern élet költőileg hiteles és meggyőző.

Régebben bevallottam már: ahhoz, hogy egy idegen költő világába igazán otthon érezzem magamat, művéből legalább valamit le kell fordítanom, áttennem a magyar nyelv és azon belül is a magam költészetének világába. Ezzel a megszokott igénnyel fogtam hozzá az *Átokföldje* (*The Waste Land*) fordításához. Fordítói pályámnak talán legnagyobb erőpróbája volt: a fordító szeretetével és önfeláldozásával felelni arra a kihívásra, mellyel ez a sokrétű, ravasz mélységű és szédítő távlatú mű izgatta költői eszközeimet és észjárásomat. De a kihívó ellentétek élet persze még fokozottabban éreztem fordítás közben. Fokozottabban borzolt például a megvetés, amely egyetlen, ironikusan ragyogó képből tudta megeleveníteni és elmarasztalni a mai – azaz több mint negyven évvel ezelőtti – társaságbeli hölgyet Kleopátrával, és nem is a valóságos egyiptomi királynővel, hanem a költészet Kleopátrájával szemben, ahogy Shakespeare

festi az *Antonius és Kleopátra*-ban, azaz nem is közvetlenül Shakespeare, hanem a Kleopátra bűvöletében élő, kelekótya Aenobarbus; vagy ahogy a szerencsétlen gépirónő és az önhitt, pattanásos gyakornok szerelme alulmarad a Trisztánéhoz viszonyítva – persze megint csak a wagneri romantika Trisztánjáról van szó.

Fordítói pályámnak legnagyobb erőpróbája volt ez a vállalkozás más szempontból is. Eliot közismerten a „nehéz” költők közé tartozik. Nehéz nemcsak úgy, ahogy más költők, akiket a modern költészet ellenfelei „érthetetlennek” találnak, holott nincs is rajtuk mit „megérteni”, nem is kell hozzájuk racionális megértéssel közeledni. Eliotot azonban meg kell érteni – és ez értelmi erőfeszítést is kíván. Egyébként ő maga is fordított valaha Saint-John Perse-t, s az *Anabázis* előszavában írta: „Megtalálható benne a képzelet logikája is, meg a felfogás logikája is. És ha azt mondhatnám, hogy a fantáziának ilyesféle rendje éppolyan alapos észmunkát követel, mint egy jogi bizonyítás megfogalmazása, akkor elvárható, hogy egy vers olvasója legalább annyi fáradságot szánjon rá, mint egy ügyvéd, aki fontos döntést tanulmányoz valamely bonyolult esetben.”

Ezt az érvelést persze nem lehet kételkedés nélkül fogadni. Mert túl azon, hogy a művelt, sőt még a fogékony olvasótól sem lehet elvárni, hogy éppolyan szakembere legyen a költészetnek, mint az ügyvéd a jognak, nem nagyon vonzó elképzelés, hogy egy vers megértéséhez olyasféle „észmunka” szükségeltessék, mint egy jogi döntés kibogozásához. Pedig amit Saint-John Perse költészetéről mondott Eliot, az természetesen a sajátjára is érvényes. Sőt, itt a nehézségeket növeli az is, ami költészetéből rögtön megragadott, „az egész addigi európai civilizáció jelenvalósága, újszerű és egyidejű összefüggésben” – a sokszor rejtett utalások erre a jelenvalóságra. Amikor alkalmam volt vele találkozni, megemlítettem ezeket a bökkenőket, de azt felelte, az utalások megértése nélkül is fel lehet fogni verseit. Ez a feloldozás azonban csak az olvasóra vonatkozhatott, nem a fordítóra. Szerencsére, az Eliot-kommentárok tekintélyes mennyiségű irodalma többnyire átsegített ezeken a nehézségeken.

És ezek még csak a megértés, nem a voltaképpeni fordítás nehézségei. Holott gondolható, hogy ez az angol nyelven is addig sose hallott, filozófiai ihletésű költészet elég nagy ellenállást keltett a magyar nyelv és mondatlan konkrét közegében. De aki ismeri a magyar fordítási irodalom történetét, s tudja, hogy egy idegen remekmű olykor a magyar nyelvnek micsoda rejtett lehetőségeit szikráztatta fel, az nem riadhat vissza attól, hogy elődeinek példájára olykor némi szelíd erőszakot ne kövessen el nyelvünkön, hogy nyelvtanunkat egy kissé hozzá ne hajlítsa a szokatlan feladathoz.

Formailag viszont inkább az ellenkező módszert követtem. De miután Eliot verselésének az volt legfőbb újdonsága, hogy a természetes angol beszédből alakította ki, oktalanság és formai félreértés lett volna a szótag-számot vagy a szórványos rimelést pontosan és szolgailag követni – kivéve persze ott, ahol valami régifajta verselés tudatos felidézése ezt megkövetelte.

És az *Atokföldje* nem volt elég, több kellett: egyre újabb versekbe kezdtem bele. A megütköztető ellentétek szaporodtak. A *J. Alfred Prufrock szerelmes éneké*-ből éppen csak a szerelem hiányzott, mint egyébként Eliot egész költészetéből, és ahogy katolicizmusából is éppen csak a kereszténység lényege, a megfeszített Ember Fia. A fordító számára még zavarbaejtőbb paradoxon, hogy ez a meghökkentően újszerű szöveg tele volt régi szövegeket idéző utalásokkal; hogy ennek a páratlanul eredeti költészetnek számottevő hányada más költők vagy filozófusok angol vagy idegen nyelvű soraiból áll; hogy ez a programszerűen objektív, látszólag személytelen költészet telítve van apró és rejtett személyes mozzanatokkal. (És megint csak: az olvasónak nem kell tudnia, de a fordító aligha érhetné el az eredetinek látszólag megfoghatatlan mágiáját, ha nem tudná, hogy egy bizonyos almafa Elioték amerikai kertjében állt-e, vagy abban a kis angliai faluban, ahonnan a család a XVII. században Amerikába emigrált; vagy ha nem volna vele tisztában, hogy a második kvartett első tételében a falusi táncleírás régiessége idézet a költő egyik őseinek, Eliot kormányzónak egy elfeledett kis könyvéből.) Mindez – Eliot ígérete és fordítása – évekig tartott, a kihívás és a válasz feszültsége feloldódott, s közben az ő példája segített megkeresnem a magam szabadversritmusát, a mai magyar élőbeszéd lélegzetvételével a tudómben.

Különben is, mit számítottak már Eliot költészetének paradoxonai ahhoz az egyedülálló értékhez képest, ami az ő hozzájárulása a XX. század lírájához? „Tennyson és Browning költők – írta Donne-ról és a XVII. század »metafizikus« költőiről szóló tanulmányában –, és gondolkodnak. De gondolataikat nem érzik olyan közvetlenül, mint a rózsa illatát.” – A gondolatot éppolyan közvetlenül érezni, mint a rózsa illatát, az értelem élményeit éppolyan valóságosan átélni, és elsődlegesen lírává alakítani, mint az ösztön élményeit – a líra e magas rangú válfajának legnagyobb mestere a mi korunkban Eliot volt. Talán ennek a tulajdonságának is köszönhette, hogy a képek és szólamok, a finomságok és nagyotmondások, a legkülönbözőbb színezetű misztikák és álmissztikák modern inflációjának közepette minden szava hiteles tudott maradni. Ez a hitelessége, megbízhatósága, szemfényvesztésre képtelensége talán olyankor a legszembeötlőbb, amikor a modern élet iránti megvetését nem eleven képekben, hanem véleményyszerűen közli: más költők az efféle konzervativizmusukat

divatos kikészítésben tudják tálalni – Eliotból kéri az ügyetlenségével, szeretlenségével. A fordítónak persze gondot okoztak az ilyen sorok: irodalmi életünk egy része az ő rovására írná – mert Eliotról nem tételeznék fel – költőietlenségüket. Mégis óvakodtam szépíteni: eleinte bosszantottak ezek a sorok, később éppen Eliot költői becsületességének a jelét láttam bennük.

Közben, már több mint hat éve, abban a szerencsében volt részem, hogy Londonban találkozhattam vele. Erről a látogatásról annak idején írtam egy feljegyzést – olyan nagy élményem volt, hogy láthattam azt az embert, akit én a világ legnagyobb élő költőjének tudtam. Pedig a személyes találkozás nem segített eloszlatni azokat az ellentmondásokat, amelyek akkor még nagyon elevenen éltek bennem. De hangja, ahogy zárkózott modora és talán kissé modoros hanghordozása mögül valamilyen titkos panasszal és lemondással megszólalt, egyenmű volt a költészetével, s ráébresztett Eliotnak egy másik, sokkal meggyerőbb ellentmondására: ennek a kivételesen bonyolult, tudatos és intellektuális költészetnek a mélyén, magányosan és szemérmesen, ugyanaz a rejtett érzékenység, lényegében egyszerű és dalszerű líra húzódik meg, amely minden igazi költészet legbensőbb magva. Ahogy például a *Hamvazószerda*-t kezdi:

Mert nem remélem hogy megfordulok

Mert nem remélem

Mert nem remélek új fordulatot –

vagy a *Little Gidding* egyik betétjét:

Egy öregúr kabátján hamufolt,

Csak ez maradt: elhamvadt rózsa volt.

Mikor Londonban láttam, megcsodáltam magas, jól megépített, sem sovány, sem túlságosan kövér, jó tartású testét. De még a biológiaiailag is szerencsésebb angol költők mértékével sem mondható, hogy fiatalon halt meg. Tudtommal nem is írt új verset, már hosszú évek óta. Mégis furcsa, hogy meghalt. Úgy látszik, a tudatomhoz hozzátartozott, hogy él Londonban egy mogorva öregúr, aki tud a hagyomány és a modernség, a születő költészet és a lejátszódott emberi történelem néhány fontos összefüggéséről.

Mit számítanak az ellentmondásai? Az igazán újra, amit hozott, a világ költészetének szüksége volt. Különben is, megvolt az a sajátsága, ami csak keveseknek a nagyok közül – Horatiusnak, Goethének például –, hogy aki megérti, belemerülhet a költészetébe, és közben megőrizheti függetlenségét. Ez nem az erő hiányának a jele. Nagyon felnőtt, és felnőtteknek való költészet az övé.

A VIZSGÁLAT

A vizsgálat fordítását Major Tamásnak köszönhetem. Ő keresett fel, még a felfedezés lázától izgatottan, azzal, hogy van itt valami nekem való. Elmondta, miről szól, azt is, hogyan. Akkor már ismertem Peter Weiss előző művét, a hosszú című Marat-darabot: nagy drámának tartottam. Major Tamás elragadtatását most mégis bizalmatlanul fogadtam. Mindabból, amit hallottam, az volt az érzésem: nem, így nem lehet, nem szabad drámát írni. A német koncentrációs táborok minden borzalmát belefoglalni, mintegy leltárba, ráadásul egy bírósági tárgyalás aktáiból idézve, és mindennek a tetejébe belegyömöszölni valamilyen teljesen szabálytalan versfélét! Nem vagyok híve a dokumentumdrámának, és ebben ezt a műfajt gyanítottam, sőt, a mondvacsinált versszerűséggel súlyosbítva, modoros dokumentumdrámát. Ez nem az én asztalom – próbáltam elhárítani Major Tamást. Legalább olvasd el – unszolt. Kelletlenül megígérttem, azzal a gondolattal, hogy a látszat kedvéért majd belenézek.

De amikor már belenéztem, nem tudtam többé letenni, és amint befejeztem, jóformán azonnal hozzákezdtam a fordításhoz. A darab terjedelméhez és a fordítás nehézségeihez képest elég gyorsan elkészültem vele. Szinte abba sem lehetett hagyni: ha fáradtan felálltam mellőle, egy idő múlva valamilyen sürgető kényszer visszarántott hozzá. Már olvasás közben láttam, nem riportról, dokumentumról van szó, hanem *izgalmasan nagy műről*, néhány lírai verset nem tekintve, alighanem a legnagyobbról – talán Semprun *Nagy utazás*-a mellett –, amit e sokszor feldolgozott témáról olvastam. De igazi értékei csak a fordítás, a rostról rostra történt boncolás közben mutatkoztak meg teljesen. Egy sokszorosított színházi példányból kezdtem meg a fordítást – a könyv később jelent meg, ezzel a címmel: *Die Ermittlung*. Az én színházi példányomon ez az eredeti cím át volt húzva, s ez állt fölötte: *Das Lager*. Félrevezető volt a cím, mert ez a darab nem a *tábor*, hanem a húsz évvel később lefolyt per drámája. Ez teremti meg a kellő művészi távolságot, vagy ahogy

ma mondják, elidegenedést, és ezt a művészi távolságot biztosítja, nem a dokumentumjelleg, az aktanyelv, az olcsóbb hatásokra is csábító „élménymelegség” helyett. A *per* drámája – ez teszi lehetővé, hogy benne történelmi erők és tényezők ütközzenek össze, és azt is, hogy ezt az összeütközést – a mesteri átvágásokon és átkötéseken kívül, persze – szilárd gondolati egység szorítása szigorú szerkezetbe. Ez a szerkezet *A vizsgálat* legfőbb drámai erénye, fűszerezve azzal a nagy feszültségű, nyomozó és megfejtő izgalommal, amely nemcsak a legjobb detektívregényekben található meg, de például az *Oedipus király*-ban is. És csakugyan, ezeknek az elemeknek együttléte Peter Weissnek ezt a darabját, legalábbis az én szememben, a nagy görög tragédiákkal rokonítja – de ez nem volna lehetséges *A vizsgálat* drámai ereje és emelkedettsége nélkül.

Ez a drámai erő és emelkedettség a fordító számára mint formai probléma jelentkezik: a vers problémája. Ez a forma lényegi eleme a darabnak, és természetesen, nem választható el a színpadi és eszmei hatásától. Maga a szerző nyilván azért tagolja darabját *ének*-ekre és nem felvonásokra, és azért nevezte oratóriumnak, hogy erre figyelmeztesse a kritikusokat, a rendezőket, a közönséget. Valamelyik napilapunk mégis közölt egy részletet a darabból – prózai fordításban. Ebben az alakjában a jelenet csakugyan nem volt egyéb lapos és nehézkes színpadi riportnál. Egy szép és lelkes magyar cikkben viszont azt olvastam a darabról, hogy „verssorokba tördelt, szabálytalanul lüktető próza.” Szó sincs róla. Ennek a darabnak semmi köze a prózához: nagy költészet. És nem „tördelve” van verssorokba, hanem vérbeli, modern vers. A félreértést nyilván nem a „szabálytalan lüktetés” okozza – ehhez minden versolvasó embert hozzászoktatott a modern költészet –, hanem a dráma nyelve: az, hogy ez a vers legnagyobbbrészt akta-szavakból és csikorgó szakkifejezésekből áll össze. Nálunk is, egyebütt is általános az az előítélet, hogy a költészet-hez feltétlenül hozzátartozik az idézőjelbe tett „költőiség”, és hogy kivált a modern költészetet, és legkivált a modern borzalmak költészetét első-sorban az apokaliptikus látomások, a valóságfőiöttivé csigázott képek és szavak jellemzik. Holott egy vers lényegi modernsége mindig is abból állt, hogy *költészetté tudott emelni olyan anyagot, ami addig nem számított költőinek*. Ezen a téren kevesen állják a versenyt Peter Weiss teljesítményével, és ezért van, hogy *A vizsgálat* nemcsak nagy, modern dráma, hanem – ismétlem, a drámaiságtól elválaszthatatlanul – nagy, modern vers is.

A vizsgálat-ot fordítani sok szempontból nehezebb volt, mint Apollinaire-t vagy Eliotot. Nemcsak azért, mert olyan szorongatóan rám telepedett, hogy közben semmi mással nem tudtam foglalkozni. Hanem főleg azért, mert azt a feladatot kellett teljesítenem, hogy ezeket a költészen

kívüli és jobbra semmi mással sem helyettesíthető szavakat magyarul is ugyanolyan hatású *verse*be öntsem, amilyen az eredeti; hogy a magyarban is megtaláljam azt a látszólag szabálytalan, valójában nagyon is egységes és összefogott lüktetést, ami magának ennek az aktanyelvnek a lélegzetvételéből és színpadi tagolhatóságából következett.

1966

TARTALOM

LIBRARY

MEGKÖZELÍTÉSEK

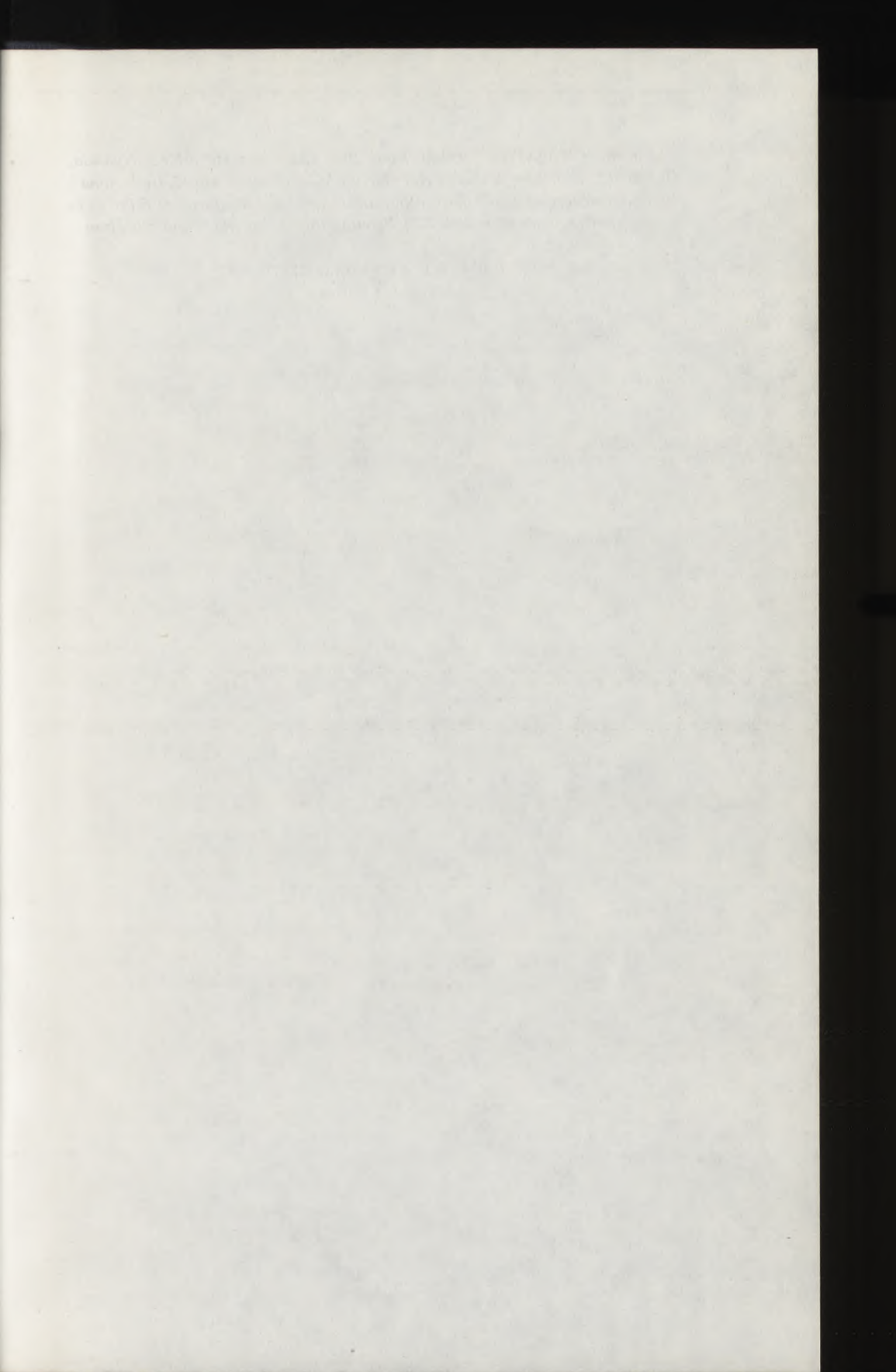
- 7 HORATIUS NOSTER
12 HEMINGWAY
KÜLÖNÖS TÁRSASÁG
14 ANGOL BAROKK LÍRA
24 III. RICHÁRD
39 VONZÁSOK ÉS VÁLASZTÁSOK
GOETHE REGÉNYE
51 VILLON
77 TARTUFFE
84 TELL VILMOS
102 HENRY ESMOND
THACKERAY REGÉNYE
129 ANATOLE FRANCE ÉS A LÚDLÁB KIRÁLYNŐ
142 A „FŰSZÁLAK” ÉVFORDULÓJÁRA
152 APOLLINAIRE
160 GOETHE LÍRÁJA
166 APOLLINAIRE MODERNSÉGE
171 NELLY SACHS
174 KAVAFISZ MODERNSÉGE
179 SAINT-JOHN PERSE
192 ARCHIBALD MACLEISH ÉS A KÖZÉLETI KÖLTÉSZET
197 WEBSTER ÉS AZ *AMALFI HERCEGNŐ*
201 VALLOMÁS TOLSZTOJRÓL

A FORDÍTÓ NAPLÓJA

- 209 JEGYZETEK A FORDÍTÁSRÓL
223 JÓZSEF ATTILA VILLON-FORDÍTÁSÁRÓL
228 HÉT TENGERT ÉNEKE

- 234 SZENT ÁGOSTONRÓL ÉS A KINYILATKOZTATÁSRÓL
 237 NÉMET KÖNYV A FORDÍTÁSRÓL
 242 KEATS HYPERION-JÁNAK FORDÍTÁSA KÖZBEN
 251 A FORDÍTÓ DICSEKSZIK
 253 HORATIUS OLVASÁSAKOR
 273 ELIOT FORDÍTÁSA KÖZBEN
 278 A VIZSGÁLAT

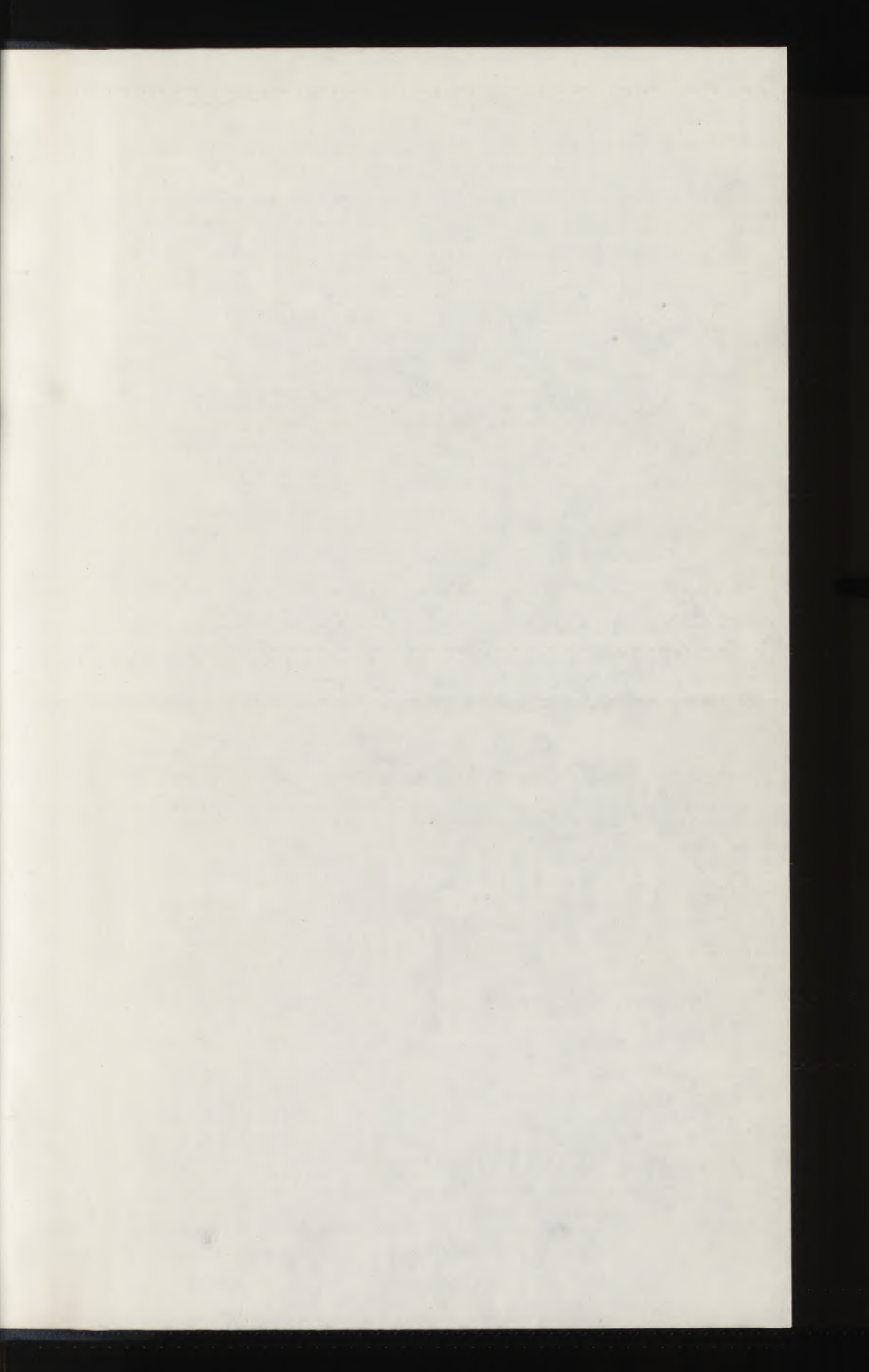


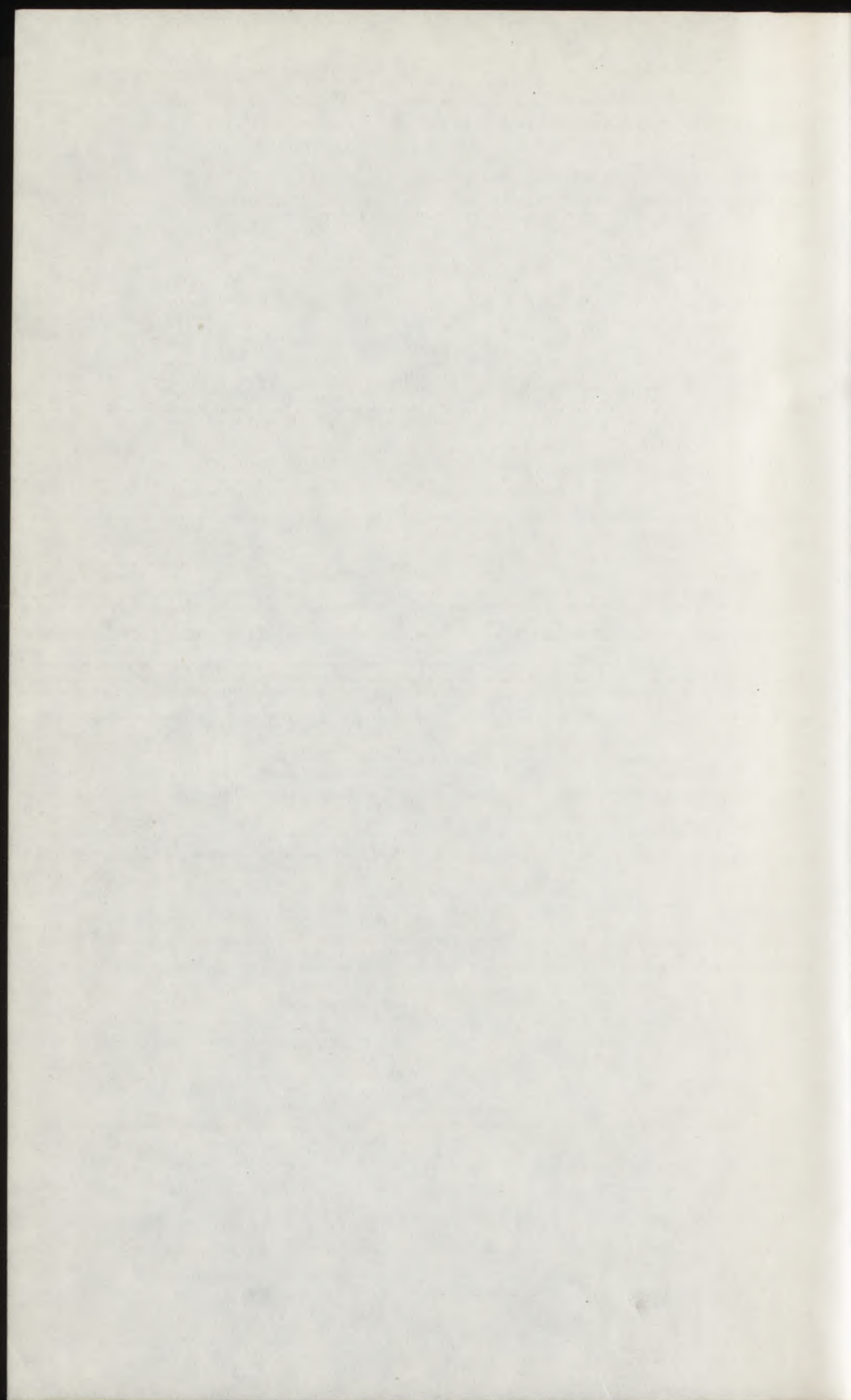


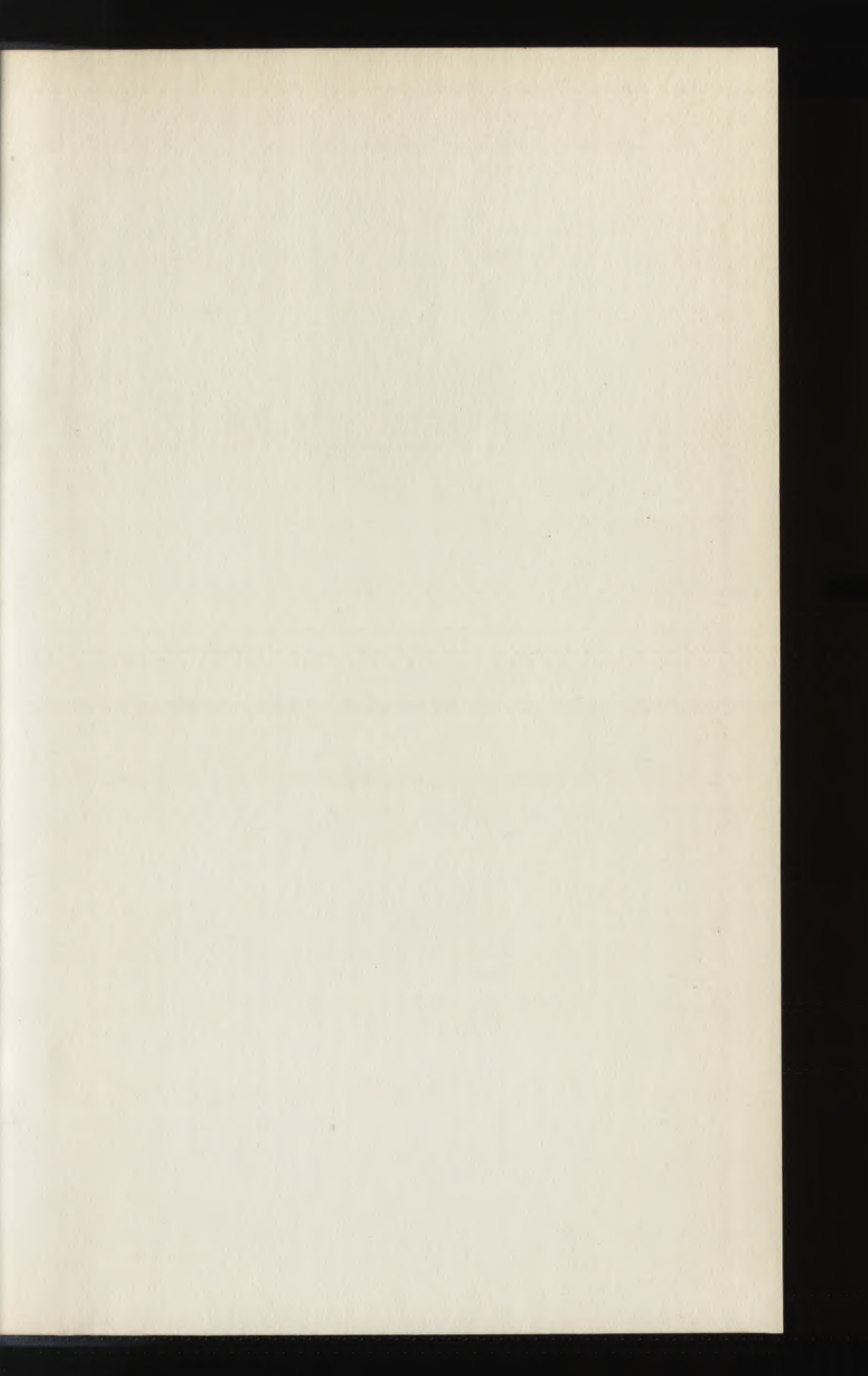
*Szépirodalmi Könyvkiadó | Felelős kiadó Illés Endre igazgató | Kner Nyomda,
Gyoma, 1978 | Felelős szerkesztő Ács Margit | Műszaki szerkesztő M. Beck Anna |
Borító,- kötésterv és tipográfia Pintér László munkája | Megjelent 21,6 (A/5) ív
terjedelemben, 1 db műmelléklettel | Plantin (10|11) betűvel, famentes papíron*

ISBN 963 15 0 823 4 ÖSSZKIADÁS

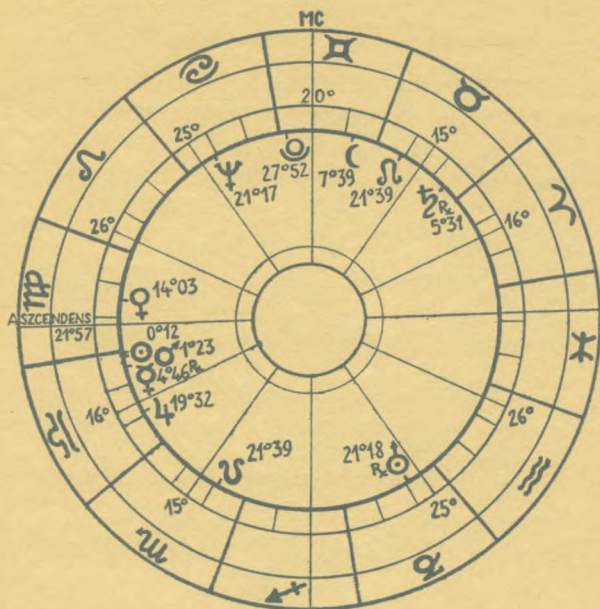
ISBN 963 15 1144 8

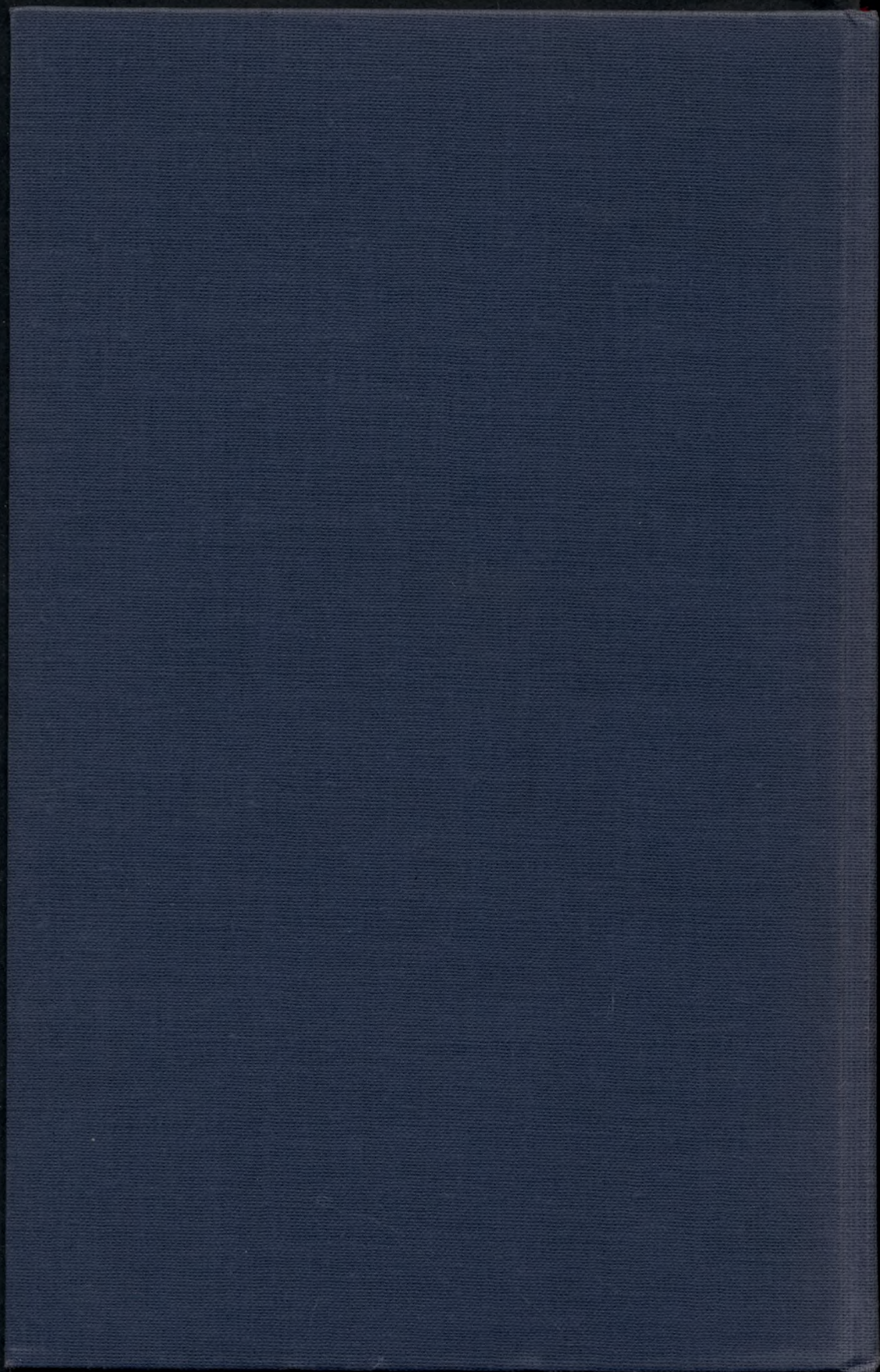






4830 /e-





VAS ISTVÁN

VONZÁSOK
ÉS VÁLASZTÁSOK