

Medgyes Sándor

**Az identitáskeresés mozzanatai
Tóth Árpád műveiben**

**Pázmány Péter Katolikus Egyetem
Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar**

Irodalomtudományi Doktori Iskola
Vezető: Dr. Szelestei Nagy László DSc., egyetemi tanár

Modern Irodalomtudományi Műhely
Műhelyvezető: Dr. habil Horváth Kornélia, egyetemi docens

Témavezető: Dr. habil Horváth Kornélia, egyetemi docens

2016

Tartalomjegyzék

BEVEZETŐ.....	3
IDENTITÁSELMÉLETEK	3
TÓTH ÁRPÁD MŰVEINEK RECEPCIÓJA.....	7
<i>Cikkek, tanulmányok.....</i>	<i>8</i>
<i>Monográfiák.....</i>	<i>12</i>
LÍRAI SZÖVEGEK.....	19
ISTEN ÉS ÉN VISZONYA A SZÖVEGEKBEN	19
<i>Krisztus-képre.....</i>	<i>19</i>
<i>Ó, örök Isten.....</i>	<i>25</i>
<i>Isten törött csellója, hallgatok.....</i>	<i>32</i>
<i>Isten oltó-kése.....</i>	<i>38</i>
<i>Exkurzus: Együgyű Náthán története.....</i>	<i>43</i>
A FÖLDRAJZI MEGHATÁROZOTTSÁG SZEREPE AZ ÉNKÉP VIZSGÁLATÁBAN.....	48
<i>Arad.....</i>	<i>49</i>
<i>Hej, Debrecen.....</i>	<i>53</i>
IDENTITÁSKERESÉS BERGSON FILOZÓFIÁJA ALAPJÁN	63
<i>Az ősök ritmusa.....</i>	<i>63</i>
<i>A test csodája.....</i>	<i>71</i>
MŰVÉSZET ÉS MŰVÉSZEK VISZONYA A LÍRAI ÉNNEL	75
<i>Ripacs.....</i>	<i>75</i>
<i>Invokáció Csokonai Vitéz Mihályhoz.....</i>	<i>84</i>
<i>Két régi költő, Berzsenyi.....</i>	<i>97</i>
<i>Prospero szigetén.....</i>	<i>105</i>
<i>Ady Endrének.....</i>	<i>115</i>
<i>Levél Osvát Ernőhöz.....</i>	<i>127</i>
A NOVELLÁK VILÁGA	140
A NOVELLAINDÍTÁS TÍPUSAI TÓTH ÁRPÁD MŰVEIBEN.....	141
<i>A történet szereplőjének bemutatása (Együgyű Náthán története).....</i>	<i>142</i>
<i>Cselekvő indítás (Briggs Tom különös rohamai).....</i>	<i>144</i>
<i>A narratív szituáció bemutatása a Tom Shook öngyilkossága szövegben.....</i>	<i>146</i>
<i>A novella indítása A „Kéremszépen” felesége című műben.....</i>	<i>147</i>
NOVELLÁK ELEMZÉSE	152
<i>A „Kéremszépen” felesége.....</i>	<i>152</i>
<i>Bibendul, a szellem.....</i>	<i>154</i>
<i>A küstenfelsei gyémánt.....</i>	<i>159</i>
<i>Tom Shook öngyilkossága.....</i>	<i>162</i>
<i>A Tom Shook öngyilkossága az oralitás szempontjából.....</i>	<i>165</i>
<i>Utókúra.....</i>	<i>170</i>
<i>Csütörtök.....</i>	<i>175</i>
ÖSSZEGZÉS A NOVELLÁK VILÁGÁHOZ	178
A „NAGY” VERSEK KÉRDÉSE.....	181
BIBLIOGRÁFIA.....	187
MELLÉKLET: A KIMARADT NOVELLÁK ISMERTETÉSE.....	194
ÖSSZEGZÉS	203
ABSTRACT	204

Bevezető

*az én nem közvetlenül,
csak közvetve érti meg magát,
különböző kulturális jeleken keresztül
megtett kerülőutakon*

Ricœur¹

Identitáselméletek

Az identitás állandó változáson megy keresztül életünk során, Erik Erikson megfogalmazásában: „a személy éni-identitása a társas környezet változásaira adott válaszul állandóan változik”.² Egy olyan, stabilnak remélt, mégis dinamikus éndefinícióról van tehát szó, amely lehetővé teszi a környezet reakcióira adott koherens válaszok megfogalmazását, és így konstruktív életvezetés alakulhat ki egy végső soron megismerhetetlen, mert mindig új kihívásokat támaztó környezetben. A költői szövegekben ezek a célok nyelvileg konstruáltakká válnak, az adott narratív- vagy lírai poétikai kontextusban realizálódó nyelviség areferencialitásából adódóan pedig újabb bizonytalansági faktórral telítődnek. Tóth Árpád szövegei több ponton rokonságot mutatnak ilyen irányú kutatások megállapításaival, például amikor a beszélő megpróbál világos énképet létrehozni egyes kérdések esetében. Ezek a kérdések igen súlyos problémákat vetnek fel: *Isten, család, szerelem, betegség, költészet...* Ezek az életélményekből fakadó dilemmatikus kérdések folyamatosan fennálló érvényességük miatt kikerülhetetlenek, ismétlődésükkel zsarnoki módon követelik az egymással koherensen megalkotott válaszokat. Bármennyire is variábilis ez a konstrukció, bizonyos élethelyzetek alapján épül fel, ebből következően az alapja meghatározottá válik, így lehetséges, hogy a változás (kirívó esetektől eltekintve) lassú, és nem okoz hierarchiatörést.

A pszichológia az *én* identitását *én* és *nem-én* viszonyában vizsgálja, feltételezve, hogy az *én* törekszik az önazonosság megragadására, a *nem-én* pedig voltaképpen a társadalom, amely kölcsönhatásba lép a személlyel. A személy reakciói alakítják ki a megélt énlélményt, ami viszont állandó változáson megy keresztül a társadalom többé-kevésbé mindenkori instabilitása miatt.

A huszadik század végi kutatások eredménye, hogy különválik a személyiségpszichológia és a művészetelmélettel foglalkozó tudományok kutatási célja és iránya, így megnyílt a lehetőség az irodalmi szövegek identifikációt vizsgáló olvasatára. Ennek az iránynak jelentős eredménye

¹ Paul RICEUR, *A narratív azonosság = Narratívák* 5, LÁSZLÓ János, THOMKA Beáta, Kijárat, 2001, 23.

² Charles S. CARVER, *Személyiségpszichológia*, Osiris, Bp. 2003, 289.

Ricœur *A narratív azonosság* tanulmánya, amely – bár nem foglalkozik lírai szövegek értelmezésével – új utakat nyit az elemző olvasás számára.

Ricœur hazugságként, eltévelyedésként tekint az identifikációs törekvésre, az én újjáalakításának illúziójaként elemzi az epikus művek narratív elemeit:

a képzelt változatok alkalmazása az én szempontjából nem is veszélytelen játék, feltételezve persze, hogy önmagunk elbeszélés általi újjáalakításának egyáltalán értéket tulajdonítunk. A veszély az egymással vetélkedő azonosulási minták közötti tévelygés lehetőségében rejlik, amelynek a képzelőerő mindig ki van téve. Sőt, az identitását kereső szubjektum csak eltévedni képes.³

Ez a szemlélet szakít Erikson úttörő munkásságának azzal a tételével, hogy a *Ki vagyok én?* alapkérdésre a társadalom, az azonosítható külvilág konfliktust generáló viszonyában kellene válaszolni, helyette az *én* konstruálásának nyelvi, azon belül is narratív pillanataként azonosítja a folyamatot. Ennek valódi tétje abban ragadható meg, hogy az irodalmi szöveggel párbeszédet kezdeményező olvasó elkerülheti a szövegtől eltávolodás csapdáját; a történetiségre, a biografikus hűségre törekvés helyett poétikai kérdésekre kereshet választ.

Ricœur eltévedés fogalmához képest tovább nehezíti *szöveg és én, történetalkotás és identitás* kapcsolatába vetett hitünk tarthatóságát Odorics Ferenc 2001-ban megjelent tanulmánya, amely – Norman Holland elméletét kiegészítve – *identitás és szöveg* egymástól eltérő működésére hívja fel a figyelmet.

*Az identitás az azonosság, a folytonosság és az egység szemáit hozza működésbe, a szöveg pedig a különbség, a változás és az én szemáit. Különböző azonosság, változó folytonosság és narratív identitás: ez mind-mind oximoron.*⁴

Más kontextusban kezeli az identitás kérdését Arthur Coleman Danto, aki a metafora működése kapcsán tér ki a konzisztens énélmény narratív szintű megalkotásának lehetőségére. A korábbi elméletekhez hasonlóan megtartja az idő szerepét, amennyiben csak rövid időre – nála a műalkotás befogadásának idejére – korlátozódik a stabilnak tűnő éndefiniálás lehetősége, ám ezt a folyamatot játéknak tekinti, és nem tartja relevánsnak a külvilággal való konfliktus szerepét, helyette a hit fogalmát lépteti elő.

³ Paul RICEUR, *I.m.*, 24.

⁴ ODORICS Ferenc, *A narratív identitás tropológiája = A narratív identitás kérdései a társadalomtudományokban*, szerk. RÁKAI Orsolya, Z. KOVÁCS Zoltán, Gondolat – Pompeji, Budapest – Szeged, 2003, 70.

a művészi metaforák ... valamilyen módon igazak: magunkat Annaként [t.i. Anna Karenina] látni annyi, mint valamilyen módon Annának <lenni>, és a magunk életét az <ő> életként látni: megváltozni az Annának lenni tapasztalata által. ... Identitásunktól nem lehet elválasztani abbéli hitünket, hogy mi az az identitás: Annának hinni magunkat annyi, mint Annának lenni arra az időre, amíg ezt hisszük; életünket szexuális csapdaként, magunkat pedig a kötelesség és a szenvedély áldozataként látni. A művészet olykor az élet metaforája, és amikor az, akkor az az ismerős élmény, hogy a művészet segítségével <kilépünk> saját magunkból – a jólismert művészi illúzió – tulajdonképpen azt jelenti, hogy a metaforikus átalakulás tárgya mi magunk vagyunk: a mű végső soron rólunk szól, csodálatos nőkké átlényegített közhelyszerű emberekről.⁵

Annak ellenére, hogy a sokféle identitásfogalom alapjai hasonlóak, mégsem eredményezett ez az olvasási technika áttörést az irodalmi elemzések vonatkozásában. Gyakorivá vált viszont a kisebbségi identitás vizsgálata, ide értve a gender (Julia Kristeva feminista kritikája), a nemzetiségi, a szexuális orientáció terén végzett kutatásokat. Az irodalom körének ilyen irányú kitágítása számtalan eredményt hozott,⁶ ugyanakkor hosszú ideig némiképp háttérbe szorította a többségi társadalomhoz tartozó alkotók szövegeinek vizsgálatát. Az identitáselméletek köréből így kiszorult Tóth Árpád is, aki fehér, európai, keresztyén férfiként eddig nem keltette fel az identitásközpontú olvasási technikák figyelmét.

Az identitás kérdéskörét – bár konkretizálva, így leszűkítve – vizsgálja Bókay Antal József Attila szerelmi költészetével kapcsolatban, amelynek történeti-elméleti bevezetője jól mutatja az érdeklődést, amely a téma felé kezd irányulni az ezredfordulót követően. Bókay Antal a *szelf* megformálódásának folyamatát mutatja be különösképpen Luhmann, Lacan és Kristeva tanulmányait alapul véve. A hivatkozott elméletírók eredményeiből következik a szerző gondolatmenete, amely – Freud téziseit beemelve – a *primer identitásból* indul ki, majd ennek nyelvbeli kitöltése és újraírása kerül központba. Definitív megfogalmazása szerint a „szelf mélyén lévő identitás abszolút és eszményi, egy összeolvadás az összeolvadtság lehetősége nélkül, egy abszo-

⁵ Arthur DANTO, *Metafora, kifejezés és stílus*, ford. SAJÓ Sándor = *Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, Cserépfalvi, 1991, 135-136.

⁶ Így nyílnak meg új értelmezési utak GION Nándor prózai szövegeivel kapcsolatban is, amelyről KURCZ Ádám István 2015-ös disszertációja is tanúskodik. Ez a dolgozat is a kisebbségi, kevert nemzetiségű lét nyelvi bemutatását vizsgálja az adott irodalmi anyagban. KURCZ Ádám István, *Identitás és történelem Gion Nándor prózájában*, Doktori értekezés, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, 2015.

lút metafora, mely a kölcsönös léteremtés lehetőségét akarja elérni”.⁷ A József Attila-szövegek értelmezésének eredményeképpen fogalmazza meg Bókay, hogy „a nárcisztikus szelfet nem lehet totalizálni, megnyugtató, végső kerekességhez juttatni”,⁸ amely gondolat megfelel a pszichológiai definíciókból kiolvasható *állandó változás* tézisének, bár a személyiségkarakter konkretizálja a lehetetlenség vonatkozási pontját (nárcisztikusok).

Az identitáskereső szövegek tanulmányozása – nyelvi meghatározottságuk miatt – feltételezi, hogy az irodalmi műveket dialógusként lássuk és fogadjuk be,⁹ amelynek kommunikációs résztvevői az *én-én* viszonyban realizálódnak. Ennek a folyamatnak a működését foglalja össze Kovács Gábor, aki Lotman 1973-as cikke¹⁰ alapján megállapítja, hogy egy ismert történet megisméltése magunk számára csak akkor nyer értelmet, amennyiben a nyelvi aktus során *kódváltás* történik, és aktivizálódik a szöveg *kreatív funkciója*.¹¹ A lotmani kifejezés annyiban fejt ki hatását jelen dolgozat szempontjából, hogy a Tóth Árpád-i szövegek többsége is *én-én* viszony szerint teremti meg a tartalmi elemek irodalmi diszkurzusba ágyazottságát.

Tóth Árpád 450 ismert lírai szövege 1901 és 1928 között keletkezett. A 27 év során természetes módon változhat az énkép, ezért a kutatás egyik metodikai sarokpontja az adott szövegben kimutatható eljárások, poétikai utalások feltárása. Ez azért vezethet eredményre, mert „lírájának egyetlen hőse van: a költői alany, akinek kizárólagos időtöltése a versírás”.¹² Jelen dolgozat célja tehát nem az, hogy egy stabil, állandó koncepciót vázoljon fel, hiszen ez ellentmond az alapdefiníciónak, sokkal inkább az, hogy feltárjon az életműben olyan pontokat, amelyekben fellelhetők az identitáskereső mozzanatai. A 450 lírai alkotás közül 242 tartozik a kritikai kiadás¹³ által *teljes költeménynek* nevezett csoporthoz, 96 *töredékben* maradt, valamint 112 *tréfás hírlapi verset* és *rögtönzést* ismerünk. Kiegészíti az életművet 11 novella, 193 fordított szöveg és 472

⁷ BÓKAY Antal, *Szelf és szerelem József Attila 1927-1928-as verseiben = Vers, ritmus, szubjektum*, HORVÁTH Kornélia, Kijárat, Budapest, 2006, 85.

⁸ BÓKAY, I.m., 104.

⁹ Az irodalmi szöveg dialogikus volta BENVENISTE szerint az *én* megalakulásához kötődik, így az identifikációs folyamatként is olvasható. „Mindig valakihez intézve szavaimat mondok én-t, s beszédemben ez a másik te lesz. A dialógus feltétele a személy létrejöttének, mivel kölcsönösségében magával vonja, hogy én is te leszek majd olyasvalaki beszédében, aki szintén én-nek nevezi magát.” Émile BENVENISTE, *Szubjektivitás a nyelvben*, ford. Z. VARGA Zoltán = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása a posztstrukturalizmustól a posztkolonialitásig*, szerk. BÓKAY Antal – VILCSEK Béla – SZAMOSI Gertrúd – SÁRI László, Osiris, Budapest, 2002, 60.

¹⁰ Jurij LOTMAN, *A kommunikáció kétféle modellje a kultúra rendszerében = Kultúra, szöveg, narráció*, szerk. KOVÁCS Árpád, V. GILBERT Edit, Janus Pannonius Egyetemi, Pécs, 1994.

¹¹ KOVÁCS Gábor, *Versnyelv és dialógus = Vers, ritmus, szubjektum*, 244-245.

¹² BORBÉLY Sándor, *A Nyugat tájain*, Pannonica, Budapest, 2001, 137.

¹³ TÓTH Árpád *Összes művei I*, szerk. KARDOS László, Akadémiai, Budapest, 1964.

hírlapi cikk, tanulmány. A leveleket nem számolva is több, mint 1000 tétel áll tehát előttünk.¹⁴ Ebből a hatalmas szövegcsoporthól a jelen dolgozat 14 lírai szöveget és 7 novellát elemez részletesen (külön fejezetben reflektál a „nagy” versekre,¹⁵ és mellékletben megjelenik még 3 novella ismertetése). Valamennyi lírai művet az identitáskeresés folyamatának szempontjából vizsgál a dolgozat, a prózai alkotások esetén pedig nagyobb szabadságot ad strukturális, narratológiai és más prózaelméleti kérdéseknek is.

Tóth Árpád műveinek recepciója

Tóth Árpád műveinek egy évszázados recepciója Karinthy Frigyes kritikájával (*Tóth Árpád*) kezdődik, amely a Nyugat 3. évfolyamának 24. számában jelent meg. Azóta hat monográfia és kismonográfia,¹⁶ egy tudományos ülészak¹⁷ és egy, az *In memoriam* sorozatban megjelent kötet¹⁸ foglalkozik részletesen a költő szövegeinek értelmezésével. A felsorolt kiadványok mellett *A magyar irodalom története V.* kötetének vonatkozó fejezete tárgyalja részletesebben a teljes életművet. Jól mutatja az Tóth Árpád-szövegek marginalizált helyzetét Nemeskürty István nagy ívű munkája, a *Diák, írj magyar éneket*,¹⁹ amely egy oldal erejéig foglalkozik a témával, s *A magyar irodalom története*i sorozat, amely Tóth Árpád egyetlen szövegét sem említi.

¹⁴ A TÓTH ÁRPÁD-szövegek kiadástörténete a négy kötet megjelenése után 1934-ben, SZABÓ LŐRINC szerkesztői munkájával kezdődik. Az Atheneum gondozásában az eredeti kötetek versei mellett 139 új szöveg kapott helyet, ezek egy része töredékes. 1958-ban 325-re emelkedett az ismert alkotások száma. Nagy lépést jelentett a TÓTH ÁRPÁD filológiában a kritikai kiadás KARDOS LÁSZLÓ szerkesztésében. Ebben a gyűjteményben 125-tel bővült a lírai textusok köre, valamint rendelkezésre állnak a fordítások, hírlapi cikkek és a novellák is. A későbbi gyűjtemények (1971; 1979) már csak egy novellával (*Festeni*) gyarapították a szövegek körét.

¹⁵ *Hajnali szerenád, Elégia egy reketyebokorhoz, Lélektől lélekig, Körüti hajnal, Esti sugárkoszorú*

¹⁶ A szövegek időrendi sorrendben a következők:

DEMETER Alice, *Tóth Árpád költészete* (1934)

TUDÓSY Margit, *Tóth Árpád költészete*, (1943)

KARDOS László, *Tóth Árpád* (1955¹, 1965²)

MAKAY Gusztáv, *Tóth Árpád* (1967)

TÓTH Eszter, *Családi emlékek Tóth Árpádról* (1985)

BAKÓ Endre, *Tóth Árpád a debreceni porban* – dokumentumriport (1992)

¹⁷ Irodalomtörténet, 1986, LXVIII. évfolyam, 4. szám, 791-876.

¹⁸ Lélektől lélekig, *In memoriam Tóth Árpád*, szerk. MÁRKUS Béla, Nap, Budapest, 2006.

¹⁹ NEMESKÜRTY István, *Diák, írj magyar éneket*, 2, Gondolat, Budapest, 1983, 706-707.

Cikkek, tanulmányok

Az első szöveg, amely Tóth Árpád költészetével foglalkozik, Karinthy Frigyes 1910-es cikke,²⁰ amely kritikai észrevételeket fogalmaz meg a kezdő költő poétikai és tematikai sajátosságai kapcsán. Bár Karinthy megállapításai a jelzett szövegek alapján (*Tavaszi elégia*, *Reggel*, *Légyott*, *Holdtölte*) helytállóknak tűnnek, megfogalmazásának tétje messze felülmúlja az írói indulás kezdetének értő dokumentálását. Egy olyan hagyomány alapját fektette le Karinthy Frigyes, amelytől máig sem tudott, s úgy tűnik, nem is akar eltávolodni a Tóth Árpád-recepció; a költő szövegeiből kinövő metatextusok rendre azokat a nyelvi síkokat, világképi és poétikai frázisokat ismétlik, amelyet a kortárs kritikus több, mint száz évvel ezelőtt – az életmű megszületésének hajnalán – megfogalmazott. A *Figyelő* rovatban megjelent kritikájának központi gondolata a szomorúság, a monotematikus karakter, a lexikális sík redukált volta, a stilisztikai, retorikai jegyek zsúfoltsága.

Fejlődés, alakulás, valamely lírai lendület felé tartó tömörülése a lírikus eszméknek, pointe vagy akár csak éreztetése annak, hogy valami befejeződött: - mindennek nyoma sincs a Tóth Árpád végtelenbe folyó, jajongó soraiban. Itt nem kezdenek el és nem fejeznek be semmit - folytatják a szomorúság gyötrelmes és meddő panaszát, ott, ahol elhagyta az élet és elhagyják ott, ahol az élet folytatni fogja. Ugyanazt a verset fonja tovább Tóth Árpád minden versében és a szálakat nyitva hagyja végén -, mintha azt mondaná: „s még több is van és a többi is mindig csak ez” vagy talán „s megint előlről” Babitscsal.

Ezt az irányt követi Babits Mihály hét évvel később, amikor – magát mester pozícióba helyezve – a *Lomha gályán* kötet kapcsán ismét a Tóth Árpád-szövegek tematikai monotóniájára hívja fel a figyelmet, elismerve a versek szépségét, variabilitását. „Nem lesz az ily poéta változatos: egyhúrú marad, de igaz és mélyhúrú. És azon az egy húron mégis nagy változatot tud kihozni majd, mert csöndes szivarfüstje mellett firkálva, próbálgatja egyre. Színben egy marad, de gazdag és finom lesz árnyalatokban.”²¹

Az ismertetett versekből kiolvasott szavak állandósult voltára máig – a teljes életmű ismeretében is – rendre utalnak a kritikusok. Karinthy alapszövege a következő domináns kifejezéseket emeli ki:

²⁰ KARINTHY Frigyes, *Tóth Árpád*, Nyugat, 1910, 24. szám

²¹ BABITS Mihály, *Új verskötetek*, Nyugat, 1917, 8.

Egy-egy szava, a tartós, örökké visszatérő alkalmazásban végre zenei szugesztiót keltett: - „rég, régi”, „táv, távoli”, „halk”, „fáradt”, „csöndes”, „szelíd”, „setét”, „ócska”, „furcsa”, „szegény”, „bús”, „kecset”, „alélt”, „lág” -, amint e stereotíp jelzők újra meg újra felbukkannak szomorú és igénytelen; szürke főnevek árnyékában, mint ezüstös holdak a Saturnus mögött: - végre összeszoknak és megismerik egymást a szavak.²²

Hasonlóan meghatározóvá vált Karinthy gondolata a poétikai eljárások, az ideológiai beágyazottság és a stílusirány rögzítésével, amelynek következtében a l'art pour l'art és az impresszionizmus – jelen cikkben ki nem fejtett – kezdeti érvényessége kritika nélkül szűrődik be a legtöbb értelmező megnyilatkozásai közé. Karinthy hívja fel az olvasók figyelmét a tragikus életrajzi háttér (betegség, szegénység, kiszolgáltatottság) és a költészet alaphangnemének viszonyára is, amely kijelentés szintén hagyományteremtővé vált.

Tóth Árpád l'art pour l'art művészete talán az egyetlen a legfrissebb művészek között, mely nekünk, akik immáron újra az eszmei tartalom felé evezünk: mely nekünk érthető és szimpatikus. Lappangó tartalmak élő szervezetét érezzük impresszionizmusa mögött: az élet tartalmának tragikus érzését, s e tragikus érzés annál intenzívebb s mélyebb, mert megalkuvás nélkül s egészen szubjektív, nem szimbolikus.²³

Az ezredforduló mélyebb, poétikailag differenciáltabb elemzéseikig talán csak két új megállapítás került bele a recepció történetébe: a *dekadencia* és a *mozaik-technika*. Makay Gusztáv kismonográfiája az – immár lezártnak tekinthető – életmű teljes elemzését a *dekadens* szóra építi, következetesen utalva Karinthy említett megállapításaira. Karinthy Frigyes kritikája után hosszú ideig szinte semmi nem jelenik meg Tóth Árpád művészetére vonatkozóan, ha mégis, leginkább fordítói tevékenységét emelik ki.²⁴

A Tóth Árpád-recepció kontinuuus jellegét mutatja a *mozaik-technika* időnkénti megemléítése. Babits Mihály 1934-ben vette észre azt az eljárást, hogy a vizsgált versek felépítése hasonlít a mozaikok összeállítására, a szavak keresett egymás mellé helyezéséhez. Ezt a technikát néhol *betűintarziának*, néhol *kombináló pepecselésnek*, néhol *virtuózan megoldott feladatnak* nevezi.²⁵

²² KARINTHY Frigyes, *Tóth Árpád*, Nyugat, 1910/24.

²³ KARINTHY Frigyes, *Tóth Árpád*, Nyugat, 1910/24.

²⁴ SZABÓ Lőrinc *A readingi fegyház balladája* fordítása kapcsán említi Tóth Árpád formaművészetét, amelynek eredménye az lett, hogy a Wilde-szöveghez képest díszesebb költemény jött létre. SZABÓ Lőrinc, *Tóth Árpád Wilde-fordítása*, Nyugat, 1921. 10.

²⁵ BABITS Mihály, *Könyvről könyvre*, Nyugat, 1934, július.

Bár a Babits-tanulmány még diákosnak titulálja ezt az eljárást, később Nemes Nagy Ágnes is átveszi a gondolatot, és az *Elégia egy rekettyebokorhoz* vers képi elemzésének alapkövévé teszi. „A vers egyetlen alapképre épül [...] De ez a látomás nem fejlődik gyorsan. Tóth Árpád általában mozaikosan szerkeszt; egy-egy kép érvényét ritkán terjeszti túl egy-egy versszakon; ez a vers – egyetlen alapképével – kivételes az ő költői művében.”²⁶ Ugyanezt a technikát említi két évvel később Rába György is,²⁷ aki Tóth Árpád fordítói eljárását vizsgálja – néhol Szabó Lőrinc technikájával összevetve –, tanulmányának címéül pedig már az említett módszer elnevezését adja: *A mozaik-technika mestere*. Ez az értekezés leginkább a francia szimbolisták – köztük is elsősorban Samain – műveinek átültetése kapcsán azt állapítja meg, hogy a kialakult magyar változatok dekoratívabbak és „dekadensebbek” az eredeti szövegeknél, és ezt a hatást a *mozaik-technika* segítségével éri el a szerző.

A közel évszázados eredmények felülvizsgálatára vállalkozik Tamás Attila 1994-ben, amikor a Tóth Árpád műveiben kimutatott uralkodó stílusirányok kérdéskörét nyitja meg újra. Értekezésében részletesen megvizsgálja a korszak különböző látásmódjait, összeveti ezeket az életmű egyes darabjaival. A kialakult hagyomány szerint Tóth Árpád impresszionista költő, ám ennek általános érvényét egyetlen írás sem bizonyította, helyette a kanonizált szövegekből indultak ki az elemzők (esetleg a tételhez illeszkedő szövegek váltak – nem érdemtelenül – kanonikus-sá), és egy erősen szűkített szövegcsoporthoz alapján jellemezték a teljes életművet.

Tamás Attila esszéjében az első a *népnyelvi* irányzat, melynek hatását kimutatja ugyan, ám csak egy-két szöveg kapcsán érzi érvényesnek, így például az *Este*, az *Egy régi ház előtt*, az *Erdőszél* és a *Vén zsvány* egyes elemeit emeli ki, utalva a bennük alkalmazott zsánerképek (*Vén kapukban nem köszönt / Pipás régi gazda*), népi szerszámok (*vén gyalu*), tipikus alakok (*vén zsvány, vén betyár*) felbukkanására.²⁸

A századfordulós *érzelmesség* és a *szimbolizmus* is elsősorban a Tóth-versek képeiben érzi megragadhatónak, *színező-árnyaló* szerepet tulajdonít nekik, az utóbbit elsősorban a szinesztézia gyakori felbukkanására utalva érzi relevánsnak.²⁹ Több példát is hoz azonban a *szimboliz-*

²⁶ NEMES NAGY Ágnes, *Tóth Árpád: Elégia egy rekettyebokorhoz* = N.N.Á. *Szó és szótlanság*, szerk. SZÉKELY Sz. Magdolna, Magvető, Budapest, 1989, 185.

²⁷ RÁBA György, *A mozaik-technika mestere = Lélektől lélekig*, *In memoriam Tóth Árpád*, 251–269.

²⁸ TAMÁS Attila, *Tóth Árpád költészete és a század eleji stílusirányzatok = Lélektől lélekig*, *In memoriam Tóth Árpád*, szerk. MÁRKUS Béla, Nap, 2006, 319-320.

²⁹ TAMÁS Attila, *I.m.*, 322-323.

mus és a *szeccszio* összekapcsolódására, melyet éppúgy érvényesnek tekint Ady költészetére, mint Tóth Árpád több sorára, kiemelve a *dekorativitás* stíluseszközét.

A kialakult közmegegyezéssel kezd vitát Tamás Attila, amikor egyenesen tagadja az impresszionizmus általános érvényét, egyedül a *Körúti hajnal* szöveggel kapcsolatosan véli tarthatónak az *impresszionista vers* elnevezést. A kijelentés radikális és hagyományt leromboló volta miatt álljon itt egy hosszabb idézet a tanulmányból.

Elhanyagolják időnként annak kérdéseit, hogy – egyben-másban meglévő rokonságuk ellenére – az impresszionizmus könnyedén fellazított természeti színvillanásai és a szeccszios piktúra egy részének telt, dekoratív, nagyívú vonalakkal körülhatárolt színfoltjai vonaglóvá vagy éppen örvénylővé csavarodó ecsetnyomai nagyon is eltérnek egymástól. Tóth Árpádnál pedig minden bizonnyal a természetinek aligha minősíthető arany a leggyakoribb szín (mintegy félszáz előfordulással), de az ezüst, a bíbor vagy a telt mélyzöld sem ritka. A könnyedén mozduló, gyorsan változó-múló iránti fogékonyság – ami kétségkívül ott van az impresszionisták tulajdonságai közt – igazában ritkán társul Tóth Árpádnál színeknek, színhatásoknak az élményével. [...] A költő által „nagy impresszionista” jelzős szerkezettel megjelölt hajnal viszont valójában nem jellegzetesen impresszionista képet fest a sorok tanúsága szerint: ezüst ónnal rajzol felhőt az „álmodozva” pingált égboltra, aranylemez-keményességű holdkoronggal fokozva annak hűvös dekorativitását (*Hajnali szerenád*). Az impresszionizmus jegyei a legsajátosabban – egyszersmind műremeknek a tényezőiként – egyedül a *Körúti hajnalban* jelennek meg.³⁰

A *Körúti hajnal* elemzése során kiemelkedik még egyes megfogalmazások *realista* karaktere (*szennyes, szürke hajnal; álmos vicék*), valamint a szerző rokonságot ismer fel az *akác részegen szítta be* sor és a *szimbolizmus* irányzata között.

Az impresszionizmus életműre értett érvényességének kritikáját Fülöp Lajos is felveti, aki nemcsak Tóth Árpád szövegeire, hanem a skandináv és kelet-európai irodalmak egészére vonatkoztatja az *impresszionisztikus törekvések* megfogalmazást.³¹ Ugyanezzel a problémával szembe-sül Szikszainé Nagy Irma is, aki Tóth Árpád impresszionizmusának bemutatását a korábban említett szövegre, a *Körúti hajnalra* szűkíti, így – bár tudós módon ismerteti mind az impresszioniz-

³⁰ TAMÁS Attila, I.m., 326.

³¹ FÜLÖP Lajos, *Tóth Árpád és a Hajnali szerenád*, Magyar Nyelvőr, 1986, 3, 274.

mus technikai és alkotás-lélektani jegyeit, mind az említett elégia stiláris sajátosságait – kikerüli az életmű értékelését, stílusbeli meghatározását.³²

A Tóth Árpád-recepció ismertetett darabjai jól mutatják azt az ívet, amely a kortársak első invencióitól, az aktuálisan megjelenő szövegek megfigyeléseitől indul el, eljut az ötvenes évek nagy összegző műveikig, majd folytatódik a részletező, gyakran tabukat döntögető, az életmű egyes szegmenseit vizsgáló tanulmányokig. A felsoroltak mellett ki lehet még emelni Lator László írását,³³ amely a versek természeti vonatkozásait állítja reflektorfénybe, vagy Barta János motívumelemzését, amelyben gyakran megjelenő képi elemeket (*vegetációs motívumok, hold, csillag, hajó*) foglalja össze a szerző.³⁴

Monográfiák

Az első összefoglaló jellegű munka Demeter Alice doktori értekezése,³⁵ amely máig a legszínesebb képet vázolja fel Tóth Árpád művészetével, poétikai eljárásaival kapcsolatban. A szerző egyrészt Sík Sándor előadásai nyomán fogalmazta meg dolgozatát,³⁶ illetve lehetősége volt még Oláh Gáborral³⁷ beszélnie, aki szóbeli közlésekkel, információkkal egészítette ki a publikált tanulmányokat. Bár a monográfia egyes pontokon megtartja a tízes évek szemléletét Tóth Árpád költészetével kapcsolatban,³⁸ számos új elemre hívja fel a figyelmet.

A dolgozat legfőbb újdonsága abban érhető tetten, hogy kimutatja az életmű stílusának sokszínűségét. A világ leképezésének esztétikai, parnasszista vonásaira helyezi a hangsúlyt, meg-

³² A bevezetőben így oldja fel a szerző az elemzés egyoldalúságából eredő hiányt: „*Fesd, amit látsz, amit akarsz, és amit érzel.* Ez a sajátos látásmód a szépirodalomban stiláris újításokkal járt együtt. Ennek bemutatását a jellemző stílusjegyek számbavételével sok alkotás alapján szokás elvégezni. Én ennek a fordítottját kívánom megvalósítani: egyetlen vers, a *Körúti hajnal* kapcsán mutatom be a Tóth Árpád-i impresszionizmus vonásait. Azért lehet Tóth Árpád-i impresszionizmusról beszélni, mert jelentős különbségek mutathatók ki a stílusirányzaton belül, hiszen a művészek egyedi alkotásmódja és lelkiakata rávetül a műre. Jellemző ugyanis a személyiségre, hogy mit és hogyan lát meg, illetve miként képezi le mindezt, és ennek hatására mint fonódnak egybe művében az irányzati és az egyéni stílusjegyei.” SZIKSZAINÉ NAGY Irma, *A Tóth Árpád-i impresszionizmus = A Nyugat stiláris sokszínűsége*, szerk. KIS Tamás, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 2008, 159.

³³ LATOR László, *A Tóth Árpád-vers természetrajza = Lélektől lélekig, In memoriam Tóth Árpád*, 359-367.

³⁴ BARTA János, *Tóth Árpád műhelyében = Lélektől lélekig, In memoriam Tóth Árpád*, 330-351.

³⁵ DEMETER Alice, *Tóth Árpád költészete*, Magyar Irodalomtörténeti Intézet, Szeged, 1934.

³⁶ A dolgozat bevezetése („Munkánk az említett cikkeken kívül, elsősorban Sík Sándornak a szegedi egyetemen Tóthról tartott előadásain alapszik”) és bibliográfiájának első tétele is ezt igazolja: „Sík Sándor: Tóth Árpád. (Nyomatásban ezideig meg nem jelent, a költő életével és munkásságával foglalkozó egyetemi előadások.)”

³⁷ OLÁH Gábor debreceni költő, TÓTH Árpád pályatársa, baráti viszonyban voltak.

³⁸ Ennek egyik eleme a kiemelt jelentőségű szavak összegyűjtése: „Igen, Tóth Árpádot le kellene győznie az életnek. Szenvedésre született, szenvedés, fájdalom teszük könnyessé ezt a formailag oly határozott, szilárd költészetet. Ez a lemondó, szomorú életérzés, ez a bús, dekadens látásmód legfeltűnőbb jelzőin keresztül jelentkezik verseiben. Rendkívül gyakran használja a fáradt, bús, ájult, árva jelzőket...” DEMETER, 46.o

említve a formakultusz rímet, képvilágot, struktúrát irányító erejét; először kap hangot a recepció történetében a *melegség, szelídség, klasszikus szépség, a szinesztézia*,³⁹ az *élénkszínezetű kép* kifejezés Tóth Árpád művészetével kapcsolatban. Ki kell emelnünk Demeter Alice munkájából a *l’art pour l’art* élmény és a parnasszista vonások polemikus bemutatását,⁴⁰ amely gondolatmenet nővum jellege főleg Karinthy művével szemben nyeri el valós jelentőségét, amennyiben Demeter – támogatható módon – eltávolítja Tóth Árpád költői világától az öncélúságot, helyette a *parnasszusi költőt* állítja elének, aki *az örökkévalóság számára dolgozik*.

Az első fejezet⁴¹ előremutató, ám később elhanyagolt megállapítása a *tárgyas líra* felbukkanása Tóth Árpád műveiben. Demeter számára csak annyiban érdekes a téma, amennyiben egy újabb parnasszista hatásként azonosíthatja a tárgyak versalkotó szerepét, illetve bevezetheti vele az impresszionista képalkotást.

A parnasszisták gyakran egy-egy külső tárgyat vesznek témául, amit objektíven megverselnek. Ez az u.n. »tárgyi líra« Tóth első köteteiben is szerepel. Verset ír a »fá«-ról, »A kút«-ról, »Az erdő«-ről stb. Objektív, minden mélyebb egyéni érzelem nélküli leírások ezek. Csak a forma, a kép, a színélmény izgatja a költőt.⁴²

Demeter Alice új perspektívát nyitott az életmű kutatásával kapcsolatban, ám hiányként fogalmazhatjuk meg a forma elnagyolt vizsgálatát. A képalkotás, a hangulat, a költői világértelmezés terén sikerült meghaladnia a korábbi kritikák, elemzések mélységét, a forma részletes feltárása csak húsz évvel később, Kardos László monográfiájában olvasható először.⁴³ Demeter Alice – Babits Mihály gondolatát kritika nélkül elfogadva – még így fogalmaz záró passzusként:

³⁹ DEMETER Alice a francia *correspondance*, illetve GOMBÓCZ Zoltán *komplikációs jelentésváltozás* kifejezését használja. DEMETER, *Tóth Árpád költészete*, 13.

⁴⁰ „A sokat emlegetett *l’art pour l’art* egy egész kornak művészi világszemlélete. A *l’art pour l’art* költőinél a szépség egyenlő a művészettel, a szépség kultusza a művészet kultuszával. A parnasszusi költő az örökkévalóság számára dolgozik.” DEMETER, *Tóth Árpád költészete*, 14.

⁴¹ A dolgozat hármass felosztásban tárgyalja az életművet: *Tóth Árpád költői stílusa; Költészetének lírai tartalma; Költői fejlődése*.

⁴² DEMETER, *Tóth Árpád költészete*, 15.

⁴³ Az említett problémára hívja fel a figyelmet TUDÓSY Margit, aki a formát már nem tekinti különálló, a többi poétikai kérdéstől elválasztható elemnek: „a tartalom, hangulat és forma lényegében alig szétbogozható, nehezen körvonalazható hármass komplexumaihoz jutunk, amelyeken keresztül ez az európai irodalom főleg Tóth Árpádra vonatkoztatva hozzánk eljutott”. TUDÓSY Margit, *Tóth Árpád költészete*, Magyar irodalmi dolgozatok, Debrecen, 1943, 10.

Tóth Árpád költészetét első kötetétől az utolsóig figyelemmel kísérve arra a megállapításra jutunk, hogy nála formai fejlődés nincs. Formailag »tisza, egységes, töretlen, az első pillanattól kész, az utolsó percig változatlan« oeuvre-rel állunk szemben.⁴⁴

Tudósy Margit dolgozata⁴⁵ új szerkezet szerint közelít az életműhöz, ám döntően életrajzi és tematikus gondolatokhoz keres idézeteket, így sokkal kevesebb költészettani kérdés merül fel, mint az a fejezetcímek alapján várható lenne. Koncentrikus körökbe rendezi a vizsgált szövegtöredéket, így az *Európaiság* fejezetről – melyben a nyugati kultúrához fűződő kapcsolatokat és műfordításokat veszi sorra – eljutunk az *Én* alcímig, ám ennek megfogalmazása leginkább az életrajzilag értelmezett Tóth Árpád bemutatására szűkül.⁴⁶ Hasonló észrevételekkel él Bikácsi László, aki a kismonográfiáról írt recenziójában így fogalmaz:

Egyéniségét széles távlatba állítja, európaiságából és magyarságából indul ki, majd baráti és családi kapcsolatainak ismertetése után a költő „énjének” finom lelkiségét, békés állásfoglalását világítja meg helyesen válogatott idézetekkel. Gazdag és pontos bibliográfiája lelkiismeretes munkára vall, és ha szépen felépített dolgozatának részleteiben újat nem is mond, egészében mégis dicséretes, mert hozzájárult ahhoz, hogy Tóth Árpád elhomályosult arcát határozottabban, élesebben láthassuk.⁴⁷

Tóth Árpád életművének legteljesebb összefoglalását Kardos László 1955-ös monográfiája adja. A kiadvány összefoglalja a szerző életével kapcsolatos tényeket, ismerteti a kötetek és művek kiadástörténetét, poétikai sajátosságait, illetve nagy hangsúlyt fektet a hatástörténetre is (Samain, Baudelaire, Keats). Nagy értéke a monográfiának, hogy statisztikusan is tisztázza a kifejezések, versformák, lexikológiai sajátosságok jelenlétét, valamint egyes versekhez rövid elemzést is társít, így nemcsak önmagában értékes megfigyeléseket olvashatunk Tóth Árpád művészetének eljárás módjairól, hanem bele is helyezi a szerző az ismertetett tényeket az irodalmi olvasás folyamatába. Kardos tudós módon tisztázza a nibelungizált alexandrin használatának módját és szerepét, radikálisan kibővíti a szókészlet egyediségére, a rímekre, ritmusokra, áthajlásokra, alli-

⁴⁴ DEMETER, *Tóth Árpád költészete*, 66.

⁴⁵ TUDÓSY Margit, *Tóth Árpád költészete*, Magyar irodalmi dolgozatok, Debrecen, 1943.

⁴⁶ A kezdő és záró fejezetek között a *Magyarság*, valamint *Barátság és család* egységek adnak teljes képet világ és költészet viszonyáról.

⁴⁷ BIKÁCSI László, *Tudósy Margit: Tóth Árpád költészete*, Irodalomtörténet, 1944. 01. 20, 29.

terációkra és színesztéziákra vonatkozó ismereteink körét, valamint nála olvashatunk először a novellák⁴⁸ és nem szépirodalmi szövegek (levelek, cikkek) szerepéről az életmű vonatkozásában.

A II. világháborút követő monográfusok – a műfaji hagyomány sajátosságának megfelelően – nagy hangsúlyt fektettek a biografikusan értett szerző bemutatására, így a családtól a barátokig mindenki szerepel Kardos könyvében is. Ezek az adatok kibővítették ugyan ismereteinket Tóth Árpádról, ám azt a veszélyt is magukban hordozzák, hogy az egyes művek értelmezése kapcsán túlzott szerep jut az említett adatoknak, folyamatoknak.⁴⁹ Nincs ez másként Kardos László írásművében sem, aki rendre pozitivista megközelítési mód szerint viszonyul a szövegekhez. A műértelmezésnek ez az eljárása Tóth Árpád versei tekintetében azért is problematikus, mert már 1917-ben tisztázta Nagy Zoltán, Tóth Árpád költő barátja, hogy tévútra vezethet az életeseményekből levezetett elemzés.

A vers megszületésének oka talán soha, legalábbis a legritkább esetben valamely külső alkalom, hanem a vers írásának egyetlen oka, hogy akkor éppen tud verset írni és verset kell írnia: az ilyen fajta költőnél a versek és a költő élete közti kapcsolat nem lesz oly világos és ha pszichológiai alapon állítható is az összefüggés, az összekötő szálakat szinte lehetetlen lesz megtalálni.⁵⁰

Kardos László jól ismerte Nagy Zoltán leveleit, írásait, így biztosan tudott az említett értelmezésről is.

A választott megközelítési mód ellenére múlhatatlan érvényű összeállításként tekinthetnénk a kötetre, ha nem kellett volna a szerzőnek megfelelnie a korszak (1950-es évek) ideológiai irányának: a szöveg fejezetei, értelmezései, poétikai ismertetései a szocialista világszemléletbe való mély beágyazottságról tesznek tanúbizonyságot.⁵¹ A kétezres évek szövegközpontú irodalmi

⁴⁸ KARDOS László monográfiája négyszáz oldalból tíz oldal erejéig foglalkozik a témával.⁴⁸ Könyvének vonatkozó fejezete a *Hét novella* címet viseli. Az 1955-ös kiadás óta megjelent irodalomtörténet kilencet, az összkiadás⁴⁸ tíz novellát ismertet, egy újabb, 1979-es összkiadás még egy írással gazdagította a sort. Így ma tizenegy novella áll rendelkezésünkre, melyeket TÓTH Árpádnak tulajdonítunk.

⁴⁹ Ezzel a szemléletmódban fogalmaz meg kritikát RÁBA György, aki pozitívan szemléli KARDOS László módszerét a monográfiáról írt recenziójában. „Az egyéni meglátások a szerző szemléletének köszönhetőek: Kardos László, elődeivel ellentétben, nem Tóth Árpád költészetének összbonyomását elemzi, hanem pályáját korának és irodalmi környezetének harcába állítva, fejlődésében vizsgálja.” RÁBA György, *Kardos László: Tóth Árpád*, Irodalomtörténet, 1959/2, 345.

⁵⁰ NAGY Zoltán, *Baráti kalauz = Lélektől lélekgig*, In *memoriam Tóth Árpád*, szerk. MÁRKUS Béla, Nap, 2006, 93.

⁵¹ Jelen állítás illusztrálására álljon itt egy idézet, amely a költői pálya második szakaszának bevezetésében kapott helyet, ismertetve a korszak – és Tóth Árpád – nyelvi leleményhez, a szellemességhez fűződő viszonyát. (160) Második példaként a *Lélektől lélekgig* című verset értelmezi a következő mondattal, le is zárva ezzel a mű elemzését: „A kötet második, címadó verse már azt a kozmikus sivatár távolságot mutatja, amelybe az ellenforradalom taszította egymástól az embereket.” KARDOS, *Tóth Árpád*, 261.

olvasatai nehezen kezdenek párbeszédet a megjelent elemzésekkel, bár a tényanyag használhatósága vitán felül áll.⁵² Kardos László tett először kísérletet az életmű korszakolására, kialakítva az azóta is használt hármas tagolást: *első szakasz 1907-1913*;⁵³ *második szakasz 1913-1919*;⁵⁴ *harmadik szakasz 1919-1928*.⁵⁵ Az említett korszakolás alapja az első esetben inkább tematikai, amennyiben a személyesség mellé közösségi szemlélet is társul, a második határkö pedig történelmi ihletettségű, a Tanácsköztársaság kikiáltásához kötődik. Az utóbbi szerepét annyira evidensnek veszi Kardos, hogy magyarázat nélkül közli ennek korszaknyitó voltát.

Az életmű háromosztátuságára kevés későbbi utalás történik, ugyanis a szövegek poétikai-tematikai elmozdulása igen lassú, mind a lexikai sík, mind a hangnem hasonlósága kimutatható a kötetekben, így éles váltással nem találkozunk a versek tekintetében. Jól mutatja Kardos László bizonytalanságát az első határkö kijelölésénél az adott egységhez írt lábjegyzete:

Szó lehetne arról, hogy az 1913-as korszakfordulót 1912-re tegyük, s így a költői pálya fordulatát összekapcsoljuk 1912. május 23-ával, illetve a magyar forradalmi mozgalmak, a magyar radikalizmus föllendülésével. Tóth Árpád hangváltása, témabeli tágulása természetesen összefügg a politika eseményeivel. Mégis, 1912-höz nem kapcsolódik életének semmi olyan költőmozzanata, amely a fordulatot meggyőzőbben éreztetné. S a *Hajnali szerenád*, amely az egész első korszak termésének eléggé szorosan záró kerete, 1913 áprilisában jelent meg.⁵⁶

⁵² RÁBA György egy tény hitelességét vonta kétségbe, KARDOS László kutatásai szerint TÓTH Árpád magyar-francia szakra iratkozott be az egyetemre, ám az újabb kutatások magyar-német szakot valószínűsítene. E kettősség máig zavart okoz az iskolai tananyagok tekintetében: a gimnáziumok számára 1989-ben megjelent tankönyv MÉSZ Lászlónétól származó fejezete és PETHÓNÉ NAGY Csilla 2009-es tankönyve magyar-német szakot, MOHÁCSY Károly 2002-es kiadványa magyar-francia szakot említ a 11-dikeseknek szóló irodalom könyvben. Hitelesnek RÁBA György kutatását tekinthetjük, mert pontos adatokra hivatkozik a recenzióban: „Az ELTE bölcsészka tanulmányi osztályának törzskönyveiből 3514. sz. alatt és a megfelelő számú irattári anyagból kiderül, Tóth Árpád magyar-német szakos volt.” RÁBA György, *Kardos László: Tóth Árpád*, Irodalomtörténet, 1959, 2, 347.

⁵³ „Az első szakaszt 1907-től számítjuk és 1913-ban zárul le. 1907-ben láttak napvilágot első versei, 1913-ban jelent meg első kötete, a *Hajnali szerenád*... Egységét az a zsarnoki lírizmus biztosítja, amely Tóth Árpád e korabeli verseiből úgyszólván mindent kiszorít a legszemélyesebb érdekű vallomásokon kívül, s amelynek én-központúsága, szubjektív kizárólagossága szinte-szinte páratlan irodalmunkban.” KARDOS László, *Tóth Árpád*, 69.

⁵⁴ „1913-at azért kell pályafordulónak felfognunk, mert ekkor tűnnek fel a tóthárpádi költészetben a közösség hangjai.” KARDOS, *Tóth Árpád*, 70.

⁵⁵ „A harmadik határkö tehát természetszerűleg az 1919-es esztendő. A harmadik korszak, amely az ellenforradalom éveit foglalja magában, a költő haláláig, 1928-ig tart.” KARDOS, *Tóth Árpád*, 70.

⁵⁶ KARDOS, *Tóth Árpád*, 418.

Ebből kiolvasható az a törekvés, hogy – ha ez nem is minden esetben valósul meg sikeresen – irodalmi szempontok is érvényesüljenek az életmű vizsgálata során.⁵⁷ A továbbiakban – az említett problémák miatt – ez a dolgozat nem támaszkodik a kijelölt határokhoz, mivel sem szimbolikus, sem jelentéses tartalma nem segíti elő a művek megértését, az olyan típusú megállapítások pedig, miszerint a második korszak „*Az új Istenben*, a proletárforradalmat ünneplő nagy költeményben éri el csúcspontját”,⁵⁸ nem illeszkednek jelen tanulmány választott irányába. Jól mutatja *Az új Isten* vers ideológiai megítélésének változását, hogy Tóth Árpád nem vette fel *Az öröm illan* kötetbe, a Szépirodalmi Könyvkiadó gondozásában 1958-ban megjelent gyűjtemény viszont az említett kötet részeként tárgyalja.⁵⁹

Makay Gusztáv kismonográfiája pontosan követi Kardos írásművének szerkezeti felosztását, ismertetésében az életmű hármasság tagolása szerint szervezi értelmezéseit. Újdonságot két elembe vehetünk észre: a dekadens életérzés kitágítását az első korszak minden szövegére, illetve az összefüggő verselemzések nagyobb számát. Bár a kötet hosszúsága alig éri el Kardos kiadványának negyedét, mégis több önálló szövegelemzés kapott helyet, mint az elődében. A kötelező antológiadarabok mellett (*Meddő órán*, *Lélektől lélekig*, *Esti sugárkoszorú*, *Körúti hajnal*, *Elégia egy rekettyebokorhoz*) olyan szövegeket is vizsgál Makay, amelyek – bár nem teljesen ismeretlenek a közönség előtt – segíthetnek kiegészíteni a költőről alkotott sematikus képet, új megvilágításba helyezhetik Tóth Árpád munkásságát. Bár a komor, dekadens hangulat oldódását Makay is *Az új isten* felvezetésének tartja,⁶⁰ mégis rávilágít a közösségi hang, a pacifista humanizmus jelenlétére a szövegekben.⁶¹ Támogató megjegyzéseket fűzött a szemlélet változásához Szmodits Anikó, aki Makay írásának recenziójában külön kiemeli a Kardos-szöveghez képest látható szemléletbeli elmozdulást.

⁵⁷ A monográfia kritikusa hibaként említi meg a szövegek alakulásának ilyen mértékű társadalmi determinációját. „Kardos László Tóth Árpád pályájának minden szakaszát a társadalmi-történeti fejlődés megfelelő szakaszával párhuzamosan tárgyalja, – ezáltal éri el azt a hatást, hogy „hősét” események részesének érezzük, és írásai mögött kitapintjuk az élményteremtő erőket. A társadalmi-történeti helyzetképek azonban nem mindig illeszkednek szervesen a pályaképbe, mint pl. a „munkapárt” uralmának leírása, vagy szinte fölöslegesek, mint az első világháborút közvetlenül megelőző események és kirobbanásának közismert történeti tényei.” RÁBA György, *Kardos László: Tóth Árpád*, Irodalomtörténet, 1959, 2, 346.

⁵⁸ KARDOS, *Tóth Árpád*, 70.

⁵⁹ „*Az új Isten* Tóth Árpád nem sorolta be a köteteibe, nyilván tartalmi okokból is; most viszont éppen ezek az okok sürgetik a vers kötetbe-emelését.” TÓTH ÁRPÁD *Összes versei és versfordításai*, Szépirodalmi, 1958, 603.

⁶⁰ MAKAY Gusztáv – KARDOS szemléletét folytatva – érvényesíti LUKÁCS *fővonalelméletét*, így a külvilág eseményeinek kutatása a szövegekben kiindulási pontként kötelezően megjelenik.

⁶¹ Példaként álljon itt egy rövid passzus az *Elégia egy rekettyebokorhoz* elemzéséből. „A költő humanizmus itt ismét egybefogja a különféle társadalmi kategóriákat, mert valamennyi alá van vetve <a vér és könny modern özönvize> – a háború – végzetének.” MAKAY Gusztáv, *Tóth Árpád*, Irodalomtörténeti kiskönyvtár, Gondolat, Budapest, 1967, 79.

Kardos – s így Makay felfogásának is alapja, hogy Tóth Árpád *Az új Isten c.* vers eszméi-ig jutott fel, majd a kor és a társadalom gátló hatása miatt onnan távolodott el. A szerző ügyesen kerüli ki ennek a felfogásnak buktatóit. Ábrázolásában Tóth Árpád nem lesz forradalmár-, sőt politikus-költő sem, megmarad annak ami valóban volt: haladó polgári humanistának.⁶²

A további két monográfia, Tóth Eszter és Bakó Endre kiadványai célzottan a költő élet-rajzi vonatkozásait egészítik ki,⁶³ így jelen dolgozat keretei között nem jelentenek segítséget a szövegek megértése terén.

⁶² SZMODITS Anikó, *Makay Gusztáv, Tóth Árpád*, Irodalomtörténet, 1968, 4, 490.

⁶³ KOVÁCS Sándor Iván pontosan fogalmazza meg BAKÓ Endre művének célját: „A szerző ugyanis mértéket tudva nem többre vállalkozik, mint hogy megjelenítse Tóth Árpád debreceni életét és utóéletét: azt a köznapi közeget, amiből vétetett, amiben ott élt, s amire életművében reflektált.” KOVÁCS Sándor Iván, *A költő köznapi környezetben, Bakó Endre: Tóth Árpád a debreceni porban*, Irodalomtörténet, 1993, 03, 641.

Lírai szövegek

Isten és én viszonya a szövegekben

A Tóth Árpádról szóló szakirodalom jelentős része mindeddig nem vett tudomást arról, hogy a szerző műveiben több helyen felbukkannak a transzcendens világra utaló kifejezések, megnevezések. Kardos László monográfiája a gyermekkorról írva megjegyzi, hogy a szerző kálvinista családban nőtt fel, elemi iskoláit is kálvinista iskolában végezte.⁶⁴ Az elemzésekben azonban tudatosan kerüli azt, hogy Isten szerepét kiemelje a költészet területén. Ennek valószínű oka az, hogy a kötet megírásának időpontjában (1955) nem volt ildomos a hit szerepét méltatni, illetve az, hogy kevés számú kifejezetten Istenről szóló vers keletkezett, mindez azonban nem jelenti azt, hogy ne lenne kimutatható jelentősége e témának. Egy olyan mértékben magába forduló személyiség, mint Tóth Árpád, nem hagyna ki egyetlen lehetőséget sem, hogy saját identitását biztos alapokra helyezze. A test börtönébe zárt ember ne lenne érzékeny egy olyan meggyőződésre, amely éppen a test szolgaságából való megszabadulás lehetőségét, pillanatnyi jellegét hirdeti? Nem nagyon hihető, hogy az *Isten oltó-kése*, az *Isten törött csellója* művek szerzője pusztán stilisztikai célból használná 75 alkalommal verseiben Isten nevét. Ennek bizonyításául az identitás keresésének első lehetőségét *Isten és én* viszonyának tisztázásában vizsgálhatjuk.

Krisztus-képre

Szelíd gyermek, mért készletsz, hogy megálljak,
 Felém mért nyújtod nyájasan kezéd?
 Szívem, mely mindig későn érkezett,
 Szelíd gyermek, lásd, lomha, furcsa, bágyadt.

Leomlanék csókolni jászolágyad,
 Mint ki mirhát hoz, s kit csillag vezet,
 De lásd, a mirha s csillag elveszett,
 És eltemettem minden drága vágyat.

Álomsereg víg Fáraója voltam,
 S szép katonáim zengő csodasorban
 Vittem dőrén, amerre örvény tátong.

⁶⁴ KARDOS, *Tóth Árpád*, 8.

S most itt vagyok, szelíd szavadra vágyva,
Mert nem maradt más bennem csak a gyáva,
És gúnyolódnám, s ajkam halk imát mond..

Tóth Árpád első olyan verse, amelyik tematikusan Isten és beszélő viszonyával foglalkozik, az 1908-ban írt *Krisztus-képre*. Annak ellenére, hogy a kritikai kiadás huszadik alkotásként idézi – korai műről beszélünk tehát –, transzparens módon nyúl az identitás meghatározásának kérdéséhez. Formai szempontból is felhívja a figyelmet saját magára a szöveg, hiszen a költő első szonettjére ismerünk e versben. A precízen alkalmazott petrarcai forma nemcsak felépítésében, rímelésében (nyolc sor ölelkező rím után *c-c-d-e-e-d* hat sor következik), hanem ritmikájában is szabályos váltakozást mutat (11-10-es jambikus sorok váltakoznak).⁶⁵ A szöveg olvasását, a vele való foglalkozást a tartalmi vonatkozás mellett tehát a vizuális és az auditív szféra is erősen indokoltá teszi. Bár sokkal inkább az időbeliség alapján írhatóak le a személyiség egyes sajátosságai, az öndefiniáláshoz múlhatatlanul szükséges egy stabil pillanat megragadása, amelyben ontológiai megállapításokat tehetünk magunkról, illetve a (transzcendens) világ és megnyilatkozó viszonyáról. Az állandóan változó világhoz igazítani egy hasonlóan variábilis személyiséget nehézkes lenne. Párhuzamként állítanám ide a nyelvtörténet vizsgálódásait: ritkán szoktuk a nyelveket összehasonlítani kizárólag a változások irányát demonstrálva, sokkal inkább a hosszú időn át állandóságot mutató jegyek, valamint a változások minőségi karaktere alapján történhet a kategorizálásuk. Ezen eljáráshoz hasonlóan a személyiség öndefiniálása során is azokat a differentia specificákat kutatjuk fel, amelyek alapján releváns megállapításokat tehetünk. A pillanatnyiság helyett, amelyhez csak az adott időpontban tud kapcsolódni az ember, az időtől független, állandó személyiségjegyek láttatása vezethet használható eredményre, ezért tűnik különösen fontos poétikai eljárásnak, ahogy a szöveg a képiséget helyezi előtérbe a temporalitás nyelvileg immanens logikájával szemben.

Legkorábban a cím hívja fel az olvasó figyelmét arra, hogy a vizualitás síkján kapcsolódjon a szövegbe, de a lírai alaphelyzet is hasonlóan térbeli gondolkodást követel meg: *Szelíd gyermek, mért készetsz, hogy megálljak, / Felém mért nyújtod nyájasan kezed?* A mozgás, a

⁶⁵ A 11-10-es jambusok használati módja széles skálán mozog TÓTH Árpád szövegeiben, az említett szabályos felépítésű szonettől egészen a szabad vers hangzásvilágát idéző *Csillagász* című töredékes versig, amelyben – bár nagyrészt megtartja az említett szótagszámokat – a mondatok töredezettsége és a sok áthajlás miatt nehezen felismerhetővé válik a drámai jambus ezen változata. *Forró fejem elalélt a virágok / Közt. Nők kellettnek volna. Az egész / Élet oly furcsa volt, oly könnyű és nehéz / Egyszerre.* GÁLDI László, *Ismerjük meg a versformákat!*, Móra, Budapest, 1993, 98.

helyváltoztatás dinamizmusa helyett a statikusság, a tér változatlanlansága explikálódik a nyitó képben. Az a festmény, amelyre a cím utal, léténél fogva helyhez kötött, megértéséhez belső folyamatok aktivizálása szükséges, ezt pedig az időből való kiszállás teremtheti meg a néző én számára. Ez a befogadói helyzet nem ismeretlen Tóth Árpád költészetében, megfigyelhető a vizualitás előtérbe kerülése a *Kastély és temető*, *Tárcámban egy kép*, *A hídon*, *Körúti hajnal* című versekben is, valamint a gyermekkori környezet, Tóth András művészete is ilyen orientáltságot adott a költőnek.⁶⁶ Az idő irreálissá tételében nagy szerepe van a versbeli két időhatározó-szónak: *mindig*, *most*. Az örökkévalóság és a pillanatnyiség egymásra vonatkoztatása tipikusan identitáskereső létállapotként sejlik fel ebben az elégiában. Az első versszak *mindig* kifejezése az elmúlt pillanatok összességét foglalja magába, az utolsó versszak *most* szava pedig a bergsoni értelemben vett pillanatba sűrített múlt realizációjaként jelenik meg. Adott tehát a lehetőség, hogy megvizsgálja a beszélő az életét, megállapításokat tegyen róla (*Szívem, mely mindig későn érkezett, / Szelíd gyermek, lásd, lomha, furcsa, bágyadt.*), majd pedig egy megragadott, álló pillanatba sűrítve az önvizsgálat eredményét, kísérletet tegyen az identitás verbalizációjára: *S most itt vagyok, szelíd szavadra vágyva*. Az előző bekezdésben vázolt irány tarthatónak tűnik, ám csak bizonyos poétikai sajátosságok figyelmen kívül hagyásával lenne lezárható. Több olyan verstani, tartalmi elem is kimutatható a szövegben, amely elbizonytalaníthatja az olvasót.

A *Krisztus-képre* valószínűleg *A vén ligetben* és az *Ave morituri* versek között keletkezett. Nem hagyhatjuk figyelmen kívül *A vén ligetben* második versszakában elhangzó, bár zárójelbe tett sort: *Nincs búsbabb szem, mint aki kérd*. Ilyen kontextusban másként hat a *Krisztus-képre* kezdő megnyilatkozása. Hogy nem pusztán érdeklődés vezeti a beszélőt, azt a *késztetsz* állítmányt is megerősíti, mintha a kép kérése nem találkozna a beszélő belső indíttatásával. Érthető ez az eljárás, hiszen a látott jelenség egyelőre sokkal inkább művészeti alkotásként, semmint a léthez kapcsoló szimbólumként tűnik fel. A második sor szokatlan szórendje is érzelmi többletet mutat: *Felém mért nyújtod nyájasan kezed?* A *felém* kiemelése háttérbe szorítja a cselekvő személyét, sőt magát a cselekvést is, és a kedvezményezett pozíciója erősödik fel.

A nyitó kérdésre adott mentegetőző válasz (*Szívem, mely mindig későn érkezett, / Szelíd gyermek, lásd, lomha, furcsa, bágyadt*) térszerkezete lemondó hangulatot áraszt, a folyamatos lefelé haladás a harmadik versszak végéig nyomon követhető. A kép, amelyről Krisztus nyújtja a

⁶⁶ „Tóth András úgy határozott, hogy Árpádból rajztanár lesz... A szobrász a gyermek feltűnő rajzoló ügyességére gondolt, amikor, mikor pályát választott neki.” KARDOS, *Tóth Árpád*, 10.

kezét, a fent világát mutatja, a kép alakjához képest a néző lent tartózkodik. Ez a pozíció a mondatok modalitását tekintve is alátámasztható: Krisztus, aki a kezét nyújtja, az állító mondat nyelvi konstrukciójában létezik, míg a néző egyben megfogalmazója a kérdő mondatnak is. Az állítás magabiztossága mindenképpen magasabb rendű státust képvisel, mint a kérdező alany hiányközpontú személye, nyelvi világa. Az ötödik sortól a lefelé irányulás még világosabban megmutatkozik. *Leomlanék csókolni jászolágyad, És eltemettem minden drága vágyat, Vittem dőrén, amerre örvény tátong.* Mintha Ady Endre: *A magyar Ugaron* versének térszerkezete ismétlődne meg e sorokban: *gázolok, lehajlok, lehúz, altat, befed.* A záró pozíció e mélyre kerülés után már nem lenne teljesen tisztázott, de a birtokos személyjeles alak (*szavadra*) természetesen nyelviileg explikálja, hogy ismét a kép, a festmény előtt vagyunk, végére értünk az asszociációs játéknak. Ám az utolsó helyviszonyt jelölő kijelentés az örvény felé vitte gondolatunkat. Szigorúan szövegszerkesztési elveket vizsgálva, az *itt* határozó az utolsó nyelviileg kifejtett helyre utal (*amerre örvény tátong*), nincs azonban ellentmondás a grammatika és a jelentés síkja között. A mélyre jutás, amelyben a beszélő megadja a kérdésre a választ, az elfogadás gesztusaként azonosítható. Az, amit a nyitó strófában még csak a kéz kinyújtásaként értelmezett, most már szóvá transzformálódik, a megváltó szó várása pedig imát generál a lírai énből. Hogy melyik ez az ima, nem tudjuk meg, de a kötet folyamatos olvasása zavarba ejtően kínálja fel azt a lehetőséget, hogy a kritikai kiadás szerinti következő verset tekintsük annak, amit az utolsó versszakban elrejtett előlünk a szöveg: ez az *Ave morituri*. A latin nyelv könnyen felidézheti az imádság műfaját. Az *Ave*, amely az *Üdvözlégy Mária* kezdő szava (*Ave Maria, gratia plena*), ismét a szövegek párbeszédére irányítja figyelmünket. A kezdeti lelkesedést, örömet azonnal megtöri a cím – szabad fordítás alapján kialakított – jelentése: *Üdv néktek, halálba menők.* Ismerős tehát a latin szó (*Ave*), de korántsem egy imádságból, sokkal inkább a gladiátorok köszönéséből, mielőtt harcolni kezdtek volna: *Ave Caesar, morituri te salutant.* A befejezetlenség, a kontextus adta kiegészítő jelentések arra figyelmeztetnek, hogy az identitás megtalálása ebben a versben elhalasztódott. A korábbi próbálkozásokhoz képest komolyabb lehetőséget eredményezhet viszont az a szemlélet, ahogy a vonatkozási ponthoz viszonyul Tóth Árpád. Az a kép, amit Krisztusról kialakít ebben a szövegben, bibliai alapon nyugvó, általánosan elfogadott alakot ábrázol. Eposzi a megoldás, ahogy díszítő jelzővel (*epitheton ornans*) látja el Krisztus alakját, háromszor jelenik meg a *szelíd* melléknév, kétszer a gyermek Jézust illeti vele, harmadszor pedig szavát minősíti a *szelíd* melléknévvel.

A szelídséggel Jézus is megnevezte saját magát: „Vegyétek magatokra igámat, és tanuljatok tőlem, mert szelíd vagyok és alázatos szívű – és nyugalmat találtok lelketeknek.”

Sajátos elgondolás, ahogy a gyermek Krisztust állítja középpontba a beszélő. A gyermeklét, az ártatlanság és önfeladt állapot ideje vágyott létállapotként sugárzik a műből. A gyónás eredményeként megszülető hármasság önjellemzés egyike sem tart azonban kapcsolatot a hagyományos gyermekképpel: *lomha, furcsa, bágyadt*. A felnőtt beszélő – Kosztolányi korai műveinek szemléletét adoptálva – a gyermekségből sugárzó szelídségben érzi meg az elvesztett ártatlanság vonzó karakterisztikáját. A gyermek képértelmezése merőben naturalisztikus: ami a képen látható, az van, és úgy van, ahogy látható, ezért lépteti ki a beszélő a képből Krisztus alakját. Már nem egy művész alkotása előtt áll a gondolatokat megfogalmazó egyén, hanem maga a Megváltó nyújtja felé a kezét,⁶⁷ így lehetséges, hogy a *jászolágyat megcsókolná*, ezért kerül be a harmadik versszakba a metafora képi síkján a *fáraó* képe, amely bár összezavarja az idősíkokat, de megtartja a bibliai vonatkozást, és így kel életre a betlehemi történetet színező három bölcs alakja is. Ez a totális világkép már nemcsak egy pillanatnyi eszme kivetülése, hanem az örököt a pillanattal összekapcsoló világszemlélet is egyben.

Egy ilyen erejű hatás, mint a gyermekkorból kisugárzó vallásos nevelés, világos önkép felé tereli a beszélőt, a testi betegség helyett a lelki vonatkozások kerülnek előtérbe. A szívről kinyilatkoztatott állapot pontos leírása lehet testi valójának is, ám egy Istennel kapcsolatos elmélkedésben logikai törés lenne a biológiai halálon való kesergés. Ennek belátása stilisztikailag is kimutatható, a jelzőből hasonlat, a hasonlatból metafora lesz a harmadik strófára:

Szívem...lomha, furcsa, bágyadt;
Leomlanék csókolni jászolágyad,
Mint ki mirhát hoz;
Álomsereg víg Fáraója voltam.

Egyre összetettebb költői képekkel él a lírai beszélő. Egy jelzős szerkezet, mely eredendően tulajdonságok megfogalmazására hivatott, csak elbizonytalanítana bennünket abban az esetben, ha ilyen eszközzel érzékeltetné identitásának homályban lebegő sajátosságait. Sokkal meggyőzőbb eljárás az, ha egy metaforával távolítja el saját magától és olvasóitól az én mibenlétében centrális jelentőségűnek gondolt viszonyítási pontot. Megnyugtató lenne egy összefoglaló jellegű, lezáró

⁶⁷ Egy műalkotás ilyen jellegű jelentésbeli transzformációja ismerős lehet a 21 évvel később megjelent KOSZTOLÁNYI Dezső-versből, a *Marcus Aurelius*ból.

meghatározás az én definiálására vonatkozóan a negyedik versszakban, azonban ennek az ideje még nem érkezett el.

A vallásos élet alapjainak felidézése hosszabb időt vehet igénybe, amire a betlehemi történet újraírása is utalhat. A *csillag*, amelyet a napkeleti bölcsek követtek, egyre inkább elhalványult a beszélő számára: *De lásd, a mirha s csillag elveszett. A csillag* nélkül, amely az egyetlen vezérlő eszközük volt a hódolni indulóknak, biztosnak tűnik az eltévedés. Az útvesztés pillanatában különösen hangsúlyossá válik, figyelemre méltónak tűnik egy kinyújtott kéz, amely esetleg visszavezetheti a vándort a helyes irányba. A probléma még ebben az esetben sem oldódott meg teljesen, nemcsak a *csillag* került ki a látómezőből, de a hódolat jele, a *mirha* sincs már a lírai én birtokában, ennek tudatában pedig jogos az a vonakodás, ahogy igyekszik elkerülni a találkozást a betlehemi kiseddel.

Nem kerülheti el a figyelmünket az, hogy a három ajándék közül (*arany, tömjén, mirha*) éppen a *mirhát* választotta a beszélő. Az arany a királynak, a tömjén Istennek, a mirha a halandó embernek járt a korabeli szokások szerint, így tehát a valláshoz való visszatérés még materiális szinten tart, hiányzik a transzcendencia keresztény teológiai szintű elfogadása. Abban az esetben, ha Krisztusról mint emberről emlékezne meg az ajándékot hozó, akkor nem autentikus istenképpel szembesülnénk, jogos tehát, ha az emmauszi tanítványok vakságával kapcsoljuk össze a beszélő verskezdő állapotát, a krisztusi üzenet meg nem értéséről tanúskodó kérdést. A további fejlődési fázisok is megfeleltethetők az emmauszi úton történeteknek, egészen a szem megnyílásáig, a helyes út megtalálásáig, így jut el a versbeli beszélő az imáig, amely az első komolyabb lépés a Krisztushoz tartozás útján.

Hogy útról tehetünk említést, és nem egy pillanatnyi fellángolásról, arra tesz rejtett utalást a nyolcadik sor *drága vágy* szintagmatikus kapcsolata. Mint a legtöbb egyházi iskolába járó kisdíák számára, Tóth Árpád esetében is adott a lehetőség, hogy papi, lelkészi hivatást válasszon. Nem ez az egyetlen szövege, amelyben utalást találunk eme lehetőség meglétére, az 1909-es *Kisvendéglőben* című versben még csak áttételesen tesz említést ilyen céljairól:

Sírj, déli zaj... Egy kopott diák, szembe,
Beszél társának jó parókiákról,
Hűs erdők alján, e Babilontól távol.

Az ugyanezen évben született *Vergődésben* már konkrét megfogalmazását olvassuk e vágnak: *Anyus, ha nagy leszek, mint a nagy pap-diákok, / Maga az első padban üljön, ha prédikálok...* Kimutatható tehát az a szoros kapcsolat, mely Istenhez fűzte a gyermeket, és ez a kapcsolat bár elhalványult, az emlékekben hosszú ideig megőrződött. A gyermeki világszemlélet felhasználása – annak mély beágyazottsága révén – jó alapot ad a stabil öndefiníáláshoz, ám ennek nyelvi megragadása még várat magára.

Ó, örök Isten...

Ó, örök Isten, kit tünődve látott
Képzelmem sokszor ülni ősi égben,
Komoly szemmel szemlélni vén világod,
A törpe emberfajt megvetve régen,
Fenséges dachban, árva egyedüllét
Ormán, s csak olykor, hús étheren át
Hallgatva földi, halk szók hegedűjét,
Ha némely lágy szűzlány-ima
Reszketett lengve kék kapuira
Egednek, mint egy félénk szerenád.

Ó, örök Úr, e templom-kupola
Alatt, amíg az orgona csövén
Búsan s dúsan ömölve zuhog a
Setét zene, s komor kockák kövén
Vérző áhítat súlya nyomja mélyre
A fejeket, mint töviskoszorú,
Én is, szomjazva könnyehulló kéjre,
Megtérő és megrettent, árva szolgád,
Kiről karod szent övét rég leoldád,
Térdre roskadok, s szavam szomorú...

Nem jut sokkal közelebb Isten elfogadásához Tóth Árpád az *Ó, örök Isten* kezdetű versben sem. Némiképp árnyaltabbá válik a kép, amellyel dolgozik, ám vallásos identitásra a mű végére sem lelünk. A kérdés, az alkudozás modern szemlélete helyett a középkor és a reformáció keveredéséből szintetizált dogmatikus istenkép uralkodik a beszélő mondatain.

Az egyház alapítása utáni ezer esztendő félelmet keltő tanítása, a kinyilatkoztatott igazságok megkérdőjelezhetetlensége kizárja a személyes részvételt a hit felépítéséből. Talán ez a leg-egyszerűbb út, amelyen járva hívőnek érezheti magát a kereső ember, elhárítható ugyanis a személyes felelősség az esetleges hibák esetén, a hittételek szolgái ismétlése felmentő eszköz is egy-

ben: az egyház tanítja, ellene mit se tehet. Így lesz a kezét nyújtó Krisztusból az *Ószövetség* morgorva Istene, a jászolágyból ősi ég, a nyájas mozdulatból megvetés és dac.

A reformáció történelmi pillanata hasonlóan preskriptív szemléletű időszak, amikor újraírnak tételeket, liturgiát és jelképeket. Bekapcsolódnak ekkor ismét az egyház történetébe vonzó perspektíva annak, aki egyszer már részese volt a tanításnak.⁶⁸ A reformáció egyes irányzatainak elgondolása érvényesül a szövegben, amikor a deista szemlélet jegyei szűrődnek a sorok közé, a világot szemlélő, az embert megvető Úr magánya éles kontrasztot kelt az *Újszövetség* szellemével szemben:

Komoly szemmel szemlélni vén világod,
A törpe emberfajt megvetve régen,
Fenséges dacban, árva egyedüllét
Ormán.

Más költeményekben is találunk utalást a deista szemléletre. A *Bús délelőtti vers* világosan tárja elénk a magára hagyott ember keserves panaszát: *Ó, Isten, Isten, Isten, / Ne ülj az égbe resten*. E sorok olvasása közben méltán idéződhetnek fel bennünk Babits Mihálynak egy évvel korábban keletkezett *Fortissimo* című írásának elkeseredett sorai: *Haragszik és dúl-fúl az Isten / vagy csak talán aluszik az égben*.⁶⁹ A töredékben fennmaradt *Ősz, ősi isten* kezdetű alkotás hasonlóan egyértelműen tárja elénk a gyermekkorban megtanult hitigazságot: *Ülsz trónodon mélán és egyedül, / S nagy sárga szemed olykor lehunyod, / S nem nézel ránk a fellegek mögül*. Az elhagyott emberiség képe személyes tragikumná transzformálódik az *Ó, örök Isten* második versszakában. A két részre tagolás túlmutat a forma külsődleges követelményén. A két szerkezeti egységben megfogalmazottak alapján pontos képet kaphatunk az identitás keresésének állomásairól is. Az irány a dogmatikus szemlélettől a személyes Isten-kapcsolat felé mutat, amely állítás bizonyítására négy szembevető különbséget említhetünk.

Az első elem, amelyből természetsszerűleg következik minden további, a megszólítás lehet: *Ó, örök Isten; Ó, örök Úr*. Az Isten elnevezés általános volta áll itt szemben az Úr keresztény/keresztyén szóhasználatával. Ebből a különbségből származik teremtő és teremtett viszonyának feltérképezése. Az első versszak *Isten – ember* kapcsolatot, a második versszak *Úr – szolga* kapcsolatot rögzít (1: *A törpe emberfajt megvetve régen*; 2: *Megtérő és megrettent, árva*

⁶⁸TÓTH Árpád 1892-1896-ig az Ispotály-telepi kálvinista iskolába járt. KARDOS, *Tóth Árpád*, 8.

⁶⁹BABITS Mihály *Ősszegyűjtött versei*, gond. ROZGONYI Iván, Magyar Helikon, Budapest, 1971, 238.

szolgád). Isten és ember viszonyában erős metafizikus sajátosságok dominálnak, a felfoghatatlan szeretet és az eredendő bűn diszharmonikussága kapcsolódik össze a megváltás művével. Ez a tanult tudás a kétségek hálójában vergődő ember számára bizonytalanságot növelő tényezőként realizálódik. Ezzel szemben az Úr és szolga kapcsolata reális, az emberi társadalmon belül meg tapasztalható relációként van jelen. A párhuzam legfőbb eredménye talán az, hogy azonos szintre, az ember szintjére transzformálja a vizsgált viszonyt. Az úr mérhető módon áll fölötté a szolgának, Isten viszont a mennyiségi vonatkozás helyett a minőségi elkülönülés állapotából teremt kapcsolatot teremtettjével. Mintha Beckett drámájának kettőjét előlegezné meg Tóth Árpád verse, Godot és a Vladimir–Estragon páros az első versszak hálózatát, Lucky és Pozzo pedig a második strófa kontextusát látszik „imitálni”.⁷⁰ Az ismeretlen, az elérhetetlen keresése bénító erővel hat, az ismert, a látott cselekvésre sarkall.

Erre a kettősségre utal a második különbség is, amelyben a hit minősége verbalizálódik. Kezdetben az imában testesül meg a kommunikáció Isten és ember között:

s csak olykor, hűs étheren át
Hallgatva földi, halk szók hegedűjét,
Ha némely lágy szűzlány-ima
Reszketett lengve kék kapuira
Egednek

Az ima egy állandósult nyelvi konstrukció, így csak azon emberek számára adott ez a beszédlehetőség, akik a stabil hit állapotában vannak, egy kereső számára korlátozó erővel bírhat, hiszen csak világosan definiált adó–vevő páros esetén alkalmazható. Annak, aki még nem körvonalazta, illetve nem határozta meg a maga számára Isten személyét, funkcióatlan elemekben bővelkedő jelhalmaz csupán, ezért lesz a második egységben magasabb rendű a *szó az imánál*, holott ez utóbbi az egyház tanítása szerint a hivatalos kapcsolattartási formula Isten és ember között: *Térdre roskadok, s szavam szomorú*. Az átélt hit személyes vallomása nem szükségszerűen kapcsolódik rögzült formákhoz, melyek akadályoznák az identitását kereső ember próbálkozását.

Az Istenhez beszélő ember személyében rejlik a harmadik különbség. Az imát megfogalmazó ember a krisztusi utat járó *szűzlány*. Ő az, akinek a szava feljuthat a mennyig, aki beleillik az egyház által propagált jó ember képébe. Érdekes megfigyelni, hogy nem ez az egyetlen alkalom, amikor a református Tóth Árpád a katolikus egyház szemléletét, szókészletét alkalmazza.

⁷⁰ Jelen értelmezés nem tart számot Lucky és Pozzo felcserélhetőségére, ami BECKETT művének fontos üzenete lehet.

Az 1906-os *Mi tagadás* kezdetű költeményben a *pap* és *mise* szavak anticipálják az egyetemes hit nyelvi közegét.

Nagy problémák csomóját nem kötém,
Nem bánt a vallás, a papok, misék:
Csak valami nagy... Egyedüliség...

Az életmű végén született *Kecskerágó* című versben a következőt találjuk:

Érintésétől áhítat
Borzong át, mintha áldozónak
Nyújt ajkára az áldozópap
Hűvös ostyát. Lement a nap.

Mind a korai versekben, mind a késői szövegekben kimutatható az az eljárás, ahogy az általánossal teremt egyedi érzületet Tóth Árpád. A *pap*, *mise*, *ostya* megnevezések, bár a katolikus egyház szókészletét imitálják, korántsem a felekezethez tartozás miatt kerülnek az idézett sorokba, a vallásos élet frazeológiája háttérként, díszletként keretezi a kereső élet stációit. A nem tisztázott cél szétfeszíti a nyelvi kereteket, a szavak egyedi, jelölő funkció helyett általános, széles jelentésmezőt kialakító szerepben tűnnek fel. A denotatív és a konnotatív jelentések felcserélődése a trópusok működésével ellentétes módon fejtik ki hatásukat. A denotatív jelentés aktivizálása hoz létre a szóképekre jellemző jelentő struktúrát. E különleges nyelvi működés alapja pedig az, hogy a hiányos gyermekkori emlékek miatt újra kell alkotnia a vallás képzetét a szavak segítségével. Ebben a kizárólag nyelvileg konstruált világban a Biblia, az irodalom lesz egyedül képes identitást és közösséget teremteni.⁷¹ Paradox módon a nyelvileg megalkotott történet (Biblia, katolikus vallás) lendíti ki a felekezethez tartozó nyelvhasználatot a saját elváráshorizontjában leldző olvasót kényelmes befogadói pozíciójából.

A *szüzek* automatikus meghallgattatásának hagyományában álló képtől rugaszkodik el a második egység. Kettős grammatikai kapcsolatot hoz létre a szöveg a téma-réma viszony relativizálásával. A határozott névelő alkalmazása a *fejek* előtt újra olvasásra készíti a befogadót;

⁷¹„Az öntudat mítosza, amely önnön apodiktikus bizonyosságában minden érvényesség eredetivé és igazolásává emelkedett, és egyáltalán a végső megalapozás ideálja, ami körül az apriorizmus és empirizmus vitája forog, elveszti szavahihetőségét, amint figyelembe vesszük a nyelv elsődlegességét és megkerülhetlenségét, és azt, hogy benne artikulálódik minden ami tudat és tudás.” Hans-Georg GADAMER, *Szöveg és interpretáció = Szöveg és interpretáció*, Cserépfalvi, 1991, 23.

a kapcsolat világos: a *szűzlány-ima* lexéma jelzői eleme adja a kapcsolat alapját. A hetedik sor *Én is* fele viszont átértelmezi a témaként azonosított *fejeket* névszót rémává. Élményszerűvé teszi a szentségi életet élő lány és a megtérést áhító tömeg megítélését az auditív szféra kettős szintje. Fogalmi síkon vizsgálva a kérdést, a hegedű lágysága és a vonós hangszereket megszólaltató szerenád népies-elégikus hangzása teremt idilli környezetet az első szerkezeti egység köré. Minőségileg más akusztikai viszonyok között próbálkozik a kapcsolatteremtéssel az énnel megnevezett beszélő a tizenegyedik sortól kezdődően. Az orgona fenséges, minden szegletet betöltő hangja pedig fejhajtásra, némaságra kárhoztatja a templomban lévőket.

A muzikalitás ritmikai szinten is jelentésalakító tényezővé lép elő a versben. A rögzített szó preskriptív jellege és a kimondott szó szubjektív vonatkozása kerül szembe egymással a tizenötödik sor ritmikai megoldásában. Írott formája szerint tiszta jambikus egységként tekinthetünk rá,⁷² ám a magyar hangsúlyrend szerint kiejtve kétség nélkül ereszkedő jellegű lejtéssel szembe-sülünk. A *Vérző áhítat súlya nyomja mélyre* sorra időmértékes rendszert alkalmazva: $\text{---/---/---/}\underline{\text{U}}\text{---/}\underline{\text{U}}\text{---/}\underline{\text{U}}$, az ütemhangsúlyt megalapozó – de jelen textusban nem ritmusalakító szerepű – szóhangsúlyok és szóvégek elhelyezkedését szemlélve pedig a következő zenei képletet kapjuk: $x'x/x'x'xx//x'x/x'x/x'x$. Ha a szövegben ábrázolt léthelyzettel összevetjük a szimultaneitás ezen sajátos változatát,⁷³ a hangzó szó (zene) felfelé kényszerítő hatása kapcsolódik a szókezdő nyomatókok miatt kialakuló ereszkedő jelleggel. A belső beszéd ki nem mondott szavai sokkal inkább Istenhez húzó erőként zengetik a néma jambusokat. Ne legyünk érzéketlenek a belső beszéd kiszolgáltatottságával szemben a harsogó zenei környezetben. Totális szembenállás nem lehetséges a hangerő túl nagy különbsége miatt, ezért simítja össze a kétféle akaratot a kezdő spondeusok ritmikai közömbössége. Hang és ritmus mindkét rendszer sajátosságait magukon viselik, ám egyben az elköteleződést is visszautasítják, ezen keresztül megérthető, miért a *szavam szomorú* alliteráló zárlat ismételt befejezetlensége.⁷⁴ A szó elkülönül az ima struktúrájától, hang-

⁷² „A homogén ritmus kialakulásához az *áhítat* írásmód is szükséges. A helyesírás és ritmus viszonyáról Szilágyi Péter írt részletesen: Tóth Árpád verseiben általában hosszú ortográfiát használt, következetesebben, mint nyugatos kortársai. Babits például többnyire a vers ritmikai követelményei szerint ékezte a magánhangzókat – különösen pályája első, metrikus szakaszában élt sűrűn az ékezési licencia ritmusfeszítő lehetőségével. Tóth Árpád, ha ritkábban is, de szintén él ezzel a ritmikai lehetőséggel. De távolról sem egyenletesen. A mivesebb *Hajnali szerenád*-ban hasonlíthatatlanul gyakrabban egyeztetti az ékezetet a ritmussal, mint az őszintébb, mélyebből jövő, tehát egyszerűsödő *Lélektől lélekig*-ben.” SZILÁGYI Péter, *Adalékok Tóth Árpád jambikus verseléséhez*, Irodalomtörténeti Közlemények, 71. (1967) 5-6, 547.

⁷³ A jambikus tizenegyed ADY egyik kedvelt sora, amelyben ugyanezt az 5/6-os tagolást alkalmazza, mint TÓTH ÁRPÁD. ADY jambikus verssorait lásd bővebben: GÁLDI László, *Ismertük meg a versformákat!*, 103-106.

⁷⁴ Ld. a *Krisztus-képre* zárlata.

súlyozottan szubjektív jellegű, ám a szomorúság az orgonazenéről elmondottakra rímelve („amíg az orgona csövén / Búsán s dúsán ömölve zuhog a / Setét zene”) nyitottságot sugall az egyházi tanítás iránt.

A megfelelő szó megtalálásának nehézségét hangsúlyozza a nominális stílus végletes kihasználása is. Az egész szöveg öt igével operál: *látott; reszketett; zuhog; nyomja; leoldád; roskadok*. Az ige – hagyományosan – dinamikus jellegének nélkülözése eleve stagnálásra kárhoztatja a beszélőt. A térszerkezet hasonlóan megakadályozza a lírai ént az előrehaladásban, a korábban elemzett elégiához hasonlóan (ennek az alkotásnak is a fentről lefelé mutató irány a térszerkezeti konstrukciója). Az égből a templomba helyeződik át a gondolatfolyam helye, míg el nem érjük a térden állás pozícióját.

A kupola alatti tér hármasszerepet követel magának.

1. Reális tér;
2. Belső tér;
3. A vers formaként értelmezett belső tere.

Reális térként a templom Isten háza, amelytől joggal remélhetjük a hit felindulását. A képszerűséget erősíti az orgona és a padló anyagának bemutatása.

Ó, örök Úr, e templom-kupola
Alatt, amíg az orgona csövén
Búsán s dúsán ömölve zuhog a
Setét zene, s komor kockák kövén

A versbeli pozíciót kijelölő térből a hívő ember bemutatásának hatására belső tér formálódik, a test jézusi definiálása a szavak szintjéig kapcsolatot teremt az épületként érzékelhető templommal.⁷⁵ A beszélő látta Istent képzeletében az égben, miért lenne szükség a templom hangulatára az újbóli látáshoz? A magyarázat csak akkor érthető, ha belső, lelki térként fordulunk az épülethez. A szabadban, amikor kapcsolatba került a transzcendenciával, még csak a képzelet, a belső látás számára nyílt meg az ég a lírai én előtt, szemlélődő lényként áll teremtője előtt, a kapcsolat, a távolság felmérésére van még csak lehetősége. A színpad változásával a zene már nem egy külső szereplő szavának magasba emelésére szolgál, hiszen a hangok áradása fordított irányú, Istentől az ember felé törekszik.

⁷⁵ „Vagy nem tudjátok, hogy testetek a Szentlélek temploma, ... akit Istentől kaptatok?” 1Kor 6,19, Szent Jeromos Bibliatársulat, Budapest, 1999, 1282-1283.

Hallgatva földi, halk szók hegedűjét,
 Ha némely lány szűzlány-ima
 Reszketett lengve kék kapuira
 Egednek, mint egy félénk szerenád.

Ennek hatására a megszólalás kényszere szállja meg a beszélőt; a kapcsolatteremtés immár mindenki számára élő lehetőség. Az identitás megtalálásának módszere fogalmazódik meg ebben a változásban: a külső tér helyett a belső térben keresni Istent, legyen akár a megszólítottság, akár a mellőzöttség állapotában,⁷⁶ a lírai beszélő szeretné kialakítani a kétirányú kommunikációt azzal, aki az identitás alapját képezheti: *Térdre roskadok, s szavam szomorú...*

A formaként értelmezett tér megkettőződését figyelhetjük meg a két szerkezeti egységben. Ugyanannak az értelmezői folyamatnak⁷⁷ két stádiumát rögzítik a sorok. Első alkalommal még nem sikerül az isteni üzenet dekódolása, szemben az imát megfogalmazó befogadóval (*szűzlány*), akiben verbális reakciót gerjeszt a transzcendens üzenet. A tér változásával – amely egyben temporális differenciát is rögzít – az elsőként alkalmazott interpretációs technika javítása zajlik le. Isten szavának közvetlen befogadása helyett, egy közvetítő közeg általi megértésbe helyezi bizalmát.⁷⁸ A zene hangjai prófétai szerepben érik el a hallgatót, a zenei hang aktuális, de nem konkrét jellege lehetőséget teremt arra, hogy az interpretáció heideggeri felfogása érvényesülhessen.⁷⁹ Így a forma nemcsak az olvasó számára ad válaszokat a feltett kérdésére, hanem egyben a belső beszélő is a forma megkettőződésén jut közelebb a konzisztens énkép kialakításához. Igaz, hogy csak az artikulált nyelvi megszólalás aktusáig jut el a beszélő, ám ez egyben visszautalás a *Krisztus-képre* zárlatára is (*s ajkam halk imát mond*), és előre is vetíti egy esetleges harmadik értelmezői metódus lehetőségét, amelyben a második strófa, valamint az egész szöveg kritikai megítélése megfogalmazódhat.

⁷⁶ *Kiről karod szent övét rég leoldád*

⁷⁷ „Az irodalmi <forma> az előzetes tudás előre megmutatkozó struktúrája és az értelmező folyamat totalításra törekvő intenciója közötti dialektikus kölcsönhatás eredménye.” Paul DE MAN, *Forma és intenció az Amerika új kritikában*, 68.

⁷⁸ A művészet ilyen irányú szerepére hívja fel a figyelmet TURÓCZI-TROSTREL József, aki KOSZTOLÁNYI verseinek recenziójához kapcsolt, az expresszionizmust elemző tanulmányában így fogalmaz: *A művészet állomás az istenhez vezető úton*. TURÓCZI-TROSTREL József, *Kosztolányi Dezső új verseihez*, Nyugat, 1928. január 16, 154.

⁷⁹ „...mégis értelmezni kell az <egzisztencia elgondolhatatlanja>-t...” Idézi Hans-Georg GADAMER, *Hermeneutika*, = *Filozófiai hermeneutika* szerk.: BACSÓ Béla, Budapest, 1990, FTIK 19.

Isten törött csellója, hallgatok

Én csönd vagyok. Itt ne keress zenét.
Olyan vagyok én ebben a világban,
Mint az a gordonka, amelyet láttam
Egy szép úri szobában, a sarokban.

Húrjai elpattantak. A nyakán
Gyászfátyol van átvetve, néma flór.
S mégse volt érzelgős tárgy. Némi por
Fedte már. Megbékélt évek pora.

Oly fájdalom volt rája írva, melynek
Már csöndje a szent, mint a remetének,
Ki elfelejtett beszélni az évek
Magányában, - s cellája küszöbén.

Míg elkallódott életébe réved,
Már nem emlékszik régi bánatára:
Csak mintha némi finom, messzi pára
Vérezné be a dús alkonyatot,

És tenné szebbé, istenibb titokká,
Melyhez nem illik más, csak némaság.
Üvöltsön hát a szájas sokaság,
Isten törött csellója, hallgatok.

Tóth Árpád költészetében kimutatható az a romantizáló vonulat, amely az irodalmat nem a festészetel, hanem a zenével társítja. Ennek ékes bizonyítéka lehet a hangszer-versek folyamatos fel-tűnése az életműben. Ezek közé tartoznak a következő textusok.

Mi tagadás című elégia,

Mint rossz szabó, ki túlfinom ruhát kezd,
Mely keze alatt már csak rontható,
Aethert hogy varrjon Árpád kontár túje,
Kubelik ő, de nincsen... hegedűje...

a Hajnali szerenád,

A szívem adnám oda hegedűnek, ...
S hogy vigasztaljon, halkan hegedül
Fantáziám, a magános cigány:
A bús hajnalban járok egyedül,
Hangfogózza dalát, míg ballagok

a *Be szép az ég,*

A csend szól, mintha hegedűhang hullna,
Hegedül a csend, hús arany a húrja

Az *Ó, örök Isten,*

Fenséges dachban, árva egyedüllét Ormán,
s csak olykor, hús étheren át
Hallgatva földi, halk szók hegedűjét

a *Rimes, furcsa játék:*

Itt flóta, okarína
S hegedük soka rí ma,
Száz hangszer, minden rím más,
S vén bánatom a primás.

A *hegyi beszédek felé:*

Még van, hogy bennem horgadozva, fájva
Dal indul, sír a kedvem szárazfája,
Csöndes cigány, megpengetem a nyűtt,
Bús hegedűt.

A *Palace-ban:*

Feszülten ül ki-ki helyére,
A Vigaszt lessük... s torz, derűs
Shimmybe kezd egy hegedűs;
Dekadens és szőke fejére
A hölgyek gyúlt mosolyt dobálnak.

A sort lehetne még folytatni a *Hegedülnéd, sóhajtanád, az Orfeumi elégia, a Derű? Az árnyból szőtt lélek* versekkel, akármelyik említett szövegrészletet vizsgáljuk is, a hangszer, a zenei hang a kifejezhetetlen megszólaltatására szolgál. A mindent elborító Tóth Árpád-i bánat általános, de nem konkrét jellege a hangszeres zenében találja meg az adekvát kifejezési formát, mivel az abszolút zenei nyelvhez nem rendelhetünk denotatív jelentést, már eleve, létmódját tekintve csupa konnotáció. Az instrumentális zenei hang konnotatív struktúrája viszont olyan gazdag, szerteágazó, hogy a lelki folyamatok ábrázolására alkalmasabbnak tűnik, mint a szó, ami kontextuális és szemantikai leterheltségében konkrétta szeretne válni.⁸⁰

⁸⁰ Az említett lelki folyamatot fogalmazza meg publicisztikai eszközökkel TÓTH ÁRPÁD *Casals Pablo gordonkázik* című, tizenöt évvel korábban a Debreceni Nagy Újságban megjelent satirikus cikkében. „De aztán jött a Haydn-koncert adagiója, dalolni és zokogni kezdett a húr, s kezdődtek az édes és finom asszociációk. Ezt úgy tessék érteni, hogy a zene hatása abban szokott legintenzívebben megnyilvánulni, hogy a zenét hallgatók – még a zeneileg képzetek is, akiket pedig kissé mégiscsak fegyelmez a zenemű értelmi mérlegelése is – egyszerre csak azon kapják magukat, hogy rendkívüli bőséggel és melegséggel mindenféle emlékek elevenednek bennük; a zene által keltett hangulat, mely testetlenségében nem maradhat meg, ehhez a hangulathoz illő konkrét elemeket old fel a lelkünkben, asszociációkat, emlékeket, melyek a hangulatot erősítik, színezik, és szinte fájdalmasan a mienkké, individuális hangulattá teszik. Ez a lelki folyamat, melynek előidézése emeli az előadott zenét a többi művészetek fölé, akkor mehet végbe a

A nyelvi és a zenei kifejezés közötti különbség feszül egymásnak akkor, amikor az említett szövegek tartalmazzak zenei, hangszeres utalásokat, amikor motívumok szintjén is felcsendül a zene a lírai alkotásban. A felidézett zenei hang (*megpengetem a nyűtt, Bús hegedűt*), dallam (*lomha csellók halkán s búsan kísérték*), műfaj (*Hallga! Muzsika! Valami messzi jazzt üzen az éter*), hangszer (*Mint az a gordonka, amelyet láttam Egy szép úri szobában, a sarokban*) mégsem képes közvetlenül a konnotatív struktúrában megindítani az értelmezői aktivitást, mert a felidézetttség, a nyelvi megformáltság lexikális folyamatokat is aktivizál, amit a befogadónak nem kellene eltérni a költő nyelvi erőszaktevése nélkül. Erre a különös feszültségre, művészi és értelmezői játékokra nyújt példát az *Isten törött csellója, hallgatok* című elégia.

A *Lélektől lélekig* kötetben találjuk ezt az alkotást, amely 1926. december 25-én jelent meg a *Magyarország* folyóiratban. Az istenes témájú versek között tartjuk számon, bár sokkal inkább szóhasználat, semmint témája indokolja ezt a besorolást. A nyitó- és záró mondat kinyilatkoztató öndefiníciója alapján sokkal inkább az identitást kereső szövegek között jelölhetjük ki a helyét. Borbély István a vers elemzése közben két esetben is utalást tesz a kiválasztott irány helyességét illetően: „Az első versszak az önazonosításé.”⁸¹ „Tóth Árpád az élet és halál lényegének megértése közben, már pályája utolsó szakaszában, találkozik Istennel. Elsősorban filozofikus érdeklődéssel és kevésbé vallásos lélekkel fordul hozzá. De itt, ebben a költeményben mint Isten teremtménye kíván jelen lenni, megszólalni.”⁸² A továbbiakban ezt a vonalat követve tesszünk megállapításokat a művel kapcsolatban.

A cím az önértelmezést újra és újra megkísérlő szubjektum magatartását tükrözi. Jelen állapotában egy metaforával szemlélteti pozícióját, *Isten törött csellója* ő, amely köztes pozícióban jelöli ki helyét az univerzumban. Kapcsolódik a transzcendens szférához az erős birtokviszony alapján, ám erősen ragaszkodik a földi léthez is, elsősorban a *töröttség* állapotát felidéző jelző által. A megtörtetés, valamint az ehhez kapcsolódó, illetve ebből következő hallgatás egyetlen léteseményben találkozik Istenről alkotott képünkkel: Jézus elítélése kapcsán értesülünk

legzavartalanabban, ha az interpretáló el tudja tüntetni előlünk a hangszert, ha például nem a gordonkát és a vonót halljuk már, hanem csak hullámokat, lelkünket simogató, emelő hullámokat érzünk, amelyek ringatva, gyengéden és puhán visznek vissza régi, édes emlékek aranyderengésű horizonjai felé. Casals Pablo interpretáló művészetét éppen az teszi oly csodálatosan magas értékűvé, hogy már néhány taktus után el tudja feledtetni a gordonkát, saját magát, a hangversenytermet és mindent, feloldja és útrabocsátja a lelkünket, az érzéseinket. Egy ideig még látjuk furcsa, sápadt, nagy fejét, amint szemlehunyva csuklik alá a karcsú gordonkanyakra, de aztán elmosódik minden külső világhoz tartozó észrevétlenül, a hullámok körülörvénylenek, elnyelnek, a hullámzó hangtenger fenekén rejlő csodaváros kristálytemplomai elé merülünk le.” TÓTH ÁRPÁD *összes művei* 3, 154.

⁸¹ BORBÉLY István, *Klasszikusok rangrejtve*, General Press, Budapest, 1996, 173.

⁸² BORBÉLY István, *Klasszikusok rangrejtve*, 176.

ilyen kiszolgáltatott, megtört, hallgató Istenről. Bár a bibliai kép aktivizálódik a szavak hatására, a *hallgatok* kifejezés morféma alapú struktúrája el is távolít attól. A ragozás direkt módon utal a beszélőre, előtérbe helyezi, egyben egy újabb nyelvi játékra is felhívja a befogadót. A *hallgat* szó két morféma (hall – ige + gat – gyakorító deverbális verbunképző) a befogadói magatartás ideális állapotát vizionálja: sokszor hall valamit; ez lenne a képzett szó jelentése, a nyelvi tradíció alapján viszont a *nem beszél* jelentés uralma a döntő.⁸³ Bármelyik jelentést érezzük is erősebbnek, a transzcendenciára nyitott értelem artikulálódik a szóból. A képi síkon lebegő *cselló* a hang adására szolgál, de a hangszer törött voltából fakadó némasága felidézi az eredeti alkotóra (*Isten*) figyelő teremtmény aktivitását is. A művészlét felől értelmezve a jelenséget a közvetítő jelleg erősödik fel – kapcsolódva ezzel Juhász Gyula és Babits Mihály költői számvetéséhez –, az *eszközszerepben* találva meg saját létének értelmét.⁸⁴ A szövegbeli *cselló* Istené, amely mindenképpen kitüntetett pozíció a gordonkák körében, így Isten hangja erősödik fel a hangszer húrján, testén keresztül. A hangszer kiválasztása is jelentéseselemmé válik, ugyanis arról az instrumentumról van szó, amely a legnagyobb hangterjedelemmel rendelkezik a vonós hangszerek családjában; *szerepeltetése akár az önbecsülés megerősödésének is tekinthető.*⁸⁵

A vers alapján viszont mind a húr, mind a test sérült (*törött csellója; Húrjai elpattantak*), így képtelenné vált a hagyományosan értelmezett⁸⁶ zenei hang kiadására. E tulajdonság hiányában viszont zavar keletkezik a tárgy megítélését illetően, ugyanis a *cselló* intencionális tárgy, így beleérezzük a használat módját, a hangját, a hangszínt, a formáját, a zenekarban betöltött szerepét. Létmódjának alapját egy különleges aktus referenciája adja: a megszólaltatás.⁸⁷ Enélkül elveszti intencionáltságát, megfosztódik *csellóságától* – ebben a létformájában esetleg Kosztolányi költészetében jelenhetne meg dominánsként –, pusztá dísz tárgyként ambivalens érzéseket kelthet,

⁸³ A szó elhallgatása, ki nem mondása POTEBNYA háromsztatú jelfelfogása szerint az adott nyelvi jelenség jel voltát is megkérdőjelezheti. A jel önmaga karakterétől való megfosztottsága akkor mutatja meg valódi tétjét, ha elfogadjuk ROMÁN Ágnes POTEBNYA-értelmezését, mely szerint „A hangalak és a jelentés közti kapcsolat azonban nemcsak történetileg (és szociálisan), hanem perszónálisan is meghatározott: a hang mindenkor a beszélő alany hangja, ezért nemcsak a nyelvi rendszer, hanem a beszélő „én” tulajdona is, nem pusztá forma, nem is csak kifejezés, hanem forma- és jelentésképző erő is.” ROMÁN Ágnes, *Lenni vagy nem lenni: a nyelv keresése = Vers, ritmus, szubjektum*, 382.

⁸⁴ BÍRÓ Zoltán, *Két nemzedék*, Nemzeti, Budapest, 2001, 105.

⁸⁵ BORBÉLY István, *Klasszikusok rangrejtve*, 173.

⁸⁶ A bruitizmus zenei irányzatát nem tartom jelentésképző lehetőségnek a mű erősen romantizáló jellege miatt.

⁸⁷ Paul DE MAN: *Forma és intenció az amerikai újkritikában = Olvasás és történelem*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, ford. NEMES Péter, Osiris, Budapest, 2002, 60.

illetve a lefesthetőség irányába tolódik el a használati lehetősége.⁸⁸ A mozdulatlan képiség, a temporalitás kiiktatása mind a zenétől, mind a költészettől idegen struktúra. Miként lehetséges, hogy mégis a költészet tárgya lehet ez a sérült hangszer? Erre az első versszak ad választ: *Én csönd vagyok. Olyan vagyok... Mint az a gordonka...* A kezdő metaforából hasonlatra tér át a beszélő, amely sokkal lazább kapcsolatot közvetít képi és fogalmi sík között. Megszűnik tehát az azonosság, külön válik *én* és *az*, már nem feltétel a hangszer statikusságban tartása, önálló képként működhet anélkül, hogy a fogalmi síkon levő *én* is mozgásra lenne kényszerítve.

Ebben a nyelvi folyamatban, amelynek során egy konkrét, intencionált tárggyal (*cselló*) azonosítja magát a lírai én, változás érzékelhető, és egy nem intencionált, elvont névszót (*csönd*) tesz a kép helyére, majd elhagyja az azonosság illúzióját, és egy hasonlatban oldja fel az öndefiniáló aktus kezdeti sikertelenségét. A *csönd* mindent átható hiányállapota megőrzésének zenei eszköze lehet a különleges rímképlet is, amelyet *xaax* formulával írhatunk le. A szövegi fonetikai azonosság – amely jelen textus esetében nem merészkedik túl az egy szótagos összecsengéseken és asszonáncokon⁸⁹ – keretbe zárása, a hangok csengésének tompítása, a sordino felrakása jól mutatja a beszélő korábban jelzett, több poétikai eszközzel megvalósított szándékát.

A költői nyelv megalkotásának előremutató példáját mutatja a szöveg ritmikai struktúrája, amely a Nyugat első nemzedékének eredményeit is új megvilágításba helyezi. Szuromi Lajos részletes elemzése⁹⁰ kimutatja, hogy az adott ritmikai alapképlet, a jambus, nem éri el az 50%-ot a versen belül, ráadásul szimultán zenei képlet is érvényesülhet. „A jambusi metrumot verselési hagyományainknak megfelelően, lejtésegységét őrizve kezeli a költő. E renden belül azonban olyan változatosságot lelünk, ami egyetlen versen belül igen-igen ritka. Ady s a teljes nyugatos

⁸⁸ „A költő özvegyének közlése szerint Tóth Árpád az itt rajzolt csellót Peterdi István költő nagynénjének, Band kerégyárosnénak Kazinczy utcai lakásában látta.” TÓTH ÁRPÁD *Összes művei I*, Akadémiai, Budapest, 1964, 640.

⁸⁹ BORBÉLY István, *Klasszikusok rangrejtve*, 174.

⁹⁰ Nincs lehetőség arra, hogy a tanulmány megállapításait részleteiben ismertessük, a következtetés egy részlete viszont szervesen egészíti ki jelen értelmezésünket: „A költemény verselése a magyar metrikai formakincs sűrítése. Bravúros, érett művészi technika olvasztja harmonikus egészbe a változatokat, ezzel válik eleven kihívássá a funkcionális metrumelemzés számára. Csönd, némaság, hallgatás, cellába zárkózó remete-lét az egzisztencia közeljövőjére vonatkozó lélekbéli terv. Elszánt, végleges, minden tekintetben indokolt. Döntés ez, kényszerhelyzetben, a lélek eredendő vágyaival ellentétben, végletek élménye feszíti a hangulatot. A költemény maga küzdelem a végletekkel. Elzárkózás és kitérkezés, titkolni kívánt, fêkezett, de fel-feltörő panasz és feledést kereső, sorsot nyugalommal elviselni próbáló törekvés, csönd és áradó zene, szépség és durvaság, szállongó por és lebegő pára, magány és sokaság, múlt és jelen, élet és elmúlás, távolodó mélymúlt, zaklató jelen és tragikus közeljövő szélsőségei között csapong a lélek, nyugalomra elszántan, de nyugalmat belül soha el nem érhetően. Sebzett, vergődő ember éli itt újra életét, kutatva benne a nembeli értelmet. Törött cselló, sarokba állított, némaságra ítélt gordonka, nyakán gyászfátyol. Életen túli lét már az övé, megélt nemlét.” SZUROMI Lajos, *Tóth Árpád: Isten törött csellója, hallgatok*, Irodalomtörténet 1986, LXVIII, 4, 849-850.

gárda, köztük Tóth Árpád líráján belül is.”⁹¹ A ritmus hallatlan szabadsága a *törött cselló* hangjának érzékeltetését, illetve a hangszer definiálható sajátosságainak megszüntetését sugallja, így szabadjára engedi a ritmust, a zenét; a cselló látványa miatt felcsendülő belső hangfolyam helyett egy általános, nem konkretizált zenei folyamat hallgatói lehetünk.

Ezt a belső disszonanciát egy későromantikus zsánerkép teszi elviselhetővé: az úri szoba, a gyászfátyol, a sarokban álló gordonka nyugalmat, mozdulatlanságot, lezártaságot tükröz. A cselló marginalizált helyzetét, pusztán felidéző státusba kerülését támasztja alá a gyászfátyol megjelenését láttató sor ritmikái felépítése: ebben a sorban hephthémimerész cezúrát találunk,⁹² amely kialakítja a vers egyik hármasspondeusát,⁹³ végletekig lassítva a tempót, lehetőséget adva az olvasónak a látvány komplex befogadására. A kezdeti, kitüntetett pozícióból áthelyeződik a *cselló* a sarokba, perifériára szorul, *gordonka* elnevezést kap, amely név több, mint egyszerű szinonima. A kicsinyítő képző segítségével tudjuk megkülönböztetni azt a nagybögőtől (*gordon*); egyben annak a folyamatnak is tanúi lehetünk, ahogy egyre inkább elhagyja a beszélő az eredetileg választott képet, érezve annak elégtelen, sem a hangszer, sem a beszélő töredezett állapotát feloldani nem képes voltát. A kép változása a következőképpen történik: *Isten csellója - Én cselló vagyok - Én csönd vagyok, olyan, mint egy gordonka - Gordonka a sarokban - elpattant húr - nyakán gyászfátyol - poros - megbékélt évek pora*. A változás tehát a fentről lefelé, a fényből a sötétbe, a színpadról a sarok felé elmozduló változást láttatja. A *cselló* a zenén keresztül képes kifejezni saját mibenlétét, ennek hiányában arra sem lehet alkalmas, hogy egy metafora, majd egy hasonlat képi síkján jó szolgálatot tegyen az identitásával küzdő beszélő számára. Intencionális karakterének elvesztése identitásvesztéssel is jár, így a beszélőnek is le kell válnia róla, ha a továbbiakban is termékeny diskurzust szeretne folytatni a nyelvvel, amely ebben a sérült rezonáló közegben módosítja, zajjá alakítja az eredetileg elképzelt, ám a szakadt húr és a törött test miatt zengeni már nem tudó üzenetet.

⁹¹ SZUROMI Lajos, *Tóth Árpád: Isten törött csellója, hallgatok*, Irodalomtörténet 1986, LXVIII, 4, 844.

⁹² SZUROMI Lajos, *Tóth Árpád: Isten törött csellója, hallgatok*, Irodalomtörténet 1986, LXVIII, 4, 840.

⁹³ A versszak további két sorában is feltűnik a hat, egymást követő hosszú szótagból kialakuló ritmusképlet. A harmadik és a negyedik sor spondeusait azonban kizökkenti a metszet, mely a mondat szerkezet miatt töri meg a nyugodt hangélményt.

S mégse volt érzélgős tárgy. // Némi por -u/- -/- -/-// -u-
Fedte már. // Megbékélt évek pora. -u/-// -/- -/- -/u-

Isten oltó-kése

Pénzt, egészséget és sikert
 Másoknak, Uram, többet adtál,
 Nem kezdek érte mégse pert,
 És nem mondom, hogy adósom maradtál.

Nem én vagyok az első mostohád;
 Bordáim közt próbáid éles kését
 Megáldom, s mosolygom az ostobák
 Dühödt jaját és hiú mellverését.

Tudom és érzem, hogy szeretsz:
 Próbáid áldott oltó-kése bennem
 Téged szolgál, mert míg szívembe metsz,
 Új szépséget teremni sebez engem.

Összeszorítom ajkam, ha nehéz
 A kín, mert tudom, tied az én harcom,
 És győztes távolokba néz
 Könnyekkel szépült, orcád-fényü arcom.

Az *Isten oltó-kése* az utolsó, teljesen befejezett vers az életműben, a kritikai kiadás a *Költemények* fejezetben idézi még az *Elkoptam* című töredéket, mindkettő 1928 végén keletkezhetett. Az *Isten oltó-kése* határozott utalásokat mutat a *Krisztus-képre* és a *Ripacs* című szövegekre. Az előbbi esetében motivikai a kapcsolat (*mirha*), az utóbbival tematikai összecsengés alakul ki. Mindkettőn túlmutat azonban az elégia letompítása, a rezignáció kiiktatása és helyettesítése bizalommal, pozitív jövőképpel. Ennek ellenére sem válik dalszerűvé az alkotás, hiszen a kettősség mind szerkezetben, mind a zeneiség területén jól körvonalazódik.

A rímhelyzetben lévő kifejezések rendre ellentétes tartalmat, hangulatot hordoznak (*sikert – pert; adtál – maradtál; szeretsz – szívembe metsz*). Egy sorpárban töri meg a rendet a beszélő: *bennem – engem*, éppen azon a helyen, ahol az *énre* való utalás a leghangsúlyosabb. A szövegkörnyezet az aranymetszés pontjaként jelöli ki ezt a helyet. Erősíti a hatást az is, hogy az inverzió egyszerre strukturális és szemantikai szinten is megjelenik ebben a versszakban. A *szeretsz – szívembe metsz* rímhelyzetű igei szerkezetek a második és negyedik sor tartalmi síkját kettőzik meg. Az első sor záró állítása a negyedik sort előlegezi (*adósom maradtál – Pénzt, egészséget és*

sikert), a harmadik sor viszont ismétlő pozícióból idézi fel a második sor kijelentéseit (*pert – Másoknak, Uram, többet adtál*).⁹⁴

A szerkezeti kettősség letisztult gondolkodásról árulkodik. A verset alkotó négy strofa kettő-kettes bontása a nyelvhasználat logikai szegmensén keresztül érvényesül. Az első egység döntően tagadó állításokat vonultat fel (*nem kezdek, nem mondom, nem én vagyok*), a második részt pozitívan állító szerkezetek alkotják (*tudom, érzem, szeretsz, szolgál, összeszorítom*). A lázadó karaktertől való eltávolodás a hangszimbolikában is tetten érhető, kiegyensúlyozott a magas- és mély magánhangzók aránya a szövegben, amely homogén modalitással egészül ki. Kijelentő mondatokból épül fel a mű, ami az életmű ismeretében különlegesnek számít, Julow Viktor egyenesen a „kérdések költőjének” nevezi a szerzőt a Tóth Árpád halálának 75. évfordulójára írt esszéjében.⁹⁵

A szentenciózus nyitány nélkülözi a formai bravúrt, még a más szövegekben megfigyelt karakteres jelzők is hiányoznak. Az első versszakban a megszólaló én megnevezi a megszólítottat (*Uram*), a későbbiekben már csak a toldalék morféma utalnak Istenre (*adtál, maradtál, mostohád, próbáid, szeretsz, tied*), ezáltal immanenssé teszi a megszólítást, közvetlen kommunikációt vizionál Istennel.

Az időkezelés bibliai alapú gondolkodásra utal, a siker elérése nem a jelenhez kapcsolódik, valamint a győztes távol sem kötődik konkrét időhöz, belemerül a transzcendens világszemléletbe. Ez az attitűd ugyanúgy magában hordozza a *gradus ad parnassum* utolsó fokát, mint a túlvilág reményét, a dekadencia nyúga helyett a jöbi gondolkodás artikulálódik: *Nem nyitom panaszra a számat*.

Pénzt, egészséget és sikert: e három kegyelem kiemelése szoros kapcsolatban van a biografikusan értett szerző életéből ismert hiánnyal.⁹⁶ A hármas felsorolás, az ajándékozás motívuma bibliai kontextust aktivizál, az evangéliumok leírásából ismert betlehemi történetben hason-

⁹⁴ *Tudom és érzem, hogy szeretsz: / Próbáid áldott oltó-kése bennem / Téged szolgál, mert míg szívembe metsz, / Új szépséget teremni sebez engem.*

⁹⁵ „Tóth Árpád a kérdések költője. Nem volt talán soha íróember, aki több kérdést írt volna le egy rövid élet során, mint ő. Alig akad olyan lapja, amelyen (ne) torlódnának (!) egymásra kérdőjeles mondatok: egész költeményeket épít fel csupa kérdésből; költészetének egén kérdőjelekből állnak össze a reszketeg-tétova csillagképek.” JULOW Viktor, *Tóth Árpád = Szöveggyűjtemény II, Cikkek és tanulmányok a XX. századi magyar irodalom történetéből*, ELTE Kézirat, Tankönyv, Budapest, 1974, 59.

⁹⁶ A mecénások jóindulatától való függés, a tudóbetegség és az el nem ismertség KARDOS László monográfiájának rendre visszatérő motívuma. KARDOS, *Tóth Árpád*, 1955.

ló felajánlások szerepelnek (*arany, tömjén, mirha*).⁹⁷ Az eredeti kifejezések helyettesítése köznap szavakkal jól beleillik abba a látásmódba, ahogyan a beszélő tudatosan különválasztja az emberi és az isteni világot, ám a logikai viszony nem kizárólag a különbségek hangsúlyozásán van, mivel a kapcsolat *személyes jellege* is artikulálódik. A jézusi ajándékok kétirányúvá tétele élesen szembe helyezkedik a korábban elemzett transzcendencia-felfogással, a deista szemlélet helyett személyes ember-Isten kapcsolat formálódik a sorokban. Az ajándékok azonosak, az elnevezésük profán jellege viszont reális önértékelést sugall, az *arany*nak *pénzzel*, a *mirhának* *egészséggel*, a *tömjénnek* *sikerrel* való helyettesítése a metonímia határait feszegeti. A faj-nem felcserélhetőséget olyan távoli entitásokra is kiterjeszti (*mirha-egészség*), amelyeknél a metafora árnyéka vetül a képre. Tudjuk, hogy a *mirha* az egészség megőrzésére alkalmas lehet, ám eszközhatározói metonímiával nem találkoztam a hagyományos stilisztikai leírásokban. A metonímia valóságos érintkezésen alapuló névátvitele nem is lenne alkalmas ennek az imaszerű szövegnek az indítására, hiszen a megnevezett ajándékok nem fedik a Biblia tanítását; a *pénz*, az *egészség* és a *siker* a földi lét kellemesebbé tételét célozzák meg, a szöveg harmadik és negyedik strófája viszont Isten szolgálatába állítja a művészetet, kizárva minden földi hívságot, még a fájdalmat is elviselhetőnek mutatja a nemes cél elérése érdekében (*Próbáid áldott oltó-kése bennem / Téged szolgál*).

A textus poétikai eszközei egy másik ponton is a józan énszemlélet tükrözésének eszközzé válnak. A záró sor (*Könnnyekkel szépült, orcád-fényű arcom*) alakváltozata (*orca, arc*) a magasztos és a profán (régies, mai) ütköztetése révén fejt ki hatását. Isten személyéhez az *orca* kifejezést, a beszélő saját magához az *arc* megnevezést társítja.⁹⁸

Biográfikus vonatkozása lehet annak a szerkesztési eljárásnak, hogy Tóth Árpád megcseréli a hármast ajándék hagyományos sorrendjét. Az *arany, tömjén, mirha* rendből *arany (pénz), mirha (egészség), tömjén (siker)* formálódik. A siker harmadik helyre szorítása az identitás keresésének irányát mutatja, amíg a korábbi szövegekben (*Ripacs, Ó, örök Isten*) a kimondás vágya és lehetetlensége jelentett gátat a beszélő számára, addig az *Isten oltó-késében az összeszorítom ajkam* magatartás győzedelmeskedik. Nincs már ígéret a megváltó szóra, *s ajkam halk imát mond... (Krisztus-képre), Tédre roskadok, s szavam szomorú... (Ó, örök Isten)*, helyette a ki nem

⁹⁷ „Majd felnyitották kincsesládáikat és adományokat ajánlottak föl neki, aranyat, tömjént és mirhát.” Máté evangéliuma, 2, 11, Szent Jeromos Bibliatársulat, Budapest, 1999, 1105.

⁹⁸ A magánhangzók inverziója ritmusalakító tényezőként is működik. A csere, mely ismétlés is egyben, az összetartozást erősíti, mely továbblendíti a szöveget a *fényű* ellentétes magasságú hangjai okozta nehézségen. TÓTH ÁRPÁD verseinek erőteljes ritmizáltságáról JULOW Viktor megállapítását idézem: „Költőnk mindenekelőtt számos ritmusfokozó eszközzel él. Mindent megtesz, hogy verssorai elérjék – a költői nyelv adta lehetőségeken belül – a zengzetesség legmagasabb fokát.” JULOW Viktor, *Tóth Árpád*, 66.

mondás folyamatosan ismételt gesztusa szerepel: *Nem kezdek...pert; És nem mondom; s mosolygom ... jaját, ... mellverését; Összeszorítom ajkam.* Az ima műfajához való csatlakozás azt mutatja, hogy az alkalmatlanná vált megnyilatkozást másakra cseréli, ontológiai kérdéssé transzformálja a megszólalást a beszélő én, immár nem a szavak jelentése, grammatikai és strukturális viszonyai teremtenek kapcsolatot Istennel, hanem a lét válik tömjénfüstté. Ezt a létet a szavak pusztai fizikai realizációja hozza létre, így a vers egy létforma metaforája lesz. E gondolatmenet szerint viszont nincs jelentősége az ajándékok közötti helycserének, a sorrendiség elveszti jelentésalakító szerepét, az arany, mirha, tömjén (*pénz, egészség, siker*) hármassága pusztán a textuális és biografikus létállapot hiányaira ad adekvát választ.

Az említett hiány értéktelítetté tételének szimbólumaként értelmezhető a *kés* három alkalommal való szerepeltetése. Bár eltávolítja az emberi világtól ezt az eszközt a duplikált jelzői alárendeléssel (*Isten oltó-kése*), az ehhez kapcsolódó igék (*metsz, sebez*) személyes érintettségre utaló kontextusban tűnnek fel (*szívembe metsz, sebez engem*). A kertészet denotatív szintje, az ember metsző és sebet elszenvedő kettőssége, Isten embert formáló akaratának egymásra vetítése révén három, különbözőnek elképzelt létállapot kapcsolatára vetít fényt a *kés*. A növények nemesítésére használt eszköz olyan változást idéz elő, amely nem teszi jobbá, csak más tulajdonságokkal ruházza fel a növényt. Egy sajátosságában lesz különböző a többi, be nem oltott egyedtől, így leképezi a metafora megnevező képességét.⁹⁹ A változás fejlődésként való értelmezése az ember saját érdekei szempontjából artikulálódik, nem a növény, hanem az ember az elsődleges haszonélvezője a sebzésnek és az oltásnak. Az oltás műveletének emberre értése ehhez hasonló metamorfózist eredményez, ennek folyamatáról értesülünk a *Római levél* olajfahasonlatából.¹⁰⁰

Mindaz, ami az idézetben bemutatott emberekkel történik, akaratuk nélkül megy végbe, kizárólag Isten szándéka szerint. Megismétlődik tehát a teljes kiszolgáltatottság átélése, illetve a változás értékelésének felfoghatatlan, megérthetetlen volta.

A többször ismételt *kés* metafora egyfajta menekülésnek tűnik, a beszélő a nyelv – stilisztikai értelemben vett – képiségébe menekül, mert a konvencionális jelentésalakításon alapuló lét nem ad biztos viszonyítási támpontot. A betegséget nem lehet legyőzni egy olyan nyelvi közeg-

⁹⁹ A vers szövegében az *oltó-kés* önmagában is metaforaként szerepel.

¹⁰⁰ „Lásd meg tehát Isten jó voltát és szigorúságát! Azok iránt, akik elestek, a szigorúságát, irántad pedig Isten jóvoltát, ha megmaradsz a jóságban – máskülönben téged is le fognak metszeni. De ha felhagynak hitetlenségükkel, őket is beoltják, mert Istennek van hatalma, hogy újra beoltsa őket. Ha ugyanis téged kivájtak a természetes vadolajfából, és beoltottak a természet rendjén kívül a nemes olajfába, mennyivel inkább be fogják oltani saját olajfájukba azokat, akik a természet szerint oda tartoznak?” János evangéliuma, 11, 22-24, 1273.

ben, amely azt betegségnek nevezi, nyelvileg is megerősíti annak létezését. A metafora átnevezi, ezzel megszünteti az enciklopédikus definiálás lehetőségét, a nyelvileg nem definiált jelenség nem létezik, a máshogy nevezettség (metafora) elveszi az adott entitás lényegét, ezzel magát a betegséget szünteti meg. Nem díszítés, nem jelentés-eltolódás, nem érzékeltetés, hanem tagadáson alapuló akarat, a képzet menekülése egy új kódba, amely a világ tényszerűségét tagadja. A máshogy nevezés egyben másban létezés is, így a metafora a tapasztalati tények megszüntetése a nyelv hatalmának segítségével, másként fogalmazva az *én-világ* koherenciájának visszaállítása, az ösztön becsapása a tiltakozás okának megszüntetésével. Ebben a szövegtestben a nyelv – norma szerint értelmezett – inkohereciája állítja vissza a világ koherens rendjét. Amíg a nyelv koherens, konvencionális rendszerében léteünk, addig a *világ-én* viszony terhelt. A betegség miatt megbomlott harmónia renddél, rendezetté válik a nyelv megnevező, kauzális karaktere által: fel kell tehát borítani a nyelv rendjét ahhoz, hogy az *én* számára a vágyott harmónia, a törésmentes lét ismét megfogalmazhatóvá váljon. A nemesedés elszenvedője és értékelője különböző szinten helyezkedik el, találkozásukra, így kérdés feltevésére és magyarázat adására nem nyílik lehetőség, Érthető tehát, miért nélkülözi Tóth Árpád a kérdő mondatokat, miért lehet maga a művészet ima, anélkül, hogy megváltó, és ezen keresztül Istent reakcióra készítő szónoklatot ígérne a beszélő.

Hangsúlyossá válik a versben Isten elfogadásának szempontjából a tisztelt költőelődtől, Ady Endrétől való eltávolodás. A harmadik versszak hitvallása (*Tudom, és érzem, hogy szeretsz*) erős allúzióknak tűnik Ady Endre *Az Illés szekeren* kötetének előhangjára.¹⁰¹ Az első strófa tematikai hasonlósága után a beszélő azonban túllép a megrekedtség kritikus állapotán, mind az ész, mind a szív utat talál Istenhez.¹⁰² Az identitás megtalálásának feltétele, hogy teljes odaadás, odafordulás szükséges a megnevezett jelenséghez. Azzal, hogy a szív és az ész is elfogadó gesztussal tekint Istenre, megnyugtató választ kaphatunk az önazonosság kérdéskörére.

¹⁰¹TÓTH ÁRPÁD a következőket írja az idézett versről: „...Ady, mikor verseiben a költői hivatást, vagy sorsot idézi, önkénytelenül is a fölényes, hideg agyú s egyben vergődőszívű Baudelaire-típus komor fenségű víziója jelenik eléje: *Szívük izzik, agyuk jégcsapos, / A Föld reájuk felkacag / S a jégútjukat szánva szórja be / hideg gyémántporral a Nap.*” TÓTH ÁRPÁD, *Ady költészetének viszonya elődeihez és a francia modernekhez*, Nyugat, 1919, I, 351–361.

¹⁰²„Az Úr Illésként elviszi mind, Kiket nagyon sújt és szeret” (ADY)

„Bordáim közt próbáid éles kését / Megáldom; / Összeszorítom ajkam, ha nehéz / A kín, mert tudom, tied az én harcom, / És győztes távolokba néz / Könnyekkel szépült, orcád-fényű arcom.” (TÓTH)

Exkurzus: Együgyű Náthán története

Sok tekintetben tanulságosnak tűnik, hogy a transzcendens szféráról korábban kapott képet egy prózai művel tegyük teljesebbé. A líra formanyelve, sugalmazó megfogalmazása helyett egy rövid időre az epika narratív struktúráját hívhatjuk segítségül. Két évvel az *Ó, örök Isten* után írta meg Tóth Árpád az *Együgyű Náthán* történetét. A novellák sorából a választás főként azért esett erre a szövegre, mert egy olyan életutat ábrázol, amely tipikusan a világ és én kapcsolatára helyezi a hangsúlyt. Talán nem haszontalan, ha az értelmezés a mű több sajátosságára is kiterjed, Tóth Árpád novelláinak bemutatásával ez idáig ugyanis adós maradt a irodalmi diskurzus.

Természetesnek látszik, hogy a szöveg vizsgálatát Lessing *Nathan der Weise* (*A bölcs Náthán*) című drámájával való komparatív módszerű elemzésével kezdjük, kezeljük néhány mondat erejéig mégis önálló szövegtörzsként Tóth Árpád novelláját, csak ezt a textust szem előtt tartva vegyünk szemügyre néhány olyan jelenséget, amelyek más szövegtől elzárkózva is jelentéssíkokat nyithatnak.

A novella történetét Tóth Árpád így fogalmazta újra nyolc nappal az első megjelenés (*Pesti Napló*, 1917. november 3.) előtt egy levelében: „Most pedig egy novellácskát küldök egy szegény „hős”-ről, aki jutalmul a mennyországba jut, de ott aztán fel is akasztja magát.”¹⁰³ Talán annyival egészíthetnénk ki ezt a szüksézszerűségével is sokat mondó leírást, hogy ez a hős – akire Tóth Árpád csak egy idézőjellel együtt érezte hitelesnek ezt a nevet – egy ismertetlen múltú, zsidó gyerek, aki munkája fejében lakhat egy szatócsboltban, ahol nemes egyszerűségben éli mindennapjait, míg el nem viszik katonának. A háborúban hősi halált hal, majd ezért a mennyországba kerül, itt angyalok szorgoskodnak körülötte, ám új helyzetében nem leli a megfelelő szavakat, magányában pedig egyetlen kiutat talál, felakasztja magát.

Vajon ez az, amiről a novella „szól”? Hogy novella az, amivel szemben állunk, az nem lehet kétséges akkor, ha Lovass Gyula novella definíciójának („Az életfolyamat nem ott kezdődik és nem ott áll meg, ahol a novella.”¹⁰⁴) első felét tekintjük irányadónak. Valóban, Náthán élete nem ott kezdődik, ahol a jelen elbeszélés felveszi a történet fonalát. Annyira nem ott, hogy minden erre vonatkozó kérdés megválaszolhatatlan, ugyanis a narrátor – színlelt(?) – tudatlanságban tetszeleg előttünk. A történet kezdetétől mindvégig megbízható informátorunk marad, egészen

¹⁰³TÓTH ÁRPÁD *Összes versei, versfordításai, és novellái*, 578.

¹⁰⁴LOVASS Gyula, *A novella = Esszépanoráma III*, szerk. KENYERES Zoltán, Szépirodalmi, Budapest, 1978, 1024.

Náthán gondolatainak *mélységéig*, hiszen még a ki nem mondott szavak sem maradnak rejtve előlünk, de a múlt messzesége áttörhetetlen falként áll a narrátor éleslátása előtt.

A múlt hiányos információi után látszólag bővelkedünk a Náthán jelenét bemutató részletekben. Valójában nem sok az, amit megtudunk, csak a leírás módjának lírai volta kápráztat el. Jóleső érzést ad, hogy egy induló történet hősenek tulajdonságaiban már az első oldalon szemléletes leírások hada kalauzol. Kalauzol, de egyben meg is köti kezünket és elménket a narrátor ezzel a buzgó bemutatással, mellyel talán korábbi, feltételezett tudásának visszatartásáért próbál kárpótolni bennünket. De igazán kárpótolnak ezek a sorok, amelyek akaratlan rímelésükkel („Árva és rongyos kisgyermek volt, egy este úgy jött be a faluba sírva, s nem tudta megmondani, mi a neve, s honnan indult útnak.”) és zavaróan trochaikus lejtésükkel elbizonytalanítanak az elbeszéléseknél elvárt, a fikció jelentésében értelmezett hitelességben? A hős jellemzésének a végén egy kedves, szellemben együgyű Náthánnal indulunk neki azoknak az eseményeknek, amelyeket egy ilyen tulajdonságokkal rendelkező gyermek esetében várhatunk.

Várjuk az együgyű eseményeket, de semmi olyat nem tapasztalunk, ami együgyűségre utalna, sokkal inkább a természetes életszemlélet egyszerűségének megnyilvánulását látjuk. Azét az emberét, aki képes az élet apró, természetes dolgaira való rácsodálkozásra, aki nem a saját nyelvhasználatából teremti meg a tárgyak és jelenségek világát, hanem akinek a tárgyak beszéde építi fel korlátozott nyelviségének határtalan képzeletvilágát. Állandó, reális tárgyi környezetben (*szatócsbolt*), állandó, fiktív világ híreiből (*messzi országok*) épít fel történeteket. Náthán képtelen megtanulni a betűvetés tudományát, pedig még tanára is akad, Rebeka személyében. Mélységes ösztöne az az *együgyű* embereknek, hogy az írott szó örök, misztikus és halott. A gondolat minden alkalommal, ahányszor csak felépít egy történetet, a semmiből teremti meg a tér-idő viszonyba helyezett cselekvéssorozatot.

Náthán, boldog fiatalokora után, háborúba kerül, ahol új a környezet, újak a társak, de Náthán nem változik. Ugyanaz az álmos, lassú, szeretetteljes ember néz vissza a mogorva őrmesterre, aki annak idején a kávéscsészéket tisztította a szatócsboltban. Bekezdéseken keresztül olvasuk az *asztán*-os kezdetű mondatokat, így látszólag múlik az idő, kalandok sorát éli át Náthán, de mégis olyan érzetünk támad, mintha együgyű hősünk ki sem mozdult volna a pult alá vetett vacakából, melyet még a faluba való érkezésekor kapott lakóhelyül. A kiképzés testi gyötrelmei után, melyet saját őrmesterétől kellett elszenvednie, a halál pillanat sem várat magára túl sokáig, Náthán elnyeri a mennyországot, mert sokat szenvedett.

Milyen különös is az a szenvedés, melyet Náthán átélt a Földön. Szegény sorsú kisgyermek volt, akit kegyelemből befogadtak. Nem volt igazi családja, csúfolódás céltáblája lett, ütlegek és hősi halál lett osztályrésze. De mindezt elszenvedte Náthán? Ne gondoljuk, hogy érzéketlen emberrel van dolgunk, de mégis más szabályok vonatkoznak rá. A boltban megkapott mindent, ami lelki vonatkozásban szükséges volt: volt meséje és volt álma, értette az életet, és az élet megértette őt. A mást nem akaró, elégedett ember harmóniája ringatta hosszú, fűszerektől illatos álomba. A durva őrmester, akire oly szeretettel és igyekezettel nézett, ahogy csak tőle telt, az ellenséges katona, aki ellen csak azért harcolt, mert másmilyen egyenruha volt rajta, nem szerepeltek a szatócsbolt álmvilágában. Ezekre a helyzetekre nem volt nyelv és szó, ezekről az emberekről nem meséltek a távoli országok illatos hírnökei. Náthán nem ismerte ezeket az embereket, ezért meg kellett halnia, az öklözés, a szurony elől nem segít az álom, az van, mint az írott szó, melyet Rebeka minden igyekezete sem tudott elültetni Náthánban.

A mennyországban egy gyökeresen új helyzetbe kerül a hős, úr lett, akinek szolgálai vannak. Az angyalok szózatát hallja, de nem érti őket Náthán, kívánsága célt téveszt („A...a frász törje ki az őrmester urat!”), a sipákoló angyalok tehetetlenül hagyják magára a tisztuló lelket („Náthán, rajtad még sok a földi szenny. Térj magadba!”), őt, aki soha nem tett rosszat – talán nem is tudta, hogy van olyan. Náthán tisztaságán nem javíthatnak a könnyek sem, az csak fekete, nyúlós esőként ér le a lelkéig. A szimbólum, mely az emberi történelem kezdete óta a megtisztulás jele, most ellentétébe csap át. A nyelv elégtelen volta miatt öngyilkos lesz Náthán, a vágyott igazság és nyugalom helyszíne – ahol folytatódik Náthán és környezetének kettős nyelvi kódolása – így válik érthetetlen környezetté („Náthán nem értette a dolgot; hogy holmi írásokat emlegettek, nem jót jelentett.”) A megfelelő szó meg nem találása lehetetlenné teszi a véglegesnek tűnő identitás elfogadását.

Eposzi az a megoldás, ahogy végig kíséri Náthánt kalandjai során az együgyű jelző, melyet földi dolgokban való járatlansága miatt kapott. A bolondság azonban nemcsak ennyit jelent, Yorick, az udvari bolond szerepe igazmondásában teljesedik ki. Náthán – együgyűségéből következően – kimondhatja azokat a gondolatokat, melyek igazsága túlmutat az írott szó hitelességén. Az álmvilág tökéletessége, az örök erkölcsi törvényekből táplálkozó igazság fogalmazódik meg benne („Vagy legalább a földön miért nincs békesség, hogy szépen és csendben élhetnének a szegény emberek? Ilyen együgyűségeket gondolt ki Náthán.”) Az angyalok affektáló szóvirágai más retorikát, az erkölcs teológiai oldalát artikulálják („Emelkedj föl lelkeddel az égiek tisztult ma-

gasságába; Itt a könnyek felszáradnak, és a sebek begyógyulnak. Hozsánna érte az Úrnak és örök dicsőség! Ámen, ámen, ámen.”) az őrmester káromkodása indulatok helyett őszinte rácsodálkozást keltenek Náthánban, akinek reakciói nem adekvátak az egyes szituációkkal.

Újabb szempontok bevezetését teszi lehetővé, ha Lessing – már említett – drámájának címszereplőjével vetjük össze Tóth Árpád novellahősét. A német dráma hőse bölcs Náthánként jelenik meg a színpadon, aki jeruzsálemi kereskedőként neveli lányát, Rachét. A családját vesztett ember – Náthánka is árvaként jelenik meg – Boccaccio történetét éli újra, amikor a gyűrűt fiainak ajándékozza. Bölcsességéről ad számot, mikor a vallás-erkölcs viszonyban az erkölcs elsődleges szerepét hangsúlyozza. A történet – a Hamburgi dramaturgia passzusainak megfelelően – szerencsés véget ér, Saladin jellemfejlődése Nathan állhatatos emberségének köszönhető.

Miként találkozhat a két, azonos nevű, ám számos tulajdonságban eltérő ember az irodalomtörténet különböző alkotásaiban? Kezdek-e termékeny párbeszédet egymással, vagy csak elbeszélnek egymás mellett, már ha csak a szellemi kapacitás – narrátor által megfogalmazott – különbségét vesszük is alapul? Úgy gondolom, több dolog köti össze, mint amennyi szétválasztja őket/őt. A szemléleti azonosság igen szembetűnő: a másik emberhez való bizalmas közeledés, a transzcendenciának bölcs/együgyű tisztelete.

Bár ez a szöveg nem ad megnyugtató választ a beszélő kérdéseire, ám hangsúlyos a felemelkedés gesztusa. A *Krisztus-képre* alanya még csak az álomban teremtett kapcsolatot Istennel; az *Ó, örök Istenben* már az értelmezések saját szavak kimondására ösztönözik a kereső embert; Náthán történetében a mennyországig jutott a szereplő. A vizionált üdvözülés kényszeres, isteni kegyelemből történő elérése sorsszerűségével gátolja az elfogadás önkéntes aktusát. A mennyországból való menekülés (öngyilkosság) az értelmező státuszába helyezi vissza a cselekvőt és az olvasót egyaránt.

E három értelmezői pillanat közös irányultságára hívja fel a figyelmet Roland Barthes 1984-es tanulmánya: *A műtől a szövegig*.¹⁰⁵ Megkülönböztetésének egyik szempontja a mű és a szöveg materiális, illetve intertextuális – cselekvő jellegét hangsúlyozza. A jobb érthetőség kedvéért álljon itt most egy hosszabb idézet a tanulmányból.

¹⁰⁵ *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása, A posztstrukturalizmustól a posztkolonialitásig*, szerk. BÓKAY Antal – VILCSEK Béla – SZAMOSI Gertrúd – SÁRI László, Osiris, Budapest, 2002, 95-99.

A szöveget nem szabad meghatározott tárgyként elgondolnunk. Értelmetlen volna szövegek és művek materiális elválasztását megkísérelni. Különösen vigyáznunk kell, nehogy azt mondjuk, hogy a művek klasszikusok, amíg a szövegek avantgárdok. Megkülönböztetésünk nem történhet a modernitás nevében összeállított, durva lista alapján, hogy aztán eldöntsük, az egyes irodalmi produkciók belül vannak-e, avagy kívül, az időrendben elfoglalt helyük alapján. Egy nagyon régi mű is tartalmazhat valamicske szöveget, míg a kortárs irodalom jó része egyáltalán nem szöveg. A különbség a következő: a mű konkrét, egy könyvhelyet tölt ki (például a könyvtárban); a Szöveg ellenben egy módszertani mező.

Ez az ellentét felidézi Lacan megkülönböztetését a valóság és a valós között; az egyik látszik, a másik megnyilvánul. Ugyanígy, a könyvet láthatjuk a könyvesboltokban, katalóguscédulákon és olvasmánylistákon, míg a szöveg feltárja, artikulálja magát, bizonyos szabályok szerint vagy azok ellenében. A művet kézben, a szöveget nyelvben tartjuk, csak diszkurzusként létezik. A Szöveg nem a mű felbomlása; inkább a mű a Szöveg képzeletbeli farka. Más szóval, a Szöveg csak a cselekvésben, a létrehozásban tapasztalható meg. Eből következik, hogy a Szöveg nem állhat meg például egy könyvtári polc végén; a Szöveg alapvető mozgása a keresztülvágás [traversée]: keresztülvág egy, akár több művön.¹⁰⁶

Barthes gondolatmenete alapján könnyen beazonosítható az a szándék, ahogy a *mű Szöveg* akar lenni. A szó, az ima kimondásának vágya több, mit egy nyelvi formula megalkotása. A *mű*-jellegtől való eltávolodás dinamikus, alakító tényezőként léphet be az identitás kialakításába. A *Szövegben* megbújó módszertani erő felszabadíthatja a gondolkodást, termékeny diszkurzust indíthat meg *én és nem én* között, aminek eredményét olvashattuk az *Isten oltó-kése* versben.

¹⁰⁶A *posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, 96.

A földrajzi meghatározottság szerepe az énkép vizsgálatában

A biográfiai adatok ismeretében felmerül a kérdés, mennyiben jelent öndefiníálási lehetőséget Tóth Árpád számára a közösséghez, földrajzi helyhez való tartozás. Mint az Kardos László monográfiájából tudható, a legtöbb időt Aradon, Debrecenben, Svedléren, Pesten és a Tátrában töltötte a költő. A felsorolt öt hely mindegyikéhez jól meghatározható tevékenység, állapot köthető. Aradhoz a születés, a nagyszülői ház, Debrecenhez a család, a pályakezdés, illetve az egyetemi évek utáni időszak újságírói tevékenysége kapcsolható. Svedlér a pihenés, a barátság és a szerelem megélésének időszakát biztosította, Pest a nagy remények helyszíne: az irodalmi társaságokon, a nagynevű lapokon keresztül a nyilvánosság megtapasztalása a biztonság látszatát sugallták számára. A tátrai tartózkodáshoz a magány, a betegség, a gyógyulás illúziója mellett a természetel való azonosulás pillanatai kapcsolódnak.

Bármennyire is különböző élethelyzeteket teremtettek e helyszínek, összeköti ezeket az a kötelék, hogy mindegyikben szerepet kap a kiszolgáltatottság. A magatehetetlen gyermek függése a szülői ápolástól Aradon. A család, a lakóhely Debrecenben csak a kezdet kezdetén jelent inspirációt, később az apa művészi kudarca, a város felismert szellemi elmaradottsága egyre inkább terhessé válik Tóth Árpádnak. Schöntag Alfréd, a népszerű svedléri üdülő tulajdonosának fia biztosított minden évben helyet a fiatal költő számára, ez azonban egyre elviselhetetlenebb kiszolgáltatottságot eredményezett, míg végül ez a lehetőség az egyetemi évek után, 1909-ben megszakadt. Pesten sem jobb a helyzet, az egyetemi évek alatt a szülőktől való teljes anyagi függés a jellemző, a második pesti tartózkodás alatt pedig a mecénások támogatása alakít ki kiszolgáltatott helyzetet. Mindezek közül talán a tátrai szanatóriumban a legmegalázóbb a helyzete, minden költségét Hatvany Lajos fizeti, ha a küldemény elmarad, azonnal megszűnik a gyógyulás lehetősége. Azt láthatjuk tehát, hogy az öngondoskodás egyik helyen sem természetes vagy megoldott a költő számára. Ilyen körülmények között sem hanyagolható el az a kérdés, hogy szerepet játszik-e valamelyik helyszín az identitás kialakításában.

A probléma vizsgálatához sokféle szöveg áll rendelkezésre. Nem kizárólag a kötetekben megjelent lírai alkotások, de a tréfás, hírlapi rögtönzések, a tanulmányok, a levelek is számos tanulsággal szolgálnak. Külön figyelmet érdemel egy egyedülálló alkotás, amely Aradról tudósít, ahol életének első három évét (1886-1889) töltötte Tóth Árpád.

Arad

Egyetlenegy utcáját ismerem,
De ott, emlékszem, arany a homok,
S egy udvarát meg házát, istenem -
De kis szobái mind-mind templomok.

Ó, vén szoba, hol most is nagyanyó
Ravatalának virágszaga fáj!
Másikban most is anyus csillanó,
Ifjú szemétől bársony a homály.

S első barátom hű, vén karjait,
Tudom, a kertre védőn tárja még:
Tisztes diófánk. S ott pihen szelíd,
Öreg lombvállain a régi ég.

Ó, Sarló-utca ötvenegy: regék
Kacsalában forgó királyi vár,
Emlékeim lágy fészket rakni még
Jut vályogodból egy csipetnyi sár?

Bús lelke árva fecske lelke lett,
Kettős hazájú...

*

Ó, fájó büszkeségem s vigaszom,
Arad, - édesbúsan szívembe vág,
Hogy bölcsőm s szent bitóid egyazon
Erdőid bús fájából ácsolák...

Szabó Lőrinc jelentette meg először ezt a verset 1934 februárjában a Nyugatban, és ugyanebben az évben a *Tóth Árpád összes verseiben* is közreadta. Korábban nem jelent meg, mert töredékes a szöveg, a záró versszak nincs befejezve, cím nélkül került elő, az utolsó strófát pedig utólag állította össze a kötet szerkesztője.

Kardos László teljes terjedelmében idézi a verset monográfiájában. Kommentárjában úgy fogalmaz, hogy „a városnak és a szülőháznak az emléke elkísérte halála napjáig”. További utalásokat, bizonyítékokat nem hoz fel a szerző állítása alátámasztására, ám az a tény, hogy a húszas évek elején, 31 évvel a költözés után született meg ez a költemény, igazolhatja a fenti állítást. Megjegyzendő azonban, hogy egyetlen más versében sem említi a költő sem Aradot, sem a szülőház helyét, a Sarlós utcát. Költészetének ez a sajátossága mindvégig megfigyelhető: a topográfiailag pontos helyszíneket következetesen kerüli (kivételt csak a jelen két vers képez), így Pest,

Svedlér, Ó- és Új-Tátrafüred nevét sem találjuk meg verseiben.¹⁰⁷

A vers hangulatát átjárja a retrospektív szemlélet idealizáló hangulata, szokatlan módon pozitív tartalmú jelzőkkel operál a szerző: *arany, ifjú, tisztos, lány*. Ezek az emlékképek keverednek a költemény keletkezésének idején átélt keserűséggel. 1920-as helyzetére rávilágít egy levélrészlet, amelyet Bródy Pálnak írt: „Egyszerű polgári életet élek, azaz nyomorgok... Legjobb tipp volna a Dunába-ugrás.” Látható, hogy igen siralmas körülmények között fogalmazta meg az *Arad* című elégiáját; indokolható tehát, hogy az identitáskeresés újabb állomásaként tekintsünk a sorokra.

A kiinduló helyzet nagy lehetőségekkel kecsegtet, a szülői ház, a hozzá köthető emlékek lehetőséget adnának arra, hogy kialakuljon a valahová tartozás melengető érzése. Láthatóan gondot jelent a szerző számára, hogy kevés számú konkrét emlékekkel rendelkezik (hároméves koráig lakott itt), így kénytelen hangulatokba, felvillanó érzésekbe kapaszkodni. Egy epikus vagy drámai mű megfogalmazása közben ez komoly gondot okozhatna, ám egy lírai alkotás esetén remek alkalom a képbravúrok megteremtésére. Az emlék, a tudatalattiból kicsikart vízió, a jelen és a múlt keveredése azonban kétségessé teszi azt, hogy szilárd talajon álló öndefiníálás kerekedhet ki a szöveg végére. Az elbizonytalanodásnak több jelét is láthatjuk a szövegben. A befejezetlenség mindennél árulkodóbb tény, az eredeti szöveg utolsó sora nehezen félreérthető lemondást sugall: *Kettős hazájú...* Ezt a sort önmagában még lehetne megoldásként értékelni, ám egy töredékes kijelentés disszonanciát kelthet az olvasóban, kettős identitásról (romániai magyar – magyarországi magyar) beszélni pedig merész vállalkozás lenne, tekintve, hogy a család eredetileg Debrecenből származik, az aradi tartózkodás pedig konkrét emlékként nem maradhatott meg a költő számára. Megerősíti ezt a kidolgozatlanságot a harmadik versszak egy szótagos asszonánca is, amelyet csak kegyes, elnéző gesztussal tekinthetünk rímnek: *Karjait – szelíd*. Hasonlóképpen kéri Tóth Árpád gondos fogalmazásainak sorából az utolsó előtti sor stilárisan kérdéses szóismétlése: *Bús lelkem árva fecske lelke lett*. Erősíti gyanúnkát, hogy a hangszimbolika erős deformálódása is az útkeresés kudarcát mutatja: az ötödik, csonka sor annyi *e* hangot tartalmaz, amennyit az egész második versszakban találunk: kilencet. Az egész versre vetítve is tanulságos a magas és mély magánhangzók aránya. Összesen (a Szabó Lőrinc által alkotott strófát most nem vizsgálom) 73 magas-, 87 mély magánhangzó alkot szótagot az első négy versszakban, míg a töredékes két sor 9:6 arányú módosulást hoz. A befejezetlenség annál is szembetűnőbb a harmincnégy éves köl-

¹⁰⁷BORBÉLY Sándor, *A Nyugat tájain*, Pannonica, 2001, 133-134.

tó részéről, hiszen négy, sűrűn teleírt oldalnyi próbálkozás előzte meg a torzóban maradáást.

Az identitáskeresés romantikus elképzelését látjuk az elemzett szövegben. A messzi, ködös múltba való visszarévedés, az emlékek által megszűrt történetek, amelyekre nem is emlékezhet a beszélő, ideális perspektívaként ragyognak fel az önmagába zárt lélek horizontján. A népi romantika jegyében indul a kezdő versszak is: *arany a homok... De kis szobái mind-mind templomok*. Mintha egy korai Petőfi-vers elevenedne meg a szemünk előtt. Bár a későbbi sorok hangulata inkább végzetszerű, de itt sem hagyja el Tóth Árpád a népiesség szókészletét: *vén szoba, nagyanyó, diófánk, regék, vályogodból, fecske*. Nehéz helyzetben van az olvasó, amikor döntenie kell, hogy elégiaként vagy dalként nevezi meg a költeményt, hiszen töredékes, be nem fejezett versről beszélünk. Ezt a lebegést tartotta meg Szabó Lőrinc is, aki a próbálkozásokból, javításokból egy teljes versszakot illesztett hozzá a műhöz:

Ó, fájó büszkeségem s vigaszom,
Arad, - édesbúsan szivembe vág,
Hogy bölcsöm s szent bitóid egyazon
Erdőid bús fájából ácsolák...

Bár e négy sor nem a szerző alkotása, mégis érdemes egy pillantást vetni rá. Ha elfogadjuk ezen sorok létjogosultságát, sokkal könnyebben azonosíthatjuk az identitáskeresés folyamatát, kirajzolódnak ugyanis egy olyan perspektíva, amely a személyestől egyre távolabb kerül, míg bele nem lép a magyar történelem menedékébe, így oldva fel a kudarc kellemetlen ízét. A térszerkezet ritmusa válik ugyanis szervező elvvé, a kezdő versszak általános rátekintő gesztusa után egyre tágul a beszélő horizontja, miközben elmozdulást alig érzünk a lírai én pozícióját tekintve. Mintha mindig is kívülről, messziről tekintett volna az eredetmítosszá növvő gondolatfolyamra, a szoba, a kert, az utca bemutatása után Arad történelmi szerepe töri meg az idilli hangulatot (*bölcsöm – szent bitóid*). Az aradi vértanúkra való utalás nem jelenthet menedéket az élet viszontagságai elől egy magyar ember számára. Külön figyelemre méltó Szabó Lőrinc megoldása, ahogy eldöntetlenül hagyja a záró érzés minőségét: *Ó fájó büszkeségem s vigaszom*. E bevezető mondat kettőzött oximoronja nem hagy kétséget afelől, hogy nem teljesül az egyértelmű állásfoglalás. Arad egyszerre jelent egy idealizált, vágyott állapotot, és egy helyet, ahonnét menekülni kell, hiszen a magyar történelem egyik sötét pillanata kötődik hozzá. Nem ez az első alkalom, amikor a szerző az 1849-es eseményekkel foglalkozik, 1903-ban, amikor az önképzőkör elnöke lett, ő mondott beszédet az aradi vértanúk emléknapján. Az elhangzott szónoklatból két mondat álljon itt példaként:

„Átkozott fa a bitófa. De azok a bitófák, melyeken ők haltak vértanúi halált, szentek.” Adódik a lehetőség, hogy a meg nem írt utolsó versszak szavaiban kapcsolatot lássunk ezen ünnepi beszéddel: *Hogy bölcsőm s szent bitóid egyazon / Erdőid bús fájából ácsolák...* Mintha a múltba való visszatekintés akadály lenne Arad meghatározó hangulata, eseményvilága.

Titkolt mozdulatlanság dereng át az első sor elbizonytalanító tájbrázolásán, egyetlen utca, amely az emlékekben él – bár ismertként definiálja a kép eredetét a beszélő – nem győzi meg az olvasót sem a romantikus, sem a realiztikus ábrázolás alkalmazásáról. A negyedik versszak első sorának realiztikus fogalmazásmódja veszít hitelességéből a második sor népmesei jellege miatt: *Ó, Sarló-utca ötvenegy: regék / kacsalában forgó királyi vár.* A szövegrontás (kacsalában forgó vár) annál elbizonytalanítóbb, mivel két külön műfajt kapcsol össze, a mesét és a regét. Mindegyik sajátossága, hogy fikciós mozzanatokkal kialakított szövegek gyűjtőfogalma. A fikció eredendően húzza ki a talajt az ember lába alól, ha az identitáskeresés szándékával nyúl ezen szövegekhez.

A szemlélő én stabil pozíciójára utal az is, ahogy a befejezett versszakokból kiszűrődő emlékek változó értékeket közölnek, az értékekhez pedig következetesen egy-egy stilisztikai megoldást kapcsol. A pozitív hangulatot árasztó versszakok (1., 3. és 4.) metaforikus szóhasználata élesen elkülönül a második versszak szinesztézikus szintagmáitól. A metaforához nemcsak pozitív képek tartoznak, hanem ezek egyben a külső tereket is bemutató sorok. A láthatóság lehetővé teszi, hogy a realitáshoz közelebb álló, könnyebben megfejthető képekkel ábrázolja a beszélő a láttatni kívánt objektumokat. Az, ami a házban történik, a láthatatlanság miatt nem realizálódhat a metafora tiszta képiségében, helyette a szinesztézia kevert képiségében oldódik fel, és tűnik el a vizualitás világából. Hiányzik a romantikából jól ismert kameratechnika mögül a néző együttmozgása a kamerával, az interieur intimitásának ilyenén tiszteletben tartása olyan pozíciót jelöl ki, amely már nem tekinti otthonának az adott helyet. Ha ezt a magatartást párhuzamba állítjuk a nyitó képpel (*Egyetlenegy utcáját ismerem*), világossá válik, hogy az elszakadás, a távolságtartás nem oldódhat fel, tehát Arad felidézésével nincs lehetőség a 20-as évek megnyugtató létértelmezésére.

Hej, Debrecen...

Hej, Debrecen, Debrecen,
Virágtalan város,
Ködös képpel kérdezem:
Mit kezdjek itt már most?
Öreg pallóid porán
Csüggendezve járok,
Vén sikátorid során
Ásítózva nyitja rám
Torkát minden árok.

Vén kapunkban nem köszönt
Pipás régi gazda,
Agg ákác se, üdezöld,
Áldott ága aszva.
Vinkós Sesta ó borát
Sehol se találok,
Orros kancsót, csutorát,
Öreg kocsmák bútorát
Kótyavetyén látom.

Ama leányasszonyok
Asszonyfővel járnak,
Kik miatt még felzokog
Szívemben a bánat.
Új pár ül a kis padon,
Diák, bakfis, látom,
Ó, hiába tagadom,
Oda sok szép tegnapom,
Édes ifjuságom.

Akkor voltam fiatal,
Hogy elmentem innen,
Egy-két zsenge diadal
Úzött nagyra mennem,
Jártam büszke hegyeken,
Hazajöttem mármost,
S kijózanít hidegen
Most ez a nagy, idegen,
Virágtalan város.

Aradhoz képest sokkal meghatározóbb szerep jutott Tóth Árpád életében Debrecennek. Összesen húsz évet töltött itt a szülői házban, 1889-től 1905-ig, alsóbb iskolai tanulmányai befejeztéig; majd 1909-től 1913-ig, a Debreceni Nagy Újság megszűnéséig. Két időszak, ame-

lyet elválaszt egymástól Pest, az irodalom felé irányuló tudatos lépések első helyszíne. Hogy megérthessük a szerző viszonyát Debrecenhez, ismernünk kell azokat a viszonyokat, amelyek körülölelték, magába zárták, majd eltaszították őt innét.

A gyermek alapvető művészi élményei Tóth Andráshoz, a költő édesapjához kötődnek. A szobrász apa kezdeti sikerei, majd kudarca elemi erővel határozta meg a család hangulatát, életkörülményeit. A legidősebb fiút, Árpádot rajztanári pályára szánta Tóth András, amihez minden tehetsége meg is volt a gyermeknek, a képzőművész háttér pedig természetessé is tette a családi elhatározást. Egészen tizenöt éves koráig folyt a gyermek kézügyességének oktatása, majd lassan az irodalom váltotta fel a rajz iránti érdeklődést. Tizenkilenc éves korára franciául, németül, görögül és latinul tanult meg Tóth Árpád. Iskolai eredményei egyre javultak, kitűnőre érettségizett, önképzőköri elnök lett, egyetemi felvételijét is sikeresen abszolválta. A város hangulatából még keveset foghatott fel ekkor, azt azonban bizonyosan látta, hogy az iskolán és az otthonon kívül egy radikálisan más világ veszi őt körül: a Késes utca a város szegény negyedében volt, kifejezetten rossz hírű környéknek számított. Az apa sikerei, elismertsége miatt a város jelentős személyiségei fordultak meg náluk, még Ady Endre is tiszteletét tette a szobrásznál. Két külföldi út színesítette a fiatalkori éveket: 1900-ban Párizsba, 1904-ben Bécsbe kirándult Tóth András és Árpád. Diákkori költészetéről alig tudunk valamit, két versét ismerjük az egyetemi éveknél korábbi időpontból: *Ott kint a télnek bús haragja* (1901), *Viliről* (1904).

Tóth Árpád debreceni életének legteljesebb összefoglalását Bakó Endre adta közre *Tóth Árpád a debreceni porban* című kötetében. A könyv nagy hangsúlyt fektet a város kulturális, irodalmi életének bemutatására, illetve a költő szerepének ábrázolására. A gyermekévek sikerei után egyre inkább úgy tűnik, hogy a kiábrándultság, a provincializmus és a szellemi tespedtség városaként értékeli Tóth Árpád Debrecenét. Bakó kismonográfiája mellett a versszövegek és a hírlapi textusok is kirajzolják az említett ívet.

1909-től a Debreczeni Független Újság, majd 1911-től a Debreceni Nagy Újság munkatársaként fogalmazott meg kezdetben pozitív, majd egyre inkább negatív véleményeket a város ügyeivel kapcsolatban. Az első cikk, amely Debrecen kulturális viszonyait érinti *A Nyugat a tradíciók városában* címmel jelent meg 1909. október 24-én a Debreczeni Független Újságban. A tradíciók megtartását tiszteletre méltónak tartja, erényként tünteti fel, hogy a deb-

receni ember „a nehezen kiküzdött eredményekhez bölcsen ragaszkodik”.¹⁰⁸ Hasonlóan szép képet fest a Nagyerdőről,¹⁰⁹ a korzó vasárnapi hangulatáról is: „Valóban, ez a korzó, ez a szép, őszi látványosság nem is egyéb, mint a vasárnapi város eleven, muzsikás poézise.”

Itt azonban vége is szakad az idilli képek sorának. Egyre inkább az elégedetlenség, a türelmetlenség hangja szűrődik át a sorokon. Az új vármegyeház építése, a Piac utcáinak túlszűfolttsága és ízléstelensége,¹¹⁰ a külváros utcáinak elavult állapota rendre felszínre hozza a Tóth Árpád-i halkszavúságtól élesen elütő megnyilatkozásokat: „Nem szabad túrnunk a vármegye egyetlen gögjét.”¹¹¹ „Ideje volna már rendbetenni a debreceni utcákat...”¹¹²

A leveleiből¹¹³ és publicisztikai írásaiból kiolvasható elkeseredés sugárzik a *Hej, Debrecen* kezdetű elégiájából is, ezzel részese is lett a szöveg annak a hagyománynak, amely Petőfin (*Egy telem Debrecenben*)¹¹⁴ és Adyn (*Óh, Debrecen*) keresztül a bihari székhelyről fogalmaz meg negatív ítéletet. A várostól való eltávolodás a *Hej, Debrecen...* több szintjén megfigyelhető: ezt tükrözi a nyelvhasználat néhány sajátossága, a térszerkezet, a hangnem és a verselés is.

A nyelvhasználat fonetikai és szintaktikai oldala karakteres módon erősíti fel a textus tartalmi jegyeit. A kezdő sorok (*Hej, Debrecen, Debrecen, Virágtalan város*) hiányt tükröző jelentéssíkja kettős nyelvi eljárásban is artikulálódik. Az emfaticumot kifejező indulatszó és a megszólítottat duplázó név magánhangzós felépítettsége – hat *e* hangzó – a színtelenség, dísztelenség (*virágtalanság*) akusztikáját zengeti, felidézve a kakofonikus hangzásra rendre példaként citált Petőfi-sort: *Mely nyelv merne versenyezni véled?* A dísztelenség érzetét tovább erősíti a megidézett város jelző nélküli használata, ami ritka a Tóth Árpád-i költészetben.¹¹⁵ Anál is inkább felhívja a figyelmet saját elhanyagolt, elnagyolt nyelvi megformáltságára a szö-

¹⁰⁸ TÓTH ÁRPÁD *Összes művei* 3, 74.

¹⁰⁹ *Őszi vizit az öreg Nagyerdőnél*, TÓTH ÁRPÁD *Összes művei* 3, 118-120.

¹¹⁰ „A nagyobb részét még mindig földszintes házakkal szegett, széles, poros, egyhangú utcákon tespedt csendesség honolt... Az épületek „stílusa” híven fejezi ki a mindent elöntő lélekölő sivárságot és unalmat.” NAGY ZOLTÁN, *Baráti kalauz = In memoriam*, 94.

¹¹¹ *Az állig begombolkozott palotáról*, TÓTH ÁRPÁD *Összes művei* 3, 123

¹¹² *Az utca elégiája*, TÓTH ÁRPÁD *Összes művei* 3, 127.

¹¹³ „...lehetetlenül rossz anyagi helyzetem miatt nem mehetek Pestre s vizsgáimra itt kell ebben az undok fészeken elkészülnöm s közben, ha tetszik vagy ha nem is tetszik, csendesesen elbutulnom. Nem a nagyvároshoz szokott ember gögje mondatja ezt velem, hanem egyszerűen az a szörnyűség, hogy különféle ambícióim most már meggebedhetnek; nem lévén, aki ösztökéljen, nem írhatok.” (Debrecen, 1909. szeptember 21.)

¹¹⁴ PETŐFI SÁNDOR versét 1909. október 24-i cikkében is idézi TÓTH ÁRPÁD, hiányosan: *Hej, Debrecen! Sokat szenvedtem én tebenned!* TÓTH ÁRPÁD *Összes művei* 3, 587.

¹¹⁵ „A Tóth Árpád-vers színezettségét a legkülönfélébb jelzők halmozása adja. Van, amikor a mondat ötven százaléka, húsz szóból tíz – jelző.” BORBÉLY SÁNDOR, *A Nyugat tájain*, 132-133.

vegrészlet, amennyiben a következő két sor, amelyek immár nem Debrecen felidézését artikulálják, sűrű stilisztikai karakterjegyekkel telítettek. A *Ködös képpel kérdezem: Mit kezdjek itt már most?* sorok zenei vonalon (alliteráció), a modalitás erejével (önidéző kérdő mondat), mondatszerkesztés alapján (három határozói körülmény, látszólag strukturálatlanul egymás mellé állítva) és képileg is (metafora) az én pozícióját emelik a hierarchia csúcsára. Ennek a kiszínezett énképnek az alapját nem lelhetjük meg az elhagyott városban, sokkal inkább a záró versszak *fiatal, diadal, büszke* szavai támasztják alá a látványt. A versbeli én fölérendeltségét biztosítja a megszólító gesztus duplikált struktúrája is. Az Ószövetségben az isteni üzenet nyelvi megvalósulásának kezdő artikulációja a kettős megszólítás: „Akkor eljövén az Úr, oda állott és szólítá, mint annak előtte: Sámuel, Sámuel!¹¹⁶; És látá az Úr, hogy oda méne megnézni, és szólítá őt Isten a csipkebokorból, mondván: Mózes, Mózes.”¹¹⁷ Ennek a nyelvi formának a sajátossága, hogy olyan értelem telítődik benne, amely csak magasabb nézőpontból értelmezhető. A megszólítás emberi gesztusa nem igényli a kettőzést, az isteni értelem azonban teljességénél fogva csak ismétléssel kódolható az emberi nyelv korlátozott lehetőségei miatt. A *Debrecen, Debrecen* alakzat konnotativitása még nem dekódolható a szöveg indításánál, viszont felhívja a figyelmet annak funkciójában más karakterére. Amint a fenti kapcsolatok Isten és ember között korlátozott látási viszonyok között jöttek létre (Sámuel álmaiban, este; Mózes egy lángoló csipkebokor mellett szólította meg az Úr), hasonlóan nehezen fogadja be az olvasó a vizuális hatásokat a vers első versszakában: *ködös képpel kérdezem*. Az elrejtőzés, a jelentés homályossága a múlt felidezésének korlátja miatt érthető módon generál ilyen beszélői gesztust. A *torok, az árok, az ásítás* szavak rendre az elfedés, a magába ölelés képzetét keltik, Debrecen magához öleli, magába süllyeszti a beszélőt, asszimilálja, kiszakítja a felettes értelmző helyzetéből. Mintha megfordulna az identitáskeresés folyamata: Debrecen keres valakit, akin keresztül felemelkedhet, büszke lehet magára, értékkel telítődhet. A szövegrész fonetikai felépítése hatásosan játszik rá az említett jelentésre: az első strófa 59 szótagában 11 *á* hangzó alkot morféma- és lexémamagot, amely hang az ásítás, a teljes befogadás vokálisa.

A nyelvi lehetőségek szűkös voltát a tárgyi környezet megidézett elemei is kihangsúlyozzák: *palló, sikátor, árok, kapu*. Az utóbbi szóból kibomló zsánerekép (*Vén kapunkban nem köszönt / Pipás, régi gazda*) ritka versformáló elem Tóth Árpád szövegeiben. Otthonosságot

¹¹⁶Sámuel I. 3.

¹¹⁷Mózes II.3.

érezni Debrecenben nem vonzó perspektíva annak, aki az elvagyódás korántsem romantikus érzésvilágát ülteti időről-időre prózai és lírai szövegekbe. Az írásmódba hasonlóan nem fér bele a *coloeur locale* részletezése. A szövegben említett tárgyak (*bor, kancsó, csutora, bútor*), jelenségek (*agg ákác*) hiányként, a visszatekintő szemlélet idealizáló hatására kerülnek csupán a sorokba. A múlt pillanatainak mozaikszerű felidézéséhez világos képeket, pontos megfigyelést társít, szemben a kezdő sorok egydimenziós láttatásával: *Virágtalan város*. A második versszak felsoroló szerkesztésmódja a szupplementumteremtés folyamatára utal.¹¹⁸ A hiányból építkezés, a folyamatos körüljárása a dolgoknak egyre világosabban utalnak arra a jelenségre, aminek ottlétét keresi a versbeli én: Debrecen identitásteremtő karakterét. A stabil énkép kialakulatlanlására utal, hogy az elhalasztódás a textust záró variált refrénben visszavonhatatlanná válik: a szavak az elcsúszás kontinuum jellegét tovább már nem tudják hordozni.

A második és a harmadik versszak is a *látom* igével operál. Más azonban a célja az állító szó első megjelenésének, mint a másodiknak. Az *Öreg kocsmák bútorát / Kótyavetyén látom* sorokban az elégikus, önsajnálatot lehetővé tevő hangulat megalkotásához teremt feltételt, a harmadik versszakban már az önszuggesztív eszközévé válik: *Új pár ül a kis padon, / Diák, bakfis, látom*. A második sor ritmikai szerkezete (○ – / – – / – –) belső kiáltásként, az én meggyőzésének nagy hangerővel felcsendülő magánbeszédeként hangzik. A szokatlan szórend is az alakuló szöveg illúzióját, valamint az emlékezés segítségével alakuló identitás akarásának látszatát kelti. A szó jelentéstani megterheltsége kettős irányba viheti gondolkodásunkat, a *látom* ige *értem* jelentésben való használata összeolvasztja a befogadói és a megértő magatartást: amit látok, azt értem. Ennek a nyelvi ténynek a tarthatatlansága a XX. századi irodalom egyik nagy kérdésévé válik. A szó kiemelése a mondat struktúrájából ezt az alapélményt sugallja. A látottak elutasítására a fizikai esemény síkján már nincs lehetőség, annak megtörténte visszavonhatatlan: már látta a padon ülőket, a fiatalokat, annak gondolkodásba, önértelmező folyamatba illesztése ellen viszont ösztönösen tiltakozik a beszélő, így különválasztja a (meg)látást és a (meg)értést. Jól mutatja a megértő folyamat megrekedését a sor szószintű szerkezete, ebben a két sorban kilenc lexéma hoz létre mondatot, míg a sorpárok átlagos szószáma 6-7, kilenc pedig sehol máshol nem fordul elő a versben. A látott környezeti elemek tehát megmaradnak önálló látványelemeknek, nem alakul ki belőlük a gondolkodás hatására

¹¹⁸BÓKAY Antal, *Bevezetés az irodalomtudományba*, Osiris, Budapest, 2006, 241.

egységes kép, összefüggő debreceni tabló. Ez egyszerre jelenti az ismeretlenséget, illetve a tudatos távolságtartást a környezet elemeitől, szereplőitől.

Transzparens módon nyúl a megértés kérdéséhez a szöveg én-tevékenységet megfogalmazó szintje. Az *elementem – visszajöttem – látom* cselekvő hármassága a jelenségek objektív szemlélésének technikájaként artikulálódik.¹¹⁹ A *máshol* és az *itt* tér- és értékviszonyokat szembesítő kategóriái a látás különböző minőségű szintjeit teremtik meg a beszélő számára. A megszakított jelenlét a *tegnap* és a *ma* linearitását kérdőjelezi meg, a ma idővonatkozása magába sűríti a *már* és a *most* temporális kettőséget is: *Mit kezdjek itt már most?* A folyamatba illesztett és a pontszerűen kijelölt jelen releváns időszemlélet a megélt élmények hatását valló, de a jelenben artikulálható identitásélmény szempontjából. A folyamatjelleg és pontszerűség kérdése a vers kontextuális elhelyezkedése szempontjából is tanulságos szempont. A kritikai kiadás a 35. versként idézi a *Hej, Debrecent*, amely egyben a környező szövegek között az egyedüli befejezett alkotás. A 30., a 35. és a 40. szöveg struktúrája zárt, a többi nyitott zárlatot mutat. A textusok ilyen elrendezése formai megjelenítése lehet az énkeresés kontinuum természetének, egyben magabiztos képet is mutat az én pillanatnyi, világbeli pozíciójáról. A temporális sík kettősége a múlt-jelen relációban is fragmentált szövegépítést eredményez. A négy versszak a *jelen-múlt-jelen-múlt* szerkezetet tükrözi, ami tudatos, kereső állapotot eredményez. A látott (*öreg palló, vén sikátor, új pár, diák*) és a felidézett (*pipás régi gazda, Vinkós Sesta ó bora, öreg kocsmák bútorai*) valóságselemek egymásra vetítése, énalakító karakterük összehasonlítása a látás újszerűségét mutatja. Az új látásra a tisztánlátás, a józanság: *S kijózanít hidegen, Most ez a nagy idegen, Virágtalan város*, a korábbi befogadói magatartásra pedig a homályosság, a bor és kocsmá hangulata jellemző: *Vinkós Sesta ó borát, Orros kancsót, csutorát, Öreg kocsmák bútorát*. Ezekon a képeken keresztül az identitáskereső elvárt látásmódját, értelmezői odafordulását elemzi a beszélő. A beleélés, a bentlevés helyett a hegyről rálátás, a külső önelemző szemlélődés válik támogatott eljárássá.

Mindennél jobban mutatja az identitáskereső küzdelmet a vers ritmikai szerkezete. Az első versszakot idézve:

¹¹⁹ Ricoeur eltávolítás fogalma kapcsolódik ide amennyiben az önazonosság megképződésének feltétele az eltávolodás. RICŒUR, Paul, *A diszkurzus hermeneutikája*, ford. KOVÁCS Gábor, Argumentum, Budapest, 2010.

- - / ∪ - // - ∪ -
 Hej, Debrecen, Debrecen,
 ∪ - / ∪ - / - -
 Virágtalan város,
 ∪ - / - - // - ∪ -
 Kődös képpel kérdezem:
 - - / ∪ - / - -
 Mit kezdjek itt már most?
 ∪ - / - - // - ∪ -
 Öreg pallóid porán
 - ∪ / - ∪ / - -
 Csüggedezve járok,
 - ∪ / - ∪ // - ∪ -
 Vén sikátorid során
 - - / - ∪ // - ∪ -
 Ásítózva nyitja rám
 - - / - ∪ / - ∪
 Torkát minden árok.

A szöveg ritmikai felépítése megfelel a szakirodalomban Tóth Árpád-versnek nevezett képletnek, azaz a magyar alexandrin egy változatára ismerünk. Szerdahelyi István nyitott kérdésként kezeli a versforma esetleges szimultán lüktetését, bizonytalanságát fejezve ki a négyvariációs ütempár (7//6 6//7 7//6 6//6) ritmikai szabálytalansága miatt. Példaként az *Őszi kérdés* című verset idézi, amely 14, 13, 12 szótagos soraival valóban nem mutat karakteres ütemhangsúlyt.¹²⁰

Jártál-e mostanában a csendes tarlón este,
 Mikor csillaggal ékes a roppant, tiszta tér,
 S nagy, lassú szekerek ballagnak haza, messze,
 S róluk a szénaillat meghalni visszatér?

Az *Óh, Debrecen...* versben a Tóth Árpád-vers sajátos változatára ismerünk: az alexandrin hosszú sorait megtöri, 6 és 7 szótagos sorok alakulnak, amelyek viszont jól érzékelhetően hozzák a 4//3 4//2-es cezúrát, így a szimultán ritmus jelenléte nem tagadható.

A lesimított jambikus lüktetés több sorban is trochaikussá válik, rendre helyettesítő verslábak lassítják, illetve gyorsítják a szöveg lendületét. Az értelmezés szempontjából karakterisztikus ritmustényezőként tekinthetünk a krétikus nagyszámú felbukkanására. Az első

¹²⁰SZERDAHELYI István, *Verstan mindenkinek*, Nemzeti, Budapest, 1994, 125-126.

versszakban a hét szótagos sorok következetesen krétikussal zárulnak, a többi versszakban az indokolt sorokban emeli ki a jelentést ez a versláb.

A krétikus a görög tragédiák kardalaiban a strófák gyakori alkotóeleme, előszeretettel használt krétikusokat Arisztophanész, igazán nagy jelentőségre e metrum a komédiaszerzők műveiben és a hellenisztikus kor egyéb műfajaiban tett szert.¹²¹ A szapphói tizenegyesek krétikussal kezdődnek, cezúrával elválasztva a további 8 szótagtól (– ∪ – / O – ∪ ∪ – ∪ – –)¹²². A kardaloknak kettős szerepe van a drámában: egyfelől szöveg- és eseménymagyarázók, másfelől a józanság, a lelkiismeret hangadói. Mindkét szerep felettes tudást tükröz, az eseményeket kívülről szemlélik, mintegy szuperolvasóként segítik a mindennapi befogadót a jelentésképzés folyamatában. A hagyománynak ez a továbbélése a beszélői attitűd tekintetében is megerősíti a visszatérő szemlélő külső pozícióját, mintegy értelmezői magatartást kényszerítve a versbeli énré, aki Debrecen vonatkozásában válik interpretátorrá. A krétikus versláb helyettesítő, neutrális karaktere¹²³ kettős szerepben tölti be feladatát. Az emelkedő és ereszkedő tónus kirekesztése a közömbösség, a távolságtartás, az érzelmi azonosulást nélkülöző adó vízióját teremti meg. A krétikus jelentésteremtő szerepét Boros Oszkár az öngyógyítás, önmegfigyelés relációjában értelmezi Weöres-elemzésében.¹²⁴

Az értelemadás másik iránya szerint a krétikus hiányközpontúsága vetül a városra, ami ironikus hangnemet generál, felidézve az ókori komédiaszerzők szövegeinek létértelmező nyelvi világát. A szövegtestet vizsgálva a hiány állapota ritmikai szinten is jelentésalakító tényezővé válik, az első versszak szabályosan alkalmazott krétikusai a későbbi egységekben rendszertelenné válnak, egyre inkább a kihagyás teremt értelmezői teret. A negyedik versszak egyetlen krétikust sem zenget, még akkor sem, amikor variált keretként (*Hej, Debrecen, Deb-*

¹²¹ SZEPES Erika – SZERDAHELYI István: *Verstan*, Gondolat, Budapest, 1981, 286.

¹²² SZEPES Erika – SZERDAHELYI István: *Verstan*, 322.

¹²³ KENYERES Zoltán *Istar pokoljárása* szöveg kapcsán ír a krétikus kiegyenlítő, lebegő hatásáról: „Az első, második és negyedik mondat ekként fölfokozott, gyorsuló, játékos ritmusa hatásosan ellensúlyozza a képek által sugallt tartalmat, a magányos létélmény képi kifejezését. A harmadik mondat mesés varázslatról tudósít; itt az eddig fölfokozott ritmus lelassul, az első sorban a daktilusra már spondeus következik (Hogyha a Hold rá), majd lebegően dallamos choriambusba vált át (fátylat ereszt), erre ismét spondeusi sorral felel (lányvá válik), és végül az ugyancsak ritkán alkalmazott krétikussal fejeződik be (sírní kezd). E krétikus tá-ti-tá dallama fordítottja az első, második és negyedik mondatot záró, hasonlóan három szótagú, amphibrachiszt követő ruhája és magába szavak ti-tá-ti dallamának. A harmadik mondat kiegyensúlyozottabb, lassúbb tempója visszafogja a képet attól, hogy édeskés legyen, a játékos varázsbá a komolyság, az aggodaloméba a játékoság elemét oltja be.” <https://sites.google.com/site/kenyereszoltan/háromweöres-vers>

¹²⁴ „A krétikust a verstani hagyomány paióni mértékből származtatja, méghozzá összevonással. „A paión gyógyító Apolló kultikus szent dalainak mértéke, a krétikus nevét az egyik gyógyhelyről, Krétáról kapta.” Az öngyógyítás így a szakadatlan önmegfigyelésben realizálódó identitásképzéssel hozható kapcsolatba...” BOROS Oszkár, *Versnyelv és identitás = Vers, Ritmus, szubjektum*, Kijarat, Budapest, 2006, 450.

recen, Virágtalan város - Most ez a nagy, idegen, Virágtalan város.) ismét Debrecen általános jellemzése következik, helyette a leggyorsabb, pirrichiusokkal teli sort (*Most ez a nagy, idegen*) írja le a szerző. A sor felgyorsítása a kimondás kényszerét közvetíti, a gondolatfolyam, a múlt és a jelen összevetése után a már kialakult értékítélet felszínre tör, megfelelő nyelvi formáját: az idegenség érzése az identitás kialakításának lehetetlenségét mindennél jobban közvetíti, ezért sem jelenhet meg a város neve, mintegy elfelejtődik, egyben ki is kerül a krétikus által sugárzott helyettesíthetőség érzetét (a *Debrecen* név önmagában is krétikus ritmusú). A kimondás kényszere szégyenérzettel is társulhat, ami az elhadarás retorikai gesztusát aktivizálja.

A pirrichius és a spondeus másutt is értelemalakító tényezővé válik. Az elme, viszszaön kettősségét különböző modalitással ruházza fel azok ritmikus karaktere:

– – / – ∪ / ∪ ∪ / ∪
 Jártam büszke hegyeken,
 ∪ ∪ – / – – / –
 Hazajöttem mármmost.

A máshol tartózkodás és a visszatérés értékvonatkozásait ritmikai chiazmissal láttatja a szöveg. Az idegenben töltött idő felidézése izgalommal telítődik a sorvég pirrichiusaival, a hazatérés lassuló tempója az elodázás, a késleltetés vágyát sugározza. A keresztforma ellentétes felépítettsége jelentéssé teszi az eredetileg csupán téviszonyok alapján explicált máshol tartózkodás létélményét. A távolhoz a *fiatal*, a *nagy*, a *büszke*, a visszatéréshez a *hideg*, az *idegen*, a *virágtalan* kifejezések kapcsolódnak, így korrelál a ritmus és a szemantika az adott sorokban. Az elemzett szövegrész felidézi a dekonstruktív filozófia jelenlét/távollét értelmezői hozzáállását.¹²⁵ Debrecennel kapcsolatban a távolságtartó otlét nyelvileg explicitté tett immanenciája tükröződik a szövegben, mind a közelre mutató, mind a távolra mutató névmások a kapcsolat hiányát hordozzák. A távolra mutató névmások a le nem küzdött/küzdhető távolságot: *ama leányasszonyok, akkor voltam fiatal*; a közelre mutató gesztusa viszont a kontextuális hatások miatt veszi el kapcsolathordozó szerepét: *mit kezdjek itt már most; ez az idegen*.

A krétikus imitativ funkciója annak augmentált változatában is tetten érhető. A harmadik versszakban fejtelten pherekráteus tölti ki azt a sort (*Szívemben a bánat, – – ∪ ∪ – –*),

¹²⁵BÓKAY Antal, *Bevezetés az irodalomtudományba*, Osiris, Budapest, 2006, 239.

amely a befogadói gesztusok (*látom, tagadom, kérdezem, jártam*) között a várossal kapcsolatban megragadott, nyelvileg is kifejezett érzelmet, odafordulást közvetíti.

A szubjektum a nyelvi megalkotottságon keresztül igyekszik a primér identitást újra aktivizálni. A múlt képeit hasonló szintagmatikus struktúra köti össze, így a temporális sík – felidézésből következő – bizonytalansága nyelvi kategóriával támogatott viszonyítási alapként működhet. A múlt világának reaktivált képei rendre a jelző-jelző-főnév hármasságot mutatják: *Öreg pallóid porán; Pipás régi gazda; Vinkós Sesta ó bora; Öreg kocsmák bútora*. A későbbi sorok mellőzik ezt a nyelvi megoldást, a nominalitás helyett a mondatok verbális karaktere válik domináns szervező elemmé:

Űzött nagyra mennem,
Jártam büszke hegyeken,
Hazajöttem mármost,
S kijózanít hidegen.

Az első két versszakban megjelenő képek statikusságát lassan felváltja a második egység dinamikusabb jellege, amely a képek aktivizáló hatásából következik. Ezt az elmozdulást a nominális és verbális stílusban tapasztalható változás generálja: a versszakonkénti 4-3-5-6 ige jelenléte mutatja a Debrecenhez fűződő viszony milyenségét, az aktivitás mértékét. A belefeledkezés helyett a mozgás lesz követendő magatartás a szubjektum részéről, így a korábbi időszak feltételezett primér identitása nem alakul át a jelen másodlagos identitásává, mert a mozgás nyelvben megélt folyamatjellege ezt nem teszi lehetővé, mivel az alakuló kép nem az aktív odafordulás következménye, hanem a cselekvő magatartás kiváltó okaként definiálódik a szövegben. Ezt a temporális és narratív szintű elcsúszást foglalja keretbe a *város* szó rímpárja. Az első versszakban a *város* hívására a *most* időhatározó felel, a negyedik egységben a *város* a *mármost*-tal alakít ki rímpárt. A rímbeli pozíció megváltozása, a *most* pontszerűsége helyett a *mármost* – folyamatból eredő – jelenidejűsége Debrecen újraértelmezését szolgálja, annak kezdeményező szerepe helyett válaszként lesz struktúraalkotó az én világában.

Identitáskeresés Bergson filozófiája alapján

Az ősök ritmusa

Ember vagyok, új élet, új utas,
Ki azt hiszi, friss titkokat kutat,
S szűz ösvényt tör. Ám bennem csöndesen
Ezernyi ős mozgás jár vén utat.

Sok régi ritmus, sűrű és borús
Zajlás a test titkos mélyeiben,
Távol a fénytől s mégis biztosan,
Hibátlanul. S ős híreket izen.

Ó, jaj, ki tudja, hány bús ükapám
Testében élt már ez az idegen
Világ, mely fáradt gesztusok felé
Lankasztja lázadozó idegem.

Mosolyognék egy boldog, új mosolyt,
De a szívem bíbor öbleiből
- Sejt sejtnek adja - csöndesen remeg
Szememig a holt könnyek vödre föl.

Dacolnék új, szép daccal, ám kevély
Szájam körül már gyáva gödröt ás,
Szelíd barázdát, halavány mosolyt
Valami ősi meghunyászkodás.

Én régi, régi jobbágy-őseim,
Hát éltek még? Jaj, hány rossz éven át
Vonszolja még a csüggeteg utód
Sötét parancsok konok csapatát?

Vagy kába álom minden szabad út,
És nem is lehet újat kezdeni?
S csak egy parancs van a földön örök:
Dolgozni s új rabszolgát nemzeni?

Én nem hiszem. Van kicsi gyermekem
Énnékem is! Hátha az ősi sejt
Őbenne tisztul dús örömrre, és
Minden homályos, vén bút elfelejt!

Ó, hátha jó a tiszták s boldogok
 Szűz birodalma, a szebb, új világ,
 S dallá dobognak a szivekben a
 Bús, fáradt ritmusok, a holt apák!

Kiss Árpád 1934-ben jelentetett meg egy tanulmányt, amelyben Henri Bergson hatását vizsgálja meg különböző kortárs francia irodalmi alkotásokban. Dolgozata elején elméleti és történeti áttekintést ad, foglalkozik Romain Rolland *vitalitás*-felfogásával,¹²⁶ Charles Péguy *miszticizmusával* és stilisztikájával is.¹²⁷ A legterjedelmesebb elemzés Marcel Proustot illeti. Az emlékezés fogalma kerül rendre előtérbe, amely írói technikán keresztül könnyen talál utat Kiss Árpád Bergson időfelfogásához. A gondolatmenet fő sodrában megemlíti a szerző a múlt, a felidézés és a valóság viszonyának sajátos voltát.¹²⁸ Irányultságánál fogva nem foglalkozik Kiss Árpád a magyar jelenségek vizsgálatával. Általában is kevés ilyen irányú munka született, leginkább Babits Mihály neve jelenik meg, amikor a Nyugat első nemzedékét kapcsoljuk Bergson filozófiai munkásságához. Jelen fejezet azt tárgyalja, hogy Tóth Árpád műveinek elemzésekor mennyiben találhatunk kapaszkodót a neves francia filozófus gondolatrendszerében.

Két olyan alkotás kapott helyet Tóth Árpád kiadott versei között, amelyek tételesen megvizsgálják Henri Bergson idő-koncepcióját. Az első *A test csodája*, a második pedig *Az ősök ritmusa*. Két mű, amelyek mind tartalmi, mind poétikai szempontból párba állíthatók; *A test csodája* mintegy előképe, első változata *Az ősök ritmusa* című versnek. Bár nem találunk olyan értelmezést *A magyar irodalom története* című kiadványban sem,¹²⁹ amely bemutatná a két szöveg kapcsolatát Bergson filozófiájával, a bizonyítás nem tűnik lehetetlennek.

¹²⁶ „A vitalitás a kor új jelensége... Úgy látszik, mintha az ifjú nemzedék új egyezsége lépett volna az étellel.” KISS ÁRPÁD, *Irodalmi bergsonizmus*, Balassagyarmat, 1934, 23. (CURTIUS, Maurice BARRÉS, Bevezetés)

¹²⁷ „Bergson, Jeanne d’Arc és Peguy, ez a hármasság egy életben, melynek eredménye egy hit, melynek nem kell dogma, mely hisz isteni kiválasztásban és különös kegyelmében, mely épen ezért hangos utcai imádkozásban épen úgy megnyilvánulhat, mint áhítatos zarándoklásban, de amely nem írja elő parancsolóan, hogy misét hallgasson, vagy gyermekeit megkereszteltesse.” KISS ÁRPÁD, *Irodalmi bergsonizmus*, Balassagyarmat, 1934, 28.

¹²⁸ „Az értelmi emlékezés tehát, akármennyire is jelen van, nem adja vissza a múlt lényegét...” KISS ÁRPÁD, *Irodalmi bergsonizmus*, 49.

¹²⁹ „Az ábránd, amely a világháború érlelő próbái során szárnyaló reménységgé izmosodott, most a kiábrándító tények kegyetlen nyomása alá szorul, de nem rokkan meg. A költő nehéz anyagi helyzete ellenére is a jövő felé figyel, a holnaphoz fellebbez.” *A magyar irodalom története, V*, Akadémiai, Budapest, 1965, 347.

Tóth Árpád olyan gondolati rendszerrel találja szemben magát, amelynek nem sajátossága az útkeresés, az identitás. Az áthagyományozódás,¹³⁰ az idő önmagában a kiterjedtség, fogalmazhatjuk meg Bergson tételét leegyszerűsítve. Az idő nem keres viszonyítási pontot, mint a tér, ugyanakkor nem is válhat viszonyítás alapjává, mivel önmagából önmagába forduló entitás. Nem a létezése, hanem a létezhetősége adja az önazonosságát. „Egy olyan forma, melyet akkor ölt tudati állapotaink egymásutánja, amikor énünk hagyja magát élni, amikor távol tartja magát attól, hogy elválasztást létesítsen a jelen állapot és az előttevaló állapotok között.”¹³¹ Mivel oszthatatlan, minősítő jelzésére nincs lehetőség, nem érinti a nyelv és a gondolkodás azon sajátossága, hogy értékítélettel terhes kifejezésekkel illessük. Bár mindezekre Bergson több helyen is utal, Tóth Árpád mégis értéket rendel mellé: *Sok régi ritmus, sűrű és borús / Zajlás a test titkos mélyeiben. A sűrű és borús* kifejezések pusztá létükkel megosztóvá lesznek, hiszen világos, hogy a *sűrű* kifejezés értelmezése lehetlenné válna a ritka minőség ismerete nélkül; a *borús* értelmező jelző sem tölthetné be szerepét a szövegben, ha a derült, vidám jelzők ismeretlenek lennének az olvasó előtt. Bergson gondolkodása alapján viszont tagadjuk, hogy kétféle kiterjedtség létezne, hiszen akkor már nem időről, hanem térről szólna a gondolatmenet, ennek megfelelően viszont az előzőekhez hasonlóan értelmezhetetlen ebben a rendszerben a *régi ritmus* szerkezet is. A második versszakban éppen egy olyan kifejezéssel illeti a ritmust (*régi*), amely a temporalitás szókészletéhez tartozik, ennek megfelelően önmagával teszi rendszeren kívülivé a jelenséget a beszélő. Bármely jelenség, így a ritmus is csak abban az esetben nevezhető *réginek*, ha rendelkezésre áll az új ritmus ismerete. De ha már külön vizsgáljuk a *régi* és a vizionált új ritmust, egymás mellé helyeztük azokat, beleestünk abba a csapdába, amelyre Bergson oly nagy gondossággal hívta fel a figyelmet: térré változtattuk az időt. Hogy mennyire tudatos választás ez az eltávolító gesztus Tóth Árpádtól, semmi sem bizonyítja jobban, mint hogy a vers utolsó sorában, tehát az elemző olvasás szempontjából kiemelt helyen, a jelzős szintagma jelzői részének megkettőzésével él a szerző: *Bús, fáradt ritmusok...*

¹³⁰ A múlt szerepe a jelenben fontos eleme RICEUR narratológiájának is: „A múlt ruhazza fel a jelent az újdonság karakterével, de nem engedi, hogy a jelen saját hangján szólaljon meg. A múlt felfedezi az újdonságot, ugyanakkor el is fedti azt: az újdonság jelen van, de nem mutathatja meg valódi jelentőségét.” Paul RICEUR, *A narratív azonosság*, 186.

¹³¹ Henri BERGSON, *Az erkölcs és a vallás két forrása*, 1932, = SÁNDOR Pál, *Henri Bergson filozófiája*, Gondolat, Budapest, 1967, 147.

Ha a szintagmatikus viszonyok tárgyalása mellett figyelembe vesszük a jelentés módosulását is, akkor arra a következtetésre juthatunk, hogy immáron nem egy összemberi jelenség merően filozofikus megfogalmazása van a központban, hanem egy erősen családcentrikus gondolkodásmód transzformatív gesztusát láthatjuk. A nyitó kép, mely egyszerre hordoz metonimikus és metaforikus szemléletet (*Ember vagyok*), rendre eltávolodik az *ember* főnévben rejlő kollektivizáló jelentéssíktól, és egy sokkal kisebb csoportra vonatkozó kifejezőkészség magyarázza meg, viszi tovább a teátrálisnak mondható belépőt. A változást a következő folyamatra érzékelteti, amelyben jól látható, ahogy az általánosból egyedi, az emberből család lesz.

ember → ős → test → ükapám → jobbágy-ősöm → utód → gyermekem → apák

Az identitás keresésében azonban nem jutott még el Tóth Árpád addig, hogy a családban biztos kapaszkodót talált volna, ezért nem helyezkedik bele egy kényelmes, belső pozícióba, ahonnan bennfentesként szemlélhetné magát, mint a ritmus egy alkotóelemét. *Ó, jaj, ki tudja, hány bús ükapám / Testében élt már ez az idegen / Világ...* Ha megvizsgáljuk az *idegen világ* szerkezetet, láthatjuk, hogy egyfelől gondosan ügyel arra a szerző, hogy ne egy részemként azonosítsa a bennünk élő múltat, hanem egyetemes, rendszer nélküli egységnek tekint, ezért lesz *világ*, melynek kiterjedését nem ismerjük, és ilyen kifejezéssel élve oszthatatlan. Az *idegen* jelző viszont olyan érzést kelt bennünk, hogy a beszélőnek mégsem része ez a jelenség, kívülállóként szemléli, értékeli, meghatározza, tehát kizárólag a ráismerés gesztusától lesz a sajátja. Ennek tudatában már nem beszélhetünk időfolyamról, sokkal inkább egy szubjektivizált mozgás képe dereng fel a nemzedékek között.

A szöveg szerkezete világosan leképezi, miként mond le a beszélő arról, hogy érvényes identitás meghatározó-tényezőként fogadja el Bergson filozófiájának ezen elemét.

1. egység (1-5. versszak): a megismert filozófia bemutatása kijelentő mondatokkal;
2. egység (6-7. versszak): a gondolat szembesítése a jelen élethelyzettel kérdő mondatokkal;
3. egység (8-9. versszak): tételes állásfoglalás felkiáltó mondatok alkalmazásával.¹³²

Úgy érezhetjük, hogy ez az elméleti szint még reménytelenebb helyzetbe sodorja a beszélőt. Ha elfogadja Bergson rendszerét, abban az esetben el kell fogadnia annak általános jellegét is.

¹³² A továbbiakban is ez a szerkezeti felosztás érvényesül.

Ebben a helyzetben viszont a versben megjelölt családi pozíció értelmetlenné válna, hiszen a saját gyermekén nem tarja elképzelhetőnek egy hasonló habitás eluralkodását. Kénytelen tehát a beszélő én kilépni egy radikálisan racionális környezetből, hogy a biologikumból adódó identitás (apaság) ne szenvedjen csorbát. Azt szükségtelen jelen tanulmányban bizonyítani, hogy filozófiai diskurzus esetén egy emocionális alapon álló szellemi konstrukció ritkán helyettesít racionálisan alátámasztott tudományos eredményeket. Természetesen a filozófia esetén végső, szilárd tényekről beszélni szintén nem általános.

Egy olyan rendszer, amely következetesen, lényegénél fogva nem személyspecifikus, nem lehet alkalmas öndefiniálásra. Az identitás és a tartam, az egzisztenciális és lelki stabilitást biztosító énszemlélet és a tiszta idő nem kezdhet párbeszédet egymással. Ennek világossá tételére álljon itt két idézet Bergsontól: „Márpedig valamely tudatos lénynek nincs két azonos mozzanata. Olyan tudat, amelynek két azonos pillanata volna, emlékezet nélküli tudat lenne – ez pedig nem tudat, hanem tudatnélküliség.”¹³³ Ezen citátumok ellentételezésére idézem *A test csodája* önazonosító gesztusát: *Hamlet vagyok*. E mondat eleve kizárja Bergson rendszerét, amely számít az emlékezésre. Az emlékező viszont már változáson ment keresztül az emlékezés hatására. Ha egy rendszer bővült egy elemmel, az nem lehet azonos saját korábbi énjével. Miként azonosíthatná magát a beszélő Hamlettel, ha ő egyben a múltjának is a része. Ez ebben a vonatkozási rendszerben lehetetlennek tűnik.

A vers szerkezete zenei hatásokban is eltérő karaktert mutat.

1. rész: csöndben kezdődik, minden esemény a testen, sejteken belül zajlik le. A titokzatos-ság, a meg nem értés miatt nem jöhet létre a valódi hangérintés.
2. rész: megtöri a csendet a beszélő kérdése. A belső beszédből kihallatszanak a kérdések. A kérdés feltevése konkretizálja a felmerülő problémát. A korábban felvázolt világ homogén volt, most viszont részekre kezd szétesni, egy tudatosabb én kérdez rá anélkül, hogy feltétel nélkül elfogadná a jellemzett jelenséghez tartozását.
3. rész: végleg megszűnik az érzelemmentesség feszült csendje, megjelenik a dallam. A ritmus, mely hang nélkül pusztán elméleti konstrukció, testet ölt a hangmagassággal való társításakor. Ez a kép azt a gondolatot képezi le, ahogy az idő bennünk ölt testet. Ehhez

¹³³ SÁNDOR Pál, *Henri Bergson filozófiája*, 148.

nem kell a felismerés gesztusa, de szükséges egy hordozó anyag, mint a ritmusnak a dal-
lam, a hangmagasság.

Ezt a szerkezeti felosztást, zenei hatást erősíti fel a versmondattan is. Az első résznek, a filozó-
fia tételes bemutatásának versmondattana konzervatív, szabályos: egy versszak egy mondat.
Ebből a szabályosságból kilóg a nyitány, amelyet retorikai kifejezéssel problémafelvetésnek
nevezhetünk, ez radikálisan önreflexív és provokatív. Az időpontok egymásra ható, de egy-
másba nem hatoló koncepciójával szembehelyezkedik több száz év konvenciójával. A tevé-
keny életből fakadó fejlődés helyett a tudatalattiból fakadó változást vizionálja. Ennek lesz
metaforikus kifejeződése az *utas* is, aki előrehaladásához más eszközt vesz igénybe, ám annak
befolyásolására nincs lehetősége, a választott kiszolgáltatottság állapotában leljük a kutatót. A
cél elérése kétséges, hiszen jelen esetben nem földrajzi helyváltoztatás során érünk el célunk-
hoz, hanem belső világok feltárása lenne kívánatos. Nem csoda, ha az elemzett mondat nem
juthat el a sor végére, ahol megnyugtató módon tekinthetne a következő cél felé, hanem zsák-
utcába jutott utazóként reked meg a sor közepén, kiprovokálva a következő mondat ellentétes
kötőszavát (*Ám bennem csöndesen / Ezernyi ős mozgás jár...*).

A második egységben megduplázódik a mondatok száma: két versszakban már 4 mon-
datot találunk. A változás szembeötlő, ám hangsúlyozottan mennyiségi változásról van szó,
hiszen erre a szakaszra még rávetül a filozófiai gondolkodás szikár következetessége. Minősé-
gi változás a harmadik szakaszban van.

Itt a korábban megismert eljárásokat ötvözi a szöveg, ezen egység első négy sora há-
rom mondatból épül fel, a második négy sora egyetlen közlés. A kérdésekben felvillanó kétel-
kedés totális tagadásba vált át, felborul a rend. A filozófia szikár rendjével nem egy másik, jól
kidolgozott elmélettel száll szembe, hanem alapvetően érzelmi alapú reakció ölt testet. Ha a
tudományos megközelítéshez szabályosság kapcsolódott, akkor annak tagadásához természe-
tes módon illeszkedik a struktúra felbontása, az anarchia.

Az utolsó strófában a jövő – amely nem része Bergson rendszerének – visszahozza a
nyugalmat a szöveg mondattanába, hiszen elmúlt az elmélethez igazodás kényszere, saját
konstrukcióval folytatja az identitáskeresés szempontjából megbukott filozófiát.

A deduktív módszerből (Bergson filozófiája a világban működő időfelfogás szempontjából → én az időben) következnie kellene az induktív gondolkodásmód feltűnésének is (én az időben → világ az időben), hogy a kör bezáruljon, és sziklaszilárd rendszerrel dolgozhassunk. Ha azonban kiesik az én a családi struktúra miatt, akkor Bergson filozófiája tautologikus szituációban találja magát, hiszen egy általános világmagyarázatot a világban működő rendszerrel magyarázni öndefiníció lenne.

Hogy a fent vázolt zsákutca mégis átjárható legyen, Tóth Árpád egy radikális megoldást alkalmaz. *Az ősök ritmusában* a szerző a bergsoni időelméletet keveri a predestináció hit-tételének egy variált formájával. Az eleve elrendelés elve a *földi lét – transzcendens lét* korrelációban értelmezhető, ezzel szemben Tóth Árpád a múlt által képezett temporális transzcendenciát kapcsolja össze a jelen, földi élettel. Ahogy a kálvinista teológia szerint földi cselekedeteink nem befolyásolják túlvilági pozícionkat, úgy az ember cselekedetei nem változtatnak a következő generáció minőségén, hiszen az ősök világa válik kizárólagos formáló erővé. A helyzet akkor bonyolódik még jobban, amikor ez a filozófiai-teológiai egyesülés a determinációval egészül ki.

A determináció, amellyel kapcsolatban szociográfiát, fajelméletet, genetikát is megszoktuk említeni, ebben az esetben ismét bergsoni alapot kap. *Vagy kába álom minden szabad út, / És nem is lehet újat kezdeni?* A múlt nemcsak része az embernek, hanem mindennél hatalmasabb diktátora is egyben. Lehetetlennek tűnik elszakadni ettől az erőtől, amely immár nem egyszerűen alakítja a jelenben élőket, de teljesen kitölti, azonossá teszi saját magával őket. A determinizmus gondolatát – ha megfosztjuk a transzcendens vonatkozásoktól – sorsszerűségnek is nevezhetjük. A sors immanens tulajdonsága, hogy egy olyan elméleti konstrukció, amelynek kialakításához feltétlenül szükséges az emberi elme folyamatalakító képessége. Releváns tényezővé lép elő ismét az elmúlt események válogatott rendszerezése, elmúlt élethelyzetek kerülnek egymás után, kialakítva a sorozat egyes elemeinek szinkron jellegű pozicionálását. Az ősök ritmusa *jobbágy-ős* és *rabszolga* kifejezései szembeszállnak Bergsonnal, a szolgasággal megnevezett ember praktikusán egy társadalmi helyzet alapján elkülönülő egyén, akinek illetően megítélése messze került a folyamatos idő által meghatározott személytől. A *régi jobbágy-ős* és az *új rabszolga* funkcionalitásában rögzíti a társadalomba a megnevezette-

ket, egy nagyobb közösség viszonyrendszerében demonstrálja jelzői kiterjesztéssel azok szá-
nalomra méltó sorsát.¹³⁴

A beszélői útkeresés sikerét akadályozza az is, hogy nyelvi korlátok lépnek fel a szö-
vegalkotásban. Az öndefiníció aktusát rögzítő lírikus pillanatképek homogén mivoltukban egy
ugyancsak homogén nyelvi kifejezőkészséget alakítottak ki a korábbi kötetekben. Az oly sok-
szor ismételt lexémák: *bús, magányos, egyedül, beteg, komor, árva, ábránd* stb. önmagába
zárják a beszélőt, és azonnal cserben is hagyják őt, amint egy nem-énként definiált világ iden-
titásalakító szereplőként tűnik fel. Ahhoz, hogy Tóth Árpád megfelelhessen a bergsoni gon-
dolkodás nyelvi kritériumainak, kölcsönözni kell szavakat valakitől, akinél ez a nyelvi kompe-
tencia fellelhető. Jelen esetben Ady Endre alkotásaiból szűrődnek be jól ismert, gyakran do-
minánsként elemzett kifejezések: *ős, dac, jobbágy, új, utód*. Az allúzió alkalmazása magában
rejtje azt a csapdát, hogy nem csupán értelemtágító funkció kel életre ezen poétikai eljárás hatá-
sára, hanem beszűrődik az alapszövegbe az idézett mű világ- és énmagyarázatában megbújó
ideológia is. Ady Endre pozíciója megragadható a dekadenciával, amely a Nyugat első nem-
zedékét tekintve korjelenség is, bár ennek szerepét nem indokolt a poétikai eljárások kialaku-
lásában túlzottan előtérbe helyezni.

Tóth Árpád kapcsolatát a dekadencia jelenségével Makay Gusztáv kismonográfiája¹³⁵
foglalja össze. Ebben a kötetben a költő első korszakának legfőbb szellemi motivációjaként a
századforduló dekadens hangulatát jelöli meg, egyenesen a *Dekadens hangulatok költője* al-
címet találta megfelelőnek a szerző. A kötet megjelenésekor (1967) elvárt ideológiai irány
miatt¹³⁶ Makay Gusztáv a fejlődés csúcspontjaként *Az új isten* szöveget jelöli meg a dekadens
szemlélet túlhaladásának egyetlen irányaként. Az újabb kutatások szerint más lehetőségek is

¹³⁴ A költő lánya a következő kommentárt fűzi a szövegben felbukkanó jellemzésekhez, lehetőségekhez: „Az
ősök ritmusá-ból megtudtam: gyávaságát ugyan annak tulajdonította, hogy a jobbágy ősök kényszerű meghu-
nyászkodása öröklött tulajdonságként valósággal beépült a sejtjeibe – ő maga tehát úgyszólván nem tehet róla. De
éppen ezért, mert szinte tetében hordozza ezt a meghunyászkodást, ellene sem tehet. Egyetlen reménye, hogy a
gyermek majd megszabadul ettől a nyomasztó örökségtől a szebb új világban”. TÓTH Eszter, *Családi emlékek
Tóth Árpádról*, Széphalom Könyvműhely, Budapest, 2007, 27.

¹³⁵ MAKAY Gusztáv, *Tóth Árpád*, Gondolat, Budapest, 1967.

¹³⁶ A kiadvány szóhasználatára és szemléletére vonatkozóan álljon itt egy rövid idézet a dekadens költői lét ér-
telmezésének illusztrációjaként: „De miért csak egyesekre hat a dekadencia, még ugyanazon „dekadens korban”
is? Valószínűnek látszik, hogy ebben része van valamiféle magával hozott, az egyén társadalmi és biológiai múlt-
jában gyökerező testi-lelki diszpozíciónak is, hajlammak az erőtlenségre, a passzivitásra, a letörtségre, a mélabúra.
Ez a hajlam kedvezőtlen életrajzi és társadalmi-környezeti okok hatása alatt tartós lelkiállapottá, életérzéssé rö-
gződhet. Általában a hanyatló társadalmi osztályok, kiábrándult korok költői születnek dekadens hajlamokkal... az
a kor, amelyben élnek, a maga nyomasztó légkörével, fojtogató kilátástalanságával rájuk nehezedik -, még mé-
lyebbre süllyednek dekadenciájukban. Ezt példázza Tóth Árpád pályája is.” MAKAY Gusztáv, *Tóth Árpád*, 16-17.

nyitottak a kérdés kapcsán, ám a dekadens hangulat motiváló hatását teljesen elvetni nem indokolt. Bergson időfelfogása nem találhat kapcsolatot a dekadencia tagadó, elforduló magatartásával. Az 1910-es évek uralkodó művészi magatartása egy időben korábbi világ ellentétéként aposztrofálja magát, ami nem történhet meg a kiterjedtség egységének elfogadása mellett. Az ős, aki a sejtek szintjéig ritmusalakító tényező, a definiálhatatlan hagyományba dermeszti az utódot; a dekadencia értelmét veszti, amint nincs lehetősége konfrontálódni a világgal, ez pedig csak külső pozícióból volna lehetséges magatartás.

A test csodája

Ámultatok már néha, mily csodás
Világ a test, az ős sejt-tömkeleg?
A bennem zsúfolódó különös
Csodákra én riadtan figyelek.

Mily csoda ez: Hamlet vagyok, borús
Vándor, ki céloom s utam nem tudom,
S mégis bennem ezer és miriád
Mozgás rohan biztos célú uton.

Mosolyognék egy új, szép friss mosolyt,
De a szív bíborló öbleiből
- Sejt sejtnék adja - száll már biztosan
Szememig a vén könnyek vödre föl.

Dacolnék új, szép daccal, ám kemény
Szájam körül már csöndes árkot ás,
Szelíd és gyáván reszkető mosolyt
Az ős alázat és megalkuvás.

Henyélnék, ó, hisz csak henyélni jó,
Ülni a napban. Minek a robot?
S agyamon ezer apró kalapács
Veri a marsot: az időt lopod!

Lázadnék: nem leszek rabszolga már!
Halált! S csípőm körül már isteni,
Álnok tüzekkel bizserget a vágy:
Élni s új rabszolgákat nemzeni!

Ki tette ezt velem? Ó, emberek,
 Ki tette ezt velünk? Ki oltja át
 Bús testekből új bús testekbe az
 Örök parancsok sötét csapatát?

Neki mindegy az én, a bús egyén,
 A gép a fontos, mit testünkbe rejt,
 Hadd szorítsa idegen titkait
 Nemzedékről nemzedékre a sejt.

Vázlatok vagyunk valaki kezén,
 A sok torz vázlat szemétre kerül,
 De hátha egyszer teljesül a mű,
 Hátha az Ember végre sikerül!

Különös lehetőséget teremt az értelmező számára, hogy *Az ősök ritmusa* vers keletkezését megelőzi nemcsak 12 lapnyi teleírt változat, hanem rendelkezésünkre áll a párverse is, amelyből kialakult, *A test csodája* címmel. A kritikai kiadásban is mindkettő szerepel, közvetlenül egymás után. A két szöveg különbségei bepillantást engednek egy külső rendszer adoptálásának kezdő és végpontjába.

Az első különbség, amely témánk szempontjából relevánsnak tűnik, az a kezdeti önmeghatározás, amelyből kiindulva vizsgálja meg a lírai én a filozófiai tézis alkalmazhatóságát. *A test csodája* második versszakában ezt olvassuk: *Hamlet vagyok*. Shakespeare tragikus hőse-re való utalás, a vele való közösségvállalás jelentős különbséget mutat a második programvers *Ember vagyok* metaforájához képest. Miben áll a fő különbség? Talán az egyedi és az általános kibékíthetetlen ellentétében. Hamlet, aki parancsot teljesít, aki apja szellemének hatására válik valamilyenné, remek példája lehet a leegyszerűsített Bergson-tézisnek. Az ő, aki bennünk él tovább; a józan ész (látszólagos?) elvesztése, amely elrugaszkodik az összefüggések alkalmazásától szintén leképeződése az analizáló szellemi tevékenység hiányának, amely hiányra Bergson alapvetően támaszkodik. Azt mondhatjuk, Tóth Árpád tökéletes toposzt talált gondolatainak sűrített közlésére. Minden bizonnyal autentikus interpretációnak tartanánk jelen elégiánkat, ha nem helyezne választott hőse mellé a szerző értelmező mozzanatokát. Ám ezzel a megoldással már elbizonytalanít bennünket.

Hamlet vagyok, borús
 Vándor, ki céloim s utam nem tudom,
 S mégis bennem ezer és miriád
 Mozgás rohan biztos célú uton

Olyan nyelvi elemek tűndökölnek a fenti sorokban, amelyek semmilyen módon nem illenek össze Bergson fogalmazásmódjával. Totális térérzet alakul ki egyszerre az olvasóban, elveszítve a fonalat, amelynek követésére meghívott a szöveg koncepciója.

A *Hamlet*-vonal kibontása a hetedik versszakban folytatódik, amikor összegzi az ősi parancs hatását, az ezzel kapcsolatban felmerülő kérdést: *Ki oltja át / Bús testekből új bús testekbe az / Örök parancsok sötét csapatát?* Miután a válasz nem artikulálódhat egy ilyen intertextuális környezetben, más szintre kell lépnie az önkereső ének: *De hátha egyszer teljesül a mű, / Hátha az Ember végre sikerül!* Ezen a ponton hagytuk magunk mögött az egyetlen segítséget, akire bátran számíthattunk, *Hamlet*ot, aki úgy fogalmazhat, ahogy a vers írójának is kellene e kényes szituációban. Mégsem lehet a megoldás kulcsa a dán királyfi, hiszen egy gyilkos uralkodó megölése közel sem akkora irodalmi felelősség, mint saját identitásunk felépítése, ez ugyanis saját korábbi életünk rituális öngyilkosságával egyenértékű cselekedet.

Olyan antimitológiát épített már fel Tóth Árpád, annyira ragaszkodik a magányhoz, hogy sem *Hamlet*, sem Bergson nem lehet életpótlék. Az idő végtelenségét nem érezheti át, mert nem rendelkezik vele, zárt idővel dolgozik az életrajzi szerző, mert – mint más versekből kiderül – beteg. Ha a halált nem sorsként, hanem idő kérdéseként vizsgálja, akkor azzal a lendülettel le is rombolja az említett filozófus gondolatmenetét, hiszen meg kell élnie a pillanatot, az ugyanis korlátozva van a számára. Térbe kell tennie az életét, minőség helyett mennyiség neki az idő, máskülönben az örökös hiány állapota lengené körül őt.

A másik poétikai sajátosság, amely felkeltheti érdeklődésünket, az a modalitás letisztulása a második szövegben. *A test csodája* kevert modalitású versszakokból építkezik, szemben a végső változat letisztult rendszerével. Kérdés, felkiáltás, óhajtás és kijelentés kevert struktúrája teszi emocionálisan és intellektuálisan zaklatottá a textust. Erőteljesebb a nem-énre való utalási hálózat, több a meg nem értés, a kétely, miközben az ultima manus szabályos retorikai vázzal operál.

Ebben az esetben azonban a letisztult forma nem az elfogadás nyugalmi állapotát demonstrálja. A korábbi vers érzelmileg tiltakozik minden külső magyarázat ellen, a folytatás már racionális úton bontja fel a tézis belső struktúráját, és teszi világossá az elutasítás végérvényes beismerését. Ennek igazolására álljon itt egy utolsó példa. *A test csodájának* zárlata még csak általánosságban bizakodik a törvényé emelt bergsoni gondolat dinamikus érvényes-

ségében: *Hátha az Ember végre sikerül! Az ősök ritmusa* már személyes közbeavatkozásra is lehetőséget ad:

Én nem hiszem. Van kicsi gyermekem
Énnékem is! Hátha az ősi sejt
Őbenne tisztul dús örömré, és
Minden homályos, vén bút elfelejt!

Ha a gyerek és az apa más személy, pedig egyszerre élnek, akkor nem tekinti a beszélő egy folyamatnak a létezésüket, hanem egymás mellé teszi őket: térben gondolkodik. Ekkor már végérvényesen kommunikálja a szöveg, hogy ez a filozófia kihátrál mögüle, nem teremthet stabil identitást az alkotó számára.

Művészet és művészek viszonya a lírai énnel

Ripacs

Csak a bukás várt, látom magam is.
Elméláztam a fák közt: Ó, szelíd,
Örök kulisszák! - s mikor tüzeit
Rámköpte a reflektor: „most!” - hamis

Gesztussal rángtam, rossz, ijedt színész -
Egy percem lett vón: megmutatni a
Fenségeset. Az Istent. S már tova
Fordult a fény. És ennyi az egész.

Ó, hol a szenvedély, amit csak én
Tudtam? Az égre nézek: rég halott
Csillagok özvegy fénye nyargal ott.
Reménytelen minek ágálok én?

Az előadásnak rég vége van.
Jobb lesz: lemosom az élet silány
Festékeit magamról. Halavány,
De igaz arcom bocsásd meg, Uram!

Tóth Árpád életének utolsó teljes évét (1927) az identitás kialakítására tett kísérlet esztendejének is nevezhetjük, melyet tematikusan a fény keresése jellemez. Korábban nem volt ilyen egyértelműen kimutatható az az ív, amely a Nap, a fény köré fonódik, és versről versre, szinte monotematikusan láttatja a vágyott világosságot.¹³⁷ Az ide tartozó tizennégy vers¹³⁸ mindegyike beleillik abba a folyamatba, amely az első fény felvillanásától, a megtalált pillanatnyi örömről át a mesterséges fény látványt és életet torzító hatásáig tart.

Az első szöveg (*Egy pisztoly csattant el*) villantja fel a fényt, karakteres indítást adva az évről mind vizuális, mind auditív szinten. A fény pillanatnyisága (*Egy vad fény lobbant el. Vagy csak az élet / Ájult tova? Mily különös sötét lett.*) hívja fel a beszélő figyelmét a hiány

¹³⁷ A Nap szerepét korábban nem vizsgálta a szakirodalom, BARTA János, aki tematikusan ismerteti az életműben a vegetációs motívumokat, a hold, a csillagok, a hajó megjelenési pontjait, nem foglalkozik a Nap szerepével, ugyanis a századelő költészete sokkal inkább az éjszaka, az este felé fordul, ezekben a nap-szakokban látja saját hangulati kivetülését. BARTA János, *Tóth Árpád műhelyében = In memoriam*, 330-351.

¹³⁸ 1927-ben tizenöt vers született, de a *Köszönöm* című szöveget – annak felkérésre készült körülményei miatt – nem tartom relevánsnak a téma szempontjából. A mű a *Kardos Albert-émlékkönyvbe* készült.

állapotára – amit az előző év utolsó verse, *Isten törött csellója, hallgatok* teremtett meg -, adja a kezdő lökést (*lövést*) a változás elindításához. Az adott nyelvi környezetben a sötétség érthetetlen nyugalomnak tűnik, a fény jelenti a különleges, vágyott de bántó létet, majd visszatérünk a sötétségbe (*Két érthetetlen közt a józan csendben / Ülsz*). A következő szöveg (*Amíg a csókot megtaláltam*) a transzcendens szférához köti a fényességet (*Ó, mennyi álmom, fény meg isten*), majd eljut a versbeli én a fény keresésének vágyához *A föld alatt* szövegben (*Emberek: csak a szemük izzik / S betegen egy kis fényt keres.*), tipikus *De profundis* alaphelyzetet vizionálva. A kezdő sor sötétségéhez képest nagy változást hoz az *Álarcosan* vers, melyben a világ rosszabbik felére már jellemző lesz a világosság (*Az Antikrisztus napjai ezek, / Csillog a világ szörnyű arany-szennye; Vergődő és fénytelen harcokon / El kell kopni.*), amitől megpróbál elhatárolódni, ezért felveszi álarcát (*Most álarc van rajtam*). A következő két szöveg mutatja a fény eláradását a beszélő életére. Az *Elejtetted a napot* a szerelem érzéséhez köti a Nap erejének megérzését (*Rád gondoltam délután, / Fönn az arany nap süttött*), az *Áprilisi capriccióban* tündöklő fény ad boldog, megelégedett órákat (*a nap / Elönti friss arannyal. / A parkban - rőt aranyhal; De jó most elfeledni, hogy / Az élet rút és vad dolog*). A következő két vers a lemenő Nap képét állítja elének, (*Azóta, hogy leáldozott / Az a nap, itt mi változott? / A szikla omlott pár vonalnyit; Alkonyatban / Nem egyéb, csak / Néma illat, / Mit az ember / Behunyta szemmel / Mélyre szívhat*), a *Szigeti emlék* az emlékezet attribútumaként nevezi meg a Napot, *A hold leckéje* pedig – címéből adódóan – helyettesíti a fénylő égitestet a Holddal; egyre közelebb kerül így a *Ripacs* problematikájához, amennyiben a Hold szemfényvesztő égitestként jelenik meg, ami csak visszatükrözi a Nap fényét (*S az ócska szemfényvesztés / Addig csal és ragyog*). A záró vers előtti *Szomorúság Anteusa, Illatlavinák alatt* és *Kecskerágó* egy-egy pillanat idejére visszaidézi a Nap fényét, ám ezekből a percekből csak szomorúság fakad, mivel a fény az eltűnt boldogságra emlékeztetik a beszélőt.

Látom majd Isten távoli szemében
 Megcsillanni egy legördülő fényben
 Szomorúságomat? *(Szomorúság Anteusa)*

Még egyszer édes, hajdani
 Színekben felgyúl a világ,
 S rám rognak, s eltemetnek a
 Halálos illatlavinák. *(Illatlavinák alatt)*

Érintésétől áhítat
 Borzong át, mintha áldozónak
 Nyújt ajkára az áldozópap
 Hűvös ostyát. Lement a nap. (Kecskerágó)

A Nap-képek sorozat záró akkordja a *Ripacs*, amely mesterséges fényrel helyettesíti a természetes fényviszonyokat, megszüntetve ezzel a kiszolgáltatottságot, ugyanakkor a koncentrált fény hatására előtűnnek a rossz mozdulatok, a hamis szólamok.

Új értelmezési lehetőséget nyit meg az 1927-es verssorozattal kapcsolatban a bartóki tengelyrendszer összevetése az említett művekkel. Bartók Béla zeneelméleti felfogása szerint a kvintkörön szemben található hangnemek azonos funkciót képviselnek, így helyettesíthetik is egymást. Ennek szellemében fogalmazza meg a zeneszerző többek között *A kékszakállú herceg várát*: a nyitány és a zárlat fisz-moll karaktert képviselnek, míg az ötödik ajtó feltárulására elér a zene a C-dúr hangnemhez, amely a fény, a gazdagság jelképes megnyilatkozása az operában. Ugyanez a rendszer képeződik le az említett tizennégy versben is: az első vers tragikus, letargikus – ugyanakkor reményteli – hangulata az *Áprilisi capriccio*¹³⁹ szöveget elérve a külső- és belső táj szépségéig jut el (Bartóknál: *Lásd, ez az én birodalmam!* – ötödik ajtó), majd visszatérünk a kezdetinél is mélyebb hangulati síkra. A hangnemi összevetés tétje nem elsősorban a szerkezeti hasonlóság feltárása, sokkal inkább a helyettesítés lehetőségében van. Ezek alapján a fény hiánya vagy megléte nem különbözik minőségileg az identifikáció folyamatában, sokkal inkább a keresés magabiztos vagy tapogatózó jellegét érinti.

A *Ripacs* című vers Tóth Árpád utolsó versei közé tartozik,¹⁴⁰ a kritikai kiadás hat befejezett művet említ, (a *tréfás, hírlapi rögtönzéseket* nem tárgyalom) amelyek később keletkeztek az említett alkotásnál.¹⁴¹ Késői szövegről beszélünk, így természetes, hogy az identifikációs letisztult, mégis komplex módon jelentkezik benne. Egyszerre tekinthető istenes versnek¹⁴² és ars poeticának is, amennyibe a művészet sikertelenségét, őszinteségét tematizálja. Mivel Isten és művészet között hierarchikus viszonyt ábrázol, jelen dolgozatomban a művészet kérdéskörét helyezem előtérbe.

¹³⁹ Érdemes figyelni a címadás zenei vonatkozására, a *capriccio* a rapszódia hangszeres megfelelője.

¹⁴⁰ A Nyugat 1927. decemberi számában jelent meg.

¹⁴¹ *Betörő; Marson; Aranylövég a messzi égen; Arany tó az égen; Isten oltó-kése; Elkoptam; (A tréfás, hírlapi rögtönzéseket és a töredékeket nem tárgyalom.)*

¹⁴² Helyet kapott az Apostoli Szentszék kiadója által megjelentetett *Isten oltó-kése* című, Tóth Árpád istenes verseit tartalmazó kötetben is.

Az említett viszony a következőképpen írható le: a művészet és a művész feladata, hogy Istent ábrázolja: *Egy percem lett vón: megmutatni a / Fenségeset. Az Istent.* Az idézett sorok három állítását emelem ki, amely kijelentések tétje messze túlmutat a címben központi helyzetbe állított ember negatív kontextusán.

Az első állítás Isten személyére vonatkozik: *Isten van és fenséges.* A transzcendencia létezésének ilyen egyértelmű állítása nem evidencia kérdése, ha az életmű más szövegeiből is tájékozódunk:

Valaki megölte az Istent...
Mert ember vagyok én is, én is,
Az Isten véres gyilkosa... (*Tetemrehívás*);

Így szállsz a végtelenben,
Körötted semmi más,
Csak boldog égi csendben
Az irrealitás... (*A hold leckéje*).

Isten létének határozott állítása a kései versek sajátja, így jogosan állíthatjuk, hogy az identitás megtalálása körvonalazódni látszik. A fenséges tulajdonság explikálása egyedüli az életműben, korábban olvashattunk *fáradt, ifjú, hűvös* Istenről, de az emberi világon kívüliségre utaló tulajdonságra ezen kívül csak az *Ó, örök Isten...* kezdetű szövegben találunk példát:

Ó, örök Isten, kit tünődve látott
Képzelmem sokszor ülni ősi égben,
Komoly szemmel szemlélni vén világot,
A törpe emberfajt megvetve régen,
Fenséges dachban, árva egyedüllét
Ormán.

Isten megítélése csak e két esetben lép túl(?) az antropomorfizáló szemléletmódon.

A művész szerepét tematizálja a megnyilatkozás második eleme: *megmutatni*. Isten megmutatásának vágya és kötelessége felidézheti Babits Mihály prófétai énszemléletét.¹⁴³ Indokoltnak tűnik, hogy jelen esetben mégse az Ószövetség prófétáinak alakjait, hanem Hermész alakját hozzuk kapcsolatba a sikertelen színésszel. Hermész az istenek hírnöke, akinek szavain keresztül bepillantást nyernek az emberek az istenek akaratába, létezésük rejtettségé-

¹⁴³*Holt próféta a hegyen; Jónás könyve; Csak posta voltál;*

be. Több hermészi attribútum is a görög hírnök alakját aktivizálja a Tóth Árpád-verssel kapcsolatosan. Közismert Hermész színészi alakítása Apollón teheneinek elrablásával kapcsolatban.¹⁴⁴ A színészetben rejlő metaforikusság sajátos pillanata tárul fel ebben a mítoszban: Hermész önmagán keresztül mutatja be, milyen egy leleményes isten, így önmaga metaforájává válik.¹⁴⁵ A versbeli ripacs viszont az önazonosság hiányától szenvedve kénytelen eltávolodni a természetes gesztusoktól (*hamis / Gesztussal rángtam, rossz, ijedt színész*). Isten bemutatásához nincs meg a kellő ismeret, amely adekvát metaforaként hozhatna létre magas szintű, művészi kontextust.¹⁴⁶ A versben felvázolt szituáció alapján a fő különbség Hermész és a rossz színész között nem abban rejlik, hogy az egyik el tud hitetni valamit, ami nincs, vagy nem úgy van, mint ahogy az látszik, sokkal inkább a trópusok erdejében való különböző tájékozódási képesség vezet győzelemre, illetve csúfos vereségre:

Elméláztam a fák közt: Ó, szelíd
Örök kulisszák!;
Az égre nézek: rég halott
Csillagok özvegy fénye nyargal ott.
Reménytelen minék ágálok én?¹⁴⁷

Hermész az istenek szavát közvetíti, ami metonimikus kapcsolatot eredményez küldő és küldött között, ezzel ellentétes attitűdöt képvisel a *ripacs*, aki nem Isten szavát, hanem magát Istent teszi meg küldetése tárgyává, így a metonímia stabilitását kikerülve a metafora, az azonosítás örök kulisszái közé rekeszti magát. Ebbe a magatartásba törvényszerűen bele kell bukni, hiszen a metaforikus pozíció természeténél fogva választásra kényszerített; minden esetben a jelölt valóságem egy sajátosságát emeli nyelvi szintre.¹⁴⁸ Az a törekvés, hogy Istent személyében tegye érzékelhetővé, ellent mond a nyelviség természetének. Ennek fényé-

¹⁴⁴ Csecsemőkorában ellopta Apollón ötven tehenét, menetiránynak háttal hajtotta őket, hogy a nyomok megtevésszék a keresőket. Kettőt megsütött, a többit elrejtette, majd visszabújt a bölcsőbe, hogy Apollón csak ártatlan kisgyerekként tekintsen rá.

¹⁴⁵ Az említett történet Hermész neve nélkül is mesélhető; a leleményesség a személy azonosítása nélkül is felfedi magát a történet alakulásában.

¹⁴⁶ *Ripacs: 1. ocsó hatásokra törekvő, rossz színész, ritk. előadó vagy szónok.*

2. népnyelven: egyébként sima felületen, bőrön levő apró kidudorodás, illetve bemélyedés, pl. himlőhely. Magyar értelmező Kéziszótár II, Akadémiai, Bp, 1171.

¹⁴⁷ A természet – költői kép kapcsolat megjelenik BAUDELAIRE Kapcsolatok szonettjében. „Templom a természet: élő oszlopai / időnkint szavakat mormolnak összesúgva; / Jelképek erdején át visz az ember útja” *A Romlás virágait* 1923-ban fordította le BABITS Mihály, TÓTH Árpád és SZABÓ Lőrinc.

¹⁴⁸ „A nyelv sohasem fejez ki valamit tökéletesen, hanem mindenütt csupán a leginkább szembeötlő jegyet emeli ki...” Friedrich NIETZSCHE: *Retorika = Az irodalom elméletei IV*, szerk. THOMKA Beáta, Jelenkor, Pécs, 24.

ben a *hamis / Gesztussal rángtam* már nem a színészi játék helytelen felfogását, hanem a nyelvi meghasonlottság groteszk artikulációját állítja.¹⁴⁹ A nyelvi konvenciótól való eltávolodásnak lesz transzparens jegye a versszakok közötti áthajlás, amelyet Tóth Árpád csak néhány szövegben alkalmaz.¹⁵⁰ A vizualitás és a szemantikai kapcsolódás éles ellentétbe kerül, ám játékosságával el is rejti az önértelmezés kényszerét.

A látvány jelentéskonstruáló szerepét érvényesítve, az első versszakhoz kapcsoljuk a *hamis* jelzőt. Így a következő szerkezet alakul ki: *s mikor tüzeit Rámköpte a reflektor: „most!”* – *hamis*. Ezzel a kapcsolatteremtéssel a versbeli szituáció igazságát kérdőjelezi meg a beszélő, aki egyben a helyzet főszereplője is. A fenséges felfedése egy színházi produkció, egy időhöz kötött, tervszerű mozdulatsor keretében olyan illúziót keltene, amely messze meghaladja bármely színházi műfaj hatókörét. A nyelven való uralkodás, a nyelv koordinált működésbe kényszerítése erőlködésbe, *hamis* szituációkba sodorhatja a színészt.

Ha a mondat szerkezete és feltételezett jelentése szerint olvassuk az adott szövegrészt (*hamis / Gesztussal rángtam*), abban az esetben a ripacsra jellemző hangsúlyozás, tagolás akusztikai élménye (re)konstruálódik. Ugyanis akaratlanul hangsúlyt kap a *gestussal* komplex határozó, mivel a nagybetű látványa és a térbeli távolság miatti szünet új mondat élményét kelti az olvasóban. Ez a nyelvi lelemény csak olvasó befogadó számára elérhető hangzás. Ez arra irányítja a figyelmünket, hogy Isten megmutatása nem elsősorban a közönség felé irányuló tett lenne, sokkal inkább az elsődleges értelmező, a ripacs belső igénye ez, melynek már eleve nem tud eleget tenni, így a színészi játék már a primer értelmezés során kudarcra ítéltett.

Az áthajlás a rímhelyzetben levő szavak szerint is érdekes helyzetet teremt. Az ölelkező rím szélső sorainak zenei struktúrája transzparens módon zeneti a *magam is – hamis* sorvégeket. A két nyelvi egység összekapcsolása felfogható a ripacs önjellemző gesztusaként.

Kitüntetett szerephez juttatja a *hamis* jelző/állítmány kifejezést az, hogy három szerkezetbe való beleértése is lehetséges. A mondatbeli szerep megkettőződése, a jelentés globális kiterjesztése a metafora sajátosságait idézi fel. A konkrét képből (jelzős szerkezet: *hamis gestussal*) való kivonódása a forma szintjére emeli a metaforikus gondolkodást, így a *hamisság*

¹⁴⁹ A totális identitásváltás kudarcára a kortárs szerzők műveiben több példát találunk: „Góg és Magóg fia vagyok én, Hiába döngetek kaput, falat...” (ADY Endre); „A mindenséget vágytam versbe venni, / de még tovább magamnál nem jutottam...” (BABITS Mihály)

¹⁵⁰ *Köszönöm; Fénylő búzaföldek között; Józanul és fantáziátlanul; Erdőszél; Elejtetted a napot; Isten törött cselője, hallgatok.*

immár az önértelmezés, az identitáskeresés kritikájává válik. A szöveg textúráján felbukkanó *hamisság* felidézi a ripacs második jelentését, a himlőhelyet, amely magára irányítja a néző (színészi produkció értékelője), az olvasó (Tóth Árpád versét értelmező ember) figyelmét.

A harmadik állítás a színészi tevékenység idejét jelöli meg.¹⁵¹ Az eddigiekben feltárt képi gondolkodásmód azt sugallhatja, hogy az egy perc sem konkrét időtartamot jelöl, nem a 60 másodpercnek, hanem egy bizonyos, rövid időegységnek a neve helyett áll.¹⁵² A bizonytalanság kikerülése érdekében bizonyosságot sugalló kifejezést közöl velünk a beszélő, ezzel stabil pozícióba helyezi magát a ripacsnak nevezett személy, relevánssá téve megszólalását e kényes szituációban.¹⁵³ Annál is inkább nagy szükség van egy biztos kapaszkodóra, mivel az adekvátnak tűnő nyelv egyre inkább magára hagyja a színészt, szónokot. A művészi produktum alanya (a mondatban tárgy) egy fordított értelmező jelzői szerkezetben jelenik meg: *megmutatni a / Fenségeset. Az Istent*. A megfelelő szó keresése artikulálódik akkor, amikor a befogadás folyamatának alakítása nem a jelzői tag szerepe lesz, hanem a jelzett szó (*Isten*) válik kiegészítő, értelmező metaforává. Mintha a retardáció az identitáskeresés késleltetéséért nem engedné meg a nyelvi norma vállalását, kimondását.

A szavak elhalasztódása felveti az önértelmezésért folytatott harc létmóddá válásának a lehetőségét. Talán nem is az a fontos már, hogy nyelvileg (is) a megkonstruáltság állapotában lehessen a beszélő, hanem immár az lesz a teljesség átélésének a feltétele, hogy a keresés állapotában maradjon, ezáltal is rögzüljön a személyisége. Az a ripacs, aki ilyen erővel képes saját félrecsúszott játékára reflektálni, ilyen pontosan tudja, hogy miben vétette el a helyes irányt, talán arra is képes lehetne, hogy kilépjen a ripacs jelentésmezejéből. Hogy ez a gondolat belátható legyen, ahhoz nyújt támpontot az értelmezés (hermeneutika) ricœuri felfogása.

¹⁵¹ Hermész szárnyas saruban jár, így a gyors hírnökök közé tartozik.

¹⁵² TÓTH ÁRPÁD költeményeiben több helyen is hasonló jelentésben bukkan fel az *egy perc* szintagma:

- „Kabátom összegyűrve lóg szögén, / A rózsá rajta hervadóra vált, / S egy percre, a klublépcső szőnyegén, / Látom a rózsááruló leányt...” (*Olykor éjjel*);
- „Ó, éj... csuklóm lelankad, és bémult ujjaimhoz / Puffadt háttal feszülnek a csúf, setét erek. / Egykedvűn bámulom... egy perc... és nem merek / Tovább nézni e kézre, s a lámpa fénye kínoz.” (*Vergődés*);
- „Aztán lehunyni a szemem egy percre, / Míg az élet kis, nyomorú perce / Ezer évvé ringatja magát” (*Erdő*);
- „Itt volt hát? - ó, Öröm, Öröm, / Egy szóra még, egy percre még!” (*Az öröm illan*);
- „S a csenden át úgy rémlik: csendesen / Egy percre most megáll szemközt velem / Halálom, mely közelg a bús időn...” (*Boldogság*);
- „A messzeség / Egy percre csupa lila láng: / Tündérvidék.” (*Sóhajféle*);
- „Kit a kemény, víg Herkules / Egy percre felkapott öles / Karjaiba” (*Szomorúság Anteusa*).

¹⁵³ Az adekvát megszólalás tétje abban is tetten érhető, hogy a ripacszkodás határa vajon megáll-e a színpadon nyújtott teljesítménynél, vagy az értelmező szöveg is hasonló félrecsúsításokkal jellemezhető.

...az előbeszéd nem engedi megjelenni azt a nehézséget, amely egyedül az írásra jellemző, amikor is a beszélőtől elválasztott megnyilatkozás jelentése nem egyezik többé a beszélő szándékával. Innentől kezdve különböző sorsa van a szöveg jelentésének és annak, amit a szerző ki akart fejezni.¹⁵⁴

Az idézett textus gondolatmenete annyiban illeszthető a *Ripacs* szövegéhez, amennyiben az előadás egy percének „szövege” lenne az írott egység, az értelmező folyamat pedig az előbeszéd. A színészi alakítás fényviszonyai, kitüntetett szerepe, közönséghez való viszonya tipikusan az írásbeliség önmagába zártságát sugallja, az idő rövidsége, az aktus megismételhetetlen és lezárt volta miatt „egyedül kell, hogy szembenézzen a befogadás és az olvasás kalandjával”.¹⁵⁵

A vers szövege, mely kezdettől a színészi alakítás értelmezését közli, a párbeszéd illúziójába ringatja az olvasót. Ezt teszi hangsúlyossá a négy versszakban ötször megjelenő kettőspont is. A pontosítás határtalan (egy percen túli) vágya rendre megszakítást, erőteljes retorizáltságot eredményez.¹⁵⁶ Ez az értelmező folyamat fokozatosan változó fényviszonyok között építi le és újítja meg önmagát, a reflektor kontúros fénycsóvjára részleteiben teszi láthatóvá az interpretáló személyét, ám ezzel a gesztus maga válik az értelmezés céljává. Isten, aki maga is birtokolja a fény, fényesség attribútumát, nem tud áttörni a reflektor mesterséges, tehát eleve interpretált sugarán.

Az előadástól kezdve a záró formuláig fokozatosan csökkenő intenzitással éri a fény az önértelmezés stációit.

1. Tüzeit / Rámköpte a reflektor
2. S már tova / Fordult a fény.
3. rég halott / Csillagok özvegy fénye
4. Halavány, / De igaz arcom

A fény által kétszeres megcsalás áldozatai lehetünk. Először a fény megvilágította jelenség vezetheti félre a befogadót: a színész kerül a középpontba, *rá* figyelünk, holott az ő szerepe csupán a hermészi küldetés lehetne. A színészi mozdulatsor, amennyiben nem sejlik fel benne az ábrázolni kívánt entitás, csak rángásként artikulálódik. Másodsorban a fény a diszkurzív

¹⁵⁴ Paul RICŒUR, *Retorika, poétika, hermeneutika*, Vulgo, 2002, 83.

¹⁵⁵ RICŒUR, Uo.

¹⁵⁶ „...a beszélgetőtársak jelenléte lehetővé teszi, hogy amennyire szükséges, helyreigazítsák a kölcsönös megértést.” RICŒUR, Uo.

térben megragadhatónak láttatja a megismerendőt.¹⁵⁷ Maga a szituáció, amelyben egy kitüntetett pozícióba helyezett emberre vetül a fény, kiválasztottként közölhet tudást valamiről, eleve félrevezeti a befogadót. A szemantikai mozgás állandóan változó környezetet teremt, így már maga a színész sem lehet birtokában stabil ismereteknek, ezáltal annak közvetítése is csak metaforikus úton történhet. A ripacs vágya, miszerint Isten megragadása kiteljesítheti az ő előadói létét, a hermészi létbe való olvadás pillanatával lenne egyenlő. Istenben egy ősmetafora lehetősége rejlik fel, amely elrejtőzik a reflektor sugarai mögött, így a kérdés már nem az, hogy miként lehetséges interpretálni Istent, sokkal inkább az, ki az, aki a reflektort mozgatva a fény eredetének nevezhető. A definiálás lehetetlenségének felismerése tükröződik a fényviszonyok korábban ismertetett változásában.

A derridai gondolatsort fordítja meg a beszélő a *Ripacs* című versben. A fény látható csökkenése háttérbe szorítja a színészt, ezáltal előtérbe kerülhet a fenséges, Isten, akinek értelmező bemutatása az erős fény miatt elhalasztódott. A fény kihunyásával (*Halavány, / De igaz arcom*) előtűnik Isten alakja (tulajdonneve), amely az egyetlen stabil pontként lebeg a szöveg univerzumában. Immár nem kapcsolódik hozzá értelmező kiegészítés, az én-Isten reláció interpretatív és identifikációs vizsgálata, ezzel az ön- és világértelmező folyamat is lezárult. A fény kihunyása látni engedi a megismerhetetlent, a tudatlanság tudatlanságként él, az öndefiníálás pedig belső feladattá transzformálódik.

A *Ripacs* elégia szintetizálja az öndefiníálás különböző irányait: művészet és hit összekapcsolására tesz kísérletet.¹⁵⁸ Az *egy percem lett vón* sor magába sűríti a teljes életművet, melyben nem tisztázódhatott Isten alakja. Ebben a szövegben a záró sor imaszerű zárlata (*Halavány, De igaz arcom bocsásd meg, Uram!*) szétválasztja művész és hívő fenségesre utaltságát; amire az utánzás művészete nem volt alkalmas, azt a metaforán keresztül világosan megláthatjuk akkor, amikor a beszélő leszámolt a metafora irányíthatóságának illúziójával.

¹⁵⁷Jacques DERRIDA, *A fehér mitológia, A metafora a filozófiai szövegben, Az irodalom elméletei V*, Jelenkor, 1997.

¹⁵⁸ Ez a kísérlet árnyaltabbá teszi a Janus PANNONIUS-szövegek sugallta kijelentések tényszerű voltát: *Nemo religiosus et poeta est. Mert hívő soha nem lehet poeta.*

Invokáció Csokonai Vitéz Mihályhoz

Szép este volt. Éreztem: az utolsó
 Ragyogó est! Egy csendes kerti lak
 Sötéten állt már: nagy, komor koporsó
 A bánatos és tiszta ég alatt:
 Igen, az volt, a holt Nyár koporsója,
 Vak, barna tömb; s a szőke hársak oldalt,
 Melyek lombját az alkony meggyújtotta,
 Mint sárga füstű fáklyák fellobogtak.

S ím, ezüst vígság csattant át a csenden:
 Gyerekcsapat hancúzott, körbeálltak;
 Néztém, s lassan szívemre tódult minden,
 Minden, ami egy csüggedt órán fájhat:
 Ó, rendes élet! gyerek! feleség! -
 Szívem! mi kincsed van e dús világon?
 Vergődő kis szerelmek, szertesztét
 Gurult tervek, ó, tépett ifjuságom!

Huszonhét esztendőm viszem batyumban,
 Elfáradt vándor, céltalan uton,
 Batyumban csupa lim-lom, ócska búm van,
 Miért is hurcolom még, nem tudom,
 S miért a versek, ez a fájó, éber
 Ösztön: árulni halk bánatomat,
 Mint cukros, fanyar fügét a kucséber? -
 Így sírtam ott a hűvös fák alatt.

S költőm! akkor Te jutottál eszembe,
 Te is nézted Debrecen fasor-rácsát,
 Mint tömlőc-rácsot bús rab néz merengve,
 S már nem is várja víg szabadulását.
 Itt rejtegetted kínját életednek,
 S itt éhezett szelíd lelked halálra,
 Mert már nem izlett, rossz ínyű betegnek,
 A remény hamujában sült pogácsa...

S mégis, magányod csendes, hús ölen,
 - Mert a magány ad végső menhelyet:
 Ez a preri, hol mint sötét bölény,
 Nagyhomlokú tünődés lépeget,
 Mély dzsungel, hol a vén boa constrictor,
 A jóllakott bú, szívünkről lebágyad, -
 Magányodban, betegen, árván, titkon,
 Mégis maradt egy felpihegő vágyad:

Csokonaim! halál pálmái árnyán,
 Debrecen magány-prerijén bús farmer,
 Mint ácsolgattad vágyad! mit se várván,
 Bús kedvtöltésül, lassan, türelemmel;
 Épül-e össze valami belőle:
 Nagy és egész mű? - rezignáltan lested:
 Fő, hogy idejét az ember elölje,
 S ki tudja? tán boldog csoda is eshet!

Egy éneket kezdtél tervelni itt,
 Hogy fájó életed beléfelejtse,
 A haza honfoglaló hőseit
 Álmodtad vissza, Árpád fejedelmet;
 Ki elveszítéd sorsod tartományát,
 Szerelmet, hitet, egészséget, mindent,
 Feléd az unt lét tikkadt nyomorán át
 A megnyert haza drága képe intett!

Ó, mester! ím a késő famulus
 Megért: ha minden más kötés laza,
 Mi még a léthez fűzi ferde, bús
 Mikrokozmoszunk: ő, a szent haza!
 Túl csókon, könnyön, lázon és önzésen,
 Túl önmagunkon, tisztult órák hozzák
 Képét, magány s csönd, - s megindultan, szépen
 Utolsó álmunk: boldog Magyarország!

A magyar remény-korszak kezdetén
 Így kezdtél új dalt, reménytelen költőm,
 Mert ez a végső, szent virtus: szegény
 Magyar költő, bár félholtan is, költsön:
 Hátha a magyar Jövő szebben épül,
 Ha szívünk vérét vakolatul venné:
 Elénk bús szimbólummá ekként szépül
 A balladás Kőműves Kelemenné!

Ezen merengtem én el akkor este,
 S felszegte fejét szívemben a bánat,
 S látott új eget s új földet, a messze
 Jövőben látta dús, boldog hazámat!
 És szóltam: Néki zengem énekem!
 Néki áldozom koldus kincsem, híven,
 E gyűszű könnyet: ifjú életem,
 És e marék vért: eldobogó szívem!

Vemhes az Idő új honfoglalással,
 Költőm! én is honszerzést dalolok,
 Tán bús dal lesz, kevés fénnel, sok árnyal,
 S hőszám tán gyöngye lesz, mint én vagyok;
 Tehozzád méltó hőszám illet Árpád,
 Enyém bukik, s tán én is féluton
 Kidőlök, ám nincs vágyam, élőbb, drágább,
 Mint dalba sírni, ahogy épp tudom.

Csokonaim! ne szálljon ez az ének,
 Míg meg nem áldod. Eltűnődni jó,
 Hogy, valahonnan, munkám áldva nézed:
 Tiéd e csendes invokáció !
 S most, ének, röppenj, úszó, halk monoplán!
 Ívelj, ha tudsz, magasztos távolokba,
 Bár szárnyaid közt búsán meghúzódván
 Egy vérző szív a kormányzó pilóta...

A századforduló költészeti megújulása természetes igényként hozta magával a múltvaló visszatekintést, a poétikai, tematikai, attitűdbeli kapaszkodók felkutatását, az irodalmi legitimitáció és az újítások alapját adó kontinuitás biztosítását. Az induló Nyugat köré gyülekező költők rendre szembe találják magukat a korábbi korszakok nagy alkotásaival, amelyekben időnként akadályt, időnként ihletforrást látnak, így nem csoda, hogy több alkotó szövegei között találunk korábbi szerzőkre, szövegekre való utalást.

Tóth Árpád is több esetben él az evokáció lehetőségével, így idézi meg Dante Alighieri, Csokonai Vitéz Mihály, Berzsenyi Dániel, Vajda János, Ady Endre, Babits Mihály alakját. Dante,¹⁵⁹ Csokonai és Vajda alakja a kereső, gyötrődő ember képe miatt teremthet kapcsolatot Tóth Árpád költészetével, Berzsenyi Dániel, Ady Endre költészete a keménység miatt irigyelt vonásokon át jelenik meg, Arany János és Babits Mihály pedig aktuális események kapcsán ihlették meg a költőt.

Az *Invokáció Csokonai Vitéz Mihályhoz* vers Tóth Árpád egyik leghosszabb költeménye,¹⁶⁰ 96 sorával kitűnik a többi szöveg közül. A *Lomha gályán* kötetben megjelentetett elé-

¹⁵⁹ Két, egymással kapcsolatban levő vers is megidézi DANTE alakját, a *Dante* és a *Non piu leggevano*. Mindkét szöveg Paolo és Francesca történetére reflektál, ám míg az első az Isteni színjátékban elhangzó történet lírai újraírása tercina formában, addig a második csak két versszak erejéig foglalkozik az említett tragikus szerelmi történettel, a szonett két tercínája már DANTE gyötrődését, elérzékenyülését tematizálja az eredeti megfogalmazás (*S hogy nem olvastak többet aznap este...*) újraírásával (*S a Költő nem írt többet aznap este.*)

¹⁶⁰ Sorszámok tekintetében az *Április* című szöveg a leghosszabb, 118 sorral, ám ennek a szövegnek a hetes-ötös sorai rövidebbek az elemzett szövegénél, így szószám alapján fordított a helyzet. Abszolút hosszúság tekintetében

gia témamegjelölő címe életművön belüli utalással is bír, egy készülő, ám meg nem írt verses regény segélykéréseként is olvasható, ám ennek önmagában jelentésalakító szerepe korlátozott, mivel ismeretlen szöveggel kapcsolatosan releváns értelmezés nehezen fogalmazható meg. Annál termékenyebb az a szempont, amely a megidézett Csokonait hozza kapcsolatba az epikus szöveg kapcsán, ugyanis Csokonai is tervezett egy eposzt, *Árpád, vagy a magyarok megtelepedése* címmel, ám ez sem készült el. A két epikus mű kapcsolatára utalást találunk az utolsó előtti versszakban, kiemelve a vizionált hősök közötti eredendő különbséget:

Költöm! én is honszerzést dalolok,
Tán bús dal lesz, kevés fénnel, sok árnnal,
S hősöm tán gyöngé lesz, mint én vagyok;
Tehozzád méltó hősül illett Árpád,
Enyém bukik...

A hagyományos eposzi eljárás (invokáció) alkalmazása verses regény esetén sem szokatlan, ám az a szerkezeti megoldás, hogy egy ilyen hosszú szöveg végére, az utolsó megszólalásba illeszti a címben anticipált nyelvi aktust, egyedinek mondható. Ez a szerkezet, amely temporális síkon a hiperbaton sajátosságait mutatja, az előzmények kifejtése után okozatként láttatja az invokáció szükségességét, bezárja a segélykérést ebbe a szövegbe, jelentőségét veszti a katarforikus hatás, helyette anaforikus utalással ruházza fel az eredetileg, lényegéből fakadóan előre utaló eposzi eszközt. A temporálisan körkörösén építkező, emlékező versalkotás – melyet *verses narratívaként* nevez meg Fodor Mónika¹⁶¹ – egyedi típusa bontakozik ki az *Invokáció Csokonai Vitéz Mihályhoz* szövegben. Ady *Krisztus-kereszt az erdőn* című versével ellentétben a felidézett momentumok fikatív volta asszimiláló cselekményépítésről tanúskodik, mely során nem a címben megjelölt személy létélménye, hanem a szöveget szervező én vetül ki a múltként megjelenített, és az emlékezés gesztusával keretezett látens idősikra.¹⁶² Az

ben a vitatott hovatarozású (szabad vers vagy szabadon kezelt jambikus lüktetésű szöveg) *A rabról, aki király volt* című alkotás áll az első helyen TÓTH Árpád alkotásai között.

¹⁶¹ „Az idő ... versbeli tematizációja tehát egy sajátos, verses narratív gondolkodásmódot jelenít meg. A „körkörös” vers-történet az eseményhez ... való visszatérés, az esemény felidézése révén képződik meg. E felidézés módja az eseményt „elbeszélő” szöveg megalkotása, ami a szubjektumstátusz megváltozását vonja maga után: az „én” az esemény részeséből emlékező, majd szövegalkotó, versszubjektummá válik, s e folyamattal párhuzamosan az esemény életeseménnyé, az egzisztenciális (ön)megértés szempontjából releváns, jelentéssel bíró történésé alakul.” FODOR MÓNICA, *A bűnbánat erdejében = Vers, ritmus, szubjektum*, 177.

¹⁶² A két, életrajzilag értelmezett költő körülményeinek hasonlóságra utal az 1912-es, lírai ihletettséggű *Csokonai sétája* írás is, amely egészségi és egzisztenciális kapcsolatokat sejtet: „Én nem megyek el azok közé, akik a megkészt dicsőítés könnyű aranyfüstjével cifrázzák ragyogóvá emlékedet, engem émelyít az utókor feléd gomolygó

így kialakuló, megkonstruált múlt az erő, a hatalom pozíciójába helyezi a segélykérőt, hatalmat adva neki múlt és jelen fölött is. A múltba vetített *én* – Bergson tézise szerint – beleivódik a jelenbeli *én* létébe, ez pedig lehetővé teszi az *én* önmagába fordulásából következő integritás kialakulását.¹⁶³

Tóth Árpád szövege eltávolodik attól az eposzi hagyománytól is, hogy – az adott kor világnézetének megfelelően – egy transzcendens lénytől kér a beszélő segítséget munkája megírásához. Bármennyire is nagy becsben tartja a lírai beszélő a *Csokonai* névvel illetett megszólítottat, a szöveg korábbi versszakaiban megfogalmazott tettek, tulajdonságok a földi szférához kötik annak személyét, a megfogalmazott problémák és küzdelmek hasonlósága pedig kérdésessé teszi a közöttük feltételezett létbeli különbséget. Beszélő és megidézett különbsége és a beszédmód alapján a szöveg műfaji szempontból előremutat Nagy László, *József Attila!* című művére, a modernkori himnusz egyik első példáját artikulálva irodalmunkban.

Ezt erősítik a verstestben olvasható megszólítások, amelyek a körköröség látszatát keltik, ám a folyamat megszakad, épp azon a helyen, ahol a legmagasztosabb megnevezés következne: *költőm* (4. vszk, 1. sor), *Csokonaim* (6. vszk, 1. sor), *mester* (8. vszk, 1. sor), *költőm* (9. vszk, 2. sor), *Csokonaim* (11. vszk, 2. sor). A foglalkozás és a tulajdonnév esetében jelölt személyes viszony (*költőm*, *Csokonaim*) alapján kérdőjelezi meg a megnevezett önállóságát, a *mester* biblikus megszólítás duplikációjának végleges elhalasztása viszont éppen hiányában mutatja a beszélő félelmét a megidézett alak hatalmától.

A bezárkózás folyamatát írja le a szöveg az első versszak jelzőinek szemantikai és hangulati karakterén keresztül. A kezdő strófa *esté*hez kapcsolódó jelzőinek hírértéke¹⁶⁴ fokozatosan nő, ám intenzitásuk, hangulatuk konstans hullámmozgást végez: *szép, ragyogó, bánatos, tiszta, vak, barna*. A *szépségtől* – amely jelentésében semmilyen szemantikai feszültséget nem okoz – a *vak, barna* estig jut el a versszak, ezek jelentésszerű volta viszont már nagyfokú befogadói aktivitást vár el. Az *esté*hez kapcsolódó jelentést egyre lejjebb ereszti a szöveg, egészen a *vakság* állapotáig jutunk el, amelyet némiképp old a *barnaság* vizualitáshoz kötöttsé-

tömjéngőze, én a mai évfordulón is szenvedéseid végtelenségén tűnődöm, elhagyatottságodban felszakadó könnyeiden, magános köhécseléseiden, megrugdalt reményeiden, a drága véreden, amit a nyomorú halódás óráiban hörögtél elő fulladó torkodból, s nem ízlik nekem ez a szépséges, híres ünneplés, amely immár nem tehet jóvá semmit." TÓTH ÁRPÁD, *Csokonai sétája*, TÓTH ÁRPÁD *Összes művei*, 3, Akadémiai, Budapest, 1969, 357.

¹⁶³ Az idő „Egy olyan forma, melyet akkor ölt tudati állapotaink egymásutánja, amikor énünk hagyja magát élni, amikor távol tartja magát attól, hogy elválasztást létesítsen a jelen állapot és az előttevaló állapotok között.” HENRI BERGSON, *Az erkölcs és a vallás két forrása* = SÁNDOR PÁL, *Henri Bergson filozófiája*, 147.

¹⁶⁴ A jelzők hírértékének változását FÓNAGY IVÁN elemzi *A költői nyelvről* című kiadványában. Corvina, Budapest, 78.

ge,¹⁶⁵ ám így is kivehető az a hatás, ahogy a lírai alaphelyzet térbe és időbe ágyazottságát elereszti a versbeli én, befelé kezd fordulni, a lassan feltáruló belső táj képe ragadja el. Itt teremthet kapcsolatot a megidézett Csokonaival, itt nem fogja zavarni diszkurzusukat az *ezüst vígság*, a *gyereksapat* zsivaja. A hosszú belső dialógus után még egyszer visszatér az *este* képe, immár jelző nélkül, amely téren és időn át megőrzi a belső látvány szépségét, és nem engedi újból fényben láttatni a külsőként aposztrofált körülményeket, a *kerti lakot*, a társadalmilag elismert polgári létből hiányzó elemeket, a *rendes élet! gyerek! feleség!* hármasát. Az identitáskeresés fontos állomásához érkezett a beszélő akkor, amikor kijelöli a kutatás irányát mind térben, mind időben. A múlt nagyságát megidéző, a lélekben keresgélő ember képe jó alapot teremt az én egységének felfedezéséhez. Elméleti írásban is foglalkozik Tóth Árpád a művészetek percepciójával, amelyben az alakuló, folyamatosan változó képi elemek felfedezését ajánlja a helyes értelmezés alapjának.

Képzőművészeti jó szemű ember nagy gyönyörűséget találhat például abban, hogy egy óráig is el tudja nézni – mondjuk – az ablakában heverő könyvet, amelyet – amint másként esik rá kívülről a nap sugárkévéje – másnak és másnak lát, egyik pillanatban a súlyosságát, nehézkes terpeszkedését érzi a könyvnek, másikban a fénybe való átremegését, szinte vibrálását, a levegőbe való – átfolyását élvezzi – mint egy-egy kis képzőművészeti problémát, melyet más-más kezeléssel, a vonalak, a színek más-más vezetésével, hangsúlyozásával lehet megoldani.¹⁶⁶

Ezen sorok alapján nem tűnik relevánsnak a *szép, ragyogó, bánatos, tiszta, vak, barna* jelzők közötti különbség, ám a befogadói magatartás sokrétűsége nem teszi lehetővé valamennyi felfedezett tulajdonság megfogalmazását, a nyelvi realizáció választás és transzformáció eredményének kell lennie. Innét nézve pedig egy-egy nyelvi jel érvényesítése a látottak felidézésére a beszélő ösztönös vagy tudatos választása, és ebben a formájában már értelmezés, nem leírás a látvány megfogalmazása.

Hasonlóan jelentéssé válik a hasonlatok szerkezeti felépítése is a szövegben. Összesen négy hasonlattal operál a beszélő, ezek mindegyik az első öt versszakban kap helyet:

¹⁶⁵ Akár az *este*, akár a *barna* kifejezés felidézheti Babits két jelentős alkotását, az *Esti kérdést*, és a *Messze... messze...* verseket (*Bús donna barna balkonon*). Általában is elmondható, hogy a szöveg kapcsolata BABITS verseivel több ponton is látványosan megvalósul.

¹⁶⁶ TÓTH ÁRPÁD, *Hogyan nézzünk képeket?* TÓTH ÁRPÁD *Összes művei* 3, 109.

- Mint sárga füstű fáklyák fellobogtak.
- árulni halk bánatomat, Mint cukros, fanyar fügét a kucséber?
- Te is nézted Debrecen fasor-rácsát, Mint tömlöc-rácsot bús rab néz merengve
- mint sötét bölény, Nagyhomlokú tünődés lépeget

Egyenlő arányban szerepeltet egyenes (2. 3.) és előrehozott¹⁶⁷ (1. 4.) szerkezetű hasonlatokat a beszélő én. A *bánat*, a *rabság* érzékeltetésére hagyományos felépítésű szerkezetet talál megfelelőnek, így a képi sík hátrakerül, szemérmesen háttérbe vonul a fogalomhoz képest, nem tartva illendőnek a megvilágított, kellemetlen jelenség díszítését. Az első és a negyedik hasonlat viszont előrehozott képi világgal tünteti ki a hasonlított jelenségek világát, retardációval kényszeríti ki az olvasó figyelmét, hogy a feloldás annál nagyobb revelációt váltson ki belőle (*fellobogtak, lépeget*).

Külön figyelmet érdemel a harmadikként kiemelt kép, amennyiben felépítésének előzményeit is megvizsgáljuk. A negyedik versszak hasonlata (*Te is nézted Debrecen fasor-rácsát, Mint tömlöc-rácsot bús rab néz merengve*) kapcsolatot teremt a homéroszi eposzok szövegében használt hasonlatok szerkezetével: tagolt struktúrájú, a hasonló és a hasonlított egyenlő számú elemből áll,¹⁶⁸ ezzel azonos pozícióba helyezi mindkét tagot, megadva a pontos azonosíthatóság illúzióját. A hasonlat és a tárgyi mondat részleges inverziója (alany-állítmány-birtokos-jelző-tárgy; birtokos-jelző-tárgy-alany-állítmány) pedig a leírt elemek egyenrangúságát hivatott kifejezni. A felsorolt hasonlatok hírértéke meglepően magas, annál is inkább, mert korábban még le nem írt képek vonulnak fel előttünk (ezzel szerkezeti szintű hapax legomenonként jelennek meg), másfelől a hasonlított és a hasonló szemantikai síkja kellő közelségben van egymással.¹⁶⁹ Így az azonosítás történjen akár látvány alapján (*fasor-rács, tömlöc-rács*), akár hangulati egyezés alapján (*mint sötét bölény, Nagyhomlokú tünődés lépeget*), relatíve könnyen fellelhető a közös jegy, amely összekapcsolja az említett elemeket.

¹⁶⁷ A két szerkezet gyakoriságát és hatását FÓNAGY Iván vizsgálta meg, *A költői nyelvről* című kötetében: „A tagolt hasonlat ritkább a poszt-romantikus költészetben, így annál feltűnőbb gyakori jelentkezése Baudelaire, Tóth Árpád, József Attila lírájában. A klasszikus párhuzamosságtól eltérően a hasonlatban többnyire módosul az elemek sorrendje.” FÓNAGY Iván, *A költői nyelvről*, 247.

¹⁶⁸ FÓNAGY Iván, *A költői nyelvről*, 247.

¹⁶⁹ FÓNAGY Iván, *A költői nyelvről*, 255-256.

A vers középpontja tartalmi és képi síkon is a *nagyhomlokú tűnődés* szerkezet, amelyet Lator László *önarcképertékű képnek* tekint.¹⁷⁰ Ez a kép szabja meg az egész mű gondolati struktúráját, ebben a képben találja meg Csokonai költői alkatát és saját létének lenyomatát.

Néztem, s lassan szívemre tódult minden;
mi kincséd van e dús világon?;
Miért is hurcolom még, nem tudom;
akkor Te jutottál eszembe;
rezignáltan lested;
a késő famulus / Megért;
Ezen merengtem

Ez a kép rajzolja ki legtisztábban a beszélő törésmentes képét. Ez az identifikációs alap nem tulajdonság, nem cél, nem léthelyzet, hanem a világhoz való viszony, abban az értelemben, hogy a világ megismerésének vágya lesz az origó, az állandó *tűnődés* a legfőbb erő, amely nem engedi se túl közel a világhoz, se túl távol az élettől a beszélőt. A töprengő magatartás felismerése megjelenik még a *Látomás* című versben: „S mintha szelíd Hamlet¹⁷¹ halálát lát-nád, / Szemed úgy néz felém a szűk szobán át”, *A test csodája* szövegben: „Mily csoda ez: Hamlet vagyok, borús / Vándor, ki céloom s utam nem tudom”, az *Új tavaszig vagy a halálig* nyitó strófájában: „Most, hogy megint útfélre estem, / Eltűnődöm e téli esten, / Mi volt az élet, uramisten?” és az *Elégia egy rekettyebokorhoz* lírai alaphelyzetében is: „Elnyúlok a hegyen, hanyatt a fűbe fekve.” Anélkül, hogy a keleti filozófiák hatását kívánnánk érvényesíteni Tóth Árpád szövegeinek értelmezése kapcsán, tanulságos lehet az említett tűnődő, meditatív magatartás összekapcsolása a weöresi attitűddel, amely szintén utal arra, hogy a "cselekvés és a meditáció között csak látszólagos az ellentmondás."¹⁷² Így az említett Tóth Árpád-szövegek is cselekvő tevékenységként, a lét beágyazottságát kutató magatartásként tűnnek elénk. A tűnődő magatartás felértékelődése a tizenkét évvel később írt *Új tavaszig vagy a halálig* című alkotásban mutatkozik meg karakteresen, itt ugyanis a kezdő képben megfogalmazott lírai alaphelyzetből (*Eltűnődöm e téli esten*) Isten szintjére emelt attitűd kerekedik (*S néz rám, át a végtelen esten, / Tűnődve sorsomon, az Isten.*) A szövegek párbeszéde még közelebb viszi a világot

¹⁷⁰ LATOR László, *A Tóth Árpád-vers természetrajza = Lélektől lélekig, In memoriam Tóth Árpád*, 363.

¹⁷¹ Hamlet jellemének vizsgálatakor rendszerint a töprengő hős karakterét említjük.

¹⁷² BOROS Oszkár, *Versnyelv és identitás = Vers, ritmus, szubjektum*, HORVÁTH Kornélia – SZITÁR Katalin, Kijár-rat, Budapest, 2006, 462.

gondolati síkon befogadni vágyó beszélő megítélését a Weöres Sándor írásából kiolvasható erkölcsi tézishez.

A kellő távolságtartást, de az állandó lét felé vágyódást tükrözi a verstestet kiszolgáló három nagy kulturális- és nyelvi kód, a Biblia, az antikvitas és a népköltészet. Bahtyin a korábbi irodalmi hagyományt hol ellenfélként, hol segítőként írja le.

A szó művészete soha nem csak a megismerésben és a cselekvésben megjelenő valósággal találja magát szemben, hanem az irodalommal is: küzdenie kell a régi irodalmi formák ellen – vagy azokért –, alkalmaznia és kombinálnia kell őket, meg kell birkóznia ellenállásukkal, vagy támaszra kell bennük lelnie.¹⁷³

Az *invokáció*, *új ég, új föld*, *Kőműves Kelemenné* kifejezések említése rajzolja meg azt a kört, amely menedéket nyújt a beszélőnek, és egyben össze is kapcsolja Csokonai költészetével a vizsgált lírai alkotást.

Az említett népballada szövegbe illesztése nemcsak intertextuális kapcsolatként tágitja ki az értelemadás lehetséges útjait, hanem a nyelvi működés explikálását is szolgálja. Az *Elénk bús szimbólummá ekként szépül / A balladás Kőműves Kelemenné!* sorpár a szimbólummá válás intim pillanatát fed fel, kiemelve ezzel a kép, sőt, a nyelv működését, háttérbe szorítva a működésből eredő hatást. Tekinthejtük ezt az eljárást magabiztosságnak vagy bizonytalanságnak¹⁷⁴ is, mindkét értelmezésben transzparens módon utal a citált rész a költői szereppel kapcsolatban felmerülő félelemre. A *Kőműves Kelemen* tragikus ballada halálvíziója célulvűen vizsgálja az elmúlás kérdését, egyben felveti az örökkévalóság elnyerésének lehetőségét a műbe való beépítettség, a heideggeri *jelenvalólet* által. A költői szerepvállalás lehetséges útja így kapcsolódik össze Csokonaival az *Egy éneket kezdél tervelni itt, / Hogy fájó életed beléfelejt-sed* sorokban.

Az *Invokáció*ban említett ballada szimbólumként olvasása félrevezető lehetne, amennyiben feltételezünk egy külső akaratot, Kőműves Kelemen és társai döntését, amely nélkül az áldozat nem valósulhatna meg, illetve fel sem merülne annak létjogosultsága. Az *Invokáció*

¹⁷³ BAHTYIN, Mihail, *A szó esztétikája*, Gondolat, Budapest, 1976,

¹⁷⁴ A bizonytalanság adódhat abból a nyelvi-kommunikációs problémából, amelyet GADAMER fogalmaz meg: „ami egy nyelvet vezérel, mégiscsak túlmutat azon, ami eljutott a kifejeződésig.” A kifejezések szimbolikus viszonyának feltárása tehát a nyelvet működésbe hozó vezérlő erő célját tárja fel, így csökkentve gondolat és megvalósulás különbségét. Hans-Georg GADAMER, *Szöveg és interpretáció*, Cserépfalvi, 1991, Budapest, 20.

Csokonai Vitéz Mihályhoz textus beszélője önmaga számára készít falat, amelynek megállításhoz önnön vére, szenvedése szükséges. Hasonlóan problematikus lehetne az evokált népköltészeti szöveg tragikus voltának túlértékelése jelen alkotás kapcsán, hiszen éppen a személyes tragédia átélhetőségének megszüntetésén fáradozik a beszélő a téma, a nemzeti karakter kidolgozása közben.¹⁷⁵ *Kőműves Kelemenné* elhamvasztása egyetlen feltételként szolgál a végleges, befejezett mű létrehozásához, ami éles ellentétben áll a Tóth Árpád adta cím történeti beágyazottságával csakúgy, mint a záró sorok *magasztos távolokat* vizionáló képével. A kétszintes olvasás működésére hívja fel Paul de Man is a figyelmet.

...itt sem mondhatjuk tovább, hogy a versnek egyszerűen két jelentése van, amelyek egymás mellett léteznek. A két olvasatnak közvetlen összeütközésbe kell kerülnie egymással, hiszen éppen arról van szó, hogy az egyik olvasat tévedésnek ítéli és menthetetlenül érvényteleníti a másikat. Ráadásul képtelenség érvényes döntésre jutni a tekintetben, hogy melyik olvasatot illeti az elsőbbség; egyik sem létezhet a másik nélkül.¹⁷⁶

Tóth Árpád szövege – a beszélő által sugallt tematikai és képi világ szerinti – helyes irányban igyekszik tartani az értelmezést, nem engedve túl nagy teret a kép önállóságának. Hasonló eszközzel él a szintén 1913-ban keletkezett *Obulus* című szöveg nyitó sorában: *Ó, vén Odysseus, víg szimbólum.*¹⁷⁷ Ezzel a megoldással mintegy megszünteti a beszélő az Odüsszeia történet narratív vonatkozásait, és csak az olvasói, értelmezői metatextusokból kivilágló példázatosságot, tanulságot engedi be a vers diszkurzív terébe. Ez a leszűkített és erőszakos irányítása az intertextuális olvasási technikának azt eredményezi, hogy Odüsszeusz aktuális kalandhoz kötődő motivációi elvesznek, az eseményekben jelen lévő társakhoz fűződő viszony irrelevánsá válik, helyette egy általános hős általános világszemlélete érhető csak el a befogadó számára. Így kerülhet ki a mű vonatkozási köréből Odüsszeusz kínlódása, honvágya, felesége utáni vágyakozása, és teremthető meg az ellentétező szerkezet a görög hajós és a versbeli beszélő között, fenntartva a lírai beszélő számára a boldogtalanság, reménytelenség érzését.

¹⁷⁵ Az említett sorok elemzése kapcsán tanulságos LÁNG Gusztáv írása, amelyben a megidézett ballada fogalmi síkján álló *Jövő* szimbólummá emelésének következményére hívja fel a figyelmet: „a nagybetűs Jövő éppen nem egyéni jelentésben szerepel, hanem úgy, ahogy egy közösség minden tagja érti és használja; értékfogalomként objektív tartalmú, azaz érték-volta nem a költő (a versalany) vágyától függ.” A *Jövő* ilyen értelmezése átvihető az emblemaként működő balladára is, mivel az emblema reflektáltan emblemaként való szerepeltetése is háttérbe szorítja a személyes értelmezés elsődlegességét. LÁNG Gusztáv, *Bevezetés Tóth Árpád költészetébe = L.G. Tiltakozó szomorúság*, Savaria University Press, Szombathely, 2015, 95.

¹⁷⁶ Paul DE MAN, *Szemiotika és retorika = Az olvasás allegóriái*, Magvető, 2006, 23.

¹⁷⁷ TÓTH ÁRPÁD *Összes művei 1*, 69.

Ó vén Odysseus, víg szimbolum, te boldog
 S merész: ezer viharban derűsen szállni révbe,
 Ki életem hajóján már csüggedezve bolygok,
 Szemem ma hadd merítsem a drága dal vizébe,

A Csokonait megszólító vers két eszközzel is utal a töröttségre, felidézve ezzel a lírai én fragmentált létviszonyát: egyfelől az áthajlásokkal, másfelől a kettőspontok gyakori használatával.

Tóth Árpád verseiben olvasható enjambement-ok elemi elemzésével Bakó Endre és Fónagy Iván is foglalkozik. Bakó – Oláh Gábort idézve – kiemeli a *Bolond Istók* történeti hatását, miszerint Tóth Árpád ebből a műből tanulta az áthajlást,¹⁷⁸ Fónagy pedig szemantikai tendenciákat vázol fel az áthajlással kapcsolatban.¹⁷⁹ Az *Invokáció* a felsorolt lehetőségek közül leginkább két típusra épít: a megakasztás, szétválasztás, eltávolítás jelentésességére, illetve a kiemelésre, előtérbe helyezésre.

A törés, elválasztás hatása artikulálódik az első két sor kapcsolatában:

Szép este volt. Éreztem: az utolsó
 Ragyogó est! Egy csendes kerti lak

A harmonikus létet sugalló felütés létjogosultságát kérdőjelezi meg a sort záró jelző (*utolsó*), amelynek irányultsága csak a sortörés után válik világossá; az *est* megismétlése, a kezdéshez képesti ellentétes hangulatú kiegészítése (*utolsó est*) új pozícióba helyezi a beszélőt, ezért megtöri a sort, eltávolítja egymástól fizikailag is az *utolsó* és *est* szavakat.

Ugyanerre a típusra lehet példa a következő sorok áthajlása.

Feléd az unt lét tikkadt nyomorán át
 A megnyert haza drága képe intett!

¹⁷⁸ „Arany Jánost nagyon szerette és bámulta forma- és nyelvművészetét. A Bolond Istók modernségét nem győzte hangoztatni. Onnan tanulta az enjambementot, a fordulatok átvivését sorokból új sorokba, hogy ne a sor végére jusson a gondolat vége. Ezzel a derékbaszakítással új szépségeket, rímlehetőségeket ér el az ember – mondogatta.” BAKÓ Endre, *Tóth Árpád a debreceni porban*, Phoenix, 1992, 94.

¹⁷⁹ FÓNAGY Iván, *A költői nyelvről*, 102-118.

Az ösztönös szándék, hogy eltávolítsa egymástól a *nyomor* és *haza* kifejezéseket, ebben a formai eljárásban ölthetett testet.

Az illusztráló, kiemelő típussal kapcsolatosan említhető sorok:

A haza honfoglaló hőseit
Álmodtad vissza, Árpád fejedelmet;

Feléd az unt lét tikkadt nyomorán át
A megnyert haza drága képe intett!

Az élet és az *álmom* távolsága, illetve az *át* igekötő jelentése kierőszakolja a vonatkozási pont új sorba kerülését.

A vers értelmezése szempontjából két áthajlás vizsgálata tűnik elengedhetetlennek.

S miért a versek, ez a fájó, éber
Ösztön: árulni halk bánatomat,

Ó, mester! ím a késő famulus
Megért: ha minden más kötés laza,
Mi még a léthez fűzi ferde, bús
Mikrokozmoszuk: ő, a szent haza!

Az első sorpár ars poeticus metaforája József Attila szemléletét előlegezi, a mondat szintaktikai felépítése pedig Babits Mihály *Esti kérdés* című versével tart rokonságot. A vers *ösztön*-ként való megnevezése felidézi a romantika korszakának poeta natus ideálját, ugyanakkor nem áll távol a XX. század irodalmi szemléletétől sem, amennyiben nem a megszövegezés népdal-szerű ihletettségére, hanem a versírás szellemi és lelki szükségszerűségére gondolunk. Weöres Sándor a *verssé válás kényszeréről* tesz említést,¹⁸⁰ József Attila pedig önéletrajzában fogalmazza meg az életösztön verssé válását: „Csodagyereknek tartottak, pedig csak árva voltam.”¹⁸¹ A vers az áthajlás mellett egy – normát felülíró – grammatikai eljárással is kiemeli az *ösztön*össég jelentését, a többes számú *versek* után egyes számú kötőszót kapcsol (*ez*), amely nyelvi síkon utal az *ösztön*össég szemantikai vonatkozására, kirekesztve a tanultságból fakadó pontosságot, az akadémikus nyelvhasználatot.

¹⁸⁰ WEÖRES Sándor, *A vers születése = Egybegyűjtött írások I*, Magvető, Budapest, 1970, 230.

¹⁸¹ JÓZSEF Attila *Összes versei, Curriculum vitae*, Szépirodalmi, Budapest, 1971, 480.

A második idézet *megért* kettős jelentésű kifejezése mutatja a legtisztábban az áthajlás figyelemfelhívó szerepét. Az új sorba helyezett, vizuálisan és akusztikusan¹⁸² is kiemelt szó – a mondatban betöltött állítmányi szerepe miatt – igei jelentése mellé, a kiemelésből adódó különállása miatt befejezett melléknévi igenévként is kifejti hatását.¹⁸³ Bár a két szófaji jelentés szoros kapcsolatban áll egymással, de karakteres különbséget is mutat egy olyan szövegben, amely éppen a *megértés*, *megérés* kérdéskörét járja körül az *én* vonatkozásában.¹⁸⁴ A két jelentés egymásba játszásának tétje akkor érthető meg mélyebben, ha a két lexéma vonzatstruktúráját vizsgáljuk meg. A *megért* ige kötelezően utal egy – a megnyilatkozást tevőn kívül megjelenő – *te* személyre, aki ezáltal előfeltételévé válik a kommunikációs változásnak, az *én* értelmezésének,¹⁸⁵ a megértés folyamatának. Így a versbeli *én* fenntartja *famulusi* pozícióját, a kapcsolat fenntartása közben tudást rögzít, kiegészül valamivel, ami eddig csak a *te* birtoka volt. A másik jelenés esetén a *megérés* folyamatának befejezettségét hangsúlyozza a beszélő, amely folyamat zárt, önmagára utalt, csak alanyi vonzattal rendelkezik, így nemcsak a *famulusi* létből a mester létbe való átkerülést, beavatottságot deklarálja, hanem egyben a másikról, a *te* személyéről való végleges leválást is artikulálja. Ez utóbbi lehetne az identitás megtalálásának fenséges pillanata, ám az igei karakter megtartja a függés állapotában a beszélőt, folyamatosan fenntartva a jelentések egymásba játszását, az értelmezés vibrálóan kétséges voltát.

A kettőspontok feltűnően nagy száma (az életművet vizsgálva a legtöbb kettőspont ebben a szövegben található) ismét a nyelvvel való állandó harc egy mozzanatát közvetíti. Gadamer a „helyes megértés megkönnyítése” felől közelít az interpunkcióhoz, egyben kiemeli, hogy az „írásjelek interpunkció nélküli pusztá egymásutánja mintegy szélsőséges formában mutatja a kommunikatív absztrakciót”.¹⁸⁶ Az idézett gondolatból levonható lenne az a következtetés is – némiképp eltávolodva Gadamer szövegének fő sodrától –, hogy a központosítás megléte a kommunikációt visszahelyezi annak értelmezhető, elemi szintjére. Jelen szöveg éppen arra hoz példát, hogy a központosítás felduzzasztása eltitkolja a kijelentések között kialakuló

¹⁸² Az akusztikai kiemelésnek két eszközét is felfedezhetjük: egyfelől a sorkezdés miatt kialakuló, hangsúly adta többletet, másfelől a versszak szintjén vizsgált alliterációt, amely számszerűen tízszer zengeti az *m* hangzót.

¹⁸³ Ugyanezt a megoldást olvashatjuk KOSZTOLÁNYI Dezső *Már megtanultam* című versében. *Nem zöld kölyök vagyok. Megérttem: / Halál, fogadj el fiadnak.*

¹⁸⁴ „Akkor beszélünk a szóval együtt hallatszó konnotációról, ha egy irodalmi szövegen belül jelenik meg egy szó a saját jelentésében.” Hans-Georg GADAMER, *Szöveg és interpretáció = Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, Budapest, Cserépfalvi, 1991, 34.

¹⁸⁵ *Minden megértés interpretáció.* Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, Gondolat, Budapest, 1984, BONYHAI Gábor, 272.

¹⁸⁶ Hans-Georg GADAMER, *Szöveg és interpretáció*, 29.

ló logikai- és grammatikai viszonyokat, mintegy rábízva a befogadóra azok behelyettesítését a megfelelőnek gondolt kötőszóval.¹⁸⁷ A feszültség nemcsak abból ered, hogy a megnövelt befogadói aktivitás egy olyan szövegben válik elengedhetetlenné, amely az egyik legtöbb jelentést hordozza a lexikális viszonyok függvényében, hanem abból is, hogy nagy lesz a különbség a látott és a meghangosított szöveg között, ezzel ismét az elhallgatás, a nyelvi szemérem artikulálódik az *Invokáció* soraiban, megmutatva az invokáció valódi célját, a versbeli Csokonaitól érkező segítség konkrét mibenlétét.

Két régi költő, Berzsenyi

Zord énekes, borongva ünnepelek,
Alélt idők felém rémlő kolossza,
Az ős magyar síkságon antik Ossa,
Setét orom, kin szittyá bú a felleg!

Vulkánszived nehéz lávája ellep:
Villámaid tüzétől csillagozva
Erőt tanul a halk utód koboza,
S hallom zihálni sziklatömbü melled!

És reszketőn idézem régi, fáradt
Estéid kedvét, míg csöndben borozván
Késztéd lelked szebb korba szállni el,

S szolgálid félve és juházva vártak:
A bús magyar szók, sok kevély oroszlán
Magányod vén barlangján, Dániel!

Babits Mihály 1917-ben írt tanulmánya három új verseskötetet mutat be. Balázs Béla és Kaszák Lajos egy-egy kötete mellett Tóth Árpád *Lomha gályán* kiadványát is elemzi Babits. A bevezető gondolatokban három irányt különít el a kortárs irodalom szereplőit vizsgálva:

Az egyik – azon az úton, melyet magam is hajdan törni segítetttem – iparkodik visszajutni a régibb magyar költészet elhagyott nagy kincsesmedrébe, a Vörösmarty, sőt a Berzsenyi formakincseiig. A második idegen – német – áramlatokat akar meghonosítani költészetünkben, és így nyitni új medret fo-

¹⁸⁷ Ez a poétikai megoldás az aszúndeton körébe utalja a sorokat, ám azzal a megkötéssel, hogy a klasszikus példákhoz képest folyamatosan utal a beszélő a hiányzó kötőszók pontos helyére, illetve grafikai aszúndetonként utal vissza Kőműves Kelemenné szimbólum voltának nyelvi kiemelésére. Mindkét esetben egy nyelvi eszköz használata és feltárása olvasható a szöveg adott soraiban.

lyónknak. Egészen friss medret szeretne ásni a harmadik, vagy inkább medret sem tűrni, csapongni medretlen; sőt folyót sem: folyótlan csapongást!¹⁸⁸

A fenti utak közül a magyar irodalmi hagyományok felfedezése vonatkozik Tóth Árpád költészetére. Az írás megjelenése után két évvel jelent meg a Babits észrevételét megerősítő verspár: *Két régi költő* címmel, amelynek első szonettje Berzsenyi alakját, költészetét idézi meg. Bármennyire is fellengzős az említett kritika, a formai, szóhasználati sajátosságokra vonatkozó gondolatok értő olvasó képét vetítik elénk.

Ez a fiatal, nagyon egyéni és egészen modern költő formakincsét a leg hagyományosabb utakon kezdi tágítani: asklepiadesi, alkaiosi strófákat próbálgat; szonettek formál nehéz, pontos rímeléssel s természetesen csatkozva azokhoz, akik a mi nemzedékünkől átlátták, mily bűn volna a régi magyar költők által feltárt nagy lehetőségeket veszendőbe hagyni.¹⁸⁹

Valóban, az említett strófaszervezetek felkutathatók az életműben. Asklepiadesi versszak formálódik az *Óda az ifjú Caesarhoz* versben, alkaioszi formát használ a *Lomha gályán*, az *Elégia az elesett ifjú emlékére* és a *Szent nyomorék, riadj!* című költeményekben.

A *Berzsenyi* címmel írt szonett is a hagyomány jegyében zengeti meg a petrarcai változat vegytiszta formáját. Ferencz Győző verstanát alapul véve, a következő formai jegyeket várhatjuk a szövegtől: ötös, hatodfeles jambusok, 14 sor, a két quartina ölelkező rímű (*abba, abba*), a két tercina vagy a dantei tercina képletét, vagy a szintén gyakori *cde, cde* formát követi.¹⁹⁰ Mindezeknek a formai kritériumoknak – a tercinák esetében – látványosan megfelel Tóth Árpád költeménye. A forma ilyen precíz követése a befogadás során az auditív szféra esztétikai karakterét emeli ki, és az irodalmiság hangsúlyozottságát sugallja. Igen ritka, hogy Tóth Árpád tisztán jambikus lüktetést kölcsönözzön egy versnek, és helyettesítő verslábként is csak spondeusokat zengessen, bár a ritmus homogenitása kötetenként változó képet mutat.¹⁹¹

¹⁸⁸BABITS Mihály, *Új verskötetek*, Nyugat, 1917, 8.

¹⁸⁹uo.

¹⁹⁰FERENCZ Győző, *Gyakorlati verstan és verstani gyakorlatok*, Nemzeti, Budapest, 1994, 38-39.

¹⁹¹SZILÁGYI Péter kutatásai alapján ismert, hogy az életmű során kétirányú változás zajlik le a ritmus kötöttsége szempontjából. A *Hajnali szerenáda* kötet sorai – bár mutatnak bizonyos szabadságot a ritmikai lejtés tekintetében – nem közelítenek a kortársak ritmikai megoldásai felé. Számszerűen a sorok 47,5%-a jambus, és csak 8,5%-a trocheus, amely arány meghaladja József Attila ritmikai mivességét (40%), és körülbelül megfelel Babits Mihály eljárásának (47%). A következő kötetek a ritmika feszesebbé válását mutatják, ritmikai fordulat pedig az utolsó kötetben, a Lélektől lélelig verseiben figyelhető meg. Ezek a versek a ritmikai egyszerűsödés felé mutatnak, eltűnnek a klasszikus versformák (nibelungizált alexandrin), szonett is csak kettő jelenik meg. A sorok rövi-

Ennek a megoldásnak az értékelése Babits kritikájában negatív irányba mozdíthatja el az olvasót: „olykor valami diákosan klasszikus hatással kacérkodik és szinte keresi a bájosan és régi-diákosan ügyetlen szócsavarásokat, melyek a régi, iskolás metrizálásokat juttassák eszünkbe.”¹⁹² Hogy diákos vagy éppen mesterien kiművelt-e ez a formai tisztaság, nem tisztünk eldönteni, az viszont világos, hogy Babits ítélete egyoldalú, és egy identitásközpontú elemzés számára mást és többet is tartogathat egy klasszikus forma megjelenése.

A szonett megalkotottsága Petrarcanál általában azt a logikai rendet követi, hogy az oktáva fogalmaz meg egy összefüggő gondolatot, majd valamilyen logikai fordulat következik, „a sextett valami módon ellentétes az előző nyolc sorral.”¹⁹³ A Berzsenyit megidéző versben ez a kettősség látványosan generál a komplexitás felé közelítő Berzsenyi-képet. A kezdő nyolc sor az ódaköltőt, a második egység pedig az elégiaköltőt idézi meg.¹⁹⁴

A beszélő viszonya a felvilágosodás költőjéhez minden formai utalás ellenére is ambivalensnek tűnik.¹⁹⁵ Az a nyelvi közeg, amelyen keresztül az idézett szonett kapcsolatba lép Berzsenyi műveivel, a Tóth Árpád-i identitás keresés aktusaként is értelmezhető. Egy élő kommunikációs helyzet kialakításának kezdő mozzanata lehet a másik fél megnevezése, a névadás ősi gesztusa.¹⁹⁶ A tizennégy sor öt névadó mozzanatot mutat fel: *zord énekes, kolossza, Ossa, orom, Dániel*. A felsorolt megszólítások közül az első négy a metafora névkeverését használja ki, az ismeretlenségbe és a messzi múltba vetített Berzsenyi-alak a félelem légkörét kelti a sorokban. A kolosszus (*kolossza*) puszta méreténél fogva, Ossian (*Ossa*) a létezésétől megfosztott énekes mitikus alakja miatt, az *orom* metafora pedig magassága, veszélyt rejtő földrajzi helyzete miatt teremt romantikusan borzongató hangulatot a szövegtestben. A félelem nyelve más vonatkozásban is átszövi a textust. A Tóth Árpád-i nyelvhasználat lemondó hangvételéhez képest szokatlanul dinamikus scenika övezi a felidéző folyamatot. A *vulkán, villám, barlang, láva, tűz* szavak szemantikai és képi vonatkozásai apokaliptikus törté-

dülnek, 42% kilences és tízes hosszúságú. SZILÁGYI Péter, *Adalékok Tóth Árpád jambikus verseléséhez*, Irodalomtörténeti Közlemények. 71. (1967) 5-6, 539–549.

¹⁹²Nyugat, uo.

¹⁹³FERENCZ Győző, *Gyakorlati verstan és verstani gyakorlatok*, Nemzeti, Budapest, 1994, 39.

¹⁹⁴VIDOR Miklós, *Tóth Árpád = 99 Híres magyar vers és értelmezése*, Móra, Budapest, 1999, 361.

¹⁹⁵ BABITS Mihály a következőképpen fogalmazza meg a két költő viszonyát: „Nyelvünk legnemesebb magasságaiba jutott föl, a Berzsenyiek légkörébe, anélkül, hogy a Berzsenyiek zord erejét szenvedte volna: megmaradt halk szelídségében és gyengédségében.” Nyugat, 1928, 22.

¹⁹⁶ „Az Úristen megteremtette még a földből a mező minden állatát, s az ég minden madarát. Az emberhez vezette őket, hogy lássa, milyen nevet ad nekik. Az lett a nevük, amit az ember adott nekik. Az ember tehát minden állatnak, az ég minden madarának és a mező minden vadjának nevet adott. De a maga számára az ember nem talált segítőtársat, aki hasonló lett volna hozzá.” *Teremtés könyve*, 2, 20.

netmondássá változtatják a dicsőítő szonettnek tűnő alkotást. A végítélet képei rendre látomás formájában születnek a kiválasztott személyben, így bármennyire is dinamikus a pusztulás történetének verbalizációja, mégis a képiség folyamattá transzformálása zajlik a prófécia során. Hasonlóan működik a *Berzsenyi* című vers is. A szöveg térben és időben dinamikus volta ellenére is nominális stílus uralkodik a sorokban. A teljes vers 7 igével operál, ami azt az érzést generálja, hogy a beszélői magatartás döntően leíró jellegű, szemben a kapcsolat létrehozására tett versírói gesztus cselekvő magatartásával.

Az ötödik elnevezés (*Dániel*) teszi világossá, hogy az elnevező aktivitás kudarcra lezárja a kitűzött identitáskeresés folyamatát. A keresztnév alkalmazása familiáris viszonyt tükröz, viszont ennek adekvát volta megkérdőjeleződik a megérezett fenyegetettség miatt (*felém rémlő kolossza*). A nyelvileg konstruált félelem feloldására egy sajátos megoldással él a lírai beszélő: elcsúsztatja a szemantikai síkokat, és a *Dániel* név kettős jelölő funkciójába menekül. Az ószövetségi Dániel alakját idézi meg az utolsó két sorban, folyamatosan kitágítja a név utalásrendszerét, és így létrehozza a metafora sajátos változatát: a homonimikus metaforát. A név hangsor szerint azonos, de a mögötte felsejlő személy és annak attribútumai radikálisan elválnak egymástól. Dániel próféta tettei, lelki nagysága immár nem fenyegető ellenfélként magasodik a beszélő fölé, hanem megnyugtató, bizalmat és jóságot sugárzó kapaszkodóként, ami megmentőként oldja meg a félelem bilincset. Ennek a versépítő gondolatnak az eredménye az is, hogy a vers látványából (szonett) fakadó biztonságérzet, a keretes szerkezet (cím és záró szó : *Berzsenyi – Dániel*) magabiztosságát sugárzó technikai bravúrja semmivé foszlik, hiszen a név látszólagos teljessé tétele mögött totális elcsúszás lappang, amelyet csak a mélyebb megismerés tárhat fel a befogadónak.

A megszólított költőtárs helyettesítése a prófétával megköveteli, hogy a vers díszletezése illeszkedjen a bibliai alak ismert tetteivel. Barta János szavával élve, ezt az *animizálással*¹⁹⁷ oldja meg Tóth Árpád. A költemény első felében a tárgyi természet erőt sugárzó elemei (*láva, villám, vulkán*) díszletezik Berzsenyi poétikáját, a mű végén egy hasonlóan irányíthatatlannak tartott természeti erő, az *oroszlán* tűnik elő. Ez az erő viszont már kontrollált; egyfelől barlang korlátozza működési területét, másfelől az isteni szándék miatt az ártó, veszélyt hordozó tulajdonságai helyébe a kezesség lépett. A természetnek, környezetnek ilyen radikális átalakítása felidézi a romantika felfogását, melyet de Man így foglal össze: „A termé-

¹⁹⁷BARTA János, *Ma, tegnap, tegnapelőtt = Fény, szín, hang, lélek*, Csokonai, Debrecen, 1990, 153.

szethez fűződő kapcsolatot egy interszjektív, személyközi kapcsolat váltotta fel, mely végső elemzésben nem egyéb, mint a szubjektum önmagához való viszonya.”¹⁹⁸ Tehát a kietlen, természeti erőktől fenyegetett táj (*vulkán, láva*) és a barlang biztonságot nyújtó menedéke határozott állásfoglalásnak tűnik az identitáskeresés folyamatában; Berzsenyi eltaszítja, Dániel próféta pedig menedéket nyújt a kereső ember számára. Ez a változó tárgyi környezet több transzformáció előtt megnyitja az utat:

erő → fáradtság
 tevékenység → történés
 síkság, orom → barlang
 láthatóság → bezártság
 vezetéknev → keresztnév
 pogányság → kereszténység
 ős, szittya → szebb kor
 ünnepel → idéz
 óda → elégia

A felsorolt jelenségek közötti különbség megfeleltethető a Berzsenyi (esetleg Ady) és Tóth Árpád lelki karakterének szemléltetésére. A két személytípus közötti választást azonban csak azok megjelenési sorrendje mutatja. A szöveg logikai felépítése nehezen tárható fel a sorozatos aszúndetonok miatt. Az első hét sor minden logikai kötőelemet kihagy a mondatszerkesztésből, csak jelöletlen mellérendelések sorakoznak. A szöveg további sorai három kapcsolatos mellérendelő kötőszót (*és, s*) mutatnak, ezek is – a korábbiak ismeretében – nagyrészt indokolatlanok. Ezzel a versépítő technikával elkerüli a beszélő a vonatkozási pont felállítását; identifikációs kényszer nélkül kapnak helyet a sorokban egymás mellé helyezett metaforák, leírások, megszólítások.

Mélyebb rétegben kell keresnünk annak a magyarázatát, hogy miként sugallhatja mindezek ellenére a szöveg a megkomponáltság látszatát. A rendezettségnek szükségszerűen meg kell valósulni, hiszen már nem a világ jelenségeinek logikája, hanem a nyelv belső rendező

¹⁹⁸Paul DE MAN, *A temporalitás retorikája = Az irodalom elméletei I*, THOMKA Beáta, Jelenkor, Pécs, 1996, 16.

elve működik a nyelvi megfogalmazás során.¹⁹⁹ Ez a rejtettebb szint az *én* beépítése a duplikált történetmondásba. Az első kilenc sor, egészen az aranymetszés pontjáig (*és reszketőn idézem*) az *én* szerepét tárgyalja a Berzsenyi-jelenség viszonylatában (*felém rémlő, látvája ellep, tanul a halk utód, hallom zihálni, reszketőn idézem*). Az aranymetszés pontja után megszűnik az *én* szerepeltetése, kiírja magát a lírai beszélő a szövegből (*Estéid kedvét, Kéztéd lelked, szolgáid, magányod*). Ennek az a magyarázata, hogy az elégikus hangvételi sorok nyelvi erőviszonyai, a bemutatott személyiségjegyek életrajzilag szoros kapcsolata Tóth Árpáddal megszüntetik a nyelviileg explikált beszélő *én* szereplési kényszerét.²⁰⁰ Az identitásalakító folyamat elért arra a szintre, ahol eltűnik a félelem, a kirekesztettség tudata, és előtűnik az eszköztelen erő simogató érzése.

A jelentéssíkok egymásba csúszásával háttérbe szorítja Tóth Árpád az önmeghatározás szempontjából elsődlegesnek érzett személyiség meghatározó voltát, Berzsenyi helyett a művek kezdenek beszélni. Ezért is adja át a kevélységet a szónak (*A bús magyar szók, sok kevély oroszlán*), mert így már nem a „niklai remete” erős személyisége lesz az ellenfél, nem Dániel próféta álomfejtő adományával kell megküzdenie, hanem a versek, művek csatája erősödik fel. Ezen a szinten megteremthető a kapcsolat anélkül, hogy Berzsenyi robusztus, erős, egészséges testfelépítése, Dániel próféta oroszlánt legyőző hite útját állná a tüdőbeteg, búskomor költőnek. Ebben a hangulatban keretezi a szonettet az a kettős hypogramma, amely a szöveg során csak birtokos személyjel, igei vonzat és igei személyrag formájában jelent meg: az *én*. A kezdő sor *Zord énekes*, és a záró sor *magányod vén* kijelölt difónjai kiemelt pozícióban zengetik a személyes névmást, az *én* szövegből kitörölhetetlen jelét. Felerősíti az említett beiródást (és szétszóródást) a kiemelt szavakat követő hangtani sajátosság, a *borongva* és *barlangján* szavak igazodást mutató hangtörvénye. Az *ng* kapcsolatból szóban megformálódó *η* hang a (fonémaként) nem létezés, elrejtés akusztikai metaforája. Az (é)n hátracsúszása, megfojtása, elhallgatása teszi indokolttá az említett difónok kiemelését, jelentéssé tételét.

¹⁹⁹„Az élmény nyelvi formájában is megőrzi szubjektivitását; ekkor a világ már nem olyan entitások elrendezésének látszik, melyet az eltérő és elszigetelt jelentések pluralitása jellemez, hanem szimbólumok átfogó, egységes és egyetemes jelentéssé összeálló rendszerévé válik.” Paul DE MAN, *A temporalitás retorikája = Az irodalom elméletei I*, 6.

²⁰⁰Az említett jelenség éppen ellentéte JÓZSEF Attila, *Magány* című versében olvasható megoldásnak. OSZTROLUCZKY Sarolta tanulmánya kimutatja, hogy [az alany] „magára találása akusztikusan is érzékvé válik, amennyiben az „aktivizálódását” kifejező egyes szám első személyű igei személyrag fonémája (-m) látványosan felszaporodik a strófában...” OSZTROLUCZKY Sarolta, *A Saját magá(ny)ról beszélő szöveg = Vers, ritmus, szubjektum*, 283.

Az *én*-nek az elrejtése, az önazonosság megteremtésének elhalasztódása összekapcsolódik a félelem bibliai vonatkozásával is. A *Dániel könyvének* megírasi körülményeiről tudjuk, hogy a zsidó nép hellenizálására törekvő időszakban írta egy, a haszidokhoz tartozó személy, akinek legfőbb célja a helytállásra buzdítás volt, és politikai körülmények miatt közvetett módon, tanító elbeszélések formájában fogalmazta meg gondolatait. A könyv első része ezért választ egy képzeletbeli alakot, Dániel prófétát, így a régmúlt idők kitalált prófétájának története veszélytelenül szólhattak a kor emberéhez.²⁰¹ Ennek mintájára (de politikai ok nélkül) jeleníti meg Tóth Árpád Berzsenyi alakját, aki a régi idők énekese (róla „szól” a szöveg), az ő hangját visszhangozzák a sorok. Ebben a környezetben az önazonosság megtörésének veszélye nélkül kiálthatja ki vágyát a vulkán, a láva erejét kérve, szemben saját megtört testével, lelkével.

Közös vonásként tárja elénk a szöveg Osszián és Dániel történelmileg problematikus személyét. Osszián, az öskelta bárd, Finghal király fia, létét James Macphersonnak köszönheti, aki megírta a soha nem élt énekes műveit. Annak ellenére, hogy a hamisításra fényt derült, ez semmit nem változtatott a dalok értékén, Ossziánból legenda, mitikus alak vált. Dániel próféta, akinek a könyve (látomása) a Biblia elmaradhatatlan része, szintén egy kitalált alak. Őket a szöveg, a nyelv teremtette meg, a „tőlük” ismert dalokon, történeteken, látomásokon keresztül alkotunk képet jellemükről, gondolkozásukról, hitükről. Berzsenyi alakja az idézett vers első felében még nem tudott átlényegülni, még túlságosan erős a ráeső fény (*Villámaid tüzétől csillogozva*), így *oromként, kolosszusként* magasodik a róla gondolkodó lírai alany fölé. A fény elhalványulása, a barlang jótékony sötétje nem engedi, hogy a látvány, a személy fizikailag azonosítható, félelmet keltő, kolosszális valója álljon vele szemben. A sötét állandósulása a szó, a költészet felé tereli gondolkodásunkat, és amint Berzsenyi niklai magányában a szavakon keresztül tudott élő maradni, így kapaszkodik Tóth Árpád is betegségében, kiszolgáltatottságában az irodalomhoz. Ahhoz az irodalomhoz, amely Berzsenyit 1817-től (a Kölcsey-recenziótól) kezdve majdnem teljesen elhallgattatta, de a szó néma oroszlánként kitarzott mellette, nem tehetett kárt műveiben (ezt Kölcsey 1825-ben értette meg). A meg nem értés, a leki-csinylő hangnemben megírt kritika nem ismeretlen Tóth Árpád előtt sem. A már korábban említett Babits-tanulmány részleteit idézem:

²⁰¹Szentírás, Szent Jeromos Bibliatársulat, Budapest, 1999, 963.

Még a képek is, pedig ezeket is néha átveszi, legalább ráismertem például néhány magaméra - de az övéi lesznek, mihelyt használja... mégis azonnal az övének érzem és nem a magaménak többé azokat, már ahogy kiválasztja is az enyémből éppen azt, ami valóban, ösileg övé is. Tóth Árpád egész rokonszenves képében van valami, ami egy dúdolgató, mélázgató diákra emlékeztet, valami diákos.²⁰²

A diákként, majdnem epigonként bemutatott kép erősen sértette a költő büszkeségét (ha ilyenről lehet egyáltalán beszélni), így érthető, hogy az elégikus végszó ily erővel ragadja meg a költészet hatalmát; a szavak nem támadnak sem Dániel-Berzsenyi ellen, akikhez hasonló érzelmvaleur kötődik a befogadói horizonton, sem Tóth Árpád ellen. A sors igazságtétele mindkét költő esetében jelentkezett: Kölcsey bocsánatkérő levele az Akadémián hangzott el, Babits pedig a következő sorokkal búcsúzott a költőtől 1928-ban: „Halk költők halála egész országokat sújtott: mindenki érezte, hogy egy-egy „szentelt fő” tűnt el az élők sorából. Ez az érzés fog el ma sokunkat: ahogy őseink érezhették valaha, mondjuk, a Berzsenyi temetése után. Gáncstalan költő.”²⁰³

²⁰² Nyugat, 1917. 8.

²⁰³ BABITS Mihály, *Tóth Árpád = Lélektől lélekig*, 177-178.

A meg nem nevezés jelensége

Prospero szigetén

Egy Babits-ünnepély proológusa

Kik összegyűltetek ma e teremben,
S kiket meleg fényével átitat
Csodákra váró, méla mélyü csendben
A szívekből kigyúló áhitat,
Köszöntöm ím a bennetek parázsló
Tüzet az idők komor hidegén,
Legyetek üdvöz egy nemes varázsló,
Egy tiszta költő arany szigetén.

Igen, míg künn a bús kor rossz viharja
Vak hullámokkal zúzni fenyeget,
S a vén világot jajgatni kavarja,
Hajókat sújtva és reményeket,
Ó, jertek, megpihenni, felpihegni
A parton, ahol megtörik az ár,
Ahol a vad vész verve búj lihegni,
Mert Prospero varázsvesszője vár.

Igen, őhózzá menjünk mind mi most el,
Hózzá, ki mint az, kit Shakespeare beszél,
Mint Prospero, a bölcs varázslómester,
Szelíd szigetjén elvonulva él:
Míg hömpölyög körül a tenger árja,
Az ő szigete enyhes csodatáj,
Hol trónra visszahívtát csendbe várja
Tündéri szolgák közt a halk király.

Itt, hogyha botját emeli a mester,
Lebegve árad édes, lágy zene,
Mely mondhatatlan mélyekből remeg fel,
Mintha a föld bús méhe zengene,
Mintha új lelket öltene az ős por,
Melyből az ember szíve vétetett,
S mély sóhajjal az édenkerti őskor
Vágya rázná a lombos vétkeket.

S tovább emeli vesszejét a mester,
S míg muzsikálnak a fák és kövek,

Az alkonyégen táncos, könnyü testtel
 Ragyognak fel nagy, szűz csillag-övek:
 Fényükből Isten szeme néz le égve,
 S új Göncölként gyúl a sziget felett
 Hét hófehér pecsétü tiszta Béke
 S ibolyás sarki fény: a Szeretet!

Ó, jertek, jertek e tündérszigetre,
 Vad tengerek bús száműzöttjei!
 Itt balzsam vár a sebbel vert szívekre,
 A jó varázsló kebelére hí;
 Nincs rossz dagály, amelynek nincs apálya,
 A bomlott hab ma zúg, holnap siket,
 De áll a költő-megszentelte pálya,
 A dús, vigasztaló, örök sziget.

Jertek, hadd hallja a sziget királya,
 Hogy ujja nem ver meddő húrokon,
 Hogy szívünk meleg és piros korállja
 Az ő szigete földjével rokon:
 Vigyük e szívet hozzá mindahányan,
 S hű seregét, mely meghitt körbe gyúl,
 Hadd hallja zengni a zenés magányban,
 Üdv Prosperónak! - nincsen egyedül!

A magyar irodalom történetében megfigyelhető az a változás, hogy a külső megjelenítése hát-
 térbe szorul, előtérbe kerül viszont a belső bemutatása, fontosabb lesz a lélek reakciója a világ
 jelenségeire a kiváltó oknál. Ezzel párhuzamosan figyelhető meg előbb a hasonlat, majd az
 allegória és a metonímia térvesztése a metaforával szemben. Az epikában a metonimikus re-
 génnyel szemben egyre inkább a metaforikus regény kerül központba, a líra formanyelvében
 pedig a metafora válik elsődleges nyelvi konstrukcióvá. A Nyugat első nemzedékének stilisz-
 tikai kelléktára is alapvetően metafora alapú. A metafora sajátossága, hogy nem oksági alapon
 jöjjön létre a kapcsolat két jelenség között, hanem asszociatív viszony létesül a kép és a fogal-
 lom között. Ennek következménye az, hogy a szöveg egyre kevésbé mondja azt, amit mondani
akar, egyes esetekben ez nem eredményez mást, mint átfedést, máshogy mondást. Tóth Árpád
*Prospero szigetén*²⁰⁴ című művében ennél többről/másról van szó. Dolgozatomban azt vizsgál-
 lom meg, hogy miként változik át a metafora-allegória stilisztikai eszköze által a beszélői ma-
 gatartás másról beszélése meg nem nevezéssé.

²⁰⁴TÓTH ÁRPÁD *Összes versei, versfordításai és novellái*; Szépirodalmi, Budapest, 1971.

Az alcím (*prológus*) shakespeare-i vonatkozása világos, a *Romeo és Júlia* bevezetője hasonló szerepet tölt be, mint egy ünnepi prológus. Elmondja, mire számíthat a befogadó, de az nem releváns jegy az egész alkalomhoz, műhöz képest. A *Romeo és Júlia* prológusa csak a történetet anticipálja, de szerkezetileg művön kívül marad. Tóth Árpád verséből megtudjuk, hogy milyen alkalomból keletkezett a szöveg, milyen érzelmű emberek összejöveteléről van szó, ám nem mondja el magát az ünnepséget. A tragédia prológusa nem a tragédia maga, annak csak előlegezett tartalmi összefoglalója, nem is célszerű csak a prológusból értelmezni az egész művet. Ám míg Shakespeare esetében a bevezető szöveg után lehetőségünk van megismerni a történet kifejtését, elmondását, addig a Tóth Árpád-kötetek nem tartalmazzák az ünnepség szövegét. Úgy tudunk meg tehát valamit, hogy közben nincs lehetőségünk megismerni azt; hiányzik a megnevezés aktusa, a mást mondás helyett a meg nem nevezés pozíciójából uralkodik a beszélő a hallgatóságon.

Az 1921-ben megjelent *Prospero szigetén* William Shakespeare: *A vihar*²⁰⁵ című színművére irányítja a figyelmet. A dráma főszereplője Prospero, akinek attribútumai közé tartozik a tudás, a művészet keresése, a magány, az elszigeteltség tökéletes kihasználása, a varázslás tudománya, valamint az elűzöttség állapota. Tóth Árpád ezen tulajdonságokat véli felfedezni pályatársa, Babits Mihály személyéhez kapcsolódóan is.²⁰⁶ Az elemzendő szöveg alcíme: *Egy Babits-ünnepély prológusa*. Adekvátnak látszik *A vihar* motívumainak felhasználása, mivel Tóth Árpád a Nyugat 1917-es első füzetében kritikát írt *A vihar új fordításáról*,²⁰⁷ illetve erős utalásként tűnik fel a sziget motívum egy Babits-versre vonatkoztatva is: *A sziget nem elég magas*, amely a *Sziget és tenger* című kötetben jelent meg 1925-ben.

Babits Mihály elemzői rendre idéznek egy metaforát a szerzőtől: *elefántcsont torony*.²⁰⁸ Ez az a hely, ahová Babits Mihály visszahúzódik a világ zürzavara, erőszakos jellege

²⁰⁵William SHAKESPEARE *Összes drámái IV [Színművek]*, ford. BABITS Mihály, Magyar Helikon, Budapest, 1972.

²⁰⁶„Tóth Árpád egyik legizgalmasabb szellemi kalandja egy Babits-ünnepély prológusa (Prospero szigetén). A Shakespeare-figura, a milánói hercegből lett „bölcs varázslómester”, ki más lenne, mint Babits Mihály. Az asszociációt az is megengedte, hogy Babits Vihar-fordítása valóságos remekelés, elismerte ezt kritikájában Tóth Árpád is.” BORBÉLY Sándor *A Nyugat tájain*, Pannonica, 2001, 137.

²⁰⁷TÓTH Árpád, *Babits Mihály "Vihar"-fordítása* [William Shakespeare; SZÁSZ Károly régi fordításával is összevetve.] 1917. I. 221–223.

²⁰⁸TÓTH Árpád másik metaforát talált az említett magatartás érzékeltetésére: *kényszerű csigaház. A formák virtuóza*, TÓTH Árpád *Összes versei* 4, 232.

elől, itt gondolja megőrizhetőnek azon humanista eszméket,²⁰⁹ amelyek minduntalan feltűnnek költészetében is. Ez a logikai kapcsolat csak úgy tartozna dolgozatom tárgyához, ha *A vihar* szereplőjének, helyszínének beemelése egyértelműen, következetesen, világos metaforajelleggel történe Tóth Árpád művében, ebben az esetben azonban nem ez tűnik ki. A továbbiakban azt vizsgálom meg, hogy milyen transzformáción megy keresztül a *sziget* motívum, kifejezés a prológusban.

A sziget

Ez a hely, amely Shakespeare szövegében a cselekmény helyszínéül szolgál, a címen kívül nyolc alkalommal jelenik meg a versben.

Egy tiszta költő arany szigetén
 Szelíd szigetjén elvonulva él
 Az ő szigete enyhes csodatáj
 S új Göncölként gyúl a sziget felett
 Ó, jertek, jertek e tündérszigetre
 A dús, vigasztaló, örök sziget
 Jertek, hadd hallja a sziget királya
 Az ő szigete földjével rokon

Ezekből az idézetekből nem lehetséges egyetlen fogalmi síkot kiemelni, amellyel a szöveg teljes hosszában érvényes magyarázatot adhatnánk a *sziget* Tóth Árpád-i kontextusban kirajzoló jelentésére.

Az első megjelenés (a cím után) így hangzik: *Egy tiszta költő arany szigetén*. Ennek a mondatnak a vonatkozási síkját nem alkothatjuk meg anélkül, hogy figyelemmel ne lennénk a felvázolt kommunikációs helyzetre. A versbeli beszélő megteremtette lírai alaphelyzet alapján a sziget egy ünnepség helyszínét jelenti.²¹⁰ *A vihar* helyszíne egyben a prológus elhangzásának a helyszínéül jelenik meg az egyszerű, csonka metafora kibontása alapján. A látszólag egyszerű és világos kapcsolat azonban mély ellentmondást rejt magában. Egy ünnepség általában olyan helyen emlékezik meg egy eseményről, személyről, amely helyszín nem feltétlenül van

²⁰⁹ A látszólagos elkülönülés oka a horatiusi szemlélethez igazodó irányultság, amely egy társadalmi-kulturális csoport felé irányul. SIPOS Lajos kifejezésével BABITS költészete *tehetségzféra-specifikus*. SIPOS Lajos, „*Mindig lesz benne felfedeznivaló*” (*A Babits-recepcióról*), <http://www.forrasfolyoirat.hu/0906/sipos.pdf>, 65.

²¹⁰ Kik összegyűltetek ma e teremben...
 Legyetek üdvöz egy nemes varázsló,
 Egy tiszta költő arany szigetén

kapcsolatban az eredeti esemény geográfiai vonatkozásaival. A *vihar* esetén felmerülhet a kérdés, hogy Prosperónak a szigeten való léte szintén csak egy átmeneti jelenlét lenne, amely a Milánó-Sziget-Milánó hármásának intermezzójaként aposztrofálódik, avagy a milánói tartózkodás lesz kerete, időleges helyettesítője a vágyott, majd nosztalgikusan felidéződő szigetlétnek. A Tóth Árpád-vers beszélője azt sugalmazza, hogy a második értelem elfogadását javasolja, erre irányítja figyelmünket az *arany* minősítő jelző is, amely – Arany Jánossal való névazonosságot felismerve – akaratlanul nyelvi játékként kel életre.

Nem vezethető tovább az első idézetben felvázolt azonosítás a sziget második felbukkanásakor: *Szelíd szigetjén elvonulva él*. Az idézetben nem szerepel a cselekvő személye, ám a versszak utalási rendszerében világos, hogy ebben az esetben már nem az ünnepség meghívottjaira vonatkozik a határozói viszony, hanem a Prospero névvel megnevezett Babitsra.²¹¹ Bár a történelmi szituáció nem teljesen feltárt, ám a szöveg nyelvi megformálása alapján úgy tűnik, hogy az a személy, akiről a sorok „szólnak”, (a Babits névvel megjelölt), nem vesz részt az ünnepségen. Ezek alapján már nem egyértelmű, hogy jelen esetben is az adott összejövételnek helyt adó terem lenne a sziget metafora fogalmi eleme.

Egyre nagyobb lehetőség nyílik viszont a reneszánsz színművel való kapcsolatteremtésre. Az elvonultság, az ott élés motívuma ismerős a drámából. A szelíd minősítő jelzőn keresztül tárul fel Babits Mihály lelki beállítódása, a háborút azonnal elutasító költő magatartása az őt körülvevő világgal nagyban hasonlít a Prospero tetteiből sugárzó belenyugváshoz. A trónbitorló megleckéztetése inkább figyelemfelkeltés a gonosz tettek elhagyására, semmint valós bosszú egy korábbi sérelem miatt. Babits – szemben Ady parancsoló gesztusaival – hasonlóan tanít versein keresztül, felhív, felnyitja az olvasó szemét egy lehetséges másik életre. Nem lehetünk érzéketlenek a *sziget* szó birtokos személyjeles alakjával szemben sem. Miként állíthatjuk egy szigetről, hogy az valakié? Két lehetőség kínálkozik megoldásként, vagy megszerezte, megvette az illető, vagy pedig ő maga hozta létre azt. Shakespeare drámája egyik lehetőség elfogadására sem buzdít bennünket, Prospero odakerül erre a szigetre, nem vette, nem alkotta. A birtoklás a szellemi, művészeti erőből ered tehát, amelynek mindenki kénytelen behódolni, elismerve a másik fölényét.

²¹¹A nevek egymásra utaltságával később foglalkozom. Jelen helyzetben elfogadom, hogy Prospero Babits Mihály versbeli elnevezése, amely helyettesítés érvényes voltára BORBÉLY Sándor is utal: „A Shakespeare-figura, a milánói hercegből lett „bölc s varázslómester”, ki más lenne, mint Babits Mihály.” BORBÉLY Sándor, *A Nyugat tájain*, 137.

Az ő szigete enyhés csodatáj – halljuk a harmadik megszólalást. A második idézettel való szorosabb kapcsolatát jelzi az, hogy ez a két megjelenés egy versszakba került, itt talán érezhető némi koherencia a jelentések között. A sziget egy belső világ, amely kizárja az élet viharait, békét és nyugalmat teremt.²¹² Ne feledjük, hogy Prospero nem törekszik mindenáron visszakerülni a trónra, sokkal többet jelent számára a nyugalom, a könyvekkel való napi foglalatosság, mint a hatalom nyüge. A *csodatáj* világos utalásként élesíti az ábrázolt képet. Prospero varázsló, aki csodákat képes végrehajtani. Babits Mihály világszemlélete a humanista racionalitás talaján áll, ezért úgy érezhetjük, hogy távolodunk az általunk ismert Babits-képtől. Nincs okunk azonban kohéziós hullámmozgásra gyanakodnunk, nem távolodunk az ünnepség tematikájától, pusztán hiányzik a szövegből az egyértelmű utalások struktúrája, amelyben oly kényelmesen élvezhetnénk a retorika tűzijátékát. Ebben a versszakban világosnak tűnik a cselekvő személye, a hatodik sorban olvasható *ő* személyes névmás Prosperóra utal, aki viszont hasonlatként áll ebben a retorikai kavalkádban. Ez a szerkezet kísértetiesen hasonlít a Milánó-Sziget-Milánó hármásra. Babits, akit az alcím által konstruált globális kohézió miatt nem feledhetünk, megelőzi Prosperót, aki neki a jelölőjévé válik. A dekonstrukció gondolatmenete alapján viszont a címben szereplő Prospero lenne a jelölt, akit Babitscsal jelöl a vers szövege. A jelölőből jelöltté válás állandó mozgása teszi nehézkesé a beazonosítást a textusban, és ha nem egyértelmű, hogy kiről is állít valamit az adott szintagma, akkor ismét oda lyukadunk ki, hogy nem másról beszél a hang, hanem nem nevez meg. A sorokat nem egyre világosabb kép vesz körül, hanem egyre nagyobb sötétség, a szavak nem hangosodnak – ahogy azt egy ünnepségtől várnánk – hanem egyre nagyobb csöndbe burkolóznak. Nem véletlen, hogy szigetként tekint Babits világára,²¹³ vagy arra, amiről éppen (nem) beszél a lírai szubjektum.

A korábban említett világ kitégítésére lehetünk figyelmesek a negyedik idézet olvasásakor: *S új Göncölként gyúl a sziget felett*. A strófa befejező sora szerint béke és szeretet árad a szigetre a varázsló hatására. A béke és a szeretet mindig nagyobb körre van hatással, mint aki-re igazán jellemző, Prospero varázslatai sokakat érintenek, Babits szavai békét teremtenek az

²¹²A babitsi vers nyugalmat árasztó jellegére hívja fel az értelmezőt a SZABÓ Lőrinc visszaemlékezéséből kiolvasható történet. TÓTH Árpád haláról írja a költő: „Utolsó nap Babits verseit olvassgatta, este tízkor jó éjszakát kívánt a feleségének, édesanyjának és kislányának, Eszternek, aki már akkor verselgetett, és az éjszaka folyamán, 1928. november hetedikén, 42 éves korában észrevétlenül örökre elaludt.” KOVÁCS András Ferenc, *Valaki, aki szárny is, fény is = In memoriam Tóth Árpád*, 380.

²¹³BÍRÓ Zoltán BABITS *erkölcsi-esztétikai humanizmusát sziget-filozófiaként* azonosítja, élesen elkülönítve ettől ADY és MÓRICZ *ars poeticáját (az élet teljességének irodalomba emelése)*, és KOSZTOLÁNYI Dezső *artistikus* költészetét. BÍRÓ Zoltán, *Két nemzedék*, Nemzeti, Budapest, 2001, 63.

olvasókban. Ez az, amit Tóth Árpád sorai bemutatnak a nagy költőtárs és Shakespeare hőse közötti kapcsolatból. A sziget tehát már egy nagyobb egység, nem pusztán Babits saját lelki-világa. Ennek a sornak talán legérdekesebb eleme az új Göncöl kifejezés. Ez a csillagkép nem létezik önmagában, a Göncölt alkotó csillagoknak nem differencia specifikumuk, hogy egy csillagképet alkotnak, a valahova tartozás az emberi képzelet, rámondás eredménye. Ezek alapján nem elképzelhetetlen, hogy új Göncölt alkosson az ember, de mégis nagyon valószínűtlen, hogy hasonló alakú, látható csillagalakzatra legyünk figyelmesek. A jelenség attól létezik, hogy neve van, a név pedig összekapcsolódik – teljességgel motiválatlan módon – egy formával. Így tehát nem mondhatjuk, hogy a forma létrehozott egy nevet, pont az ellenkezőjére kellene gondolnunk: egy név konstruált egy valóságéletemet. Így lett a jelölből (hét csillag bizonyos formában) jelölő (rend a világban). Tóth Árpád szövege azonban még ezzel sem zárja be a jelek transzformálását, hiszen az *új Göncöl* csak akkor értelmezhető kifejezés, ha van nem új Göncöl, amihez képest alakul ki valami más: a világ transzcendentális síkján értelmezett ráció jelölője ismét jelöltté válik a másolás, újraalkotás mechanizmusában.

Tovább tágul a vizionált tér akkor, amikor a prologus szónoka másokat is meghív a szigetre: *Ó, jertek, jertek e tündérszigetre*. Hogyan lehetséges ez, amikor eddig csak egyszemélyes világgal hoztuk kapcsolatba az átvett tér élıhetőségét? Ezek szerint ismét másik fogalmi sík szűródik be a textus világába. Egy olyan sík, amely már azokat is magába foglalja, akik az alcımben szereplő ünnepségen hódolnak a nagyság elıtt, illetve a szónokon keresztül mindenki meghívót kapott Prospero szigetére. Véletlen lenne, hogy *A vihar* története szerint – bár csak rövid idıre – de benépesül a sziget? Ha szeretnénk kiteljesíteni a történet metaforikus lehetıségeit, akkor bátran vonhatnánk párhuzamot Ariel és Babits alkotásainak csodás ereje között. Az allegória elkerülése egyre inkább azt a gyanút erısíti bennem, hogy nem is szándékozik túlságosan elmondani a történetet, éppen csak utal, elfed, nem mondja el, miért is ez a sok ismétlés, variáció egy szóra.

E sor számos intertextuális vonatkozással bír. *A sziget* a menedék, az elzárás, a megpihenés helyszíne is lehet. A teljesség igénye nélkül felrémlik Odüsszeusz majd tízéves késlekedése a hazaúton a Nimfa szigetén, Robison Crusoe világteremtı elzártsága, Tímár Mihály nyugalmat teremtı szigete. A tenger elhagyásának képe hasonlóan archetipikus toposznak tünik, ha felelevenítjük *A bolygó Hollandi* történetét vagy Berzsenyi hagyományos vágyképét. Talán nem tünik elsıre evidensnek ez utóbbi két példa, hiszen ezen esetekben nem konkrétan

sziget megnevezés áll a szövegekben, ám ne feledjük, hogy a Föld kétharmadát víz borítja, ennek fényében minden földterület pusztán szigetnek látszik a tengerek felől nézve. Ha kilépünk a hajóból, szigetre lépünk, ha kiszállunk a közösség világából, és a magunk létét kezdjük vizsgálni, már szigeten vagyunk, ám mindezt bölcsen elhallgatja a szónok, hiszen ez együtt jár a magánnyal, ami sokak számára nem vonzó létállapot.

Ellentétes folyamat szemtanúi lehetünk, amikor a szöveg alcíme alapján képalkotó eljárásba kezdünk. Ünnepségre érkezett a beszélő, ám azzal a nyelvi aktussal, amelyet elvégez a prologus elmondásával, máris elszakítja magát a többi ünneplőtől. Szigetre kerül, elzárja magát, a körülölelő gát (tenger) pedig nem más, mint maga a szöveg, a nyelv, amely közösséget kellene, hogy teremtsen. E gondolatmenetből természetesnek tűnik, hogy ezzel a nyelvi konstrukcióval nem enged magához közel, távol tart, saját szigetet épít. Ezért is a ki nem mondás jelensége; a szemantikai sík híd helyett hullámokat gerjeszt, összezavar, vihart kavart. Megerősíti gyanúmat az a grammatikai megoldás, hogy az előző strófában még *a sziget* jelenik meg, ebben a versszakban már közelre mutató névmás vezeti be a szigetet: *e szigetre*. Ez pedig csak akkor lehetséges, ha ő már ott van, a hallgatóság, mi pedig máshol vagyunk, nagyjából tehát a hatodik egységre épült fel az a sziget, amely már nem Prospero, nem Babits Mihály, hanem a beszélő, a szónok, a nyelvi konstruktőr saját sziget.

Megszakítja a szerző a jól bevált stratégiát a hatodik versszak végén, amikor ismét feltűnik az elemzett szó, ám szokatlan módon, teljes metaforaként.

De áll a költő-megszentelte pálya,
A dús, vigasztaló, örök sziget.

Meglennie tehát a megoldás, sziget a költői pálya? A korábbiak ismeretében már nem elégít ki egy ilyen egyszerű magyarázat. Szkepticizmusomat megerősíti maga a költő is, amikor az utolsó szómegjelenés ismét más világba vezeti az olvasót. *Az ő szigete földjével rokon* (t.i. a mi szívünk). A szív, a rokonság egyáltalán nem illik be a Prospero-történetbe, Milánó és a sziget két külön világ, Babits világa és az ünneplők világa sem fér el egymás mellett (*Gyűlölek: távol légy alacsony tömeg!*), éppen erre szolgál a külön világ: ne kelljen kapcsolatot létesíteni saját világunk ellenségeivel. Mégis rokon lenne a két világ? Nos, igen, hiszen Milánó trónbitorlója nem más, mint Prospero öccse, Antonio, ez a párhuzam pedig nem ébreszt kellemes gondolatokat bennünk.

A helyszín, a sziget használata olyan mértékben távolít el attól, hogy egyértelmű kép alakuljon ki bennünk a metafora fogalmi síkjáról, hogy az a gyanú ébredhet bennünk, hogy nem is cél a megértés biztosítása. Mintha nem akarná elárulni a beszélő, hol is van ez a sziget, van-e egyáltalán sziget, vagy pusztán a fikció fiktívvé tevésének áradatában leli örömét a szónok? Egy biztos, a vers alanya saját maga számára nem jelölhet még ki egy önálló szigetet, pusztán egy korallzátonnyal dicsekedhet, ott viszont egy vihar végzetessé válhat, akár csak látszólag is.

Ellentmondásosnak tűnhet elemzésem a sziget felépítettségét illetően. Korábban kész tényként állítottam, hogy a hatodik versszakra felépült a szónok saját szigete, nem esett azonban szó a földterület minőségéről. Adott volt viszont a megkülönböztetés Prospero szigetétől a határozott névmás és a mutató névmás miatt, a határozott névmás világosan jelöli a névszó téma jellegét, a mutató névmás lehetővé teszi az azt követő főnév réma pozícióba állítását. Így a korábban elhangzottak nem érvényesek az új területre, így az ellentmondás lerombolta önmagát.

Hogy szívünk meleg és piros korállja
Az ő szigete földjével rokon

Az a tény, hogy a sziget immár egy harmadik személlyel is kapcsolatba került (Prospero; Babits Mihály; a beszélő), egyre inkább sürgeti, hogy Derrida *nyom*-fogalma helyet kapjon dolgozatomban. Eszerint a sziget nem rendelkezik semmiféle önálló szubsztanciával, pusztán minden nem-szigettől válik el szemiotikai síkon, magában hordozza viszont mindazok attribútumait. Ez a szemlélet érvényteleníti azt a kérdésemet, hogy mit *jelent* a sziget Tóth Árpád versében.²¹⁴ Mindent és semmit egyszerre, ami pedig visszavezet a tételhez: nem nevez meg a beszélő valamit, hanem jelöl, utal, nyomokat hagy a minden felé. Karakteres nyomként tűnik fel az idézettel kapcsolatban a *Hogy ujja nem ver meddő húrokon, ... / Az ő szigete földjével rokon* rím. Vörösmarty Mihály is ezeket a kifejezéseket csengeti össze *Liszt Ferenchez* című ódájában.

²¹⁴ Az idézett szövegrész jelentésének kutatásához érdekes adalékkal szolgál LÁNG Gusztáv, aki kimutatta a *szív – föld* metafora áthagyományozódását a *Lélektől lélekig* versbe, ahol *vér – föld* kapcsolatként utal a magány, az *ős bú* kozmikus erejére. LÁNG Gusztáv, *Csillagtól csillagig* = L.G. *Tiltakozó szomorúság*, Savaria University Press, Szombathely, 2015, 178.

A *sziget* kifejezéshez gyakran egy megnevezés is kapcsolódik, amely metafora a cselekvőt, birtokost stb. hivatott megnevezni. Az alcím kivételével egyszer sem találkozunk az ünnepelt nevével (nevezetesen Babits Mihályéval). Helyette más neveket ragaszt az alcímbe megjelölt alakhoz, nevezi *mesternek*, *varázslónak*, *királynak*, *Prosperonak*. Ebben a poétikai megoldásban is azt látom bizonyítottnak, amit a bevezetésben feltételezésként megjelöltem, a metaforák csak akkor működnek, ha valaminek, valakinek a megnevezésére szolgálnak. Azonosítás, ez a metafora működési elve, azonosítani viszont csak két entitást lehet, mindkettőnek működnie kell a szövegben, különben a kép önálló életre kel. Pontosan ez történik a *Prospero szigetén* versben is, annyira dominánssá válik a színműre való utalás, hogy eközben kiesik a látókörünkől az a személy, akit Babitsnak hívnak, akiért ez a szöveg megíródott. Immáron nem színesítés, nem asszociatív bemutatás, nem a tulajdonságok explikációja történik, hanem éppen az el nem mondás erősödik fel. Hasonlatos ez a névkerülés a tabuhoz: nem mondhatom ki a nevet, mert a jelölt megjelenik. Prospero ezt megteheti, mert varázslatokra képes, Arielt hívja, az megjelenik, ám bármikor irányítani is tudja őt. Irányíthatatlanná vált azonban Prospero a szónok számára, egy szigetre helyezte őt, ám ezzel saját magát is elzárta attól, hogy szót értsen vele, közös létük lehessen. Elszigetelődtek egymástól, mindegyikük számára egy megközelíthetetlen sziget lett az otthon. Ez az izolált lét addig tart, amíg ki nem menekülnek a saját maguk által konstruált nyelvi világból. Prospero vihart kavart szavával, amely szó megtöri a végtelen csendet. A szónoknak pontosan az ellenkezőjét kell tennie: be kell fejeznie prologusát, hogy elkezdődhessen az ünnepség, ő maga is részese lehessen a kollektív örömmek, kontextusnak, ugyanis ennek elindulását egyedül ő maga teszi lehetetlenné előszavának szigetvilágot teremtő hatalmával.

A vers szövege – életrajzi szempontból – egy költőt idéz meg, ez pedig már a tabuhoz hasonlít, nem mondhatja el, nem nevezheti meg nyilvánosan. Vagy azért, mert nincs szükség rá, hiszen mindannyian egy Babits-ünnepségen vagyunk, vagy pedig azért, mert a sziget elzárt világa álomképként lebeg a beszélő előtt. Ha megjelenítem a valóságos nevével, már szegényebb lettem annak hiánya miatt.

Azt gondolom tehát, hogy Tóth Árpád ezen szövege a metaforákon keresztül nem képi síkon használja Shakespeare hősét és helyszínét, hanem előlépteti fogalmi szintre azokat, és így megmenekül a kimondás kommunikatív és poétikai kényszere elől.

Ady Endrének

Mester, egy ifjú ember szól ím köszöntve hozzád.
 Szeresd, mert sok setét sorod érte szíven,
 S mert egykor, úgy beszéltek, ült a térdeiden,
 S látta fénylő szeme húszévesnek az orcád.
 Most is úgy hódol lelke, oly szeliden s oly mélyen,
 Mint amaz ifjak hajták szép térdöket a földig,
 Kik ámulón figyelték az Úr komoly szemöldit

Ama bibliabéli, hegyibeszédes éjen...
 Csodállak, aki jöttél e víg Kánába, s készítsz
 Setét, erős bort nekünk könnyeid szent vizéből,
 S áldlak, mert újra zengő s ámbrás csókod izétől
 Ajka ama holt lyánynak, ki a magyar Poézis,
 Áldlak, mert csodát mívelsz... bénák s vakok között,
 Míg göggel megtagad sok vénhedt írás-túdó,
 S míg fitymál unt rimekkel sok ósdi sírás-túdó,
 Áldlak, mert szent magyar vagy, nagy és megöklözött...

Áldlak, mivel szilaj vagy s szelíd, mint ama Másik,
 Kinek kemény kezétől a templomi kufár-had
 Üvölt vala... s ki szólt: Ha ki szívében fáradt,
 Énhozzám jöjjön el, s lel megnyugasztalást itt...
 Áldlak, mert engem is, ki halkán s meghatottan
 Szólok hozzád, a lelked, ó, hányszor megvigasztalt,
 Ha súlyos térdeim vonszoltam, és az aszfalt
 Furcsán kongott... s az éjben verseid mondogattam...

Elébed szőke szűzet ma százat küldenék,
 Kiknek fiatal ajka zengőbb szavakra nyíl fel,
 S kiknek meghajló törzse szebb alázattal ível,
 Mint szóm s e könyvrehajló, bús férfiú-derék.
 Ma, ó, áldott költője a vérnek és aranynak,
 Fáj, hogy csendes dalos vagyok, s hogy nemzetem
 Kemény fiai közt hirdetlek félszegen,
 Félénk apostola az én erős uramnak...

De lásd, ős Debrecenben él, s kora-ősz már s roskadt
 Egy szobrász, kit szerettél, s ki nagyokat akart ott,
 És akit meg se láttak, bár választott magyar volt,
 S ki estve, szomorún most nagyokat borozgat:
 Az ő fia vagyok, az ő vére és teste,
 S tört lelke jut eszembe, míg könnyel hirdetem
 Te tört lelked nagyságát s míg érzem: int nekem,
 S vár rám is egy jövendő, szomorú, boros este...

Az új magyar irodalom képviselői 1906-tól kezdődően rendre szembetalálják magukat azzal a nyomasztó kötelességgel, hogy világossá tegyék az olvasók számára az Ady Endre által képviselt költészethez való viszonyukat. Amellett, hogy az *Új versek* darabjai új poétikát honosítottak meg a magyar irodalomban, egyben nyomasztó örökségként jelölték ki a kötet helyét az 1910-es években induló kortársak előtt. Alig találunk olyan szerzőt a Nyugat első nemzedékében, aki ne foglalkozott volna Ady költészetének egy-egy szegmensével. Kosztolányi Dezső²¹⁵, Babits Mihály²¹⁶, Tóth Árpád, Karinthy Frigyes²¹⁷ írásai azt mutatják, hogy megkerülhetetlen számukra Ady munkássága. Szokatlanul éles kritikát fogalmazott meg Oláh Gábor, Tóth Árpád debreceni kortársa:

Költeményei (ti. Adyé) elhervadnak hamarosan; népszerűekké talán soha nem lesznek. Egy kis kör, a szimpatikusok, mécsvilágot gyújtanak emlékezetének. De az Élet árja elsöpri, mert Ady a halál rokona, költészete: a halál.²¹⁸ 1919-ben már másként nyilatkozik Adyról: Magyarország most érzi, most látja be, hogy milyen nagy költőjét (talán az utolsót) veszttette el benne. A Csokonai Kör gyászünnepén én tartottam emlékbeszédet fölötte. Költeményeit szakadatlan olvasom; és mindig szebbek, és mindig mélyebbek. Isten hozzád, szegény, szomorú Bandim!²¹⁹

Tóth Árpád két verssel és több kritikával jelentkezik az Ady-vita közegében. Az *Ady Endrének* és a *Nézz ránk, Ady Endre!* című alkotások 14 év különbséggel, így az alkotói pálya két távoli pontján keletkeztek, a két időpontot pedig átszövik az Adyval foglalkozó publicisztikai írások.²²⁰

Tóth Árpád viszonya Ady Endréhez könnyen kiolvasható az említett szövegekből. Borbély Sándor megfogalmazásában: „Az ifjabb költő a maga finomabb, csöndesebb hangszerelésében szolgálattételre jelentkezett (lásd Ady Endrének). A halottak élén című emlékezetes Ady-kötet újbóli kiadása kapcsán, már az elvbarát idézte meg a „Messiás-magyar”-t” (*Nézz*

²¹⁵ *Az írástudatlanok árulása*

²¹⁶ *Ady*

²¹⁷ *Endrécske*

²¹⁸ OLÁH Gábor *Naplók I.* kötet, 1908. <http://mek.niif.hu/01300/01327/html/index.htm>

²¹⁹ OLÁH Gábor *Naplók II.* kötet, http://mek.niif.hu/01300/01327/html/olah3_2.htm#_ftn1

²²⁰ *Az Ady-bánat* 1909; *Ady költészetének viszonya elődeihez és a francia modernekhez* (1919); RÉVÉSZ Béla: *Ady Endre életéről, verseiről, jelleméről* (1922); *Az első Ady-életrajz* (1923); *Ady Endre bronzarca* (1928).

ránk, Ady Endre!)²²¹ Baránszky Jób László tágabb összefüggésben is magasabbra helyezi a viszony hőfokát: „Kedvenc lírikusa bizony nem Ady s nem is Babits a kortársak közül, hanem a halk szavú, bár nála beszédesebb Juhász Gyula. S ez sokat elárul, Ady neki istene, akihez elégikus hangú ódát lehet írni.”²²² Az alaptónus a tisztelet, a meghatározó kapcsolati forma a mester-tanítvány viszonyal írható le: *Mester, egy ifjú ember szól im köszöntve hozzád.*²²³ *Járj előttünk, dicsőült égi láng,*²²⁴ ...*ódákat kell írunk hozzá s szerelmes verseket...*²²⁵ Ezt a magasztaló hangnemet erősíti a korszakban éledő Ady-kultusz, 1919-től kezdve tudós szemléletű közelítés Ady költészetéhez,²²⁶ végül pedig az a vágy, hogy Tóth Árpád kapcsolatot találjon a Nyugat vezérköltőjéhez, hogy ezáltal identitásteremtő tényezővé léphessen elő saját maga számára.

A két költő írásmódja között alig fedezhetünk fel olyan pontokat, amelyek alapján rokon költészetéről beszélhetnénk, ha mégis hozhatunk példát, az elsősorban tematikai, szóhasználati kérdéseket érint. A keletkultusz erősen redukált változatát ismerjük fel a *Fénylő búzaföldek között* című versben:

De keleti, ős lustasággal
A nagy táblák alig zizegnek.

Ugyanebben a versben az ugar-motívum is felvillan:

Alszik a sűrű, jó magyar föld,
S oly különös, ahogy mogorván
Sütteti sok busa kalászatát,

Az Ady párhuzam véget is ér, amint a képnek életre kellene kelnie, nincs erő a befejezés crescendojára, és a Juhász Gyulától ismert melankóliába omlik a hosszú igei metafora:

...te furcsa, drága,
Vad búval és bő vérral ázott
Komor magyar föld, csöndes este

²²¹BORBÉLY Sándor, *A nyugat tájain*, 137.

²²²BARÁNSZKY JÓB László, *Tóth Árpád költői alkata = Lélektől lélekiig*, 352.

²²³*Ady Endrének*

²²⁴*Nézz ránc, Ady Endre!*

²²⁵„A halottak élén”

²²⁶*Ady költészetének viszonya elődeihez és a francia modernekehez*

Megsimítom fénylő kalászkod;

Még egy tipikus kifejezéssel életben tartja Ady hatását, majd eltűnik a lendület, önmagába záródik a vers, nem hagyva lehetőséget az élet kirügyezésének:

Valami kancatej-szagú dal
Lelkem ős pusztáiból följön,
És jajgat a nap húnnyó fényén,
S meghal az esti búzaföldön.

Hasonlóan adys szóhasználatra lehetünk figyelmesek *A herceg* kezdő soraiban.²²⁷

Az én sok szép tavaszi álmom
S az én kevés diadalom,
Lássátok, mind el kell prédálnom,
S Vele mennem fiatalon.
Mert megjött az iszonyu herceg²²⁸

Nem kizárólag az utókor szorgalmas filológiai kutatásának az eredménye, hogy az Ady-motívumokat kimutathatjuk, Tóth Árpád maga mutat rá kezdeti epigonszerű írásmódjára *Az Ady-bánat* című 1909-es cikkében:

S eszembe jutott ezen az estén az a sok kemény harc, melyet az Ady dolgaival a lelkem vívott: a Szabolcska-elragadtatásos kisdíák keskenykoponyájú gúnyolódása, az első nagy megdöbbenés és az „özvegy legények táncá”-nak olvasása után, Ady-külsőségeket utánzó verseim írásának gyötrelmes ideje, a kétségbeesések, a csüggedt összehasonlítgatások, azután a mérhetetlen nyugalom és szelíd bánatú élvezet, amellyel lassan-lassan megpihentettek a dolgai, édes lázú éjszakákon lámpafényes párnák közt. Most úgy olvasom Adyt, mint az evangéliumot...²²⁹

Az idézetekből valóban erősnek tűnik a fiatalabb költő alárendeltsége, van azonban egy sajátossága a két költészetnek, ahol kapcsolódási pontok alakulhatnak ki: ez pedig a komorság, a lemondó hangulat, ami Tóth Árpádnál uralkodó, Adynál kiegészítő karakter. Tóth

²²⁷ *A vers első két sora az induló Ady hangjára emlékeztet, a harmadik strófa eleje pedig éppenséggel a Jó Csönd-herceg előtt című versre...* TÓTH ÁRPÁD *Összes művei* 1, 459.

²²⁸ *A herceg* című balladai felépítésű szöveg GOETHE *Rémkirály* című alkotásából is merít: *Ám űzött a herceg... Az udvaromba ilyen legényt kell hogy vigyek...*

²²⁹ *Az Ady-bánat*, TÓTH ÁRPÁD *Összes művei* 3, 77.

Árpád így fogalmazza meg ezt a jelenséget: „S az Ady verseiből is az áldott, szent, tehetetlen szomorúság simul be legmélyebben a lelkembe, ama sírás a „sötét vizek partján, ama erős, oltatlan bánata a pénztelen élnivágásnak, az a csudás mélyzenéjű pár sor: „*Mennyi sok mindent odaadtam, / Amíg ily szépen elfáradtam*”.²³⁰

Az Ady Endrének írt, azonos című ódai hangnemű elégiában, esetleg elégikus hangnemű ódában a líra eszköztárával mutatja be azt a küzdelmet, amelynek során Tóth Árpád Ady személyét, költészetét identitáskereső viszonyrendszerének tagjává transzformálja. Ennek első lépése, hogy az óda műfajának megfelelő megnevező és köszöntő formulát találjon a költőtárs számára. A *Mester* megnevezés kellően patetikus, egyben az azonos foglalkozás miatt tompul is a szó magasztos karaktere. Az elnevezést megtartotta Adyval kapcsolatban a kilenc évvel későbbi publicisztikai írásában is: „Az a néhány évvel fiatalabb nemzedék, mely Ady után lépett az irodalomba, s melyhez a jelen sorok írója is tartozik, nézheti-e kritikai szemmel őt, a Mestert, aki által lettünk és vagyunk?”²³¹ és hasonlóan köszönti 1909-ben több alkalommal magánleveleiben Nagy Zoltánt, a debreceni költőt (*Kedves Mester*).²³² A köszöntés változása az első olyan nyelvi elem, amely arra irányítja az olvasó figyelmét, hogy még változó nyelvi közegben vagyunk. A tanítványi pozícióból felhangzó megszólításból (*Mester, egy ifjú ember szól ím köszöntve hozzád.*) csodálat (*Csodállak, aki jöttél e víg Kánába*), végül áldás (*Áldlak, mert csodát művelsz*) alakul ki. Ez meg is felel az ódától elvárt felfelé ívelő szerkezetnek. Mindezek a kifejezések azonban erős kontextusba helyezik a szöveget, a Biblia szókészlete (*hegyibeszédes, Kána, irás-tudó, apostol, kufár*) kezd vegyülni adys motívumokkal (*erős, magyar, megöklözött, Vér és arany, kemény, akarát*), némely esetben ez a két szókészlet fedi is egymást: *szent, bor*.

A bibliai történet beemelése azért van szükség, mert Tóth Árpád egy már létező nyelvi közegben keres kapaszkodót a megkérdőjelezhetetlen nagyság elleni küzdelemben. Ady szövegei olyan erősek, hogy egy saját, önálló szöveg velük szemben megbukik, így konzerválódna az alárendeltségi viszony, aminek az eredménye nem lehet az én stabil elhelyezése a világban. Tóth Árpád költészetében nincs meg az a nyelvi regiszter, amellyel kifejezhető, felidézhető lenne Ady Endre műveinek ereje. Oláh Gábor – debreceni költő, Tóth Árpád szavait idézve – egy interjúban így fogalmazta meg az említett problémát:

²³⁰ Az *Ady-bánat*, TÓTH ÁRPÁD *Összes művei* 3, 77.

²³¹ TÓTH ÁRPÁD, „*A halottak élén*”, TÓTH ÁRPÁD *Összes művei* 4, 122.

²³² *Tóth Árpád levelei Nagy Zoltánnak = Lélektől lélekig*, 29-30.

Ady után már nem lehet menni – mondotta – ő elérte azt a tökéletességet, amelynek már csak epigonjai lehetnek. A mi feladatunk most az, hogy lehetőleg az ellenkezőjét csináljuk meg az Ady költészetének. Nekünk csak tökéletes verseket szabad írunk. (Gáncsolta Ady kötetében – ti. a Vér és arany kötetben – azt, hogy sok gyöngye verset is bevett hatalmas költeményei közé.)²³³

Ezért segítséget kér a szerző egy autentikus, még az Ady-szövegeknél is erősebben beágyazott hagyománytól, a *Bibliától*. A Jézus – Ady karakterek párhuzama (*Csodállak, aki jöttél e víg Kánába, s készítsz Setét, erős bort nekünk könnyeid szent vizéből; Áldlak, mert csodát művelsz... bénák s vakok között*) feloldja a félelem légkörét, helyette a segítő, a felemelő, a megváltó lép elő: *a lelked, ó, hányszor megvigasztalt*. Ebben a viszonyrendszerben már bátran vállalhatja a beszélő az apostol szerepet, hiszen Júdás apostol kivételével ők lesznek hivatva arra, hogy a mester szavát közvetítsék a befogadók számára. Ez tehát már követhető szerep lenne az én számára.

Az apostoli nyelvhasználatától elvárt veretességet ellenpontozza a versszakok mondatstruktúrája, amely következetesen a befejezetlenségre, a szavakat még kereső ember nyelvi állapotára mutat rá. Így nem is alakulhat ki egybefüggő történet, az allegóriába bomló kettős életmű (Krisztus – Ady) strukturálatlan, az emlékezettől függő adathalmazként torlódik a versszakokban, rendre befejezetlen történeteket hagyva hátra. A negyedik versszaktól egyenesen kontaminált történetalkotás veszi át az uralmat, összeecsúsznak a narratív szintek: az evangéliumok szövegvilága áltörténetet generálnak (*Elébed szőke szűzet ma százat küdenék*), hogy végül teljesen átvegye az uralmat az életrajzi szempontból hiteles Ady (*...áldott költője vérnek és aranynak*). A textusból kiugró alliteráció (*szőke szűzet, százat*) belső rímmel emeli még magasabbra a sormetszet utáni mondatelemet; a triplázó zenei hatás (a sormetszet előtti alliteráció folytatódik a cezúra után, amelyet az említett rímmel – *szűzet-százat* fokoz a beszélő) „ebben a pompázó formájában fejezi ki tökéletesen a fiatal költő biblikus elragadtatását a mesterrel szemben”.²³⁴

Az 1907-es *Vér és arany* kötetre más sorokban is történik utalás. Az Ady-kötet első szava – a verstestet vizsgálva – a *sötét* (*Sötét haja szikrákat szórt*)²³⁵. Ez a tónus uralkodik

²³³ BAKÓ Endre, *Tóth Árpád a debreceni porban*, Phoenix könyvek, Debrecen, 1992, 93.

²³⁴ KARDOS László, *Tóth Árpád*, 141.

²³⁵ ADY Endre, *Az anyám és én*

Tóth Árpád versében, kétszer is idézve a kifejezést; először egy zeneileg kitüntetett pozícióban, egy erős alliteráció közepén (*sok setét sorod*), másodszer az első csodatétel eredményének jelzőjeként (*készítsz / Setét, erős bort*). Hasonlóan transzparens lehet, ha a szűzek szerepét említjük: a *Vér és arany* második verse egy halott szűzről beszél, így tarthatónak tűnik az az értelmezés, hogy az *Elébed szőke szűzet ma százat küldenék* – az első versszaknál említetthez hasonlóan alliteráló rész – allúzió lenne.

A harmadik nyelvi regiszter a mitologizált történelem, a sokszor elmondott eset rögzült diskurzusa. Ady Endrének a Késes utcai házban tett látogatása előkelő helyet vívott ki magának a családi legendáriumban. *S mert egykor, úgy beszéltek, ült a térdeiden, S látta fénylő szemé húszévesnek az orcád.* A család iránti jó szándékát Ady Endre 1901-ben meg is írta a Nagyváradi Naplóban.²³⁶ Hasonlóan sokszor elmondott eset az apa művészi kudarca a szabadságot jelképező nőalakkal, amelyet eltávolítottak talapzatáról.

De lásd, ős Debrecenben él, s kora-ősz már s roskadt
Egy szobrász, kit szeretted, s ki nagyokat akart ott,
És akit meg se láttak, bár választott magyar volt,

Az apa erős karaktere²³⁷ is nehezíti a kapcsolatteremtést Ady szövegeivel. Tóth András művészi sikerei, majd bukása lehetetlenné tette a költő számára a művészeti tevékenység otthoni elismertetését, így nem csoda, hogy az azonosság érzése és keresése félrecsúszik. Nem magában, hanem az apjában találja meg Ady társát, csak áttételesen nyílik lehetősége arra, hogy a költőelődhez elfogadóan viszonyuljon, hogy általa megváltoztassa saját önképét.

Az ő fia vagyok, az ő vére és teste,
S tört lelke jut eszembe, míg könnyel hirdetem
Te tört lelked nagyságát

²³⁶ „A szobor Tóth András munkája. Erről a művész emberről érdemes néhány bemutató sort írni. A nagyváradi közönség alig ismeri, pedig ő már dolgozik a Szacsvey-szobor mintázatán... Tóth András kuruc magyar ember, a megihletett magyarok dacos, erős tehetségével... E mellett szerény, igen szerény ember Tóth András. Csupa naiv, gyermekes hit és lelkesedés, mint amilyen minden igazi nagy, teremtőlelkű művészember.” TÓTH ÁRPÁD *Őszes művei* 3, 471.

²³⁷ „Csupa tűz és szélsőség. Ellentmondás mindenben. Önmagát megcáfoló logika. Temperamentum és az a sok bozont az arcán, bajusz, szakáll, haj, mind szanaszét lobogva.” MÓRICZ ZSIGMOND, *A költő és apja = Lélektől lélekig*, 23.

Az átváltozásra számos példát találunk a versben, ám ezek rendre egy személyhez, Adyhoz kötődnek. Az ő művei adják az ódai karakter alapját, a dicsőítés okát. Karakteres az a megfogalmazás, ahogy Ady versei megváltoztatják a beszélő hangulatát, gondolkodásmódját:

a lelked, ó, hányszor megvigasztalt,
Ha súlyos térdeim vonszoltam, és az aszfalt
Furcsán kongott... s az éjben verseid mondogattam...

A vigasztaló magatartás rendre krisztusi tetteket vonz: az apostolok megváltoznak, a vakok látnak, a bénák járnak, a halott (poézis) életre kel, a fáradt megnyugasztalást talál. Mindezek a tettek kikényszerítik az ódai hangvételt,²³⁸ nem véletlen, hogy az *áld* igében leli meg a beszélő a megfelelő jelentést. Lassan itt is eltolódást figyelhetünk meg a címzett szempontjából, Ady Endrének szól a szöveg, de rendre a költészet hatalmát dicsőíti a vers, a szöveg isteni erejét helyezi a személy elé. Nem véletlen, hogy deheroizáló gesztusok tömkelegét olvashatjuk anélkül, hogy kellemetlen lenne számunkra a lírai beszélőt a megalázottság állapotában szemlélni, vagy akár álgesztusként kellene értékelnünk a térdhajtását: *ült a térdeiden; súlyos térdeim vonszoltam; hirdettek félszegen.*

Az irónia mégsem marad ki a szövegből, erre felhívja figyelmünket egy fél évvel később írt levelének részlete:

Ady kissé furcsa volt, az az impresszióm, hogy pózol. Kedves és jó volt hozzám, de mégis az a véleményem, hogy most már, hogy személyesen ismerem, nem igen írnék hozzá még egy ódát, bár a dolgait most is változatlanul bámulom.²³⁹

Tóth Árpád megfogalmazása azért hajlik a szarkazmus felé, mert már ennek a versnek a műfaját sem nevezhetjük vegytiszta ódának. A szöveg vége elégiába hajlik, ami jól mutatja azt a folyamatot, ahogy a beszélő elereszti Ady kezét, kényszerűen máshol keresi a stabil identitás kialakulását. Hiába olvasunk szentenciózus önmeghatározásokat (*apostol vagyok, csendes dalos vagyok*), az egyetlen énkép, amelyik a hagyományos stilisztikai fogalomrend szerint nem metaforába, hanem metonímiába hajlik a záró versszak *Az ő fia vagyok, az ő vére*

²³⁸ KARINTHY Frigyes éppen ezeket a gesztusokat – kiegészítve TÓTH Árpád kulcsfogalmaival – parodizálja *Így írtok ti* kötetében.

²³⁹ TÓTH Árpád *Összes művei 1*, 472.

és *teste* sora. Ez a részletező felsorolás lezárja a keresést, úgy tűnik, a családi kötelékben találja meg az én definiálásának alapját a lírai én. Ennek nyomatékosságára ismét krisztusi kifejezéseket emel a szövegtörzshez. A *Krisztus teste és vére* kifejezés sorrendi felcserélése azonban az apa pozíciójának háttérbe szorítására enged következtetni, Ady Endre esetében ragaszkodik a beszélő az ismert nyelvi konstrukciók pontosságához, ebben az esetben szándékos szövegrontással érzékelteti az identifikáció szempontjából relevánsnak vélt rangsort.

A másik ironikusnak tekinthető jegy a zárlat intertextuális vonatkozása. A borozgató gesztus egyszerre kapcsolódik a bordalokhoz, ami nagy váltást eredményezne mind az óda, mind az elégia műfaji karakteréhez képest. Termékenyebbnek tűnik, ha *Az ősz Kaján* alaphelyzetét látjuk benne, ennek a versnek a téviszonyaira egy másik Tóth Árpád versben is van utalás: az *Aquincumi korcsmában*²⁴⁰ búfelejtő ivásra készülő alakja joggal emlékeztethet az önmagával küzdő ember archetipikus képére. Az *Ady Endrének* záró képe nem hagy kétséget afelől, hogy elhomályosul Ady képe a beszélő szeme előtt (*míg érzem: int nekem*, (t.i. az apa) *S vár rám is egy jövőendő, szomorú, boros este...*), és Kajánként veszi át az irányítást az apa, aki könyörtelen hatalmával kikényszeríti az ódai hangnem elhagyását, helyette az elégiát szilárdítja meg a zárlatban.²⁴¹ Egy költészet elengedése és – immáron kizárólag tematikai szinten vizsgálva a kérdést – ismételt felidézése az irónia határát súrolja.

Erősíti az elemzett szövegrész ironikus karakterét a versben felvázolt temporális sík is. Az én és Ady személyes kapcsolata a múltban volt a legszorosabb (*S mert egykor, úgy beszéltek, ült a térdeiden*), a jelenben az apa borozgatása a releváns tett, a jövő pedig az én borozgatását vizionálja, ami egyértelmű eltávolodást sugall, valamint a két út (Ady – apa) közötti választás lezárt voltát hangsúlyozza. Így változik át egy Ady Endrének írt óda elégikus üzenet, az identitás megragadását segítő költővezérből szertefoszló látomás. Az említett időbeliség a textus más szintjén is jelentésalakító tényezővé lép elő.

Tóth Árpád monográfiája megállapítja, hogy a bibliai történetet evokáló képek – hasonlatok és metaforák – allegóriává állnak össze. Kardos László értelmezésében a következő megfeleltetésekre hívja fel a figyelmet: *Kána – Magyarország; a kánai mennyegző vize – Ady*

²⁴⁰ Az *Aquincumi korcsmában* történelem- és hazaszemléletének Adyval rokonítható vonásait FRIED István vizsgálta meg az *Alföld* 1986. 4. számában.

²⁴¹ Az elemzett résznek történetiségében Tudósy Margit még nagyobb jelentőséget tulajdonít: „Apjától két adományt visz magával az életbe: a szobrászi látásmódot, amely az ábrázolás plaszticitását eredményezi, – s másrészt egy lelki adottságot: a magányszeretetet, a társtalanságot. Íme innen indul az a dekadenciához vezető szál: az apai örökségből.” TUDÓSY Margit, *Tóth Árpád költészete*, Magyar irodalmi dolgozatok, Debrecen, 1943, 47.

*könnye; a kánai mennyegző bora – a könnyekből lett versek erős szesze; a feltámasztott lány – a magyar poézis; a krisztusi csodák – Ady csodatettei az írás-tudók között; apostol – Tóth Árpád szerepe Ady mellett.*²⁴² Függetlenül attól, hogy mennyire fogadható el a szerző értelmezése, a felsorolt képek összefüggése nehezen vitatható. Jelen értelmezés függvényében relevánsabb azonban a tanulmány folytatásában megfogalmazott gondolat, amelyben Kardos a képsor megtörésére hívja fel a figyelmet: „a hasonlat-építés műveletét a vers elején, derekán és végén megtöri és közvetlen-lírai mozzanatok beszövésével adja meg az egész alkotásnak a kellő hőfokot.”²⁴³ Ennek a megállapításnak a tétje messze túlmutat a képalkotás virtuozitásának dicséretén, az allegória – Paul de Man szerint – tiszta formájában is beleszól az identitásalakítás folyamatába:

az allegória mindenekelőtt a saját eredetétől való eltávolodását jelöli, s lemondva az időbeli egybeesés nosztalgikus vágyáról, nyelvét eme időbeli különbség révén keletkező üres térben teremti meg. Az ént ezáltal megóvja attól, hogy illuzórikus módon azonosítsa magát a nem-énnel, melyet így, bármily fájdalmas is, puszta nem-énnel tekinthet.²⁴⁴

Az *Ady Endrének* című szöveg allegóriája nemcsak az alakzat temporális sajátossága révén távolodik el a megnevezett alaktól, hanem a beleszótt, életrajzinak tekinthető elemek idősíkokat összezavaró hatása révén is eltávolítja egymástól *én* és *nem-én* textusbeli alakjait.

Az instabil léthelyzet ugyanígy megragadható a ritmika variabilitását szemlélve, amennyiben a nibelungizált sorfajtákat vizsgáljuk meg. Kardos László monográfiájából ismert, hogy négyféle változatot²⁴⁵ vonultat fel Tóth Árpád az alkotásaiban. Az elsőben negyedfeles és hármás jambust vág ketté a cezúra, a másodikban azonos hosszúságú félsorok alakulnak ki (eggyel megnövelve a szótagok számát – negyedfeleseké válnak), a harmadikban az első változatban leírt variáció fordítottját látjuk, a negyedikben 12 szótag oszlik el egyenlő arányban a cezúra felől nézve, hármás jambusokat szel ketté a cezúra. Bár szabályosság nem

²⁴² KARDOS László, *Tóth Árpád*, 112.

²⁴³ KARDOS László, *Tóth Árpád*, 112.

²⁴⁴ Paul DE MAN, *A temporalitás retorikája = Az irodalom elméletei I*, szerk. THOMKA Beáta, Jelenkor, Pécs, 1996, 31.

²⁴⁵ KARDOS László ritmikai sokszínűségét bár megerősíti GÁLDI László, másfajta rendszer felől közelít az alexandrinok variánsaihoz. GÁLDI azt mutatja be, hogy az egyes félsorok milyen lejtésű ritmikai egységgel végződnek, amely rendszer szintén négyvariációs lehetőséget rejt magában: *lejtő/lejtő; bukó/bukó; lejtő/bukó; bukó/lejtő*. (GÁLDI szóhasználatában a *lejtő* a trochaikus, a *bukó* a jambikus zárlat.) A felsorolt lehetőségeket – az ismertetett sorrendben – mutatja a vers első négy sora. GÁLDI László, *Ismerjük meg a versformákat!*, Móra, Budapest, 1993, 85.

fedezhető fel a kötetek vagy a versek szempontjából, mindenképpen figyelemre méltó az a megoldás, hogy az Ady Endrének szöveg 4. versszaka mind a négy variációt zengeti.²⁴⁶ „Ebben a szakaszban az 1. és a 4. sor az első sorfajtat, a 2., 3. és az 5. sor a második, a 8. sor a harmadik, a 6., 7. sor a negyedik sorfajtat képviseli.”²⁴⁷ Úgy tűnhet, hogy Tóth Árpád metrikai szinten is alkalmazkodni szeretne a megszólított poétikájához, ám a biografikusan és poétikailag értett személyek lelki karaktere oly mértékben különböző, hogy a forma bűvöletében élő, az esztétikumot végletesen érvényesítő Tóth Árpád szövege sokkal inkább a bizonytalanság, az útkeresés dekoncentrátsáagaként szerepelteti az említett típusokat egy versszakon belül. A zeneileg értett poliritmikusság elbizonytalanít, a megfogalmazott viszonyrendszerben feltörő vihar (*én – ő; én – én*) még a cezúra parancsoló, irányító fonetikai realizációját is felülírja, hullámként dobálja a megálljt parancsoló, irányt mutató sormetszet-bolyát.

Nem nehéz a korábban felvázolt gondolatmenetbe beilleszteni a másik verset, amelyben ismét megszólítja Ady Endrét, bár a közöttük lévő 14 év látványos változásokat hoz Tóth Árpád poétikájában. Lator László *A Tóth Árpád-vers természetrajza* című írásában foglalja össze röviden a pálya különböző szakaszaiban alkalmazott eljárásokat. Rámutat a versmondattan változására, ahogy egyre inkább kitölti a mondat a vers keretét, az ábrázolt világ kevesebb vonallal, kevesebb színnel való ábrázolása, a valóban érzékelhető valóság alaphelyzetbe állítása mind sajátja a kései verseknek.²⁴⁸ A két, Adyt megszólító vers között is megfigyelhetők ezek a különbségek. Jól követhető viszont az a folyamat, ahogy Tóth Árpád eltávolodik Adytól, és az én helyett a mi számára teszi viszonyítási ponttá. A költői nyelv módosulását a posztstrukturalista Julia Kristeva nyelvfelfogásából érthetjük meg. Az 1974-es *A költői nyelvi forradalma* című írása hívja fel a figyelmet nyelvhasználat és szubjektum viszonyára: „a nyelv módosulásai voltaképpen a szubjektum helyzetének – saját testéhez, a többi emberhez, a tárgyakhoz fűződő viszonyának – módosulásai.”²⁴⁹ *A Nézz ránk, Ady Endre!* már címében hordozza a – Tóth Árpádtól ritkán olvasott – közösségekben gondolkodást, a többes számmal jelzett beszélő pedig nyelvi struktúrájából adódóan lemond az én önállóságáról, ami eleve kizárja az identifikáció folyamatát. A közösség hangjaként megszólaló beszélő kizárja a szemé-

²⁴⁶ KARDOS László, *Tóth Árpád*, 132.

²⁴⁷ KARDOS László, *Tóth Árpád*, 133.

²⁴⁸ LATOR László, *A Tóth Árpád-vers természetrajza = Lélektől lélekig*, 360-361.

²⁴⁹ BÓKAY Antal, *Bevezetés az irodalomtudományba*, Osiris, Budapest, 2006, 206.

lyes kapcsolatteremtést, így a nemzet képviselőjeként idézi meg a halott Ady szellemét: *Nézni a hetyke magyar sors kudarcát? És marjuk egymást, esett magyarok.*

Az a folyamat, ahogy Ady személyes ismerősből ódai magasságba emelt költővezér, majd nemzeti költő válik azzal éri el végső pontját, amikor már nem a Biblia kifejezőkészletével, nem a mitológia erejével tárja elénk Tóth Árpád a *Halottak élén* íróját, hanem Vajda Jánostól kölcsönöz motívumot. A *Riaszd szét lidércálmát a halottnak!* sor egyfelől karakteres megfogalmazása a nemzethalál állapotának, másfelől lehetőséget teremt a Lázár-történet szövegbe emelésére.²⁵⁰ A nyelvi regiszter ilyen jelentős váltása viszont elbizonytalanítja az olvasót az erősen patetikus szöveg komolyságát illetően, hiszen Vajda költészete – a mai irodalmi kánon alapján – nem mérhető össze sem a Biblia, sem Ady szövegeinek hagyományteremtő voltával. Más megközelítésben viszont könnyen magyarázatot találunk az említett allúzióra: a kötetkompozíció szerinti előző verset (*Száz év után*) Vajda János emlékének szenteli a költő. Az ott megkezdett lexikológiai játék (*üstökös, csillaggal rokon, magány, Ginák, zsarát*) továbbélésének is tekinthetjük a vajdai szóhasználat szövegkeretből való kicsúszását. A formának ez a fellazítása az Ady-hatás szétesésének transzparens megnyilvánulása Tóth Árpád költészetében.

Abban az esetben, ha a csoporthoz tartozást mégis identitásbeli kérdésként értékeljük, akkor sem az Ady-féle karakterhez csatlakozik a beszélő, hanem sokkal inkább a *Virrasztók*-ban bemutatott költőtípushoz. Vajda a halott mellett virrasztók közé sorolja magát (*Itt a nagy halott előttünk, Kiterítve mereven...Mi vagyunk még éberen.*) Bár Tóth Árpád ennél dinamikusabb szerepet tulajdonít a siratóknak, elfogadja a Vajda János-i pozíciót: Ady sírja mellől a nemzet ravatalához lép (*A sír mélyéből, büszke, dacos arc, Figyelsz-e még ránk, harcok Ady Endre? ...nem te voltál akkor a halott, - Mi dőlünk zsibbadt, léha, szörnyű sírba!*) Ebben a temetésben a beszélő a bukott nemzethez tartozónak érzi magát, nem vállalhatja fel a Megváltó szerepét (*És marjuk egymást, esett magyarok*), ugyanis a messiási lét Adyhoz kötődik, a próféta szerepet pedig egyre inkább Babits foglalja le a Nyugat első nemzedékében.

Különleges eljárással tisztázza Tóth Árpád Ady szerepét a korszak szellemi közegében. A záró sorban felbukkanó kötet cím megismétlésével terjeszti ki Ady hatását a magyarság

²⁵⁰ A halott feltámasztásának motívuma fellelhető az 1909-es *Ősz* című versében is:

„S most kimegyünk hozzá mi ketten.
Erős, édes, illatos élet / Hármas imáját elmormoljuk,
Botunk háromszor megsuhantjuk,
És Anni, meglásd, újra éled...”

egészére: *Járv elöttünk dicsőült Égi Láng, Élni akaró bús halottak élén!* Az isteni szerep, a lángoszlop, melyet Petőfitől is jól ismerünk, új kontextusba helyeződik a vezetett nép (tetsz)halotti állapota miatt. Ady halálában is iránymutatást ad a költőknek, tágabb értelemben a magyarságnak, így megkettőződik a jelentés: Ady a magyarság új költővezére, illetve Ady az első a halottak között, az ő költészetére tekint a jelen nemzedék minden képviselője. Megszűnik tehát az intim viszony Ady költészetével,²⁵¹ történetileg, poétikailag definiált kategóriaként pedig már nem fejtheti ki hatását a teljes személyiségre, így az énkép alakításában sem kaphat már központi szerepet.

Levél Osvát Ernőhöz

Szerkesztőm, édesapám a betűben,
Hadd köszöntsön e dadogó levél,
Bár óda járna Néked, nagyszerűen
Csillogó homlokú ének, kevély;
De mindegy: az sem zenghetné ki hűbben,
Ki vagy nekünk, s képed bennünk hogy él,
Mert minden toll erőtlen és lapos toll
Méltón dicsérni Téged, jó apostol!

Mégis, szemedben, – hadd hirdessem én –
Mélységes és komoly lánggal világol
Valami makacs, égi, tiszta fény,
Valami a Betlehem csillagából,
Mely akkor gyúlt ki az egek ivén,
Mikor kincset szült lenn a földi jászol,
S nem tudta a vak éjben senki még,
A barmok közt mily csoda lelke ég.

Igen, szemedben csillant meg először
Mindig a magyar öröm csillaga,
Ha észrevetted, hogy halkan előtör
Egy-egy új érték színe, illata:
Fényedben látták meg, és figyelő kör
Így gyúlt köré, s többé nem volt maga,

²⁵¹ 5 évvel korábban így láttatja szomorú sorokban a Vörösmarty Akadémia ülésén Ady alakját. „Szegény Adyról hadd írjam még ide, hogy a tárgyalás közepén egyszerre csak az asztalra csapott, hogy ő „megnyitja” az értekezletet, majd ugyancsak a tárgyalás folyamán egyszerre csak kijelentette, hogy „fejezzük be” s öccse kíséretében eltávozott. Senki sem tudott ezen mosolyogni, megrendítő volt, mindannyian felállva búcsúztunk tőle, mint egy rombadőlt istenségtől.” NAGY Zoltán, *Tóth Árpád leveleiből*, Nyugat, 1938/8.

Győzött a Fény, a bús homály levásott,
S indulhattak a magyar Messiások!

Igen, ím vallom, bár szerénytelen
Dölyfnek vegyék, de vallom, ki-ki lássa,
Mi voltunk, új költők, erénytelen
Korunknak sok hős, ifjú Messiása,
Általunk lett e zord és fénytelen
Ország a fényeseknek büszke mása,
S Európa vak zugán a bús magyar
Nagyot s szépet csak általunk akar!

S Te tetted ezt! s jöttén a kornak, annak,
Mikor büszkén ráeszmél Hunnia,
Hogy a népnek, ha ily kincsei vannak,
Nem lehet a Balkánba hunynia,
S a szellem harcába velünk rohannak
És kíséző fényünkkel gyúl ki a
Feltámadó ős nagyság drága lángja –
Te is velünk léssz, hú vezéri fáklya!

Addig? ó, addig folytassuk tovább
Átkozott, áldott magyar életünket,
Ragyogva, zengve éjen s poklon át
Vigyük sebes szívünk és ép hitünket,
S ha néha egy-egy óra enyhet ad
És körbegyűjt, mint most e csöndes ünnep,
Némán, erősen szorítsunk kezét
Az uton, mely csillagokba vezet!

A Nyugat 1923-ban emlékezett meg Osvát Ernő írói pályafutásának 25. évfordulójáról. Ennek keretében különszámot jelentetett meg (Nyugat, 1923. 11-12.), amelyben pályatársak emlék- és magasztaló írásait gyűjtötte össze a főszerkesztővel kapcsolatban. Felkérést kapott Móricz Zsigmond, Ignotus, Babits Mihály, Schöpflin Aladár, Kosztolányi Dezső és Tóth Árpád is, hogy tegyék tiszteletüket Osvát személye, tevékenysége előtt. Ekkor jelent meg a *Levél Osvát Ernőhöz* című lírai alkotás is.

Osvát Ernő (eredeti nevén Roth Ezékiel) nem elsősorban írói tevékenységével vívta ki pályatársai tekintélyét, *hiszen ezek alig tesznek ki egy kötetet.*²⁵² Igazi alkotása a Nyugat folyóirat volt, amelynek barikád jellegét az ő esztétikai és poétikai elvei alakították ki.²⁵³ A vezér-

²⁵² KOMLÓS Aladár, *Problémák a Nyugat körül, Osvát*, Magvető, Budapest, 1978, 129.

²⁵³ KOMLÓS Aladár, *Problémák a Nyugat körül, Osvát*, 130.

egyéniség előtérbe kerülése adja Kuncz Aladár emlékező írásának (*Osvát Ernő műve*) is az alapját:

Osvát Ernő ebben a húszéves irodalmi fejlődésben jelentős szerepet játszott. Irányítója, sőt bizonyos mértékben teremtője volt az új magyar irodalmi szellemnek anélkül azonban, hogy működéséről akár mint író, akár mint szervező oly bőséges bizonyítékokat hagyott volna hátra, mint a hasonló szerepet betöltő Kazinczy, Toldy vagy Gyulai.²⁵⁴

Valamennyi írás, amely köszönti a szerkesztőt, ugyanazzal a nehézséggel néz szembe, amelyről Komlós Aladár tanulmánya bevezető soraiban a következőket írja:

Presztízse az irodalmi élet egyik legparadoxonabb jelensége. A szerkesztők és könyvi igazgatók ugyanis – feladatuk lévén, hogy olykor visszautasítsanak kéziratokat – általában nem népszerűek az írók között. De a most száz éve született Osvátot mindenki tisztelte, képességeit és motívumai tisztaságát soha senki kétségbe nem vonta. Lehetett nem helyeselni egy-egy döntését, lehetett neheztelni rá egy kézirat visszautasítása miatt, de nem tisztelni nem lehetett.²⁵⁵

Ezt az általános attitűdöt erősíti Schöpflin Aladár írása is, aki kritikus munkatársként beléltott abba a munkába, amit Osvát végzett:

Nem mindenki tudja, milyen nehéz elutasítani olyan emberek munkáit, akik pozíciójuknál vagy összeköttetésüknél fogva számot tartanak a kedvező fogadtatásra, mennyi sértődéssel, haraggal, érzékenységgel kell számolni annak, aki a kiváló írókat, érdemes munkatársakat is figyelmeztetni meri hibáikra. Osvát Ernőben megvolt az erre való energia és erkölcsi bátorság, de megvolt a tapintat is, amellyel távol tudta tartani a Nyugattól azokat, akik nem voltak odavalók és meg tudta óvni a tehetséges embereket a saját tévedéseiktől. Sokszor és sokan haragudtak rá, de utólag mind és mindig igazgat adtak neki. A magam részéről azokért a munkáimért vagyok neki a leghálásabb, amelyeket nem adott ki.²⁵⁶

A megjelent írások tehát egy olyan alaknak állítanak emléket, akinek a megítélése egyöntetű, de számos disszonáns érzelmekkel is átítatott. Hiányzik az írásokból a barátság, az em-

²⁵⁴ *Nyugat*, 1923, 11-12.

²⁵⁵ KOMLÓS Aladár, *Problémák a Nyugat körül, Osvát*, 128.

²⁵⁶ SCHÖPFLIN Aladár, *Osvát Ernő ünnepére*, *Nyugat*, 1923, 11-12.

beri közelség képe, így az emlékezések, lírai szövegek rendre a hivatalos kapcsolatból eredő tisztelet hangján szólalnak meg. Tóth Árpád, aki az adott évben egyetlen sort sem publikált a Nyugatban, hiszen 1923-ban már *Az Est* munkatársa volt,²⁵⁷ egy episztolával jelentkezik az Osvátnak szentelt dupla számban: *Levél Osvát Ernőhöz*.

Bár a címadás kijelöli a műfajt, a szöveg fokozatosan elhagyja az említett nyelvi univerzumot, és átadja helyét egy magasztosabb, ódai karakternek. A permanens megszólított-ságból eredő centralizált szemantikai viszonyrendszer felbomlik, a negyedik versszakra multifokálissá válik a vers: *köszöntsön, néked, Téged, → Mi voltunk, velünk lesz, folytassuk, szorítsunk kezét*. Ez a cím alapján anticipálatlanul ható struktúra deiktikus szövegvilág kialakítását sugallja. Az identitáskereső beszélő szemszögéből logikusnak ható belépés a korpuszba mégsem ad megnyugtató pozíciót, ugyanis nem *én – ő* viszonyrendszer kialakulása felé tesz lépéseket – amely dipoláris struktúráként megfelelő lehetne a beszélő önazonosságának pozicionáláshoz –, hanem a *mi – ő* kapcsolatból következő beazonosíthatatlan, felelősséget nem viselő, öndefiniálásra nem készítő kötődés létrejöttének ad nyelvi teret. Az említett elhatárolódásra hívják fel a figyelmet a versszakkezdő szavak szemantikai jegyei. Az első megszólalás (*Szerkesztőm, édesapám*) bármennyire is személyesnek, familiárisnak tűnik, sokkal inkább megfelelés a műfaji konvencióknak, semmint szívből kimondott tiszteletadás. Erre a sor második felének szemantikai szűkítése miatt gondolhatunk: *Szerkesztőm, édesapám a betűben*, amely nyelvi formula egyszerre invocálja és parodizálja az egyházi megszólítást (testvéreim az Úrban), és korlátozza a kettős címadás érvényét az írói tevékenységre, így a – váratlanságból következő – fokozatos gradációt hirtelen csökkentéssel ironikussá teszi. Mondhatjuk ezt annak ellenére, hogy a biografikusan értelmezett Tóth Árpád jogosan gondolhatott Osvát Ernőre írói apaként, mivel első kritikái feladatait (Kuthy Sándor, *A fehér hegedű* kötettel kapcsolatban a Nyugatban) tőle kapta a debreceni költő.²⁵⁸ A többi öt versszak rendre kommunikációs-, illetve viszonzókkal indít: *Mégis, Igen, Igen, S, Addig*. Ezzel a poétikai eljárással a tartalmi szempontból értelmezett vonatkozások elhalasztódnak, az olvasóban feszültséget keltő retardáció alakul ki; egyben kiemeli a beszélő és a megszólított között fennálló alá-fölérendelt viszonyt, a megszólalás kommunikációs helyzetét (*Hadd köszöntsön e dadogó levél*), valamint megerősíti azt az érzetet, hogy az identifikáció szempontjából nem a kap-

²⁵⁷ KARDOS László, *Tóth Árpád*, 260.

²⁵⁸ KARDOS László, *Tóth Árpád*, 64.

csolat tartalmi vonatkozása, hanem annak megléte felől közelít a levélíró szövegben Osvát névvel illetett személyhez. A kapcsolat személyes voltának megmutatásához legközelebb a bevezető sorokban kerül a szöveg, a továbbiakban még személytelenebb, a társadalmi kapcsolatokat előtérbe helyező kifejezésekkel távolítja el a címzettet: *apostol, vezéri fáklya*. Ezek a megnevezések romantizáló gesztusként foghatók fel, azonban a felmagasztosító megnevezések egy énkereső állapotban feszültséget szülnek, őszintén beszélnek a kudarc lehetőségéről; ezáltal kevésbé lesz fájdalmas a beismerés, a kudarc könnyebben elviselhető, hiszen egy apostollal, egy népvezérrel szemben maradt alul.

A kortársak közül többen is hasonló szókészletből válogatnak, mikor megfogalmazzák Osvát személyének alapvonásait a szerkesztő 25 éves jubileumára összeállított (1923. június 16.) emlékszámában. Babits Mihály vezérként tekint a szerkesztőre, hadászati szakkifejezésekkel mutatja be az ünnepelet.²⁵⁹ Fenyő Miksa apostolként nevezi meg,²⁶⁰ Schöpflin Aladár felszabadítónak látja,²⁶¹ Földes Mihály már címválasztásában is utal az áthághatatlan távolságra (*Viaskodás egy arcképpel*), Füst Milán,²⁶² Kosztolányi Dezső²⁶³ és Karinthy Frigyes²⁶⁴ is apaként tekint a Nyugat kritikusra.

A *Levél Osvát Ernőhöz* mindvégig fenntartja a távolságot, az irodalmi életben elfoglalt érvényességi körök különbségét a két kommunikációs fél között. A levél műfaji sajátossága, kapcsolatfelvevő funkciója mellett hangsúlyosan mutatja a térbeli és időbeli távolságot, amely a két fél között húzódik, a levél megírása és elolvasása nem történhet meg egy időben és térben. Címadás tekintetében a többi ünneplő sem törekszik közeli kapcsolat kialakítására. Babits Mihály, Bálint Aladár és Fenyő Miksa azonos címválasztással kerüli ki a kényes viszony kimutatását: *Emlékezés*; hat kortárs író *Levél* címet adott szövegének, de megjelennek monogrammal megjelölt megszólítások is (Nádas Sándor *O.E. Emlékkönyvébe*; Kosztolányi Dezső *O.E.*) A hezitáló magatartás nyelvi gáthoz is vezet Karinthy Frigyes esetében, aki *Osvát Ernő... címmel* indította esszéjét, így jelezve a tisztázatlan viszonyt, melynek következtében akár

²⁵⁹ „Lám, úgy vonulunk el itt, a Nyugat írói, Osvát Ernő előtt, mint a Vezér előtt a katonák, akiket ő állított hajdan csatasorba.”

²⁶⁰ „Csak apostolok tudnak olyan intenzíven gondolni arra és törődni azzal, aminek érdekében újtukra indultak, csak ők tudnak olyan szerető türelemmel foglalkozni azokkal, kikben ideáljaik megvalósíthatását látják.”

²⁶¹ „Ő érezte át és valósította meg legfőbb feladatát: felszabadítani a magyar írókat az ebben a korban szokásos alkalmazkodások szégyenletes kényszeréből.”

²⁶² „Így teltek az évek s közben, mintha apám lenne, lelkem mélyén nem egyszer fellázadtam ellene: - de az indulatokat mindenkor legyőzte bennem a belátás s az igazságtalan bírálatot a szeretet.”

²⁶³ „Ezen a délutánon kikérdezett, mint vádlottat az ügyész, mint pap a gyónót, mint fiút az apa.”

²⁶⁴ „egy furcsa, zavaros álom, amelyben szerkesztő úr is előfordult - és úgy volt, mintha az apám lett volna.”

morfémák, akár szintagmák szintjén befejezetlen marad a mondat, lehetőséget adva annak olvasói kiegészítésére.

A félelem sok megnyilvánulása mellett egy ponton, a negyedik strófában tűnik fel az én fontosságának képe a szövegben: *Mi voltunk, új költők, erénytelen / Korunknak sok hős, ifjú Messiása*. A Tóth Árpád-i költészetben különlegesnek számító lelkesült hangnem, határozott identitáskép reálisan, pontosan rajzolja meg az irodalom létének folyamatát. Az *apostol – Messiás* reláció nemcsak egyféle viszonyt ábrázol. Az üdvtörténet teljessége felől vizsgálva a messiási lét határozza meg az apostol működését, pozícióját, megszólalási körülményeit. Ebben a diszkurzív térben olyan kép tárul elénk, mintha a beszélő Messiás apostol Osvát felett állna. Ez a romantikus költőszerep elfogadható lenne, ha nem szállna vele szembe az időkezelés antiromantikus struktúrája. A reformkor általános időszemlélete szerint a múlt pozitív, a jelen negatív, a jövő kétes értékvonatkozással mutatja magát a korabeli szövegekben, így épül fel a *Hymnus*, a *Zrínyi éneke* és a *Szózat* is. A *Levél Osvát Ernőhöz* viszont a címzett (irodalmi) születéséhez köti a fény, a szabadság, az új kor eljövételét:

Mégis, szemedben, - hadd hirdessem én,
Mélységes és komoly lánggal világol
Valami makacs, égi, tiszta fény,
Valami a Betlehem csillagából,
Mely akkor gyúlt ki az egek ívén,
Mikor kincset szült lenn a földi jászol,
S nem tudta a vak éjben senki még,
A barmok között mily csoda lelke ég.

Így a múlt válik a hiány hordozójává (*nem lehet a Balkánba hunynia*), a jelen a remény, az indulás ideje (*Győzött a Fény, a bús homály levásott, / Indulhatnak a magyar Messiások*), a jövő pedig a boldog, mennyei lét eljövételét hozza majd el a világnak: *Némán, erősen szorít-sunk kezet / Az úton, mely csillagokba vezet!*

Az időviszonyok újszerű felfogása egy másik apostol – Messiás viszony feltérképezésére hívja a befogadót. A többes számú forma (*Messiások*) elhalványítja a megváltói szerep kikezdetlenségét, sőt, az apostol (egyedülisége miatt) a Messiások fölé kerül; az apostol hirdeti a Messiást, így a felkent léte az apostoltól elhangzó, már előzetesen értelmezett szövegtől függ. A Messiás igéje még csak keveseknek szól, annak meghallásához közvetítő kell, így a szózat az apostolon keresztül, általa valósul meg. Ez az értelmezői közeg teremti meg a

szerkesztő – író reláció levélbeli pozicionálást. A költő hangja csak a szerkesztőn keresztül juthat el a befogadók széles köréhez, az író Messiás kiszolgáltatott állapotba kerül a szerkesztő apostol nyelvi kompetenciájának. Ez a kiszolgáltatott létforma nem kedvez az identitáskereső attitűdnek, el is halasztja a messiási lét, a közösségi élet pillanatnyi megélésének artikulálását egy hosszú, dadogó sorpárral: *Igen, im vallom, bár szerénytelen / Dölyfnek vegyék, de vallom, ki-ki lássa*. Kihallatszik a hangzó szöveg mögül a csend, a késleltető gesztus, a félelem a kimondás következményeitől. A megfelelő szó kiválasztására tett kísérlet nyelvi nehézségekbe ütközik, márpedig a helyzetet megnyugtatóan leképező és kifejező szó keresésének története ... *egyszersmind a költői én önkeresésének a története is*.²⁶⁵

A megcélzott, de a levélforma választásával azonnal elvesztett kapcsolatteremtő élmény korrigálására sűrű intertextuális teret generál a textus. Ady Endre (*S indulhattak a magyar messiások!*),²⁶⁶ Arany János (*S Te tetted ezt!*)²⁶⁷ és Petőfi Sándor (*Addig?*)²⁶⁸ sorainak beemelése az episztolába, a Figyelő folyóirat megidézése²⁶⁹ (*és figyelő kör Így gyült köré*) mind arra szolgál, hogy az öntudatos, közösségi szerepet vállaló, ezáltal messiási szerepét hitelen betöltő költők, irodalmi alakok álarca mögé bújhat a megsebzett beszélő. Arany és Petőfi szövegeinek értelmezési hálózatában fontos szerepet kap a nép szabadságtörekvéseinek alakulása, illetve az, hogy ebben a folyamatban milyen szerepet képes vállalni egy költő. Ady megidézett verssora a költői kiszolgáltatottság és szabadság kérdéskörét is érinti, így ismét segítséget adhat a beszélőnek a Nyugat folyóirathoz kapcsolódó hatalommal való szembenézéshez.

Ha egy magas esztétikai elvárásokkal olvasó kritikus a költő vitapartnere, külön figyelmet kell fordítania a közlő félnek az adott szöveg poétikai, formai sajátosságaira. Ennek szellemében formálja meg levelét Tóth Árpád is, amikor makroszerkezetileg és belső struktúrájában is kényszerűen ügyel a vers minden elemének hibátlan voltára. A következetesen végigvonultatott ellentétpárok (*szerkesztő – dadog; óda – ének; ég – föld; vak éj – lelke ég; fény – homály; vallom – dölyf; fénytelen – Fény; átkozott – áldott; ragyog – éj*) nem elsősorban szemantikai vonatkozásukkal, sokkal inkább poétikai megalkotottságukkal, versszerező erejük-

²⁶⁵ HORVÁTH Kornélia, *Nyelv és szubjektum a lírában = A szótól a szövegig és tovább...*, szerk. KOVÁCS Árpád – NAGY István, Argumentum, Budapest, 1999, 198.

²⁶⁶ ADY Endre, *A magyar Messiások*

²⁶⁷ ARANY János, *A walesi bárdok*

²⁶⁸ PETŐFI Sándor, *A XIX. század költői*

²⁶⁹ „Jelentős kritikussá Osvát 1905-től lett, mikor megkezdte a Figyelőben az új magyar irodalom megszervezését.” KOMLÓS Aladár, *Problémák a Nyugat körül*, 130.

kel hivatottak kivívni a szigorú kritikus elismerését. A kétféle értékszint párba állítása egyazon séma szerint szervezi a szöveget: az Osvát névvel illetett személyhez és az ő tevékenységéhez kapcsolódik az összes pozitív gondolat, a világ többi eleme pedig a hiány állapotában él, amíg az apostoli feladatokat ellátó személy ki nem terjeszti hatósugarát a sötétségben élőkre is. Ebben az értékkapcsolásban is megmutatkozik a szöveg ódai karaktere, egy episztolában a romantika után nem szokásos ennyire direkt elismerést megfogalmazni a megszólított személyével kapcsolatban.

A vers szervezésében jelen van egy második sík is, egy titkos szerkezet, amely nem mond ugyan ellent a szemantikailag, strukturálisan vizsgált jelszintnek, viszont kiegészíti, árnyalja a beszélőnek Osváthoz való viszonyát. Ebbe a gondolatkörbe tartozik a rímelés és a ritmus és a térszerkezet is, amelyek hol megerősítik a főszerkesztő emberi nagyságát, hol ironikusan tekintenek a szöveg ódai karakterére, mintegy túlzásnak tekintve egy élő ember isteni magasságokba történő felmagasztalását.

A rímelés szabályossága nem áll messze Tóth Árpád költészetétől, a parnasszista poétika nagy hatással volt a Nyugat költőjére. A stanzaformát (*a-b-a-b-a-b-c-c*) nemcsak ebben a versében használja a költő – bár a költemény megjelenésének idején „már jól látható a strófaszerkezetek átfőmálódása is, egyre gyakoribb a négy vagy annál kevesebb, kis szótagszámú sorból építkező versszak”²⁷⁰ –, megjelenik még a korai *Mi tagadás...*, az 1914-es *Stanzák egy trafikoslányról* és a *Szentivánéji álom* idézetre épülő *Szent örületben...* című versekben is. Ezek a szövegek architektuális vonatkozásukat szemantikai vonatkozásukban is megerősítik, rendre utalnak a versforma magyar irodalmi előzményeire, Arany János *Bolond Istókjára*²⁷¹ és Arany László *A délibábok hőse* szövegekre, illetve az ezekhez kapcsolódó ironikus, parodisztikus vonásokra. Az 1906-os *Mi tagadás...* kezdetű szöveg a vígság paradoxitását fogalmazza meg, miközben szövegszerűen is utal Arany László verses regényére: *Ha ez a vers hát épp csak délibáb lesz, / Nagyító, elferdítő, torzító.* A *Stanzák egy trafikoslányról* című alkotásban egy kivetített, belső párbeszédet jelenít meg a költő, amelyben bár komoly kérdések hangzanak el, mégis nehéz elvonatkoztatni a groteszk hatást keltő, éles áthajlásokkal megjelenített

²⁷⁰ *Magyar irodalom*, szerk. GINTLI Tibor, Akadémiai, Budapest, 2010, 970.

²⁷¹ ARANY János szövegét a modern magyar irodalom előfutáraként látatja egy 1919-ben, ZEMPLÉNI Árpád verses regényéről írt kritikájában: „Az öregedő Arany ... byroni kesernyességű verses regényt kezd, felemás-epikát, ahol a megénekelt hős maga a költő. S „Bolond Istók”-ja remek stanzáiban itt-ott már a byronizmuson is túljutott Arany fájdmaktól megtépelt sorain meglepődve és meghatva fedezzük fel a „dekadens” költészet első magyar jelentkezését.” TÓTH Árpád, *Zempléni Árpád: Vasfő és Ime* = TÓTH Árpád *Összes művei* 4, 142.

kommunikációs környezettől: *Egy boltajtóban vézna trafikoslány / Áll, árva, bús ürgécske, kit kiöntött / A fény, a forró arany-árvíz, s most tán / Mereng...* A harmadik stanza Shakespeare vígjátékát idézi, amely a teljes összezavarodottság állapotában fogalmaz meg alkotás-lélektani problémát, az ihletett, örült költői állapot hatástalanságára hívja fel figyelmet, miközben túlhajtott jelzőkkel (*Arany halak, suhanó aranyversek*) és rímbe foglalt öniróniával él a lírai beszélő (*A finoman hajlított halk rímek / Horga a mély fölött gyáván remeg.*)

A *Levél Osvát Ernőhöz* is mutat hasonló sajátosságokat rímalakítás terén. Az első versszak páros ríme (*lapos toll – apostol*) csak kontextuális vonatkozásai miatt kerülheti el a kín-rím kategóriáját, így egy magas esztétikai igényű főszerkesztő – főleg, hogy az adott zenei elem vonatkozási körébe ő is beletartozik – könnyen élhetne negatív kritikai észrevétellel az adott rész kapcsán.²⁷² Egy olyan költőtől, aki zenei- és formaérzék tekintetében is a Nyugat első vonalába tartozik, meglepő, hogy megtartotta ezt a megoldást, miközben a harmadik strófa páratlan sorai hibátlan tisztaságú sorvégeket zengetnek:

Igen, szemedben csillant meg először
Ha észrevetted, hogy halkan előtör
Fényedben látták meg, és figyelő kör

Arra a következtetésre juthatunk, hogy ez a nyelvi játék parodisztikus gesztus lehet a szigorú kritikus irányába, aki az emlékszám jellege miatt tehetetlen a megjelenő szövegekkel kapcsolatban.²⁷³ Ezek alapján az említett zenei elem identitásképzővé válik, ugyanis hatalmat kap a beszélő, a Messiás közvetlenül szólhat a világhoz, nem szorul egy apostol-szerkesztő értelmezői kompetenciája mögé.

Az említett rím (*lapos toll – apostol*) lotmani értelmezése új interpretatív diszkurzus megnyitását teszi lehetővé. Amennyiben a *Szöveg – modell – típus* kötetben megfogalmazott alapelveket érvényesítjük, a gazdagon csengő rím kategóriájába sorolhatjuk példánkat. Lotman megfogalmazása szerint „amikor gazdagon cseng a rím: a szavak egybevágó hanga-

²⁷²Ez a rímalkotás nem szokatlan TÓTH Árpád szövegeiben; Mint GINTLI Tibor megállapítja: „A természetessel szemben a mesterségest, a megalkotottságot preferáló esztétikai felfogás jegyében Tóth Árpád egyik kedvenc technikája a mozaikrím: lazúr - az Úr...” *Magyar irodalom*, szerk. GINTLI Tibor, Akadémiai, Budapest, 2010, 740/790.

²⁷³ Az említett rím differenciált megítéléséhez ad alapot NEMES NAGY Ágnes megállapítása, miszerint „Tóth Árpádnak a rímihlet állandó eszköze, számára a rím a félig tudatos gondolat verstani arca”. Tanulságos, hogy a szöveg éppen a szövegbeli Osvát arcképét vázolja fel az említett sorokban. NEMES NAGY Ágnes, *Tóth Árpád: Elégia egy rekettyebokorhoz* = In memoriam, Nap, Budapest, 2006, 278.

lakjának *eltér a jelentése*.²⁷⁴ A vizsgált versszakban a hívórim a *lapos toll*, a felelőrim az *apostol*, amelyek jelentés alapján nem kapcsolódnak össze, viszont kitüntetett helyzetük szerint egymásra vonatkozásuk tagadhatatlan. Ennek következtében az azonosítás és a szembesítés is érzékelhető, az *apostol* kifejezés megjelenése felidézi a *lapos toll* fogalmat, így a két jelentés közötti inkongruencia feloldódik, konnotatív szintet hoz elő, illetve szorgos kutatásba kezd a nyelv annak érdekében, hogy megtalálja azt a viszonyítási pontot, ami felől a fonetikai egybeesés zenei karaktere szemantikailag értelmezett kapcsolat felmutatására is képes lesz. Az Osvát Ernőt megidéző szövegben az említett origó felkutatásához a képek kontextuális működésén keresztül vezethet az út.

A *lapos toll* megszemélyesített kifejezés az írók, művészek képét idézi fel, az apostol pedig világosan az Osvát névvel jelölt személyre utal. Az íróeszköz metonimikus kapcsolatba lép az elhallgatott körrel, az apostol pedig metaforikusan jelöli Osvát alakját. Ezekből a megállapításokból csak úgy olvasható ki valamiféle központ jelenléte, ha a viszonyrendszer kialakítására kérdezzük rá. Mind a reális kapcsolat (metonímia – *toll*), mind a megtalált vagy kialakított viszony (metafora – *apostol*) kép és fogalom között a beszélő szándékát, a jelezni kívánt jelentés konstruálását is felidézi, így a beszélő lesz az a központ, amely felől a rímhelyzetben álló kifejezések közös síkra kerülhetnek. A vizsgált jelenség identitáskereső mozzanatként is jelentkezik, amennyiben a felsorolt jelenségek mellé az ismétlődő fonetikai egységek nyelvi felépítését is felidézzük. A *lapos toll* kifejezés szintagmaként került a szövegbe, amely jelzős szerkezet a nyelv referenciális vonatkozásainak radikálisan ellen áll, hiszen a *toll* íróeszköznek nehezen értelmezhető jelzője a *lapos*. Az *apostol* lexéma szemantikai disszonanciát csak más lexemával összefüggésben hozhat létre. Jellemzően azzal a csoporttal kapcsolatban (*tollat forogatók*) említi az önmagában széteső struktúrát a beszélő, amelynek tagjai közé sorolhatja a beszélő is saját magát, míg a megidézett alak (*Osvát* hangalakban) koherens metaforaként szerepel a rímben. Az identitáskereső én aktuális pozíciója a hetedik sorban ezek alapján az immanens szétesés állapotában van, míg a nyolcadik sor végére, a rím felcsendülésének hatására új kontextusba kerül, új feszültség konstruálódik, aminek hatására az én belső szétesettsége összetartássá, külső kapcsolat felvételére képes entitássá válik. Lotman megfogalmazásában:

²⁷⁴ Jurij M. LOTMAN, *Szöveg – modell – típus*, Gondolat, Budapest, 1973, 135.

A rím hatásának mechanizmusa a következő folyamatokra bontható. Először: a rím - ismétlődés. Mint már számtalanszor megjegyezték: a rím visszavezeti az olvasót a megelőző szövegrészhez. Ráadásul hangsúlyoznunk kell, hogy az ilyen „visszatérés” nemcsak az összhangot frissíti fel a tudatban, hanem a rímhívó szó jelentését is. A jelentések átadásának szokványos nyelvi folyamatától mélységesen elütő valami játszódik le: egy bizonyos információ céljait szolgáló jelzések időbeli egymásutánját egy bonyolultan megszerkesztett, térbeli jellegű jelzés helyettesíti, mint visszautalás a már érzékeltre. Továbbá kiderül, hogy a nyelvi jelentések általános törvényszerűségei által előírt módon már egyszer felfogott verbális jelzessorok és különálló szavak (adott esetben - rímek) a másodszeri (nemlineáris - beszédszerű, hanem strukturális-művészi) érzékelés alkalmával új értelmet nyernek.²⁷⁵

Hasonlóan karakteres játéknak tűnik a vers ritmikai realizációja. Bár a stanza szótag-száma a verssorok eloszlása szempontjából nem kötött versszak,²⁷⁶ annak szótagok szintjéig szabályos felépítése jelentéshordozó poétikai sajátossággá válhat. Tóth Árpád szövegében a jambikus sorok pontosan leírható képlet szerint épülnek fel:

1. versszak: 11 / 10 / 11 / 10 / 11 / 10 / 11 / 11
2. versszak: 10 / 11 / 10 / 11 / 10 / 11 / 10 / 10
3. versszak: 11 / 10 / 11 / 10 / 11 / 10 / 11 / 11
4. versszak: 10 / 11 / 10 / 11 / 10 / 11 / **11** / 10
5. versszak: 11 / 10 / 11 / 10 / 11 / 10 / 11 / 11
6. versszak: 10 / 11 / 10 / 11 / 10 / 11 / 10 / 10

Egyetlen helyen törik meg a rend, a negyedik versszak hetedik sorában, ahol a struktúra szerint tíz szótagos sornak kellene állnia, de ehelyett tizenegy van. Az aranymetszés pontjához igen közel álló változtatás nem elsősorban az adott szavak jelentését hivatott kiemelni, sokkal inkább egy magabiztos költő játékos feladványának tekinthető, amelynek címzettje a versbeli Osvát, a biztos kezű kritikus. A beszélő erőpróba elé állítja a szerkesztőt, találja meg a „hibát”, ha tudja. A negyedik versszak utolsó négy sorának szövege a következő:

Általunk lett e zord és fénytelen
Ország a fényeseknek büszke mása,
S Európa vak zugán a bús magyar
nagyot s szépet csak általunk akar!

²⁷⁵ Jurij M. LOTMAN, *Szöveg – modell – típus*, 135-136.

²⁷⁶ „Ottava rima. Mint a strófa elnevezése mutatja, „nyolcas rím”. A magyar költészetben gyakran stanza néven emlegetik, rímképlete a-b-a-b-a-b-c-c. A nyolcsoros versszak ötös-hatodfeles jambusokból áll.” FERENCZ Győző *Gyakorlati verstan és verstani gyakorlatok*, Nemzeti, Budapest, 1994, 38.

Ez az egyetlen versszak, amelyben nem jelenik meg Osvát személye, itt töri át a nyelvi szemérem korlátait az én-tudat, a fellazult kifejezési keret azonnal fel is bontja a struktúrát, elszakad az ünnepeelt „elvárásaitól” tartalmilag (*szerkesztő* helyett *haza*) és formailag (megtört ritmusképlet) egyaránt.

Író és szerkesztő, beszélő és megszólított közötti kapcsolat akkor látszik végleg megszakadni, amikor a földrajzi és tárgyi környezet változása elhomályosítja Osvát személyét. A kezdeti megszólítások (*Szerkesztő, édesapám*) földi, reális kapcsolatot mutató jelentése a vers első részében hasonlóan megfogható, leírható környezettel társul. A *költészet*, a *toll*, a *betlehemi* történet parafrázálása olyan versteret hoznak létre, melyek megfelelnek az episztola műfaji elvárásainak, egy olyan személy környezetének, aki – bár maga is jelentkezett irodalmi alkotásokkal – bírálója, szakmai segítője a költőknek, íróknak, aki sokkal inkább a realitás felől szemléli a racionálisan nehezebben megragadható műköltői tevékenységet. A szöveg dinamikája, az ódába hajló, magasztaló jegyek miatt nem tartható sokáig ez a fizikálisan azonosítható tárgyi környezet, lassan átveszi helyét a látomásosság, az irreális világ idealizált és szemantikailag megterhelt képe: *szellem harca, fény, láng, pokol, csillagok*. Jól kimutatható heroizáló vonulat kap helyet ezen szövegpontokon, amely eljárás magyarázható az alkalmi költemény különleges perszonális viszonyrendszerével, ugyanakkor nehezen tarthatóvá teszi beszélő és megszólított partneri viszonyát, ami vagy elfogadó vagy menekülő gesztusként értelmezhető. Bármelyik attitűd mellett is foglalunk állást, az eredmény azonos, az identitásalakító vágy elveszti realitását, cél nélküli felmagasztosító gesztussá válik az episztola familiáris megszólítása ugyanúgy, mint a megszólított népvézérré magasztosítása.

Bár a Petőfi-költészetből jól ismert *lángoszlop* szerepet megerősítheti mind a *fény*, mind a *csillag* lexémák nagyszámú felbukkanása, mégsem az említett pozíció stabilitása felé mutat a szöveg, sokkal inkább a megvilágított valóságélem elmozdulására irányítja a befogadó figyelmét. A *fény* kifejezés a következő alakokban jelenik meg: *tiszta fény, fényedben, Fény, fénytelen, fényeseknek, fényünkkel*. Az első három előfordulás a versbeli Osvát körének megvilágítását szolgálja, kiemeli a kritikus személyét, tevékenységét, már-már üdvtörténeti szintű megszületését, istenivé magasztosuló karakterét. Az egyedüli negatív, a hiány állapotára reflektáló forma a *fénytelen*, mely nem vonatkozhat Osvátra, helyette az ország siralmas állapotának bemutatására szolgál. Ezzel viszont megkezdődik egy visszafordíthatatlan folyamat, amelynek keretében a kezdeti koncentrált fénycsóva kitágul, egyre több nyelvi elemet tesz

láthatóvá a szöveg befogadója számára, mintegy kiprovokálva és elkerülhetlenné téve azok szövegbe integrálását. A haza, a költői sereg, a nyugati civilizáció megjelenésének köszönhetően eltűnik a megszólított primátusa, az episztola megszólítottja, így célja helyett a kulturális változások oka lett, az előzmény pozíció pedig kevésbé teszi lehetővé a folyamatában alakuló éndefiníció alakítását, mivel visszatekintést követel a szemlélőtől; az identitás múltbeli alakítása nem értelmezhető, pusztán annak narratív tisztázására van lehetőség. Ebben a szövegben a *fény* mellett a *csillag* is – ami könnyen értelmezhető metaforája lehet az identitás kialakultságának, meglátásának is – ugyanezt az énszemléletet mutatja: *csillogó, Betlehem csillaga, csillant, öröm csillaga, csillagokba*. Az utolsó szóalak kivételével valamennyi a Nyugat szerkesztőjére vonatkozó kép, az *csillagokba vezet* szintagma viszont már az általános költői létnek – melybe karakteresen beletartozik a beszélő is –, a kritikusi tevékenységből kibomló, ám attól már elváló poétai útnak várt, remélt jutalmaként azonosítható.

A novellák világa

A Nyugat első nemzedékének lírikusáról, tematikájának egysíkúságáról sokat hallunk, a kispika műfajaiban tett lépéseiről azonban kevés szó esik. A hatkötetes irodalomtörténet egy oldalt szentel Tóth Árpád novelláinak,²⁷⁷ Kardos László monográfiája négyszáz oldalból tíz oldal erejéig foglalkozik a témával,²⁷⁸ könyvének vonatkozó fejezete a *Hét novella* címet viseli. Az 1955-ös kiadás óta megjelent irodalomtörténet kilencet, az összkiadás²⁷⁹ tíz novellát ismertet, egy újabb, 1979-es összkiadás még egy írással gazdagította a sort, így ma tizenegy novella áll rendelkezésünkre, melyeket Tóth Árpádnak tulajdonítunk.

Népszerűtlenségük oka az életművön belüli marginalizált szerepük, a kései versekhez, valamint a kortársak hasonló műfajú alkotásaihoz képesti gyengébb színvonaluk lehet. Az olvasó kollektív elutasító ítéletét azonban csak számos részérték figyelmen kívül hagyásával alkothatja meg. Egyszeri elolvasásuk könnyen csalódást okozhat a maupassant-i végletes tömörséghez, Kosztolányi stílusbravúriaihoz, Joyce lélekelemző technikájához, Juan Bosch tettben és lélekben egyaránt lendületes írásaihoz szokott olvasónak, Tóth Árpád novellái nem ilyenek. A dátumból kiderül, hogy ebben az időben keletkezett a *Hajnali szerenád* számos darabja, amelyek művészi nagyságát nem vonhatjuk kétségbe.

A novellák világának személyközpontúságára először *A magyar irodalom története* hívja fel a figyelmet, bár a kiadvány szellemiségéből adódóan még Tóth Árpád személyével hozza kapcsolatba a szövegek tartalmi jegyeit.²⁸⁰

²⁷⁷ *A magyar irodalom története V*, 352-353.

²⁷⁸ KARDOS László, *Tóth Árpád*, 308-318.

²⁷⁹ TÓTH Árpád *Összes versei, versfordításai és novellái*, 1971.

²⁸⁰ „Természetesen azok a novellái a legelőbbek, melyekben valami igazán személyes ügyét sikerül tárgyiasítania, vagy amelyikben önmagával rokon alakot tud életrehívni. Az Együgyű Náthán történetének zsidó-gyerek hőse a maga félszeg ártatlansága révén állt közel Tóth Árpádhoz. Az őrmester-világ és a meg nem értett, védtelen gyerek ellentétében maga és a társadalom konfliktusát jeleníthette meg. Bibendul, a szellemben egy naiv gyermek szerelmi ábrándjában a maga álmait is felidézhetette. Innen a meglepő könnyedség, mellyel magát e szerepekbe beleéli: a színlelő, naiv hang hitelessége. Az Utókúra Sándorának sóvárgása nagyon erősen rokon a Hajnali szerenád költőjének képzelgésével, sőt a tüdőbaj szította láz folytán forróbb, bujább, füledtebb annál. E novellában szabadjára engedett életlázon mérhető igazán, hogy a Tóth Árpád-versek szelíd tisztaságában milyen nagy szerepük van a személyiség erkölcsi, értelmi szféráinak... S ha részleges is e novellák önálló bece, dokumentum értéke szinte valamennyinek van. Az Utókúra például arról vall, amiről a korai versek alig beszélnek, hogy a tüdőbaj már az induló költőre is mennyire ránehezedett. Az Együgyű Náthán története a háborúval, az elvadulással, a faji gyűlölettel szembeszegülő humánus szép dokumentuma, a Bibendul, a szellem mesés nemzeti ambícióiban egy egész korszak ámokfutó ifjúságának illúzióit tépázza meg a költő. E novellák ellenállhatatlan és rontó erejű ledér nőalakjai érthetőbbé teszik Tóth Árpád korai szerelmes verseinek viszonylagos szegénységét, s

A novellaindítás típusai Tóth Árpád műveiben

A műindítás egyszerre határozza meg a narrátor pozícióját a szövegben, mutatja meg a történethez való viszonyát, illetve közli az olvasóval az elvárt hozzáállást, befogadói attitűdöt. Tóth Árpádnál az ismert 11 novella alapján háromféle kezdést különböztethetünk meg.

1. A történet szereplőjének bemutatása

- *Együgyű Náthán története* („Ez a történet egy szegény, vörös kis zsidóról szól, aki az emberek közt szokásos foglalkozások közül a jámbor szatócs mesterséget választotta.”)

2. Cselekvő indítás:

- *Utókúra* („Mihály egy pillanatra megállt a hegyoldalban”)
- *Festeni* („A ragyogó napsütésbe nézett s elkáprázott a szeme.”)
- *Briggs Tom különös rohamai* („A repülőgép álmosan berregett a kék és langyos délutáni levegőben”)
- *Bibendul, a szellem* („Soós Bélával bizalmasan közöltem, hogy igazi nevem nem Fleischmann Dániel, hanem Zatmund, a Dicsőséges, a Kék Elefántok Országának uralkodója”)
- *A küstenfelsi gyémánt* („Bele lehet ebbe bolondulni, förtelmes ez a vak, fekete, éjféli erdő.”)
- *A titkár úr frakkja* („A bőrkoffer, amint szétnyíltan ott hevert a bambuszfonatú hotel-széken, olyan volt, mint egy vicsorgóra szétlebbent irdatlan cápaszáj, amelyből a gyöngéd Gondviselés most tessékeli újra napvilágra a lenyelt Jónást.”)
- *Ara-Szir király gyógyulása* („–Tizenhárom elefánt, százhuszonnégy harci kocsi és tizenötezer rabszolga – jelentette a hírnök, s a királyi sátor mélyén, a nagy karos gyertyatartók lengő fényfátylaival takart homályból izgatottan csillantak elő a főméltóságok előrehajló fejdíszei.”)

a Csütörtök ismeretében a költő patrióta-megrendülését senki sem kísérli meg a kor sovíniszta magyarkodásával rokonítani.” *A magyar irodalom története V*, 353.

3. A narratív szituáció bemutatása:

- *A „Kéremszépen” felesége* („Jól van, na, hát én is elmondom az én esetemet, de előre bejelentem, hogy amelyikőtök röhögni fog rajtam, azt irgalmatlanul nyakon vágom...”)
- *Tom Shook öngyilkossága* („Az „ültetvényes” új szivart guillotinozott le villogó fogorával, s hátrasüpedt a klub-fotójben: Hát az úgy történt, hogy hajnalban útnak indítottak Tom Sahosokkal, a megcsalt férjjel, hogy annak rendje és módja szerint végezzen ki.”)
- *Csütörtök* („Nem, akármit is beszéltek, én sohasem hordok többé magamnál revolvert.”)

A következőkben ennek a három indítástípusnak a hatását, jelentésalakító szerepét mutatom be egy-egy példán keresztül. Annak ellenére, hogy mennyiségileg a cselekvő indításra találunk a legtöbb példát, mégis az irodalmilag érdekesebb narratív szituációt bemutató kezdés adja jelen ismertetés gerincét. A narrátor önreflexivitása újdonságként és elemzésre méltó irodalmi megoldásként hat a döntően lírai műveket író szerző esetében. Akkor tudjuk igazán értékelni ezt az írói megoldást, ha ismerjük a szerző küzdelmét a cselekményalakítással, a szereplők megformálásával kapcsolatban:

Írni pedig mégis csak szeretnék, inkább, mint valaha, s mivel a versek nem mennek, prózát is próbáltam. Erre azonban, be kell látnom, teljesen képtelen vagyok. Nem tudok alakokat magam előtt tisztán látni: nemcsak azt értem ezalatt, hogy nem tudok megfigyelni, „életből ellesni”, hanem azt is, ami még leverőbb – hogy nem tudok magamnak a fantáziámmal kigondolni, plasztikusan megformálni. Enélkül pedig minek kísérletezzem a novellában?²⁸¹

A történet szereplőjének bemutatása (Együgyű Náthán története)

A környezet és a szereplő(k) lefestésének folyamata fokozatosan vonja be az olvasót az eseményekbe, időt ad arra, hogy kialakítsa a szövegből felsejlő világot, maga is körülnézzen a helyszínen, pozicionálja saját magát a szereplővel szemben. Az *Együgyű Náthán története* a következőképpen jeleníti meg az említett elemeket: „Náthán egy szegény, vörös kis zsidó,

²⁸¹ NAGY Zoltánnak írott levélből, Debrecen, 1910. február 7. TÓTH Árpád *Összes művei* 3, 577.

szatócs foglalkozású, árva, a szatócsnál lakik, asztal alatt lakik, szíve együgyű, elméje szerény fényű.” A bevezető narráción keresztül könnyen elhelyezhetjük Náthánt a mi világunk társadalmában, a megfogalmazás mikéntje együttérzést generálhat bennünk. A múltnak és a történet jelenének ilyen pontos ismerete minden további cselekményelemet ok-okozati rendszerbe állít, a szituációkhoz képesti nátháni inadekvát feleletek a novella során kulturálisan, pszichológiailag, identitásélmény szempontjából érthetőek, egyben meg is őrizhetjük elfogadó-beleélő érzelmeinket, amelyek a mű elején kialakultak.

A leíró-bemutató tevékenység bizonytalansága kapcsolatba lép a jellemzés, a szereplői karakterfestés eljárásával. A novella három szerkezeti eleme komoly aránytalanságot mutat az olvasói elvárások tekintetében. Náthán jellemzése és halála utáni léte tölti ki a szöveg 80 százalékát, míg felnőtt léte, a háború elmesélése pusztán egy oldalt foglal el. Jogosnak tűnik az a befogadói elvárás, hogy a cselekmény hiányát pótolnia kell a narrátornak, ki kell engesztelnie az olvasót a sok leírásért. Ennek tesz eleget a mesélő a novella indításával. Nemcsak Náthánt ismerteti meg velünk szokatlan alaposággal, hanem bevezet minket abba a boltba is, ahol Náthán lakik; a részletező szemle hatására továbbléphetünk a vendég szerepkörén, egyenesen lakótársakká válunk. Erre azért van szükség, mert meg kell éreznünk a nátháni gyermeklét hangulatát, illetve azokat az illatokat is, amelyek körbelengik a kisfiút.

S a fiókokban illatoztak a fűszerek, s mintha ez az illat beszéd lett volna, amivel egyik fűszer elmeséli a másiknak kalandos utazásait... mily' jó a titokzatos és végtelen világban itt lebzselni a jószagú fiókok közt.

Ezek a bódító illatok borulnak rá a szövegre, tartják fogva a befogadó érzékszerveit, és ezek a fűszerek nyomják el a történet hiányosságai miatt kialakuló csalódottságunkat.

Tóth Árpád szövege a globális kohézió szintjén alkalmazza a verseiből jól ismert szinestéziát. Ez a módszer nem az irodalmi eszköztár elsődleges szintjén, a szavak jelentésének szintjén teremti meg az érzékszervek összekapcsolását, összekeverését, hanem erősen számít a kulturális emlékezetre. Arra, hogy az olvasó – több prózai művet ismerve – a látás és a hallás elsődlegességét szokta meg a narráció vonatkozásában. Az elmesélés, a láttatás, a lefestés sokkal inkább támaszkodik az auditív és a vizuális ingerek tartalomközvetítő szerepére, mint a szaglásra, amely csak kiegészítő információkat hordozott a korábbi irodalmi hagyomány-

ban.²⁸² Az *Együgyű Náthán*ban az indító narrációtól kezdve a befejező tragédiáig (*Aztán felakasztotta magát Náthánka egy fényes csillag egyik ágára.*) a főszereplő személye mellett az egyetlen kohéziós elem az illatok keresése. A mennyországba érve is az illat alapján ítél: *Ruhájukból pedig kellemes, úri illat áradt... Persze, már a ruhájuk szaga is, meg hogy holmi írásokot emlegetnek, nem jót jelentett.* A tragédia elkövetkeztét jelzi, hogy a szaglás helyett vizuális tájékozódásra kárhoztat minket a narrátor, ebben a világban pedig sem Náthán, sem a befogadó nem érzi biztonságban magát. A novella indítása biztonságot adott a lebegő hangulat megteremtésével, elfogadtuk a bizonytalan befogadás hangulatteremtő hatását, ennek felborítása (*fényes kék mezőség; fénylő angyalok; ragyogás, ragyogás, mindig csak ragyogás; mintha egyszerre elsötétült volna*) azonnal hiányállapotot generál.

Cselekvő indítás (Briggs Tom különös rohamai)

Az ismert 11 novellából 10 esetben kihagyja a szerző az előzőekben ismertetett bevezető leírást, így felgyorsul a történet, a szövegben jellemzett személyhez nem kötődő események részeseivé válunk, egy általános, antropomorf alak cselekvését olvassuk, akinek - remélhetőleg – majd a mű során tisztázódik az alakja. A műegész szintjén értelmezett nominalitás késleltető szerepe, később a verbalitás előtérbe helyezése új beleélést követel meg, új *szöveg – olvasó* viszonyt teremt. Ezt a viszonyt Eco a következőképpen fogalmazza meg: „De minden szöveg szól egy második szintű mintaolvasónak is, aki nem egészen tudja, milyenfajta olvasónak kívánja őt az adott történet, és szeretné kideríteni, milyen vezetőnek bizonyul a mintaszerző az olvasó számára.”²⁸³ A vezetőre akkor vagyunk leginkább rászorulva, amikor elhallgatásba vagy diktatórikus elbeszélői attitűdbe botlunk. A narrátor a coleridge-i szóhasználat szerinti „hitetlenkedés felfüggesztése” alól húzza ki a talajt.

„Amikor valamilyen fikciós művel van dolgunk, alapszabály, hogy az olvasónak hallgatólagosan el kell fogadnia egy fikciós egyezményt, amelyet Coleridge a {hitetlenkedés felfüggesztésének} nevezett. Az olvasónak tudnia kell, hogy amit elbeszélnek, az képzeletbeli történet, de azért még nem sza-

²⁸² A modernség kezdi nagyobb körben használni a szinesztéziát a lírai művek jelentésteremtésében, így nagy szerepet kap a szaglás például BAUDELAIRE *Kapcsolatok*, TÓTH Árpád *Esti sugárkoszorú* szövegekben. Az illat szerepének beemelésére lehet példa Marcel PROUST, *Az eltűnt idő nyomában* madeleine-jelenete.

²⁸³ Umberto ECO, *Hat séta a fikció erdejében*, Európa, Budapest, 2002, 41.

bad azt hinnie, hogy az író hazugságokat mesél. John Serle szerint a szerző egyszerűen úgy tesz, mintha igazat mondana.²⁸⁴

Ez a fikciós egyezmény egyfelől kialakul akkor, amikor könyvet veszünk a kezünkbe, másfelől akkor erősödik meg, akkor realizálódik, amikor az olvasás elkezdődik, amikor belépünk a szöveg világába, részesei leszünk a műnek.

A repülőgép álmosan berregett, A ragyogó napsütésbe nézett, s elkáprázott a szeme, Bele lehet ebbe bolondulni, A bőrkoffer, amint szétnyíltan ott hevert a bambuszfonatú hotelszéken, olyan volt, mint egy vicsorgó szétleffent irdatlan cápaszáj, amelyből a gyöngéd Gondviselés most tessékeli újra napvilágra a lenyelt Jónást.

A tempó végletes felgyorsítása révén az igei, cselekvő szint sodró lendületével nem hagy időt a körültekintésre, nem köthető meg az egyezmény, együtt repülünk (*zuhanunk*) Briggs Tommal és Arnstein kisasszonnyal, de ahelyett, hogy megszemlélhetnénk a borgei erdőt, az elágazó ösvények kusza vonalát, éppen mi vagyunk azok, akiket elnyel az *irdatlan cápaszáj*, a szöveg. Ebben a csapdahelyzetben egyetlen segítségünk a narrátor lehet, aki – reményeink szerint – gyöngéd *Gondviselőként* vezet ki az útvesztőből. Ez a pozíció megerősödött identitássá változhat, a beszélő kilép abból a szerepből, amiről Umberto Eco a következőt mondja:

Nem egy irodalomelmélet bizonygatja, hogy a minta szerző hangjának csupán a tények szervezésén keresztül szabad hallhatónak lennie; az ilyen elméletek minimálisra csökkentik az előadás szerepét.²⁸⁵

Egy ilyen pozíció nem ad kellő előkelőséget a narrátornak, akinek nemcsak az elbeszélői feladattal, hanem az elbeszélte történet hihetetlen, néha szégyenteljes tartalmával is meg kell küzdenie. Az identitáskeresés útján nem szolgáltathatja ki magát a szövegnek és a hallgató jóindulatának is, a kockázatokat mérsékelnie kell, ezért kell felrúgnia a szabályokat, megalkotnia ezt a sodró lendületű szövegindítást.

²⁸⁴Umberto ECO, *Hat séta a fikció erdejében*, 107.

²⁸⁵Umberto ECO, *Hat séta a fikció erdejében*, 107.

A narratív szituáció bemutatása a Tom Shook öngyilkossága szövegben

Különböző hosszúságú szövegelemek ismertetik Tóth Árpád három novellájában azt a szituációt, amelyben és ahol elhangzanak az olvasott szövegek. A „*Kéremszépen*” *felesége* szövegben ez több bekezdésre terjed ki, a Tom Shook öngyilkossága esetében pedig egyetlen mondat: *Az „ültetvényes” új szivart guillotinozott le villogó fogsorával, s hátrasüppedt a klubfotójban,* minden további megszólalás az ültetvényesként megnevezett szereplőtől származik. Ennek a mondatnak azonban több tanulsága is van. A novella narrátora és a történet elmesélője világosan elkülönül egymástól, ugyanakkor a mesélő én narrátori szerepet is vállal: idézi Tom szavait (*Hozd! Elfáradtam – mondta.*), saját korábbi kijelentéseit is közreadja, hozzátéve a történet elmesélése idején párhuzamosan zajló értelmezéseket is (*Megőriült ez a Tom? – horkant fel bennem az ámulat és a hitetlenkedés.*) Még azt a feladatot is magára vállalja, hogy ítéletet hozzon az eseményelemek érdekessége/érdektelensége szempontjából, megszabja, meddig mesélje el az élettörténetüket, hol szakítsa meg a mese fonalát: *A többi nem érdekes. Tom hagyta magát, mint egy gyerek.* Ez a narrátori pozíció annyira karakteressé válik az elmesélés során, hogy – megbontva a diszkurzus szimmetriáját²⁸⁶ – nem is jut többet szóhoz a bevezetésben megszólaló beszélő, helyette a novella szereplőjeként azonosított mesélő én zárja be a művet, foglalja össze a további több év sikereit. Ez az elbeszélői magatartás a beszélő önformálásának egyik állomásaként értelmezhető.

Tanulságos az a leíró rész, amelynek segítségével megismerjük a beszélő ember státuszát, szokását, külsejét. Mindegyik elem azt a célt szolgálja, hogy fény vetüljön a beszélőre, emlékezetünkbe vésse a narrátor a mesélő alakját. Az *ültetvényes* alanyt idézőjelben látjuk a bevezető mondatban, azonban később nem találunk utalást az idézőjel szerepére vonatkozóan. Mivel a főszereplő-mesélő eredeti foglalkozásáról nem értesülünk, a mexikói üzlet irányultsága is titokban marad, nem alakul ki konnotatív jelentésstruktúra az ültetvényesség vonatkozásában. A novella narratív szintjében lezajló változás (*ő-ből én* lesz a második mondatból kezd-

²⁸⁶ A *diszkurzus szimmetriájáról* PÓLYA Tibor tanulmánya értekezik: „A diszkurzív megközelítések szerint az élettörténetet a szelffel azonosító alapfeltevés alapja az, hogy a szelf a diszkurzus eredménye. A diszkurzív megközelítések egy része számára a narratív kifejezés a diszkurzus specifikus területét jelenti. A diszkurzív megközelítések egyik fontos kérdése annak vizsgálata, hogy az elbeszélő narratívum hogyan illeszkedik a diszkurzusba. A narratívum elbeszélése ugyanis megtöri a diszkurzus szimmetriáját, mivel az elbeszélő hosszabb időre ragadja magához a szót.” PÓLYA Tibor, *A narratív szelf pszichológiai értelmezései = A narratív identitás kérdései a társadalomtudományokban*, szerk. RÁKAI Orsolya, Z. KOVÁCS Zoltán, Gondolat – Pompeji, Budapest – Szeged, 2003, 59.

ve) szempontjából azt feltételezhetjük, hogy a fabula terében feltételezett mezőgazdaságban betöltött szerepe háttérbe szorul irodalmi szerepéhez képest; a Tom Shook feleségét elszerető férfi immár a narrátor emelkedett pozíciójában ül előttünk, nem ültetvényesi mivolta hangsúlyozódik.

A második leíró elem (új szivart *guillotinozott le villogó fogsorával*), ami valójában egy cselekvés bemutatása, reflektorfénybe állítja a szereplőt. Az új szivar gazdagságot, ízlést sugall, a francia kivégzőeszköz kulturális kontextust, erőt és könnyedséget sugall, a villogó fogsor az egészség indexeként segíti az olvasót a kívánt hatás megélésében. A hatás annyira lenyűgöző, annyira elementáris erejű, hogy a narrátor elnémul, csodálva szemléli teremtményét, aki meg is érzi ezt a felé irányuló imádatot, beleszól a narrációba, háttérbe szorítja azt. A narráció elnémulása annak megsemmisülése mellett a másban megtalált énkép integrálására is lehetőséget ad. Ez magyarázza azt az írásképi megoldást, amivel az utolsó bekezdésben találkozunk: gondolatjel nélkül kezdi az író a bekezdést, és csupán az igei személyragok tájékoztatnak arról, hogy továbbra is a korábbival azonos mesélő szavait halljuk. A szabad függő beszéd megjelenése (*A farmba ezúttal egyik párbajozó fél se ment vissza: a nagyszakállúak ott nyilván máig is azt hiszik, hogy megettük egymást.*) az első tagmondat megszólalóját bizonytalaná teszi, a két narrátori szöveg egymásba csúszik, egy erőtlenné, a pozíciónak szóló kísérletet tesz a novella elbeszélője szerepének visszaszerzésére, ám a *megettük egymást* nyelvi forma végképp elhallgattatja.

A novella indítása A „Kéremszépen” felesége című műben

A novellák indító narratív attitűdje azt a látszatot keltik az olvasóban, hogy kollektív és személyes diskurzusba lépünk, a szövegvilág alakuló tere a személyes kapcsolatban való lét alapján konstruálódik meg. A történet ismerőjeként, adott esetben résztvevőjeként (*Tom Shook öngyilkossága*) tárja fel a beszélő a novellák cselekményelemeit. A szövegek tere és ideje így messze kerül a faluvégi szatócsbolttól (*Együgyű Náthán története*), a gimnáziumtól (*Bibendul, a szellem*) vagy az ironikusan ábrázolt sváb világtól (*A „Kéremszépen” felesége*). A helyszín sokkal inkább egy klub, egy asztaltársaság összejövetelét szolgáló szoba, ahol kedélyes történetmondásokkal ütik el az időt. A narrátor önpozicionálásának ez a módja a személyes érintettség miatt azt alakítja ki, hogy felnézzünk a mesemondóra, kiemelt szerepe révén a történet

szereplői mellé, esetleg fölé kerüljön. A történet világában így alakot ölt a beszélő, személyes megformáltsága által hitelessége egyre nő.²⁸⁷ Alávetettségünk így nemcsak az elmondott eseményekkel szembeni tudatlanságunk miatt konzerválódik egészen a szöveg végéig, hanem a beszélő fél fizikai ereje is erre predestinálja a befogadót:

Jól van na, én is elmondom az én esetemet, de előre bejelentem, hogy amelyikötök röhögni fog rajtam, azt irgalmatlanul nyakon vágom, aztán ha affér lesz belőle, az ellenfelem fizesse a segédet költségeit, mert én nem fizetem, a rabszolgatorkotok ragyogóját!

Ez az idézet több tanulsággal is szolgál. Az első észrevétel az előbb említett fizikai agresszióra történő utalás, a nyakon vágás mozzanata a bevezetés alapján a történet tartalmi szintjével kapcsolatos nem megfelelő befogadói reakció megtorlásaként értelmezhető. Tarthatónak tűnik az az olvasat is, hogy a kinevetéstől való félelem valódi oka nem elsősorban a fabula érdekessége/érdektelensége lenne, hanem a személyes érintettségéből lesűrhető beszélői karaktertorzulás (a beszélő a férj pozíciójában vall kudarcot). A saját történetéhez való viszony változása, és ezzel párhuzamosan a félelem csökkenése jól kimutatható ebben a műben.

1. A történet elmondásának elhalasztása a megformálástól, a személyes feltárulkozástól való félelem csalhatatlan jele. A teljes terjedelem hatod része a beszélői szituációra való állandó utalások megfogalmazása: *elmondom, bejelentem, tudnivaló, Az én esetem, Beszökik ide a vendéglőbe, De hát a tárgyra...* Ezek a megnyilatkozások tárják elénk a narrátor félelemmel átitatott körbetekintését, ahogy felméri a hallgatóságot, uralma alá vonja azokat, akik még nem mondták el kalandjukat (én *is* elmondom), így még a fedhetetlenség állapotában vannak. Az izgatottság annál is inkább érthető, hiszen a boccacciói szituációhoz képest ezt a történetet nem keretezi a többi szereplő, hallgató története. A szövegfolyam létrejött utalás tehát csak azt a célt szolgálja, hogy a saját gyónása kevesebb fényt kapjon, mint amennyi egy önmagában elhangzó esetre vetülne. Ennek szellemében fogalmazódnak meg a következő mondatok: *több ital, már alszik, Felejtünk, beszökik, hazudik, abrosznak nyomja a fejét, álmában*. A látásunk

²⁸⁷ Más eredményre jut N. TÓTH Anikó, aki a narrátor kétféle szerepeltetéséről a következőket írja: „A tizenegy elbeszélésből Tóth Árpád mindössze négyben választotta az egyes szám első személyű elbeszélői nézőpontot, ebből három keretes megoldású: asztaltársaságban elmesélt történet. A kívülálló és mindentudó írói pozíciót talán azért alkalmazta gyakrabban, mert így jobban elrejtőzhetett, nem kellett attól tartania, hogy lírai alkata elnyomja az elbeszélőt.” N. TÓTH Anikó, *Szép Ernő és Tóth Árpád kisprózája*, [http://www.kalligram.eu /Kalligram/Archivum/1995/IV.-evf.-1995.-oktober/Attunések](http://www.kalligram.eu/Kalligram/Archivum/1995/IV.-evf.-1995.-oktober/Attunések)

elhomályosodását, a szó eltitkolását, a sötétség erősödését hangsúlyozza a narrátor. A szöveg végén is hosszan beszél a vizionált asztaltársasághoz, azzal a különbséggel, hogy itt már elhagyja az álszemérem nyelvi eszközeit, helyette vállalja tettét, felgyorsítja a történet elmondását.

2. A másik szembetűnő változás a fabula és sujet viszonyában érezhető. A kezdeti körülményeskedés az elmesélt eset kapcsán is felmerül. A szerelmi vetélytárs leírása mikszáthi szintre emelné a novellát, ha mindvégig tartaná magát a megkezdett anekdotikussághoz.

Nagyon sikertelen pasas volt. Ha a negyvennyolcas függetlenségről szavalt, az ádámcsutkája úgy ugrált a nyeldeklőjében, mint egy megbolondult parafadugó, nevetni kellett rajta. Mindig tragikus ábrázattal vonult fel közöttünk, ha követválasztáskor az egész kataszter testületileg ment szavazni az átkos közösügyes kormányra.

Helyette rövidülnek a mondatok, a leírások, a képi megjelenítés aránya egyre csökken. A tettváltás leírása szinte teljesen az események rögzítésére szorítkozik.

Így történt. Az asszony később megvallotta, hogy mindjárt a városba érkezésük után kiszemelt magának, és elhatározta, hogy én leszek a férje, s ott hagyja a svábot, akihez a Szepességben hozzáerőszakolták.

Öt cselekményelem egy mondaton belül, különösebb formai, stilisztikai bravúr nélkül elmesélve. Az első rész formai megoldásai (döntően alárendelő mondatstruktúra alkalmazása, hasonlatokkal bővített szerkezet) eufemisztikussá teszik a megszólaltatott történetet, elfedik a nyers fabula szégyenteljes mondatait. A második részben a képiség lehántása a szövegről, a mellérendelésből eredő logikai szintű mondatkapcsolódás szabadjára engedi a történet fabula szintjét, ami a kimondástól való félelem oldódására enged következtetni.

3. Tovább erősíti a beszélő viszonyának változását a történet és saját személye vonatkozásában a nyelvhasználat idiolektikus volta. A novella kezdetén erősen érezhető a narráció tájnyelven alapuló egyedisége. A *rabszolgatorkotok ragyogója, üsdnemapád, végibe, krigli, közösügyes kormány, hitta* kifejezések fonografikus, néhol hapax legomenont sejtető alakjai karakteres formát kölcsönöznek a narrátornak, miközben felidéznek a romantikus-realista parasztabrázolás hagyományát is. Ezek a nyelvjárási, az irodalmi nyelvtől eltávolodó szavak fokozatosan csökkenő mértékben határozzák meg a textus világát, átadva a helyet a szépiroda-

lom megszokottabb, magasabb nyelvi rétegének. A nyelvi közeg változása egyben a beszélőről kialakított véleményünk elbizonytalanítását is eredményezi, a mesélőből beszélő válik, a megteremtett karakter háttérbe húzódik, a történet főszereplője pedig, aki grammatikai szinten megegyezik a narrátorral, előtérbe kerül, átveszi az uralmat a szöveg fölött. A narráció belecsúsztatása a hagyományos szerepébe azt jelenti, hogy a beszélő képes elengedni a lényéről kialakított karakteres képet, az egyediség látszatához többé nem ragaszkodik, a történet alakítását átengedi a nyelvnek, amely kénye-kedve szerint teremt szánalmat vagy megvetést annak megformálójával szemben. Így érthető, hogy a befejezésben megismételt testi fenyegetéssel fenyegető gesztus elveszti komolyságát, belecsúszik az elmesélt szöveg motívumrendszerébe:

Aki pedig röhögni mer, tisztelt asztaltársaság, az megkapja annak a pofonnak a párját, amit szegény „Kéremszépen” kapott tőlem tizenkét évvel ezelőtt.

4. A történet elbeszélőjének talán legkülönösebb megszólalása a Ciceróra való utalása.

Az én házassági esetem. *Casus matrimoniae meae*, ahogy Cicero mondta volna, ha véletlenül olyan számár lett volna, mint ti meg én, és ő is megházasodott volna. Remélem nem tette.

Az idézetnek tűnő latin mondat valójában az idézőtől származik, és a korábban elhangzó mondat (*Az én házassági esetem.*) fordításaként kerül az előadásba. A két megnyilatkozás hatása között viszont jelentős különbség figyelhető meg. Míg a magyar mondat tételmondatként, a szövegtestbe ékelt másodlagos címként szerepel²⁸⁸ – a kiemelt címhez képest sokkal pontosabban foglalva össze a történet tartalmi szintjét –, addig a latin variáns a felsőbbbségtudat kifejezője lehet,²⁸⁹ olyan szövegvilágot szabadítva a hallgatóságra, amely számukra ismeretlennek hat. A kontextuális eligazodás lehetetlensége abból fakad, amire a szöveg is felhívja a figyelmet, hogy a *Casus matrimoniae meae* mondat nem Cicerótól származik, nem olvastuk tőle, így nem is teremt élő szövegvilágot, helyette a semmiben keresgélés kiúttalanságába vezeti a be-

²⁸⁸Gerard GENETTE peritextualitás fogalma kapcsolható ehhez.

²⁸⁹A tanult latin nyelv karakteréről Walter J. ONG tanulmányából álljon itt egy rövid idézet: „Mivel az iskolák férfiak uralta világában alakult ki..., a tanult latinnak a klasszikus eredete mellett még egy további közös jellemzője is volt a retorikával. Több ezer éven át nemhez kötött, kizárólag férfiak által írott és beszélt nyelv volt, melyet nem otthon, hanem törzsi keretek között tanultak meg, lényegében egy férfifelnőtté-avatási rítus részeként, annak minden velejárójával: fizikai büntetéssel és más, szándékosan okozott gyötrelmekkel.” Walter J. ONG, *Szóbeliség és írásbeliség*, Gondolat, Budapest, 2010, 101.

fogadót. Ez a labirintus szolgálja leginkább a mesélő érdekeit, hiszen amíg olvasmányélményeink között kutatunk a cicerói passzus után (értelemszerűen reménytelenül), háttérbe szorul a mesélői szövegalkotás kritikai vizsgálata. Saját tudatlanságunkkal való szembesülés elveszi a kedvünket a nevetéstől is, mivel feléled a gyanú azzal kapcsolatban, hogy amint a római gondolkodótól citált mondat értelmezésével nem boldogultunk, talán az elhangzó szöveg többi része sem önmagában tartható nevetségesnek, sokkal inkább mi magunk vagyunk a meg nem értés kényes pozíciójában. Amint a narrátor ránk bizonyította alávetettségünket, érthető módon csökken félszemsége, az álkontextuális térben betöltött uralkodói szerepébe lépve nem kényszerül később hasonló cselekedetre, sőt, már az sem rombolhatja le kivívott elsőségét, hogy beismeri tudatlanságát Cicero életrajzával kapcsolatban (*Remélem nem tette. – Az életrajzilag vizsgált Cicero kétszer nősült.*)

Cicero nevének megemlítése azzal is összefüggésbe hozható, hogy kortársai kiváló szónokként tartották számon őt. A retorikai tudás magas szintjére a novella beszélője is igényt tart, így nem csoda, hogy az idézett költő- és rétoréld nevének kihasználása jövedelmező lehet a beszélő számára. Az *ahogy Cicero mondta volna* tagmondat azt sugallja, hogy a közlő fél remekül ismeri Cicero stílusát, gondolkodásmódját, akár kétezer év távlatából is képes folytatni az ő életművét. A római rétor szövegei fölötti uralom kellő alapot adhat a saját magával megesett történet feletti uralom megtartására, a hallgatóságban pedig minden kétség eloszlik a szövegalkotói kompetencia kérdését illetően.

A beszélő az adott retorikai szituációban azonban kettős elvárásrendszerben mozog. Az egyik a hitelesség szintje, a figyelem fenntarthatósága, amelynek biztosítása elemi érdeke, hiszen a hallgatóság teremti meg a szöveg megalkotásának környezetét. Ezek létrejöttében játszik nagy szerepet Cicero nevének említése. A másik elvárás a hallgatósághoz való közvetlen, baráti viszony megteremtése. Az oldottabb kapcsolat megengedi a familiárisabb szóhasználatot (*ha véletlenül olyan számár lett volna, mint ti meg én*) és a személyes megszólítás nyelvi gesztusát (*Ugyebár, Csutakos tanár úr?*) Azért, hogy mindkét kapcsolattípus életre kelhessen, a stílus regiszterei közötti éles váltás módszerét alkalmazza a szövegbeli én: *Cicero – számár lett volna; az asztal végibe – díszes tagja az Elnyomott családfők „Felejtünk!” Asztaltársaságának.* Az alkalmazkodás készsége szerint egyszerre képes szónokként, valamint klubtagként beszélni. Ez a sokrétű retorikai tudás tiszteletet kelt, illetve jól mutatja azt a belső, identitásbeli meghasonlottságot, amely nem engedi, hogy csak egy szerepet viseljen a narrátor.

Novellák elemzése

A „Kéremszépen” felesége

Formailag talán ez a novella kapcsolódik legjobban a klasszikus hagyományokhoz. A kerettörténet indítása, a zárás, a csattanóra kihegyezett történet mind Boccaccio *Dekameronj*-nak újraírására emlékeztetik az olvasót. Az 1923-as év hat elbeszélése közül elsőként jelent meg A „Kéremszépen” felesége című írásmű, március 11-én a *Pesti Napló*ban. Az említett formai hasonlóság azonban nem szolgai másolását jelenti egy 1350 körül kialakított struktúrának. Bár a fő szerkezeti elemek megtalálhatók, azok arányában jelentős torzulás fedezhető fel. Számszerűsítve, az 1971-es Tóth Árpád összes versei és versfordításai kötet szedése alapján öt és fél oldalból kevesebb, mint négy oldal a történet elmesélése, a többit a keret foglalja el. Ráadásul ebben az esetben nem esik szó korábban elhangzott szövegek értékeléséről, mint ahogy azt Boccacciónál megszokhattuk. Miért lett hát ilyen terjedelmes a bevezető rész? Miért a hosszadalmas zárás, holott a textus tartalmi értékeléséről, tanulság levonásáról szó sincs? A feltett kérdésekre Tóth Árpád híres, a parnasszistákhoz köthető formakultuszában kereshető válasz.

A képzőművészet eszköztárában régóta használatos stíluseszköz az egyes – látható – formák eltúlzása. Az így készült képeket, alkotásokat karikatúrának nevezzük. Molière darabjaiban az egyes tulajdonságok (fősvénység, féltékenység stb.) felnagyítása szintén széles körben használatos, főleg a vígjátékokhoz sorolható szövegek esetében. Ezeknek az eszközöknek az alkalmazása vidámságot támaszt, gondolkodásra készíten bennünket. Aligha hihetjük, hogy Tóth Árpád ezekhez hasonló céllal torzította volna el a novella őstípusának formavilágát, egy önmagában is humoros történetet parodisztikus keretbe ágyazni – grammatikai terminológiával élve – túljelölés lenne. Hatását tekintve sokkal inkább az ironia léggöze lengi körül. A cím idézőjeles, gunyoros beceneve (*Kéremszépen*) eleve olyan preszuppozíciót alakít ki, amely eltávolítja a paródia szellemét.

A történet alakítása sem változtatja meg lelki beállítódásunkat. A másodlagos mesélő, akit Ábrisként ismerünk meg, elszereti egy sváb ember, Steinbohr feleségét. A szavajárásáról elnevezett ember, Steinbohr (*Kéremszépen*) kivándorol Amerikába, a mesélő pedig a papucsférjek szokásos életét éli. A novella elolvasása után hamar ismerőssé válnak egyes motívumok, melyek szintén a *Dekameron* világszemléletét tükrözik. A tehetetlen férj könnyűvérű feleségének elcsábítása vándortémának tekinthető a XIV. századtól kezdve, itt sem marad el

azonban az a csavar, amely valóban egyedivé, Tóth Árpád-ossá teszi a művet. Az elcsábítás ugyanis nem a jövőendő férj akaratóból történt, hanem az eszes feleség furfangjából. Majdnem hasonló tartalom, majdnem egyező formai köntösben. Ez tehát Tóth Árpád elbeszélése, melyet a firenzei ifjakkal együtt, a nagy járvány idején mesélt.

A kerettörténet formai kibővítése miatt az elbeszélő háromszor kezd neki történetének

1. Jól van na, hát én is elmondom az én esetemet
2. Dehát a tárgyra, tisztelt asztaltársaság, ugyebár?
3. Na, most már igazán kezdem.

A hezitálás artikulálása, a köznyelvi fordulatok idézése nyelvi szinten szuggerálják a hitelességet. Szükség is van erre, ha meggondoljuk, hogy egy ellenőrizhetetlen esemény utólagos elmesélése kerül a középpontba. A bevezetés témák sokaságát torlasztja hirtelen a hallgatóság elé. Bennfentes nyelvet használ a mesélő, mert valamennyien, akik hallgatják a történetet, hasonló helyzetben élik az életüket. Bármennyire hiteles is helyzetének lefestése, a társak megszólítása, az általánosítás, mely talán nem is az összejövetel résztvevőire vonatkozik, hanem ránk, a végső olvasókra, mégis súlyos ellentmondást hordoz.

Mikor így a szájamra borul a krigli nyílása, és a szemem nem lát egyebet, csak a pohár belsejét, az olyan, mintha egy pillanatra teljesen egyedül maradnék az egész világon, valami csuda jó nagy magányosságban.

Az együgyű Náthán történetéhez hasonló motívumot tár elénk a narrátort helyettesítő Ábris. Az 1917-es novellával ellentétben itt maga a nyelvi aktus érvényteleníti a kijelentést. A történet elmondása társaság jelenlétét kívánja meg, a magány, melyet csak egy magát magányosként értelmező társaságban élhet át az egyén, a formai megoldások ironikusságával kezd párbeszédbe.

A megértés folyamata a novella szövegében két szinten zajlik. A megszólított, ám mindvégig néma hallgatók részéről feltételezett, az olvasók részéről elvárt értelmezés alakítja (ki) a szöveg jelentéseit.

A magányossággal kapcsolatban elmondott jelenséghez hasonlóan a nyelv dekonstruáló szerepe figyelhető meg a sváb ember jellemzésével kapcsolatban. Sajnálatra méltónak, realitásérzékétől megfosztottnak beállított ember néz velünk szembe, akinek semmi

tekintélye nem maradt társai előtt. Mindezek közben a csábító előszeretettel használ német(es) szavakat (*krigli, kismirglizett, mukk, fensztereztem*), olyan helyzetben is, ahol az nem volna feltétlenül szükséges. Erre rímel az a változás, ahogy a történet végére a *szegény svábból* irigylésre méltó ember válik a rászédett, újdonsült férj szemében.

A novella befejezése, mielőtt visszatérne a kerettörténethez, a kivonatos elbeszélés módszerét alkalmazza. Néhány mondatban összefoglalja a valódi történetet, újramondja *Kéremszépen* történetét, immár az asszony szemszögéből. Ebből az olvasói nézőpontból válik érthetővé a történetét elmesélő ember önértékelése. Az önértékelés remek módszere, ahogy a narrátor tudományoskodó-poétikus hangnemet használhat az egyes szám első személlyel jelzett személlyel.

A krigli homorú belseje úgy ragyog ott az orrom fölött, mint egy extra kismirglizett kristályégboltozat, s alatta az ellipszisformában lapuló sörfelület, mint valami isteni hűvös, sárga tenger hömpölyög felém, le a torkomon, egyenest a szívembe vagy hova, és az ember mindennel megbékül.

A csábítási eset első artikulációja hősként, a második áldozatként jeleníti meg őt, ennek a folyamatra a következménye, hogy *Kéremszépen* megítélése éppen ellenkező előjellel módosul, mint a csábítóé.

Valami nagy agyonpofozottság ült az egész emberen.
– Ha elszeretném a „Kéremszépen” feleségét!

„Kéremszépen” aztán kivándorolt Amerikába, s ha van esze, a newyorki kikötőben biztosan külön felmászott a Szabadság-szoborra, s összecsókolódzott vele. Én pedig zsebpénzt kapok a feleségemtől heti egyszeri sörözésre.

Bibendul, a szellem

Egy gyökeresen más élet- és szerelemfelfogás tükröződik az 1918. év novellájából, amely 1918. augusztus 18-án jelent meg a *Pesti Napló*ban.

A központi alak egy kisgyerek, de Náthántól eltérően nem együgyű, nem bölcs, nem szegény, hanem egy teljesen átlagos, iskolába járó, latint, történelmet tanuló, álmodozó gyermek. Mivel önértelmezést keres, ezért továbbgondol történeteket, szerepjátékot játszik saját helyének megtalálására. Egy titkos szerep tárul fel Soós Béla és az olvasó előtt: Fleischmann

Dániel valójában egészen más, mint akinek látszik, ő nem egy közönséges kisgyerek, neki küldetése van, ő szellemeknek parancsol, ő a történet hőse. Egyetlen elvárása van hallgatóságával szemben, hogy higgyenek neki. Hitelességének alátámasztására a történelem és a mesevilág motívumrendszerét elegyítő környezetbe helyezi saját származását. Ősmagyarokról beszél, akik Ázsiában laknak, elefántok védik őket, ő pedig az új honfoglalás előkészítője. Jól követhető a mesevilágon felnövő gyermek fantáziáját megmozgató történelem tantárgy hatása, a régiek történetéből, melynek igazságtartalma nem kérdőjeleződik meg benne, kialakítja saját, új történetét, teljes világmagyarázatot ad, mely egyaránt alkalmas az üres percek kitöltésére, valamint a méltatlanul kellemetlen helyzetek magyarázatára.

A Kék Elefántok Országának követe ő, akit az ősmagyarok küldtek, hogy készítse elő a nagy vándorlást. Gyűjtő hangú beszédet tart majd az önképzőkörben (Tóth Árpád is tagja volt egy ilyennek), hogy felrázza a népet. Nehéz palástolni azt a gyanúkat, hogy ez a történet nagyrészt Soós Béla kérdéseinek vonalán és hatására alakul, különösen élesen jelenik meg ez attól kezdve, hogy Cecília, Soós Béla nővére, Fleischmann Dániel választott kedvese megbetegszik. A gyermek álmodozásában Cecíliának igen fontos szerep jut, ő minden hőstett oka és célja, de cselekvőként nem vesz részt a történetben. Őt választotta az új ország úrnőjének Dániel, egyben jövője feleségének, feladatot nem, csak szerepet, reprezentációs szerepet osztott rá a kerekedő történet mindenható ura.

Álom és – az irodalom létmódjából eredő – fikciós valóság egymás mellett élnek a gyermek lelkében, de ezek a létsíkok ki is zárják egymást, így nem kerül összeütközésbe a két világ. Jellemző példája ennek az az iskolai jelenet, amikor Zatmund (ez Fleischmann Dániel *valódi* neve) beavatja társát a titkokba, ám az elbeszélést megzavarja a becsöngetés. A latin óra híre pengéként vágja szét a születő novella, esetleg regény fonalát:

...latin óra következik, s Fintorka tanár úr, aki nagyon pontos és szigorú ember, esetleg hamarabb ott lesz, mint mi, s akkor tekintet nélkül arra, hogy a Kék Elefántok Országának hatalmas urával van dolga, megráncigálja a hajamat, mégpedig a fülem mellett, alulról fölfelé húzva, lévén ez neki kedvenc és fájdalmas szokása.

Fintorka tanár úr képviseli azokat az embereket, akik nem ismerik a jövőt, nincsenek beavatva a történetbe, azokat az embereket, akik önmaguk cselekedetei körül forognak (a latin nyelv

tanítását természetesen azonnal megszünteti az új uralkodó), akiket fel kell rázni *álmukból*, akikkel meg kell ismertetni az alakuló szöveg világát és identitásképző erejét.

Az alaptörténet következő helyszíne Soós Béláékhoz kalauzolja az olvasót. A struktúra ismét megbomlik, egy visszaemlékezés áramába érkezünk, Cecíliáról, a hozzá fűződő érzelmekről, a játékokról számol be az elbeszélő. Hogy ez az elbeszélő már hányadik a műben? A narrátor bemutatja az álmodozó kisgyermeket, aki régi önmagát hívja életre, hogy megelevenítse emlékeit. Dániel azonban egy negyedik narratori igénnyel fellépő hangot is zenget, Zاتموندot, akinek beszédmódja a sok áttételtől eltekintve néha éppoly hitelesen hangzik, mint a latin órára siető Dániel, vagy a Dánielt bemutató narrátoré.

Gyökeres változás áll be a narrációban, amikor Fleischmann Dániel értesül Cecília megbetegedéséről, ekkor éppen Bibendult, a szellemet akarta megmutatni osztálytársának. Ez a szellem egy nagy, fekete cserebogár képében várja Zاتموند parancsait. Zاتموند pedig parancsol:

Bibendul, fekete szellem, hallgass rám! Úrnőd, Cecília, a Kék Elefántok Országának királynője, beteg! Felszólítalak, hogy varázserőddel bírd rá a gyógyulást hozó szellemeket, a titokzatos füvek és virágok tündéreit, lopózzanak be látatlanul Cecília szobájába, s hintsék el a levegőben csodálatos, illatos poraikat, hogy a beteg királynő beszívja azokat, s meggyógyuljon általuk. Te pedig mormold el a hármas varázsigét, melyet Salamon királytól tanultál, s amelytől a félig halottak is felélednek! Ha Cecília meggyógyul, felszabadítalak, s szabadon szállhatsz vissza szellemtársaid közé! Erre ezennel ünnepélyesen és háromszorosán megesküszöm!

Fordulópont ez a novellában, mert ez az első pillanat, amikor Zاتموند cselekedni kezd. Kilép a passzív álmodozó, a jövőbe tekintő előkészítő szerepéből, tenni akar valamit, varázserőhöz fordul, melynek működésével – szintén korábbi olvasmányok alapján – tisztában van. A kritikai kiadás megjegyzi, hogy e részlet mögött meghúzódik a halottat felkeresni, életre kelteni akaró hiedelem, a vergiliusi aranyág, amellyel az alvilágban bolyongott. A hármas ima, a bot háromszori megsuhintása is hiedelem, ami rítusképzetekre vonatkozik.²⁹⁰ Hasonló halott élesztő motívumokat találunk Tóth Árpád *Ősz* című versében:

²⁹⁰ TÓTH ÁRPÁD *Összes művei* 3, 466.

Hisz Anna meghalt, úgyse hallja...
 De lásd, kitudtam ám a módját:
 Vén szilfaágból botot nyestem,
 Rá ó venyigét, késő rózsát.
 S most kimegyünk hozzá mi ketten.
 Erős, édes, illatos élet
 Hármas imáját mormoljuk,
 Botunk háromszor megsuhintjuk,
 És Anni, meglásd, újra éled...

Jól érzékelhető a pogány és keresztény misztika találkozása az idézett sorokban. A hármasszám uralma, amely a Szentháromságot idézi, a suhintás pogány hiedelmen alapuló gyógyító hatása, valamint a mormolás, amely ötvözi a kettőt, mely éppúgy lehet egy ima, mint egy bálványokat hívó szöveg csöndes, monoton elmondása. Ez az erő hivatott kibékíteni a gyötrő, hétköznapi valóság és a csodálatos, hősies álmovilág feszültségét, erőtlen kísérletként a gyermek énképének harmonikussá tételének folyamatában.

A novella szövege egy másik, lelki változás elindulására is ráirányítja a figyelmet. Fleischmann Dániel eddig a pillanatig egy álomhoz kötötte a cserebogár létét, de mostantól elindul egy olyan folyamat, amely egy elvégzendő, – minden misztikumától eltekintve – reálisnak tűnő feladathoz köti az állat/szellem létét. Ennek következő állomása, ahol már nem a felszabadítás pozitívan ösztönző hatásával operál a történet szereplője, hanem fenyeget, élet és halál uraként áll szemben a rab állattal.

Bibendul, Ceciliának reggelre meg kell gyógyulnia! Ezt az éjszakát használd tetszésed szerint! Jól tudod, hogy hatalmamból úgysem menekülhetsz, tehát légy engedelmes, és Cecília reggelre gyógyuljon meg!

A Cecília halálhírének meghallásakor kimondott mondat ijesztően hangzik egy nagyjából tízéves gyermek szájából. Vajon az okozza elkeseredését, hogy meghalt egy kedves ismerőse? Aligha hihető, hogy egy ilyen korú gyermek fel tudná fogni a halál valódi szörnyűségét. A másik lehetőség, hogy az álom meghiúsulása okozta benne a törést, ebben az esetben az öngigazolás lehetőségének elvesztésével kell számolnunk. A harmadik lehetőség, hogy a nem teljesített parancs önmagában bosszantó volta – eltekintve attól, hogy ez milyen következményekkel jár egy másik emberre nézve – követel megtorlást. Bármelyiket is fogadjuk el, esetleg ezeket egyszerre érezzük hitelesnek, azt kell látnunk, hogy megbomlott az egyensúly álom és

valóság között, a tehetetlen tenni akarás szorító érzése elmosta a határokat, az álom erejét használja saját gyöngeségének pótlására.

Álom és valóság viszonyában igen nagy szerep jut a (meg)látás képességének. Az az élet, amelyet teremtett magának Fleischmann Dániel, bármikor látható a képzelőerő segítségével, Cecília halála után viszont nem tudja felidézni a lány arcának vonásait, az ugyanis átvett eleme az álmának, ő maga nem vett részt annak megalkotásában. A látható dolgok ilyen módon az álomhoz, az időszakosan láthatók pedig a valósághoz kötődnek mutatva a diszharmónikus én menekülését a realitástól a képzet felé. Az álom felfüggeszthető, de ugyanúgy vissza is hozható, a valóság viszont csak megszüntethető.

A temetés jelenetében ütközik meg a két világ a legélesebben, a kivégzés kész tervével érkezik meg a sírhoz a fiú, ám ott valami egészen más hangulat fogadja. Képtelenné teszi terve végrehajtásában a belé nevelt hit, az, hogy ráeszmél, az imádság helyén van. Az indulat elmúltával Zotmund helyét átveszi Fleischmann Dániel. Egy korábban elhangzott mondat most válik igazán jelentéssé:

És ha meglesz az új szabadságharc, mi történjék Fintorka tanár úrral? – kérdezte Soós. Aljas bosszú minket nem tüzel – mondtam királyi fenséggel. – Fintorka viselje tovább átkos életét...

Az aljas bosszú elutasítása most is eszébe juthatott, a cserebogár szabadon bocsájtása nyugalmat teremt szívében. Mi is hát ez a cserebogár? Egy valóságos szellem, amit Fleischmann Dániel képzelete teremtett, de erejével mégis képes volt csodát tenni. A lány halála megmutatta neki az élet keménységét, elvette tőle az álom nyugalmit, bevezette őt egy olyan világba, ahol nincsenek kék elefántok, a cserebogár csak cserebogár, ahol a haj megráncigálása az óráról elkéső tanulónak szól.

Az eddig elmondottak mellett egy másik jelentéssík is feltűnik a figyelmes olvasó előtt. Fleischmann Dániel szövegalkotását vizsgálva metatextusként kezd működni a novella. Az álom létrejötte mint az irodalmi mű születése, létmódja értelmeződik. A szöveg, melyet immanens logikája vezet, alakítja saját magát, a szerzőt (Fleischmann Dánielt), a hallgatót (Soós Bélát), valamint a narrátort, aki a Zotmund-történeten keresztül próbál megfelelni az olvasó elvárásainak. Így az álom-történet elsődlegessé válik, maga mögé utasítja az álmodó lét

reálisnak nevezett eseményeit.²⁹¹ Fintorka tanár úr órája csak megszakítani tudja rövid időre a Zotmund-lét jelenvalóságát. Fleischmann Dániel saját álom-szövegének lesz rabja, nyelvi csapdába esik, melyből kiutat csak Cecília halála jelent. Önmagán kívül ugyanis ez volt az egyetlen anyagi természetű kapocs a titkos küldetés Zotmundja – melynek egyik célja talán éppen ennek a történetnek az artikulációja volt – és az elsős gimnazista, Fleischmann Dániel között.

A küstenfelsi gyémánt

Egy gyilkosság története bontakozik ki ebben az 1923. május 23-án, a *Magyarország* hasábjain megjelent novellából. Egy kitervelt és végrehajtott lopás, egy be nem következett szökés, majd féltékenységből elkövetett gyilkosság. Néhány oldalon ennyi bűn megjelenítése, úgy, hogy mindezt – ahogy filológusok kinyomozták – néhány vásárlási utalvány hátára írta meg Tóth Árpád.

A forma megtartása mellett a lehető legnagyobb sűrűség elérésére törekedhetett az író, amikor egy jól ismert fogást alkalmaz, a jelentésem neveket. A név funkciója a megnevezés, az egyedítés, a megkülönböztetés. Ebben a szövegben járulékos szerepet is kapnak, a jellemzés elsődleges hordozói lesznek. Nem új a módszer, amit az író választott *A küstenfelsi gyémánt* szövegében, Eötvös József *A falu jegyzőjében*, Petőfi Sándor *A helység kalapácsában* klasszikus és máig ható példáját adják ennek az eljárásnak. Egy regény drámai hangvételéhez éppúgy illenek, mint a vígeposz kifigurázó, ironizáló játékosságához. Tóth Árpád korábbi novelláiban nem egyszer láttuk már a sorsok végzetszerűségének komoly és fonák leírását is. Egy bűnügyi történet hallatán erősen érezzük a szöveg erejét, hogy diszpozíciónk kialakítása a témának megfelelő legyen. Ez irányú kísérleteinknek ugyanez a történet vet gátat. Ennyi bűneset ilyen rövid idő alatt – még ha oly logikusan követik is az események egymást, mint jelen esetben – groteszk hatást kelt. Lehetséges nézőpontunk kialakítása előtt vizsgáljuk meg fikció és szereplők viszonyát, különös tekintettel a szereplők nevére.

Kovartics az erdőben keresi Estrellát, akivel találkozót beszéltek meg. Pisztolya társágában emlékezik a szökés előkészítésére, a gyémánt ellopására, munkájára, mely híressé tette, az igazgatóval való összeveszésre. Ismét ugyanaz a szerkezet, melyben a – valóságnak nevezett, jelen idejű – történet egy emlékezést foglal magába. Gondolataiból egy autó lárma

²⁹¹ A szöveg ezen pontja a szürrealizmus freudi alapjaira is támaszkodik.

zavarja fel. Nemsokára a hűtlen asszonyt látja egy idegen férfival, amint az általa ellopott gyémánt társaságában készülnek elhagyni a vidéket, végső elkeseredésében lelövi az asszonyt, egy gyémántot használva fel golyónak. Ez tehát a történet, melyben az érzelmek, az indulatok és a logika uralkodnak. Kovartics Zdenko kapitány – akinek művészneve *Domingo Salvas y Guerra, a Sierra Nevada Tellje (a világ legjobb cirkuszi céllövője)* – az első, aki már nevében hordoz több jellemzőt. Szó szerint, listaszerűen fordítva a spanyol szavakat a következőket: *Domingo*: vasárnap; *Salvas*: megmentem/megmentés; *y*: és; *Guerra*: háború; *Sierra*: hegygerinc; *Nevada*: havas; *Tell*: utalás Tell Vilmosra, a legendás céllövőre. A *Sierra Nevada* pedig egy hegy neve Dél-Spanyolországban, ennek értelmezési lehetőségéről majd később esik szó. Nem törekedhetünk egységes és végleges jelentés kialakítására ezekből a szavakból, melyek ilyen módon összekapcsolva megfosztanak minket az összefüggő értelmezés örömétől. Hangulatilag viszont előkészítenek egy olyan ember történetének megismerésére, aki ezt a nevet valamikor büszkén viselte, most pedig a *Vanitatum Vanitas* hangulatát viseli lelkén.

A nő, akiért Kovartics elkövette a lopást, az Estrella nevet viseli, ami csillagot jelent. Csillag, amely több mint egyszerű, jól hangzó művésznév, a szöveg is tematizálja a jelentések közül az egyiket:

Legyen már vége, pajtás! Nincs több kísérlet, neked csak Estrellák jutottak. Jaj, mi is hát ez a legújabb Estrella, aki most kínoz, aki miatt ezt a vad erdei szaladgálást csinálod? Pincérlány volt valahol, mit tudod? Tán annál is rosszabb; mindegy, nő volt, egy a sok közül, rózsaszínű rongy, kis patyolatfényű zsákja a nincs-kincsnek amit olthatatlan szomjjal kergetsz, s amiért bankókkal és ékszerekkel kell fizetned, kihulló fogakkal és eldobált becsülettel, hogy ezeregyedszer is ittmaradj rászedve és kifosztva, a hold ezüst katzenjammerével borzas, vén szakálladon!

Estrella, akinek neve már nem megkülönböztet, hanem egybefoglal; jelenti az összes nőt, aki boldogságát örömmre cserélte fel, aki nem az ékszert akasztja magára, hanem magát akasztja az ékszerre.

Viselkedése összhangban van a nevével, szépségét használja fel boldogulására, melyért mindent képes feláldozni. Igen jellemző a cirkuszi mutatványban betöltött szerepe: az ő fejéről lövi le Domingo Salvas az almát. Feladata tehát az, hogy áll és nem csinál semmit, fején tartja az almát, és nap mint nap szembe néz a halállal. Nem csoda hát, ha szerelem, becsület dolgában nem jutott el magasabb régiókba. Estrella alakját vizsgálva több kapcsolatot is felfedezhe-

tünk Mikszáth Kálmán *Beszterce ostroma* című regényének azonos nevű szereplőjével. Mindkét műben kétes erkölcsű cirkuszi mutatványosként ismerjük meg a szereplőket, valamint mindkét prózai műben motiváló erőként lép elő a haszon az említett nők tetteit illetően.²⁹²

A cirkuszi lét határhelyzetben való mozgása tűnik fel egyes nevekben. A Sierra Nevada Dél-Spanyolország egyik különleges hegye. Bár déli fekvése miatt meleg tájon van, mégis hó fedí a tetejét (3481 méter magas), egy tájba, környezetébe nem illő földrajzi alakulatról van tehát szó. Hasonlóan átmeneti jellegű helyet jelez a gyémántok jelzője: *küstenfelsi*. A szó jelentése tengerparti sziklaként adható vissza, ez a tájjelem is (el)határoló szerepű, a víz és a nem víz, a föld és a nem föld elválásakor, találkozásakor jelenik meg. Szikla igen sok helyen van, ám egyik sem tarthat számot a tengerparti elnevezésre. Így azt állapíthatjuk meg, hogy nem alakja, se nem egyéb jellegzetessége miatt, kizárólag passzív helyzete miatt kapta ezt az elnevezést, ami változás történi benne, azt pedig csak elszenvedí, a víz pusztító munkája alakítja.

Estrella ezekre a gyémántokra vágyakozik. A drágakövek által válik valakivé; ahogy a tenger hulláma lecsiszolja éles részeit a sziklának, úgy tünteti el Estrella esetleges negatív tulajdonságait a pénz, melyre a lopott gyémántok által tesz szert.

A novellára jól alkalmazható a mondás, hogy *ha egy pisztoly feltűnik a színen, az el is fog sülni*. Érthetjük ez alatt magát a pisztolyt, de hasonló megítélés alá esik az a gyémánt, amelyiket utólagos ajándékként szán kedvesének a cirkuszi céllövő. A halál és a jólét eszközei találkoznak egy pillanatra, hogy lemoassák egy ember gyalázatát.

A pisztoly különleges szerepet kap a történet elbeszélésének módjában is.

– Elfáradtál, pajtás? Nem csoda, hosszú volt az út. Csupa beteg, rikító csillogás, mint az a tegnap esti cirkusz, és csupa fekete, tövises loholás, mint most ez az éjféli erdő. Hosszú volt az út Kovartics kapitánytól, az udvari gárda virágától, a gavallérok díszétől Domingo Salvás y Guerráig, a Sierra Nevada Telljéig...

A narrátor szerint: *Előhúzza a löporos szarutülok mellől a céllövő pisztolyt, s farkasszemet néz a villogó csővel. Két öreg testvér bánatos acélszeme némán beszélget*. Tehát az előbbi szavakat egy párbeszéd részeként kell értelmeznünk, amely a céllövő és pisztolya között hangzik el.

²⁹² „Látszott a szemeiből, az arcából, az egész lényéből, hogy már nagyon *sokat tapasztalt*... De nem is valami gyöngédebb érzelmek húzták feléje István grófot, csak egy ötlet, hogy valami asszony legyen ezentúl a várban. Egy várasszony.” Mikszáth Kálmán, *Beszterce ostroma*, szerk. LENGYEL Balázs, Móra, Budapest, 1978, 14.

Dramatológiai szempontból ember és tárgy *beszélgetését* monológoknak nevezzük. A következő sorok miatt bizonytalanság fogj el az olvasót. *Legyen már vége, pajtás! Nincs több kísérlet, neked csak Estrellák jutottak.* Az a beszédmód, amelyik ennyire egyértelműen egyes szám második személynek nevezi azt a valakit, akihez Estrellák tartoznak, azt valami/valaki kívüllónak képzeljük el. Emiatt juthatunk arra a következtetésre – elvetve azt a lehetőséget, hogy a céllövő pisztoly fakadna szóra –, hogy a narrátor szólítja meg ilyen módon megrajzolt hősét. Egy belső párbeszéd kezdődik szemünk láttára teremtő és teremtmény között. Így a belső dialogicitás még nem lesz cselekményalkotó strukturális tényezővé, ám lehetőséget teremt arra, hogy a teremtett alak maga is szövegalkotóvá lépjen elő a visszaemlékezés elmondása révén, másfelől segít a narrátornak abban, hogy mindvégig a láthatatlanság köpenyébe burkolózhasson. Az auktor rejtőzködésének másik módjára láthattunk példát a *Kéremszépen* kalandjait elmondó történetben, ahol az elbeszélő úgy rejti el magát, hogy átveszi a fikcionális szereplő érzékelésmódját, hangját és kifejezőkészségét.²⁹³

Tom Shook öngyilkossága

Néhány nappal *A küstenfelsi gyémánt* után, 1923. május 27-én jelent meg a *Tom Shook öngyilkossága* című elbeszélés. Először *Az Est*, majd 1968-ban a *Magyar Tudományos Magazin* negyedik száma közölte az írást. Tóth Árpádnak a *Nyugat* 1918-as év második számában megjelent kritikai megjegyzését ismerve²⁹⁴ aligha hihetjük, hogy csak egy újabb rémtörténet megfogalmazására szánta rá magát Tóth Árpád. A címadás jelentőségére a korábban bemutatott novellák esetében is felfigyelhettünk. *A küstenfelsi gyémántban* a cím a köre irányítja a figyelmet, holott az (szóhasználatomban ragaszkodom az egyes számhoz, követve a novella címében szereplő grammatikai formát) csak egyetlen pillanatig kap – döntő – szerepet. *A Bibendul, a szellem* pedig a kisfiú álmának egy – anyagi síkon is testet öltő – részét emeli ki

²⁹³ DOBOS István, *Alaktan és értelmezéstörténet*, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 1995, 159.

²⁹⁴ „Már a világháború kitérése előtti években egyre szaporodó számmal jelentek meg a budapesti könyvkereskedések újdonságai közt a mindenféle kísértethistóriák, fantasztikus és borzalmas történetek. Nagyonbára német import volt ez, a fölös bőséggel dagadó német misztikus öntötte el ríktó födelű könyváradaival a magyar kultúra furcsa öbleit, a körüti könyveskirakatokat. S a világháború gyötrelmes évei alatt csak emelkedett ez a sajátos szellemi „behozatal”. Ewers, Meyrink, s a többiek egy „művelt” család asztaláról sem hiányoznak. Tán a szenvedő tömegek keserves menekülése ez a realitások véres borzalmai elől a fantasztikumok irreális, feledtető birodalmába, vagy éppen ellenkezőleg, azért nőtt meg oly hihetetlen gyorsasággal a borzalmas történetek olvasóinak tábora, mert a szörnyűségekhez szokott lelkek már az irodalmi élvezetre is csak borzalom-ingerek hozzájárulásával fogékonyak?”

útmutatásul(?). Ebben az esetben a cím hasonlóan viselkedik, mint a fiú jelentésadó mechanizmusa, a bogár átlényegítése a nyelv segítségével megy végbe. Hasonlóan ehhez, a novella elnevezése is irányítja figyelmünket, tényként állít elénk valamit, amiről még nincs tudomásunk, így nem is küzdünk ellene. A címtől kezdődően az álom-valóság kettőségben az álom elsődlegessége tűnik irányadónak.

Tom Shook öngyilkossága ismét olyan helyzetbe állítja az olvasót, hogy a cím egy ismerként beállított ismeretlen személy tetteire irányítja a figyelmet. Az öngyilkosság egy folyamat végén szokott bekövetkezni, a végkifejlet megoldásának előzetes közlése figyelmeztető jelként áll előttünk. A figyelem fókuszálása egy motívumra, melynek elárulása következtében a történet izgalmassága jelentősen csökken, arra ösztönöz, hogy ne a befejezésre, hanem a közben történő eseményekre, nyelvi kalandokra koncentráljunk.

A cím másik értelmezési lehetősége, mely grammatikai síkon jelentkezik, olyan olvasatot tesz lehetővé, hogy az öngyilkosságnak egy sajátos, Tom Shook-i módjával lesz dolgunk. A szöveg sem mond ellent ennek a második jelentésnek, a történet során ugyanis Tom Shook nem hal meg, a megcsalt férj – a helyi törvényeknek megfelelően – állig felfegyverkezve küzd meg egy elhagyatott helyen a fegyvertelen csábítóval. Tom Shook azonban a bosszú betöltése helyett fegyverét felajánlja ellenfelének, ilyen módon követve el öngyilkosságot. A csábító – megértvén a férfi szándékát – lebeszéli a halálról, közösen kivándorolnak, meggazdagodnak és vígan élnek.

A keretes szerkezetnek itt csak az első fele különül el élesen az elmondott történettől. Az egyes szám első személylyel jelzett beszélő az indításban megteremti azt a hangulatot, amely a – szövegtani értelemben vett – tárgyilagos elbeszélés stílusához kell.

Az „ültetvényes” új szivart guillotinozott le villogó fogsorával, s hátrasüpedt a klub-fotójben: – Hát az úgy történt, hogy hajnalban útnak indítottak Tom Shookkal, a megcsalt férjjel, hogy annak rendje és módja szerint végezzen ki. Arrafelé, Puritánia közepén, ahogy a tasmániai narancsültetvényeket nevezném, ez a súlyosabb lovagias ügyek elintézési módja.

A helyszín elvonatkoztatása, a klub képének felvillantása, amely a modernkori mesélés szokásos helyszíne, a szivarozás társadalmi aktusa, a beszédmód, mind arra mutatnak, hogy társaságban hangzik el a szöveg. A későbbiekben nem olvasunk ilyen jellegű, a környezetre reflektáló, vagy a hallgatóság válaszát váró szövegrészeket. Mindvégig megmarad viszont a közvet-

len hang, a nyugodt, egyenletes tempójú elbeszélés. Az öngyilkossági történet összeszedettnék tűnő, átgondolt elmesélése nélkülözhetetlen aktus a beszélő szempontjából, amennyiben saját életének pillanatnyi állapotára keres választ. A narratív tevékenység énképet alakító szerepe a múltbeli események átélése után azok elmondása során alakul, fejlődik, ahogy Kenneth és Mary Gergen megfogalmazásában olvassuk: „Az ember jelenlegi identitása tehát nem egy pillanatszerű és titokzatos esemény, hanem az élettörténet törékeny eredménye.”²⁹⁵

A novella szövege lehetőséget ad arra, hogy Lovass Gyula novellaértelmezése segítségével betekintést nyerjünk a novella narratív struktúrájába: „Az életfolyamat nem ott kezdődik és nem ott áll meg, ahol a novella”.²⁹⁶ A *Tom Shook öngyilkosságában* hajlamosak vagyunk a fikciót az öngyilkosság történetével azonosítani, ezen a szinten jól alkalmazható a megfogalmazott tétel. Bár egy sűrített elbeszélés keretében időben igen jelentősen megnő az elbeszélte történet, azt leszámítva néhány óra lehet az eltelt idő. Eggyel magasabb szint is előtűnik az olvasás folyamatában. A narrátor, akinek hitele az egyetlen záloga az elmesélt történet igazságát illetően, beszéd közbeni története is egy önálló novellaként értelmezhető. Jelenvalósága szorosan összefügg az öngyilkossági történettel, mintegy következménye annak. Az elbeszélés idején betöltött szerepe – él és gazdag – igazolja visszaemlékező szövegét. Ezen a narratív szinten is igaz tehát Lovass Gyula citátuma, az elbeszélés tartalmát az a néhány perc alkotja, amíg az ültetvényes beszél. A novella helyszíne pedig nem Tasmánia narancsültetvényei, hanem egy klubszoba, azon belül is egy fotel.

A visszaemlékezés nyugodt, objektívnek tűnő szemlélete lepleződik le a beszédmódban. A hely elnevezése, Puritánia, bármennyire is hihető név egy európai ember számára, a szövegben is jelzett módon kitalált név, mely – *A küstenfelsi gyémánt* neveinél sokkal erőteljesebben, de kevésbé titkolt módon – jelentéshordozásában leli meg igazi szerepét. A szigorú erkölcsiségről negatívan gondolkozó ember névadása ez. A mesélő ilyen irányú lelki indíttatása többször megjelenik a szövegben. Egy asszony elcsábításának eléggé el nem ítéhető cselekedetén túl Tom Shook jellemzésében tűnik elő leginkább ez a tulajdonsága:

Egyszerre rám világosodott: hiszen ez a Tom meg akar halni! Öngyilkos akar lenni szörnyű bánatában, amiért megcsalta a narancsillatú asszony, s

²⁹⁵ Kenneth J. GERGEN – Mary M. GERGEN, *A narratívumok és az én mint viszonyrendszer = Narratívák 5*, szerk. LÁSZLÓ János – THOMKA Beáta, Kijárat, 2001, 79.

²⁹⁶ LOVASS Gyula, *A novella = Esszépanoráma III*, szerk. KENYERES Zoltán, Szépirodalmi, Budapest, 1978, 1024.

velem szeretné végbevitetni a tettet, amire nem tudja rávinni a bibliával bélelt lélek.

Nyakába estem Tom Shooknak, megcsókoltam jobbról és balról is becsületes, roppant szakállültetvényeit, dögönyöztem a hátát és vigasztaltam: Pajtás, pajtás, édes pajtás! nem érdemes! Én is csináltam már ilyet miattuk, idegenlégiót, miegymást! – nem érte meg!

Ez utóbbi idézet *miattuk* szava árulkodó, a nők megnevezésének egy igen egyszerű, pejoratív tartalmú módja ez. Értelmezhetjük ezt úgy is, hogy a halálos fenyegetettség állapotából most szabaduló ember felszabadult megnyilatkozása ez, de ne felejsük, hogy mindezt nem a tasmániai ültetvény közepén halljuk, hanem egy klubban, ahol végtelen nyugalomban üldögél egy gazdag ember és mesél.

A történet végén elhangzik egy újabb jellemzés Tom Shookról, amely szintén egy olyan tulajdonságát emeli ki, amely nem az erkölcs talaján álló ember szemléletét tükrözi: *Ma már neki is milliói vannak, és kifogástalanul káromkodik spanyolul.*

A Tom Shook öngyilkossága az oralitás szempontjából

A romantika korától kezdve egyre gyakrabban megjelenő szépírói eljárás, hogy a szerző élőszóbeli elemeket alkalmaz műve realizisztikusabbá tétele érdekében. Mikszáth Kálmán novellái és regényei nagy számban tartalmaznak tájnyelvi kifejezéseket, befejezetlen, szintaktikailag zilált mondatokat. Abban a korban ez a nyelvhasználat különlegesnek, sőt radikálisnak tűnt a Jókai-regényeken felnevelkedett olvasó számára. A huszadik század első felében, a Nyugat első nemzedéke annyi újítást vitt végbe az irodalomban, hogy eltűnt az újdonság iránti tisztelet, elvárt lett, hogy műről-műre megújuljon az irodalom valamely szegmense. A nagyfokú retorizáltság ismét polgárjogot adott olyan egyszerű, ősi konstrukciók megjelenésének, mint az anekdota, a nyelvi szimplicitás, a tájnyelvi szavak beemelése irodalmi szövegbe. Ennek az iránynak volt kiaknázója Móricz Zsigmond, Krúdy Gyula, valamint Tóth Árpád.

Nem gondolom, hogy Móricz Zsigmond, Krúdy Gyula és Tóth Árpád egyaránt az első vonalba tartoznának novellaírás tekintetében, éppen ezért válik érdekessé, hogy egy kevésbé elismert novellista, nevesül Tóth Árpád, miként tudja alkalmazni az oralitás hatását keltő eszközöket. Tóth Árpád: *Tom Shook öngyilkossága* című novelláját Jack Goody: *Nyelv és írás* című tanulmánya alapján elemzem.

Jack Goody leírja az írásbeli és a szóbeli regiszterek különbségeit, foglalkozik lexikai és szintaktikai sajátosságokkal is. Elemzésemben a szintaxisra vonatkozó megállapításait vettem alapul, a teljesség igénye nélkül, a fejezetcímekben Jack Goody megfogalmazásait citálom, így ezek bibliográfiai vonatkozásait csak az első alkalommal jelzem a lábjegyzetben.

1. „Bonyolult szintaktikai és szemantikai struktúrák használatának előnyben részesítése, különösképpen a névszói konstrukcióké és a komplex igei szerkezeteké.”²⁹⁷

Az írásbeli szövegek sajátossága, hogy időben nem korlátozott megértést tesznek lehetővé. Az olvasó számára adott a lehetőség, hogy egy mondatot, szó szerkezetet többször is elolvasson, nyelvileg értelmezhesse maga számára. Ennek lesz egyik következménye, hogy olyan mondat szerkezeteket alkothat, amelyek talán első hallásra bonyolultnak tűnnek. Tóth Árpád egy mondaton belül kétszer is alkalmazza a vonatkozó névmási szerkezetet. A vonatkozó névmás sajátossága, hogy úgy utal vissza egy már elhangzott szövegrészre, hogy közben új gondolatot kezd. Rendre egy réma pozícióban álló történettel mutat be egy olyan jelenséget, történetet, amely maga is még csak átmeneti helyzetben van a témává válás felé. *Farmerkorom előtt az idegenlégióban szolgáltam, ahol egyszer már ki akarták lyukasztani a bőröm egy pofon miatt, amit a kápláromnak adtam.*

Ebben a mondatban kétszer találkozunk a vonatkozó névmási szerkezettel. Először az idegenlégióhoz fűz határozói körülményt úgy, hogy egy történetet mesél el (*pofon*), ám ez a történet nem tartozik szervesen a novella alapcselekményéhez. Egy ilyen szerkezet megértése első hallásra már önmagában gondot okozhat egy hallgató számára. Főleg akkor, ha a vonatkozó mellékmondatot egy újabb mellékmondattal bővít (*káplár*). Ezzel a megoldással három különböző történetet kezd el a narrátor, ám csak az egyiket teszi befejezetté, befejezhetővé. Az a gondolkodási séma, amely a hallás alapján épül fel, rendre az utolsó információt jegyzi meg legerősebben, jelen esetben ez a káplárhoz kötődő eset. Ennek megértése viszont egyáltalán nem szükséges ahhoz, hogy az idegenlégió szerepét megértsük a szövegben. A most elemzett mondat remek például szolgál a második szemponthoz is.

²⁹⁷Jack GOODY, *Nyelv és írás = Szóbeliség és írásbeliség*, szerk. NYÍRI Kristóf, SZÉCSI Gábor, Áron, Budapest, 1988, 195-196.

2. „Az alárendelő szerkezetek előnyben részesítése a mellérendelő szerkezetekkel szemben.” Grammatikai szempontból az alárendelő mondat sajátossága, hogy a főmondat valamely mondatrészét mellékmondat formájában fejezi ki. A mellékmondat pedig két önálló megnyilatkozást állít kapcsolatba valamely logikai művelet alapján. A megfogalmazásokból látszik, hogy hallgató befogadó számára sokkal egyszerűbb gondolkodási műveletet igényel a mellérendelő szerkezet, hiszen nem kell visszaugornia az időben a második tagmondat jelentésének elhelyezésekor. Az alárendelés esetében a mellékmondat önállóan nem állít semmit, pusztán díszít, kiegészít valamit, ami már elhangzott, vagy el fog hangzani. Így a mellékmondat értelmezése önmagában nem segíti az alaptörténet megértését, sőt, éppen megzavarhatja, hiszen a hallott megnyilatkozás nem a cselekmény fő irányába mutat, hanem új gondolatot kezd.

Öngyilkos akar lenni szörnyű bánatában, amiért megcsalta a narancsillatú asszony s velem szeretné végbevitetni a tettet, amire nem tudja rávinni a bibliával bélelt lélek.

A négy tagmondatból álló mondat bemutatja mindkét összetételi lehetőséget, az első és a harmadik tagmondat kapcsolatos mellérendelő viszonyban áll egymással. A logikai feladat egyszerű: *öngyilkossági vágy – én hajtom végre*. Időbeli kapcsolat figyelhető meg közöttük, a kimondáshoz képest előidejű a vágy, egyidejű a végrehajtás. Nem ilyen egyszerű a mondat struktúrája, ha az alárendeléseket is figyelembe vesszük. A második tagmondat jelentése az egyszerű kapcsolatot megváltoztatja, következtető jellegűvé transzformálja a két főmondat kapcsolatát. Az első tagmondat okhatározói alárendelő mellékmondata látszólag segítséget nyújt a hallgatónak a novella oksági rendszerének feltárásában, valójában bonyolítja azt. Igaz, hogy átismétli és rendszerezi az oksági viszonyokat, egyben új gondolati síkot is nyit. A feleség említése, jelzővel való ellátása feleslegesen sok információ, ezzel eltávolítja egymástól időben és térben a két főmondatot: nehezebb lesz a mondat szerkezet követése.

A minőségjelzői (esetleg kijelölő jelzői) alárendelés ismételten elhalmoz minket olyan információkkal, amely nem feltétlenül lenne nélkülözhetetlen. A Biblia említése magyarázó jellegű megszólalás. Egyben példát is mutat arra, hogy az alárendelés elhagyása egyszerűbbé teszi a megértést. Ebben a mellékmondatban megjelenik a többszörös alárendelés elkerülésére alkalmas nyelvi konstrukció: *bibliával bélelt lélek*. Milyen egyszerű lenne írásban ezt az állandó határozóval bővített jelzős szerkezetet mellékmondat formájában leírni, de az már sok len-

ne az olvasó számára. Azt gondolom, hogy pontosan ennyire sok a hallgató számára az egyszerű alárendelés is.

3. „A kijelentő mód és a kötőmód használatának előnyben részesítése a felszólító, kérdő és felkiáltó módokkal szemben.”

A mondatok modalitása a szöveghez való személyes kötődést mutatják. A változatos modalitású mondatok érzelmi elkötelezettséget vagy iróniát stb. mutatnak. Fontos szerepük van továbbá a hallgatóság érdeklődésének fenntartásában is. A kijelentő mondatok túlsúlya a szakmai szövegek sajátja. A *Tom Shook öngyilkosságában* hét esetben fordul elő nem kijelentő mondat. Ez a mondatok teljes számához képest alacsony megjelenési arány. Ezzel az eljárással lehetetlen lenne megragadni a hallgatóságot. Ez pedig ellene mond a szöveg állításának, miszerint a novellában egy elmesélést hallunk valakitől: *Az „ültetvényes” új szivart guillotinozott le villogó fogsorával, s hátrasüppedt a klub-fotójben: - Hát az úgy történt...* Ez a kezdés egyértelműen hallgató befogadóra számít, az eddig elemzett szempontok alapján viszont a szöveg sokkal inkább olvasók számára készült. A zűrzavart tovább fokozza a következő szempont, amelyet ugyanezzel a mondattal illusztrálok.

4. „A határozott névelő használatának előnyben részesítése a mutató névmásokkal és utalószavakkal szemben.”

A harmadik pont alatt citált szövegrész a novella első mondata. Az ültetvényes, aki mesél, még nem szerepelt a szövegben, mégis határozott névelőt kapott: *Az ültetvényes...* Az elbeszélés végéről értelmezve rájövünk, hogy a narrátor nem véletlenül alkalmazta ezt a megoldást, ami nem irodalmi kontextusban joggal vívná ki haragunkat, hiszen a határozott névelőt ismert közléselemek elé tehetjük csak. A teljes szöveg ismeretében világossá válik, hogy az ültetvényes nem más, mint a novella másik szereplője, akinek nem jutott név, rendre az igék ragozásából tudjuk meg, hogy kiről is van szó. Abban az esetben, ha hallgató befogadóra számítana a mesélő, nem tehetné meg, hogy az első mondat, látszólag jelentéktelen figurája legyen a főszereplő is egyben. Érdemes ide idézni Nyíri Kristóf gondolatát: „Nevék persze roppant szerepet játszanak a preliterális kultúrákban...”²⁹⁸ Jelen tanulmányban nem vizsgálom Nyíri Kristóf

²⁹⁸NYÍRI Kristóf, *Adalékok a szóbeliség-írásbeliség paradigma történetéhez = Szóbeliség és írásbeliség*, szerk. NYÍRI Kristóf – SZÉCSI Gábor, Áron, Budapest, 1988. 14.

elméletét, igazságtartalmát elfogadva furcsának tűnik, hogy pontosan egy orális kultúrára emlékeztető szövegalkotásnál nem ismerjük az egyik szereplő nevét. Azt az elvet, hogy a hallgatót segíteni kell a szereplők azonosításban még a XIX. század végén is alkalmazták az operaszínpadon. Richard Wagner zenedrámáiban (*Trisztán és Izolda, A Nibelung gyűrűje* stb.) rendre feltűnik ez az eljárás, amit vezérmotívumnak nevezünk, ez azt jelenti, hogy a fontosabb szereplőkhöz, léhelyzetekhez, érzelmekhez saját dallamot rendel a zeneszerző. Ez zeneileg is, a befogadás szempontjából is különleges technika. Természetesen Wagner operái jelentősen nagyobb apparátust mozgatnak, mint Tóth Árpád novellái, ám nem ez a lényeg. A befogadóhoz való hozzáállás nem is lehet kétséges egy opera esetében, az irodalomban viszont egyre inkább az olvasás válik a diszkurzivitás élő terévé.

5. „Komplett információk és gondolatok megformálásának és az összes előfeltevés explicitté tételének az igénye.”

Ez a gondolat arra utal, hogy az írott szöveg elszakad a befogadóktól, nincs lehetősége az elbeszélőnek a hallgatóság előismereteinek megállapítására, ezért úgy kell megfogalmaznia gondolatait, hogy bármilyen előismerettel rendelkező befogadó számára érthető legyen az elhangzó szöveg. Az orális hagyományban élők egyazon kultúrtörténeti háttérismerettel rendelkeznek, ezért nem volt szükséges minden részletet elmondani. A beszélő bátran támaszkodhat bizonyos információk kollektív ismeretére, Tóth Árpádnak ez a lehetősége nincs meg. Ezért van szükség arra, hogy a helyszínt értelmezői alárendeléssel pontosítsa: *Arrafelé, Puritánia közepén, ahogy a tasmániai narancsültetvényeket nevezém...* Az antik irodalmak esetén ilyen jellegű egyértelműsítésre nem lett volna szükség. Nietzsche tanulmánya komoly elmélettel támasztja alá a klasszikus antik irodalom döntően orális jellegét.²⁹⁹

Hasonlóan kiderül, hogy az előismeretek hiányát feltételezi a narrátor akkor, amikor a következő mondatot közli: *December volt, karácsony tája, a tasmániai kánikula ideje...* Erre a kiegészítésre kizárólag nem tasmániai embereknek van szüksége. Ezzel tehát nemcsak az időbeli távolságot küzdi le Tóth Árpád, hanem a térbelit is. Időbeli a távolság, ezért (hiszen) írásban jelenik meg előttünk a *Tom Shook öngyilkossága*; térbeli a távolság, mert a magyar nyelven megfogalmazott mondatokkal eredendően magyarországi olvasóra számít.

²⁹⁹Friedrich NIETZSCHE, *A görög irodalom története = Szóbeliség és írásbeliség*, 21-36.

A további szempontok felsorolását most nélkülözöm dolgozatomban, lehetőség lenne még az igenevek, a kulcsmondatok, a szubjektum-predikátum stb. vizsgálatára a novellában. Azt gondolom, hogy a bemutatott szempontok alapján előbukkan a narratív szinten bemutatott akusztikus megjelenítés mögött az a gyanú, hogy Tóth Árpád novellája nélkülöz minden olyan nyelvi érvet, amely alapján elfogadhatjuk annak ránk is érvényes befogadói követelményét.

Utókúra

Tóth Árpád első novellájának keletkezési idejét nem tudjuk, valamikor 1909-1913 között vetette papírra, majd 1959. június 19-én, az *Élet és Irodalom* című folyóiratban jelent meg először. A novella fabulája Mihály szerelme köré épül. Egy kiránduláson látjuk Mihályt és az asszonyt – akit csak egyetlen esetben neveznek nevén –, a fiú ábrándozik, reménykedik, hogy talán komolyabbra fordulhat a kapcsolatuk. Az ábrándozásba emlékezés vegyül, megtudjuk megismerkedésük rövid történetét, betegségének okát, gyógyulásának menetét. E rövid kitérő után visszatérünk a kiránduláshoz, ahol Mihály megvallja szerelmét; majd egy kisebb társaság csatlakozik hozzájuk, hazafelé kellemetlenségek érik Mihályt; otthon pihenni vágyik, de fegyverdörrenésre ébred, meghallja a hírt: az asszonyt megölte a férje. Elkeseredésében Mihály kimegy a természetbe, lefekszik a földre, majd *utánahal(t) az asszonynak*.

A szöveg Mihály nevének említésével indul, ettől a direkt indítástól olyan érzetünk támad, hogy régóta ismerjük Mihályt, komolyabb bemutatásra semmi szükség. Az első mondat információs hálózata kiterjed a hely, valamint a megállást megelőző cselekvésre is. *Mihály egy pillanatra megállt a hegyoldalon*. Feltételezésünkben, hogy egy kirándulás rövid idejű megszakításáról van szó, nem csalódunk, az első bekezdés végére tiszta, pontos képünk van a helyzetről, melyben Mihály, az asszony, a narrátor, valamint a leírást gyakorlatilag teljesen nélkülöző táj kap helyet. A táj leírása kimerül a hegyoldal megnevezésében, valamint az *augusztusi verő...* idővonatkozással is bíró fényviszony leírásában. Hiányérzetünk kialakulását megakadályozza az asszony ruhájának, testének, hegymászó botjának aprólékos bemutatása. Szemlélődő ez a leírás, mely talán nem is a legfontosabb – az epikus művek irodalmi kánonja által megszokottá vált – részleteket emeli ki. Szemlélődő, mely olyannyira bemutatása a látványnak, mint a szemlélődő ember lelkének.

Jellemző az a viszony, amelyet a két ember a tájban elfoglal. Az asszony első megszólalását bevezető mondat így hangzik: *Az asszony csúfondárosan kiáltott le Mihályra. A kiált*

igéhez kapcsolódó igekötő (*le*) nem kizárólag a helyviszonyt jelzi, hanem az érzelmek síkjait is – az *aki jobban szeret, alul marad* szólást érvényesnek tekintve a szituációra. Az asszony, aki felülről néz Mihályra, aki eljött vele a kirándulásra, tehát elfogadja az udvarlást, de olyan ember módjára, aki mindezt nem teljes meggyőződésből teszi. Kettejük viszonyának fonákságát jelzi továbbá az asszony megszólalásának módja (*csúfondáros*), amely éles kontrasztot alakít ki a korábbi leírások idealisztikus, lengedező, erotikától sem mentes soraival.

A továbbiakban is folytatódik Mihály egysíkúnak tetsző jellemének kifejtése szavakkal és tettekkel, félszegnek, ijedtnak, végtelenül szerelmesnek tűnik, vágyai erősen az asszony köré koncentrálódnak. Vállának érintése izgalomban hozza, aminek lehetőségéért betegségének tüneteit erőnek erejével próbálja leküzdeni.

Az álmodozó, révedező attitűdből egy pillanat alatt átvált az emlékek felidézésébe a történet menete. Egy évvel korábbi események következnek, melyek előzmények, de ezek az előzmények nem Mihály érzéseit vetítik előre. Az asszonyhoz fűződő érzései oly egyszerűek és egyértelműek, hogy az első pillanattól kezdve azonos síkon állnak. Ez pedig az asszony iránt érzett testi vágy, melyet viccek, aktképek felidézhetnek, a cseresznyétől piros száj mohó mozgásának hatására átélt szerelem, az érzéki vágy, melynek méltó kifejezési formája a csók lehetne. Felidéződik az első bekezdés záró sorának alárendeltségi viszonya abban, ahogy Mihály még betegségében is az asszonyra vágyakozik. (*Sokáig kellett a hátán feküdni, s néha örületesen kívánta, csak egy percire, az asszonyt, aztán meghalhat.*) Hasonlóan ismerős már a jelenet, ahogy az asszony viszontlátása gyógyítólag hat Mihályra. Ennek a motívumsornak lesz betetőzése, ahogy a novella fináléjában Kalotayné halála szinte már természetes módon hozza magával a férfi halálát.

Sok szó esett már egyes novellák elemzése kapcsán a halál különböző megnyilvánulásairól Tóth Árpád szövegeiben, számos lírai alkotásában is feltűnik az élet elmúlásának lehetősége. Tizenegy novellából csupán háromban nem jelenik meg egyáltalán (*Festeni; A „Kéremszépen” felesége; A titkár úr frakkja*), háromban érintőlegesen (*Briggs Tom különös rohamai; Tom Shook öngyilkossága; Csütörtök*), illetve a lehetősége áll fenn, ötben pedig központi szerepet tölt be a halál. Az egyes szövegekben azt tapasztaljuk, hogy igen kevés szó esik konkrétan a halál kérdéséről, az *Utókúra* című elbeszélésben négy mondat tudósít halál-esetről, vagy annak lehetőségéről, ez a négy mondat három ember halálát közli.

1. (Akkoriban halt meg egy kedves, régi iskolatársa, gyenge tüdejű, s Mihály félt, s szeretett volna szerelmes lenni.)
2. Sokáig kellett a hátán feküdnie, s néha örületesen kívánta, csak egy percre, az asszonyt, aztán meghalhat.
3. A Kalotayné nagyságát lelőtte az ura, jaj, nagyságos úr, és nem kapni jeget.
4. Szekeres parasztok vitték vissza, s utánahalt az asszonynak.

Az első mondat zárójelben szerepel a szövegben, csak mint mellékes esemény, mellékkörülmény tárul fel, a második csak egy lehetőség, a harmadik mondat a női főszereplő, a negyedik Mihály halál-hírét közli. A halállal kapcsolatos mondatok retorizáltsága olyan, mintha valamennyi szövegrész zárójelben jelenne csak meg, mintegy lábjegyzet, amely nem tartozik komolyan az elmesélt történethez, a szüzsének is csak egy díszítő eleme.

Az egyes halálesetek természetes módon következnek be, ez a természetesség mégis nélkülözi az ok-okozati viszonyt, a mellérendeltség természetessége ez, mely éppúgy része az egyes szereplők cselekvéssorozatának, mint az, hogy boldogok, utaznak vagy álmodoznak.

Annak ellenére, hogy a megnyilatkozások szűk mederben tartják az élet elmúlásának motívumát, mégsem egy mondat szól Mihály haláláról, sem Estrella lelövéséről, és hasonlóan Ara-Szir király veresége is az egész szöveg nyelviségébe, retorikájába van belekódolva. A *küstenfelsi gyémánt*ban Kovartics kapitány a novella első részében (az autó hangjának meghalását tekintem választóvonalnak) a pisztolyával osztja meg gondolatait, annak segítségével lett híres, miatta ismerkedett meg Estrellával, a gyilkosság így nem éri váratlanul az olvasót. Ahogy a cselszövés világos lett számára, elhangzik a halál kétszeri kinyilatkoztatása, amelyet éppúgy érthetünk saját lelki megaláztatására, mint a megoldás egyetlen eszközének módjára. A lány halálának említése egy átesztétizált halál leírása, melyben nem annak szörnyűségét, hanem megváltó nagyszerűségét keresi a narrátor.

Láthatóan a szövegek élesen különválasztják a testi és a lelki halált. Míg Mihály megaláztatása, lelki gyötrődése végigvonul az egész szövegen, addig a testi halál csak egy pillanat, mely nem érdemel több szót, Cecília halála csak egy megrázó történés, ám az álom szétesése, illetve a realitásba való végleges belecsöppenés folyamata kínosan hosszú, mely nem megszünteti a létet, hanem átalakítja azt. Náthán öngyilkosságát sem célszerű önpusztító cselekedetként értelmezni, teológiailag és orvostanilag is komoly fejtörést okozhatna, hogy miként tudja egy halott ember felakasztani magát. Úgy tűnik, ez a halál is csak egy metaforája a lelki idegenség állapotának, melynek nincs jó megoldása. Tom Shook is hagyja magát lebeszélteni

szándékáról, megalázott állapotán – barátja intelmére – máshogy próbál segíteni. Az élet helyett ő csak addigi környezetéből szakad ki, Náthán ezt nem teheti, hiszen a mennyország időtlensége nem ad lehetőséget a váltásra.

Mihály betegségének leírása közben elhangzik egy mondat, amelyből a beteg álmáról értesülünk. *Sokszor látott csonka hídoszlopokat szomorúan egymás felé meredni.* Az értelemadás lehetséges útjait vizsgálva feltűnik, hogy ez a mondat – bár lázálomként jelenik meg az elbeszélésben – kilóg jelentésmezejének összetettségével a korábbi motívumok közül. Mihály kijelentései – gondolati, szóbeli és érzelmi síkon egyaránt értve a szót – mind az asszony lénye körül forognak. Ez az álom túlmutat szerelmének tárgyán. Könnyen egy ki nem fejtett, magasabb erkölcsi tanulság képi kifejezési formájának tekintetjük ezeket az elemeket, melyek funkciótlan szótlanágukban kiáltanak befejezésért. Tettek és gondolatok rendszerét vizsgálva azt láthatjuk, hogy ezen a szomorú ködképen keresztül Mihály eltemetett vágyai lelnek kiutat. Miért temette el a *hős* e magasabb erkölcsi tartalmakat? Talán a félelem miatt, rettegése a betegség miatt, amiatt, hogy szerelem nélkül hal meg. Egy kedves, régi iskolatársának halála hozta ki belőle ezt a romantikus életszemléletet. A romantikus hős attitűdjének magára vételének számos pillanatát rögzítette a narrátor. Az utókúra ideje alatt középkori romokat vizsgál, magára osztott szerepében erősen felsejlik a byroni spleen több vonása, az állandó elvonulás álomba, képzeletbe, még a kézsérülése is, melyet az asszonyért szenvedett, merőben romantikus.

A történet jelenébe való visszatérés szereplők sokaságát lépteti be a történetbe. Férfiak és nők jönnek, akik szintén középkori romokat vizsgálnak, akik hangos *ah* kiáltással csodálkoznak. Azzal az *ah*-hal, amelyről Tóth Árpád Nagy Lajos novelláinak elemzésekor így ír: „A nagyszerű írói sor egyik végén Szép Ernő áll, a maga dekadensül finom, ah-okat sóhajtó, Schumann-andalgásos líraiságával...”³⁰⁰ A sűrítés már lírára emlékeztető méretű eszközét alkalmazza Tóth Árpád, ahogy egy emfatikus szócskával lelke legmélyéig jellemzi a most belépő, szerepét Mihályhoz való viszonyában megtaláló fiatal jogászt. Innét két, jól elkülöníthető síkon folyik tovább a cselekmény. A társaság boldog, zajos, világos beszéde elfedi a társaságtól magányossá vált Mihály minduntalan magába forduló gondolatkörét, önmagát értelmezni próbáló néma tevékenységét. Hamar megfordul ez a viszony, az új szereplők névtelen tömegének szava elhalkul, érvénytelenné válik témájuk felszínességével, hangos semmit mon-

³⁰⁰ TÓTH ÁRPÁD, *Nagy Lajos novellái*, Nyugat, 1919, 8.

dásukkal. Mihály néma magánya megtelik hanggal, gyerekkori emlékek zűrzavara kering benne, a külvilághoz csak szerencsétlen szavakkal, koordinálatlan mozdulatokkal kapcsolódik.

A szobájában újabb álmok kerítik hatalmába, gyerekkorának emlékei keverednek vágyakozásával anyja simogatása, a nő ölelése után. Ebbe az önfeledt, ám mégis feszült állapotba dörren bele a pisztolylövés, a lövés kétszer hangzik fel, mire teljesen magához tér Mihály, aki sietve hagyja el az álom menedékét. A szerelem ügyetlen, ám természetes megvallása után most idézi először a narrátor a férfi szavait: *mi történt?* Természetesnek látszik, hogy a kérdést a lövések okára vonatkoztassuk, ám ne felejtsük el, hogy az egész szövegben most *ébredt fel* először Mihály (romantikus) álmából. Most tett fel kérdést először valami olyan jelenségre, amely nem önmagára, saját múltjára, álmaira vonatkozik, most lépett be Mihály a történetbe cselekvőként, eddig minden csak történt vele; ő érzett, a többiek cselekedtek.

Nem tart sokáig ez az aktív állapot, mert a halál tudatosodása után Mihály visszasülylyedt egy belsőbb állapotba, a járás öntudatlan, automatikus cselekvése következtében *egyszerre csak künn volt a fürdő alatt*. Az anyaföldhöz való ösztönös vonzódása, a mindent átölelő szerető biztonság igénye nem először jelenik meg Mihály személyének leírásában.

Motívumismétléssel találkozunk a nedves fűben fekvő Mihály perspektívájának bemutatása közben. *Mihály ledőlt a nedves fűbe, egy percig maga fölött látta két hosszú fűszál dárda, setét sziluettjét, de mintha valahol messze remegtek volna...*³⁰¹ Hol lehet ez a messze? Valahol a távoli, szürke, ködös Alföldön, ahol csonkán maradt pillérek várnak arra, hogy valaki befejezze az építkezést. A fűszálak nem várnak semmire, mert a növekedés náluk nem emberi kéztől függ. Ellentételezése ez Mihály alakjának, az önmagától tenni csak akaró ember archetipikus alakjának, az aktív cselekvés Mihályra csak egyetlen alkalommal jellemző a műben, az álmodó hős a lövések után ismét visszasülylyedt passzivitásának csendjébe. Életének alakítója, betegségének gyógyítója végleg kilépett az önértelmezés lehetséges síkjának tartományából.

³⁰¹ Ugyanezt a pozíciót teremt meg TÓTH Árpád az *Elégia egy rekettyebokorhoz* szövegben is (*Elnyúlok a hegyen, hanyatt a fűbe fekve*). A beszélő/szereplő aktuális helyzete kapcsolatba hozható a természet egységével való azonosulás állapotával, amelyet BÉRES Bernadett a *fürdés* motívuma kapcsán fejt ki: „A fürdés mint archetipikus szerelmi-szexuális szimbólum ... az én lebontásának pillanatát ragadja meg s teret nyit egy új – immár nyelvileg megképződő – szubjektum létesülésének.” A PETRI-szöveg *mértani középpontjában* levő *fürdés* és a TÓTH Árpád-novella és -vers által bemutatott pozíció között lényegi különbség van, mert a fürdés magában hordozza a kiemelkedés folyamatát is, míg az elemzett szövegekben a fűben fekvő ember számára záró motívum a világ adott szemszögű vizsgálata. BÉRES Bernadett, *A versformától a versszubjektumig = Vers, ritmus, szubjektum*, 475.

Meg kell válaszolni, hogy miért követte a halálba kedvesét Mihály. Betegségének hosszú ideje alatt sem láthatta az asszonyt, de az álom, a vágyakozás átsegítette őt szenvedélyén. Miért hát ez a visszavonhatatlan *döntés*? A korábbi években Mihály képes volt elhitetni magával, hogy – bár férjes asszonynak udvarol – elnyerte Kalotayné szerelmét, a megcsalás azonban nem kizárólag a férjet érintette, aki az ügy végleges lezárásra tett meglehetősen egyszerű kísérletet, hanem Mihályt is, akinek meg kellett tapasztalnia, hogy azok az apró, nyugtalanító jelek, amelyekkel találkozott az asszony részéről, mást is rejtettek a szánalom érzésén túl.

Nem érdektelen a nyelviség kérdése a műben, Mihály számára – úgy tűnik – az önértelmezésnek fontosabb eszköze az érzések, események verbális megfogalmazása, mint azok személyes és aktív átélése. A nyelvi definiálásnak is a belső, nem exponált változata nyer teret, ezért kap oly kevés helyet a halál, a szerelem, a betegség konkrét megfogalmazása, összehasonlítva egyéb, önreflexív nyelvi tényekkel, akár a felsorolt események köré épülő sajátosan mihályi asszociációk monologikus bemutatásával.

Csütörtök

Tóth Árpád novelláinak olvasása közben úgy érezhetjük, hogy a *Csütörtök* a legterjedelmesebb, és bár a sorok számát illetően tévedtünk, a történet hosszúsága valóban kiemelkedik a novellák közül. Nem éri meglepetés az olvasót, hogy ismét elhatárolható egy keretnek nevezhető szerkezeti rész, amely – a korábbiakhoz hasonlóan – visszaemlékező attitűdöt fogalmaz meg. A kezdő szituáció (*Nem, akármit is beszéltek, én sohasem hordok többé magamnál revolvert.*) értelmezi a címet, amelynek a második értelme kerül előtérbe: működési hiba.

A történet egy ifjú ember erdélyi kalandját meséli el. Először egy rumuny pásztornál vacsorázik, majd – a házigazda intése ellenére – az erdőben akar megszállni, az eső azonban fedett helyre kergeti, egy román pásztor kunyhójába tér be, ahol a padláson kap helyet. Rémhistóriára emlékeztető jelenetek zajlanak, amelyek rablógyilkosság előkészületének tűnnek a fiúnak, védekezésül elsüti pisztolyát, amely nem sül el, majd reggel megtudja, hogy csak egy titkos vadászat előkészületeiben zavarta meg szállásadóit.

Igen erősen jelentkezik a nemzetiségek eltérő megítélése. Ha a történeti helyzetet vesszük értelmezési alapul, akkor ebben semmi különlegeset nem találunk, hiszen az elbeszélés két évvel a trianoni szerződés után keletkezett, 1923. július 8-án. A novellát a *Magyarország*

című folyóirat közölte először; a téma viszont már ismert volt majd száz évvel korábbról. A kritikai kiadás szerint Koracsinszky J. István *A' rémítő éj, 's a' jó reggeli*³⁰² című elbeszélésének fabulája ismerhető fel a *Csütörtökben*.

A fentebb megfogalmazott jellemzés egyfelől a fiú közvetlen kijelentéseiben kap teret. A rumuny pásztor *jámbor, suta tördelésű magyar szavakkal beszél, ő Szent Pál elhagyott híve, egy kalyiba sötét odújában lakik, amely beázik egy nagyobb esőben*. A következő embereket így mutatja be:

hatalmas férfialak, meg egy töpörödött anyóka,

a férfi ellenséges, gonosz arccal mért végig, láthatólag alig tudtak magyarul... Lomha, sötét tekintetű oláh paraszt volt: nagy, lelógó, fekete bajuszsal, a fején ormótlan fekete bőrsüveg. Egy szót se szólt, csak egyre nézett, s a szeme fakón izzott a táncoló gyertyavilágosságnál.

Sokáig folytathatnánk még a mesélő utólagos ítéleteit, tanulságosabb lenne talán, ha a tetteken, illetve a szereplők önértékelésén keresztül vizsgálnánk meg a fiúban kialakult képet. A vendéglátó a vándorhoz való viszonyában kap szerepet, a hetvenkedés, a vakmerőség ellenpéldájaként a narrátor helyett ő lesz a fiú jellemzője. Töredezett mondatával, melyben az esetleges veszélyre hívja fel a figyelmet, akaratlanul is inspirálja lesz egy magamutogató, saját és nemzete felsőbbrendűségét reprezentáló magatartásnak. *Diákos hetvenkedés szabadult el rajtam. Vaddisznóktól én nem félek, megmutatom a rumunynak!*

Ekkor jelenik meg először az a fegyver, amelynek a következő helyen lesz nagy szerepe. Egy régi, hatlövetű pisztolyról van szó, melyet önvédelemből hordott magánál a fiú, melyet ekkor még büszkén mutat a pászornak, hogy később majd annál nagyobb igyekezettel szabaduljon meg tőle. Érdekes megoldás az, ahogy érvényteleníti Tóth Árpád *A küstenfelsi gyémántban* alkalmazott tételt a feltűnő fegyverrel kapcsolatban. Igaz, itt is elsülne a fegyver, ha az emberen múlna a dolog, de a szerkezet meghibásodása, vagy a Gondviselés közbenjárása miatt nem következik be a tragédia. A *Csütörtök, A küstenfelsi gyémánt*, valamint a *Tom Shook öngyilkossága* novelláinak szövegei közötti párbeszédben érdekes szólamot képviselnek a fegyverviselő felek. A profi céllövő, aki munka- és baráti kapcsolatban van fegyverével, a kellő pillanatban lő, s ezzel – meglehetősen egyszerű módon – megold egy helyzetet. Tom

³⁰² Koracsinszky J. István, *A' rémítő éj, 's a' jó reggeli*, Regélő, 1833, 38.

Shook, aki – helyi szokások alapján – törvényes módon nyúlhat fegyverhez, hogy egy ügyet lezárjon általa, a puska másik végére áll inkább, mert a szégyent nem tudja lemosni egy ember halála által. A kamasz fiú, aki apjától kapta a fegyvert végszükség esetére – bár az okok csak látszólagosak, a kihagyásos narrációtól vezéreltek – félelmében elsüti a fegyvert, ám az nem engedelmeskedik. Háromféle megoldás áll hát előttünk, mindegyik esetben a szereplő fegyver által próbál megoldást találni, de megnyugtató eredményre egyik sem vezet.

Milyen események vezetnek a *Csütörtökben* a ravasz meghúzásához? A véletlenek szerencsétlen közjátékának tűnik, ahogy a betoppanó fiú meglátja a kés villanását, majd ahogy rázárják az ajtót, a lépcső nyekergése, a kiszűrődő fényben a kés élesítésének látványa, majd az anyóka megjelenése a fegyverrel, akinek csak a sziluettjét láthatja a sötétben. Ezek olyan izgalmi állapotba hozzák a fegyver birtokosát, hogy más megoldást nem lát az adott helyzetben, mint a pisztoly használatát. Az első gyanús jelek hiperérzékennyé teszik, minden kis zajhoz, fényhez azonnal jelentést társít, ezek a jelentések azonban nem önmagukban nyerik el alakjukat, hanem egy korábban kialakított jelentésmező újabb építőelemeként lesznek részei egy nagyobb egésznek. A fiú folyamatos értelmező mechanizmusa hasonló a novellát olvasó befogadó értelmezési eljárásához. A cím narráció vezérelte értelmezésének ismeretében, valamint a pisztoly szerepének hangsúlyozása után az olvasó várja, hogy a fegyver szerepet kapjon. A fegyver elsődleges célja a lövés, amelynek következménye a halál, ez a motívum – a főszereplő felől vizsgálva – megfelleltethető a novella történetében a padlásajtó bezárásának. Ettől kezdve a fiú mindent bezáratásának fényében értelmez, az olvasó a fegyver vonzásában olvas, a hetvenkedő fiatal, akinél fegyver van, meggondolatlanságra is képes lehet. A gonosz képű pásztor arca baljós sejtelmek előhírnöke, a kés élesítése ebben a kontextusban pedig csak egyetlen célt szolgálhat, az ő vesztét. A végső tett motivációját adó esemény utólagos megértése minden korábbi értelmet marginalizál, teljesen új dimenzióit nyitja meg a történetnek. Ehhez hasonló az olvasó felocsúdása, amikor visszatekint, újra értelmezi az eseményeket, majd rájön, mindvégig hamis úton járt. A narrátor ettől az eseménytől kezdve már nem vezeti kézen fogva az olvasót, a motívumok, amelyek megjelennek, már nem igazítanak útba, az ok-okozati viszonyok nem vezethetők végig a szövegen, az alárendeltségi viszony helyett a nyelvi és tematikus mellérendeltség dominál. Ennek az irodalmi hagyománynak az örököse az amerikai Thomas Pynchon, akinek regényei fokozottan tematizálják azt, hogy a mögöttes jelentés hiánya a mindennapi élet egyik immanens tulajdonsága.

Sajátosan pergő lendületét onnét nyeri a novella, hogy ez az egyetlen, amelyben a hős nem kizárólag önmagával küzd, a környezeti hatások – látszólag – valódi veszélyforrásként vannak jelen, a távolság, amelyet térben kell leküzdenie valóságos, a többi szereplő, akivel kapcsolatba kerül, nem egyezik megszokott társasági körével. Illetve ez az egyetlen novellája Tóth Árpádnak, amelyben nem szerepel központi helyen a nő. Bár itt is van női szereplő, ám neki nem a női mivolta, hanem általános emberi tettei kapnak domináns szerepet, a végső cselekedet kiváltó oka tehát nem a szerelem, vagy annak bármely megnyilvánulása (féltés, elkese-redés, ráismerés...), hanem a félelem, a főszereplő saját életének féltése. A bátorság kényszeres igazolásának következtében hiányoznak belőle a nagy lendületváltások, mindvégig feszített tempó jellemzi a szöveget. Ellenpéldaként *A küstenfelsi gyémántot* említhetjük, amelyben a céllövőt gondolataiba merülten látjuk, átgázol rajta egy őz, majd leül egy fatönkre, ahol pisztolyával beszélget. Testileg mozdulatlanság jellemzi egészen addig, amíg meg nem hallja az autó hangját, attól a pillanattól kezdve eszeveszett futásba kezd, egy őzhez hasonlítja a narrátor (a motivikai hasonlat nem véletlen), majd töltényt keres, tölt, lő. A tempó végletesen felgyorsul az első olyan pillanattól, amelyik reményt ébresztett szívében. A *Csütörtökben* végig ez az utóbbi lendület tartja mozgásban a szereplőt, még a padlásjelenetben is, ahol a térbeli mozgása minimális, az agyi funkciók nem ön-, hanem helyzetelemzést végeznek, ezért érezzük dinamikusnak a novellát.

Összegzés a novellák világához

Tóth Árpád novelláinak egyik egyedi sajátossága, hogy nehezen helyezhetőek el az ismert és elvárt narratív struktúrákban, egyben a történeti archetípusok egyikeként sem azonosíthatók egyértelműen. Northrop Frye felosztása szerint egy prózai szöveg lehet a *virradat*, a *tavas* (*komédia*); a *nyár*, a *győzelem* (*románc*); a *napnyugta*, az *ősz*, a *halál* (*tragédia*); és a *sötétség*, *tél*, *bomlás* (*írónia*) *őstípusa*.³⁰³ Az ismertetett novellák nem eredményezik a hős *újjászületését*, *megdicsőülését*, kimaradnak a *hőstettek*, nem éri el őt az *áldozat* és a *bölcsesség* megszerzése sem, illetve nem érzékelhető sem a kezdeti állapotnál lényegesen nagyobb *káosz*, sem olyan *erők* működése, amelyek hatalmat szerezhethének az emberek fölött. Kijelenthető ez

³⁰³ Dan P. MCADAMS, *A történet jelentése az irodalomban és az életben = Narratívák 5*, szerk. LÁSZLÓ János, THOMKA Beáta, Kijárat, 2001, 162-163.

annak ellenére, hogy a tizenegy novella közül öt végződik halállal, bukással, három kiegyezéssel, megbékéléssel, másik három pedig lelki fejlődéssel, ám ezek katarzisz nélkül közlik a szereplők változását, végét.

Halál, bukás

1. *Utókúra*: „Utánahalt az asszonynak...”
2. *Együgyű Náthán története*: „Aztán felakasztotta magát Náthánka egy fényes csillag egyik ágára.”
3. *A küstenfelsi gyémánt*: „Ilyen szépen halt meg Estrella, a cirkuszi leány...”
4. *A titkár úr frakkja*: „A titkár úr végképp megsemmisülten rogyott az alája tolt szekere.”
5. *Festeni*: „Festeni! – sóhajtotta a párnákba megbékülten a szegény festő, és elaludt.”

Kiegyezés

1. *Briggs Tom különös rohamai*: „Briggs Tom és Arnstein kisasszony remegve ölelték át egymást.”
2. *A „Kéremszépen” felesége*: „Így lettem férj.”
3. *Tom Shook öngyilkossága*: „Bocsáss meg nekem öreg férfibajtárs, aztán maradjunk szépen élve mind a ketten!”

Lelki fejlődés

1. *Bibendul, a szellem*: „de én nem ettől borzongtam végig, hanem az élet valóságának hideg és gonosz arcától, mely ott meredt rám először, a Cecília drága sírjánál.”
2. *Csütörtök*: „A revolveremet mindenestre rögtön odaadtam a nénikének, hogy lepje meg vele a fiát, ha hazajön. Én egy pillanatig sem akartam többé együttélni a gyorsított halállal.”
3. *Ara-Szir király gyógyulása*: „Ara-Szir tehát meggyógyult, ettől fogva azonban nem volt többé nagy király.”

Valószínűsíthető, hogy az említett narratívumok, archetípusok hiánya vagy nehezen azonosítható volta is közrejátszik abban, hogy Tóth Árpád novellái kezdettől fogva periférikus alkotásoknak számítanak.

Az elbeszélés és a líra közös kifejezőkészlete mindvégig előtérben áll a megvizsgált novellákban. Nem az ábrázoló, sokkal inkább a kifejező funkció relevanciája tűnik elő, a jellemzések olyan tulajdonságokat mutatnak fel, amelyek nem relevánsak a cselekmény szempontjából. A szemlélődő leírások szóképei nem a táj bemutatását hivatottak szolgálni, hanem egy sajátos viszonyrendszert vázolnak fel, amelynek az egyik tagja a világ, a benne levő jelenségek, entitások összességével, a másik pedig a kiemelt pozícióba került szereplő. Mindvégig kiemelkedik egy tagja ennek a rendszernek (*káosznak*), amelyhez viszonyulnak a szereplők.

Ez a tag a nyelv, amelyben benne élnek; egyúttal ez az egyetlen eszközük is, amellyel viszonyulni tudnak a külvilághoz, a nyelv, amelynek elismert művésze Tóth Árpád. Ez a nyelv végletesen sűrített, a látszólag terjedelmes, elmélázó leírások, gondolatközlések mind a sűrítésnek indirekt módján működnek. Minden mondat egyben eltakarása egy másik megnyilatkozásnak, elrejtése egy titoknak, mellyel talán maga a narrátor sincs egészen tisztában.

Általános jelenség, hogy a novella központi alakja szerencsétlenül végzi életét, a narrátor keresi hőset, próbálja megérteni, de nem sikerül, a cselekedetek szintjén illogikus, néha önpusztító az akaratuk. A narrátor elveszti hatalmát a hősök felett, akik ilyen értelmezésben valódi hőökké válnak. Az *Utókúra* főszereplőjének nagyszerűsége abban áll, hogy *döntését (utánahalt az asszonymak)* úgy hozza meg, hogy abban a narrátor sem tudott jobb tanácsot adni, elfogadta a szövegből való kilépést mint egyetlen használható megoldást. Tom Shook önpusztító cselekedete action gratuite-nek tűnik, egészen addig, míg a vádlott jelentéssel nem tölti meg a fegyver átadását. A líraiság végletesen sűrített, önreflexív nyelvezete adja a jelentések hálózatának összefogó erejét, amelyek látszólag egységgé szerveződnek. Az olvasó így elhiteti magával, hogy megértette az adott szereplők célját, holott ők maguk is csak próbálkoznak egy használható öndefiníció kialakításával.

A „nagy” versek kérdése

A Tóth Árpád-életmű megítélése szorosan összekapcsolódik a recepció azon korábbi törekvéseivel, hogy minden szerzőt el tudjon helyezni az irodalomtörténet palettáján. A tematikus, stílusirányok szerinti vagy hatásmechanizmusok alapján kijelölt pozíció stabilitása elsődlegesen bizonyult a szövegek értelmezése és kanonizálása kapcsán. Így alakulhatott ki az a helyzet, hogy Tóth Árpád megítélése 5 vers felől rögzült az irodalomtörténetben. Ezek a szövegek (*Hajnali szerenád*, *Elégia egy rekettyebokorhoz*, *Lélektől lélekig*, *Esti sugárkoszorú*, *Körúti hajnal*) rendre impresszionisztikus elemeket vonultatnak fel, bár – amint korábban már utaltunk rá – a kompozíció alapját csak a *Körúti hajnal* szövegben hivatott betölteni az említett századfordulós irányzat. Annak ellenére, hogy a felsorolt versek kanonizált volta nem kérdéses, feltűnően kevés elemzés látott napvilágot velük kapcsolatban. A kijelölt irány miatt jelen dolgozat sem kapcsolódik hozzájuk, ám mégis tanulságosnak tűnik a vizsgált szövegek eredményeinek összevetése a tananyaggá rögzült textusokkal.

Egységes szemlélet uralkodik az említett lírai alkotásokban abból a szempontból, hogy a beszélő önmagára reflektáltsága vagy nem mutatható ki, vagy csak a szövegek egy rövid, jól körülhatárolható egységében vizsgálható. Teljesen eltávolodik a személyességtől a *Körúti hajnal* versbeli énje; a látványtól a személyes érzés megragadásáig jut el a beszélő a *Hajnali szerenádban* és az *Esti sugárkoszorúban*; az én pozicionálásától a közösségi hatókörű igazságok megfogalmazásáig tart az *Elégia egy rekettyebokorhoz* és a *Lélektől lélekig* személetbeli íve. Így egyik szöveg sem vonható be felelősséggel az identitáskereső alkotások közé, bár egyes vonatkozásaik alapján előkészíthetik az önazonosságra hangsúlyosan építő szövegek tanulmányozását.

A legnagyobb értelmezői hagyománnyal – annak ellenére, hogy az impresszionizmus csak egyes képek kapcsán mutatható ki benne – az *Elégia egy rekettyebokorhoz* című vers rendelkezik. A '90-es évekig – Nemes Nagy Ágnes kivételével – elsősorban háborúellenes versnek tartották, így leginkább tartalmi vonatkozású, ideológiai alapú tanulmányok készültek. Makay Gusztáv 1967-es kismonográfiájában mutatta ki a háború szerepét Tóth Árpád műveinek változásában, többek között az *Elégia egy rekettyebokorhoz* kapcsán, mely szerint a testetlen, személyes fájdalom felváltotta „az egész háborús emberiségre kiterjedő, egyetemes szen-

vedés együttérző átélése.”³⁰⁴ A történelmi kontextus mellett kiemeli a szerző a *hajó* metafora központi szerepét, amelyre – kapcsolódva Nemes Nagy Ágnes ugyanebben az évben megjelent tanulmányához – pilléreként támaszkodik a szöveg.

Nemes Nagy Ágnes értelmezése más utat követ: a motivikai (*hajó*) koherencia mellett a versindítás és -zárás szerepére utalva hívja fel a figyelmet az elégiától az ódába, az egyéntől a közösségig, a látványtól a látomás felé való eltolódás jelenségére.³⁰⁵ A műfaji eltolódás mellett az elemzés másik karakteres állítása a befejezés paradoxonának („csak az emberiség ki-
pusztulása után lesz béke a világon”) ³⁰⁶ évezredes hagyományba állítása.

Történelem és stílus kapcsolatában vizsgálja az 1917-es elégiát Láng Gusztáv, aki elfogadja ugyan a háborús tematikát, egyben az impresszionizmus tarthatatlanságára is felhívja a figyelmet. Tóth Árpád költészetéről írt esszéjében a következő mondatot olvashatjuk: „A háború mint közösségi élmény már nem ragadható meg az impresszionista szemléletesség eszközeivel; az iszonyat, a döbbenet és az emberiség nevében szóló tiltakozás és felháborodás sem fér bele korábbi lírája kifinomult jelképeibe, hanem erőt és szenvedélyt sugalló, szintézis-teremtő expresszív szimbolikát követel.”³⁰⁷

Nemes Nagy Ágnes olvasási technikájának felelevenítésével találkozunk az 1990 után írt elemzésekben. Borbély Sándor kihagyja a háború hatását, helyette a műfaj, a ritmus, illetve a kontextuális vonatkozások felvillantásával hozza közelebb a szöveg rétegeit.³⁰⁸

Új eredmények olvashatók ki Fűzfa Balázs dolgozatából, amelyben az öntudatlan természet és a tudatos ember összevetésére hívja fel a figyelmet: „A mélnázó verzhős lelkében két értékvilág összeütközése zajlik. Az egyik világ az öntudat nélkül létező *természeté*, a másik pedig az öntudattal rendelkező, de boldogtalan *emberé*, aki minden rossz emlék és tudás, kilátástalanság ellenére is új és új küzdelmekbe kezd, mert könnyű hittel abban reménykedik: a világ jobbítható.”³⁰⁹

³⁰⁴ MAKAY Gusztáv, *Tóth Árpád*, Gondolat, Budapest, 1967, 80.

³⁰⁵ NEMES NAGY Ágnes, *Tóth Árpád: Elégia egy rekettyebokorhoz* = N.N.Á. *Szó és szótlanság*, szerk. SZÉKELY Sz. Magdolna, Magvető, Budapest, 1989, 188.

³⁰⁶ NEMES NAGY Ágnes, *Tóth Árpád: Elégia egy rekettyebokorhoz* = N.N.Á. *Szó és szótlanság*, szerk. SZÉKELY Sz. Magdolna, Magvető, Budapest, 1989, 188.

³⁰⁷ LÁNG Gusztáv, *Csillagtól csillagig* = L.G. *Tiltakozó szomorúság*, Savaria University Press, Szombathely, 2015, 98.

³⁰⁸ BORBÉLY István, *Klasszikusok rangrejtve*, General Press, Budapest, 1996. 161-166.

³⁰⁹ FÜZFA Balázs, *Tóth Árpád: Elégia egy rekettyebokorhoz* = F. B. *Miért szép – verselemzések*, Pauer-Westermann, Celldömölk, 1998, 60.

Külön fejezetet szentelt a Tóth Árpád-vers elemzésének Szentesi Zsolt, aki – dolgozata elején kiemelve az értelmezések hiányosságát³¹⁰ – a lineáris olvasás technikáját alkalmazva mutatja be a szöveg stilisztikai, retorikai, grammatikai viszonyait. Először veti fel a tanulmány az *én* változását a költeményben: „A [4.] versszak indítása után a költő személyiség egyszerre marad saját körén belül és lép ki abból, egyszerre szemléli önmagát belülről és kívülről, valamint egyszerre szól önmagáról és – itt még csak közvetetten – a többi emberről.”³¹¹ Ezen a ponton tekinthető a vers a korábbi fejezetben ismertetett identitáskereső aktusok előzményének, letompított változatának.

Tóth Árpád első kötetének címadó verse, a *Hajnali szerenád*, egyetlen teljességre törekvő elemzéssel sem büszkélkedhet, bár rendre az impresszionizmus remek példájaként tekintünk rá. Mint korábban rávilágítottunk, ez a szöveg csak egy-két vonásában kapcsolható az említett irányzathoz, ellenben kimutatható benne a szecesszió képalkotása, elsősorban a színkezelés tekintetében. Az *ezüst ón*, az *arany* többszöri felbukkanása, de legfőképpen a „S várja, hogy a vén, dús kéjenc, a Nap / Aranyfésűt tűzzön nagy, zöld hajába.” sorok emlékeztetnek a századfordulós irányzatra. A látott természeti- és épített tájelemek lefestése után világosan pozicionálja a beszélő saját helyét a környezetben. A *fantázia*, a *szív* és az *élet* jellemzése közel sem annyira színes, élénk, látható, mint azt az utcakép és a fölé feszülő ég ábrázolása sugallná. A konkretizálás hiánya nem is lenne zavaró, de az említett lételelemek értékelése („halkan hegedül Fantáziám, a magános cigány”; „A szívem adnám oda hegedűnek, A szívem, melyből bú és vágy zokog”; „Sirasd el az én züllött életem”) nem sok kétséget hagynak az önreflexió pontosságával, befejezettségével kapcsolatban. Újszerűnek a téma nem mondható, hiszen a búskomor hangulat versbe emelése a századforduló költészetében számos változatban megtalálható.³¹² Az Annuskához intézett kérdés sem a lírai én önkereséséhez, sokkal inkább életének lezárt, esetleg a jövő vonatkozásában is konstansnak vélt szakaszához kapcsolódik; az élet álombeli elsiratása nem tipikusan identitáskereső állapot.

³¹⁰ „Tóth Árpád e verse a költő leggyakrabban emlegetett műveinek egyike, régóta az életmű hangsúlyos költeménye. Éppen ezért különös, hogy alaposágra törekvő, beható értelmezéskísérelt még nem született róla. Az elemzők többsége – leegyszerűsítve a szöveg szemantikumát – háborúellenes versről, a költő humanizmusának békevágyáról szól – s megelégszenek ezzel az interpretációval. SZENTESI Zsolt, *A lét tragikuma és a megoldás szörnyű paradoxona* = SZ.Zs. *Eszttikum – megértés – irodalom*, Ráció, Budapest, 2006, 108.

³¹¹ SZENTESI Zsolt, *A lét tragikuma és a megoldás szörnyű paradoxona* = SZ.Zs. *Eszttikum – megértés – irodalom*, Ráció, Budapest, 2006, 116.

³¹² RÓRAY György, *A Hajnali szerenád belső terei* = R.Gy. *A nagy nemzedék*, Szépirodalmi, Budapest, 1971, 217.

Jelen dolgozat szempontjából tanulságos helyen szerepel a kritikai kiadásban³¹³ Tóth Árpád legtöbbet idézett verse, az 1923-ban keletkezett *Körúti hajnal*. A környező alkotások önreflexív beállítódásához képest ebben a költeményben feltűnően erős az objektív költészet hatása. E jelenség kifejtését a – korábban idézett – Tamás Attila-tanulmányban le lehetjük még: az impresszionizmus ebben a versben fejt ki legerősebben hatását. Az impresszionista hangulatlíra csak annyiban kapcsolódik az *én* szöveget pozicionáló szerepéhez, amennyiben az *én* az, aki érzékeli a valóságot, de a látvány alapját képező elemek befolyásolására, személyessé tételére nincs lehetősége. A *Körúti hajnal* beszélője csak azért kerül kitüntetett pozícióba, mert ő az egyetlen, aki a városi hajnal pillanatnyi csodáját meglátja, ám annak Kosztolányi-féle értelmezésére már nincs lehetősége. A *Hajnali részegség* látványa egy éjszakán át ejti rabul a szobából kitekintő személyt, a *Körúti hajnal* szépségét befogadó ember viszont csak egy pillanatra lehet részese a várost besugárzó csodának. Az állandó változás megragadásának szerepét teszi Makay Gusztáv az impresszionizmus egyik alaptételének: „a világ állandó mozgásban van, s még a szilárd valóság sem ugyanaz hajnali szürkületben és fényes délben.”³¹⁴ Az állandó változás annyira leköti a szövegbeli én figyelmét, olyan radikális a szürke város átalakulása a fény hatására, hogy önreflexív aktusra már nem marad sem idő, sem erő.

Az utolsó évek egyik legismertebb szövege, a *Lélektől lélekig*, ismét Kosztolányi Dezső művére, a *Hajnali részegségre* irányíthatja figyelmünket, amennyiben hasonló lírai alaphelyzetben kezdődik a két költemény.

Állok az ablak mellett éjszaka,
S a mérhetetlen messzeségen át
Szemembe gyűjtöm össze egy szelíd
Távol csillag remegő sugarát.

(Tóth)

Hát fölkelek, nem bánom az egészet,
sétálgatok szobámba le- föl, ingben,
köröttem a családi fészek,
a szájakon lágy, álombeli mézek
s amint botorkálok itt, mint részeg,
az ablakon kinézek.

(Kosztolányi)

³¹³ Előtte a *Nézz ránk, Ady Endre!*, után a *Levél Osvát Ernőhöz* szövegek kaptak helyet.

³¹⁴ MAKAY Gusztáv, *Tóth Árpád*, Gondolat, Budapest, 1967, 156.

Fontos azonban megjegyezni, hogy Tóth Árpád tíz évvel korábban vetette papírra az idézett sorokat (1923), így a hatásirány tisztázottnak tűnik. A kép előzményét érdemes az életművön belül keresni, ahogy azt Láng Gusztáv is tette a *Lélektől lélekig* vers elemzésében. Az *Evokáció egy csillaghoz*, a *Kitárom ablakom*, a *Csillagász* vagy az *Augusztusi ég alatt* szövegek rendre az említett feltekintést, az égitestek vizsgálatát teszik a versek központi motívumává. Láng Gusztáv tanulmánya külön felhívja a figyelmet arra is, hogy ezek a szövegek, különös tekintettel a *Lélektől lélekig* soraira, nem tekinthetők kereső aktusnak, mivel a megszemélyesített tárgyak válnak időlegesen társsá, a racionális megközelítésből pedig világosan következik, hogy „a harmóniaélmény *nem szünteti meg* az öskép jellegűnek mondott ellentétet földi és égi értékszféra között, csak – a századelő élmény-felfogásának megfelelően – egy-egy extatikus pillanatra áthidalódnak, a csillag-távolyt elérhetőnek állítja, ehhez azonban mindig a földtől, a véges voltában alantastól elszakadás képzete társul”.³¹⁵

Az átlénygülés korlátozott idejére hívja fel a figyelmet Barta János is, aki a motívumok elemzése közben tér rá a *csillag* értelmezésére. Megállapítja, hogy „a csillagsugár égi üzenetként szólal meg, amelyet meg kell fejteni, amelyre a költő egy ritka pillanatban rezonálni tud.”³¹⁶ Ugyanazzal a beszélői feladattal állunk tehát szemben, amellyel a *Körúti hajnalban* már találkoztunk: a hétköznapi élet mindennapiságától oly nagymértékben üt el a tapasztalt látvány, hogy annak feldolgozása, megfogalmazása kitölti a teljes szöveget, személyessé tétele pedig szétfeszítené az említett elégiák kereteit. Az égi jelenségek önmagukban láttatását sugallja a választott ritmika is: egyik versben sem él Tóth Árpád a nibelungizált alexandrinnal, amely teret adhatna hosszabb elmélkedéseknek, helyette rövidebb, 10-11 szótagos sorokból építkeznek.

Az utolsó kanonizált vers, amelyet nem érintett a dolgozat, az *Esti sugárkoszorú*. A szerelmi tematika kifejezése ebben a szövegben nem áll messze az önvizsgáló magatartástól, így felmerülhet a szöveg és az identitáskeresés kapcsolata. A korábbi versekhez továbbá nemcsak az impresszionisztikus vonásokon, hanem az átélt élmény pillanatszerűségén keresztül is utat találunk. A fény itt megtörve, a kedves haját megvilágítva tölti be szerepét, és e látvány hatására szakad ki a beszélőből a Tóth Árpád-életmű talán legoptimistább, leghimnikusabb sora: „És jó volt élni, mint ahogy soha”. Ennek a mondatnak a kimondása alapján arra követ-

³¹⁵ LÁNG Gusztáv, *Csillagtól csillagig* = L.G. *Tiltakozó szomorúság*, Savaria University Press, Szombathely, 2015, 181-182.

³¹⁶ BARTA János, *Tóth Árpád műhelyében = Lélektől lélekig*, szerk. MÁRKUS Béla, Nap, Budapest, 2006, 345.

keztethetünk, hogy az önazonosság megélésének boldog pillanata érkezett el, minden zavaró körülmény nélkül élheti át a szöveg megfogalmazója a törésmentes lét teljességét. Ezt az értelmezést azonban megkérdőjelezi a látvány és látomás szöveget szervező váltakozása. Egy másik, időn kívüli, elragadtatott állapotban hangozhat el csak ez a mondat, a fizikai lét érzékelése háttérbe szorítja a hatás személyes hatókörét, és átadja helyét a kapcsolat minőségi értelmezésének („A földi érzés: Mennyire szeretlek!”), amely sorban a *földi* hangsúlyozása eltávolítja a szöveget a metafizikus valóságban átélt élménytől. A záró sor értelmezéséhez Barta László elemzéséből álljon itt egy rövid passzus.

Megint ott vagyunk az alkonyi parkban...egy férfi és egy asszony mennek az alkonyi úton, kézen fogva és az égenjáró képzelet, a testetlen illattá és csenddé szűrt elragadtatás mind csak azért volt, hogy a nagy lírai vallomás, hogy jó élni, megkapja végső értelmét a vallomásban: szeretlek.”³¹⁷

Ez az értelmezés is afelé mutat, hogy ebben a versben ne keressünk a lét teljességére vonatkozó állításokat, inkább a pillanat szépségének megélését lássuk a sorokban.

E záró fejezet új megközelítésben láttatja Tóth Árpád ismertségre szert tett szövegeit, egyben egy különleges olvasási módszert is ajánl az életmű vonatkozásában. A négy kötet textusainak megismerését a közismert szövegek felől ajánlott kezdeni, de nem elsősorban azért, mert ezek kedvet csinálnak a további olvasáshoz, hanem azért, mert ezek letompítva, egyszerűbb énképet vizionálva vezethetnek el bennünket a bonyolultabb önelemzéssel rendelkező alkotások felé. Sok más szerzőtől eltérően Tóth Árpád kiemelt versei elsősorban a félreértett impresszionizmus miatt, és – bár ezek esztétikai, poétikai értéke vitán felül áll – nem komplexitásuk, a szerzői életmű legjellemzőbb sajátosságait érintő megalkotottságuk miatt váltak tananyaggá és példaanyaggá.

³¹⁷ BÓKA László, *Esti sugárkoszorú = Miért szép?* szerk. ALBERT Zsuzsa, VARGHA Kálmán, Gondolat, Budapest, 1974, 231-232.

Bibliográfia

Általános elméleti, poétikai és pszichológiai szakirodalom

1. *A magyar irodalom története V*, szerk. SZABOLCSI Miklós, Akadémiai, Budapest, 1965.
2. *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása, A posztstrukturalizmustól a posztkolonialitásig*, szerk. BÓKAY Antal – VILCSEK Béla – SZAMOSI Gertrúd – SÁRI László, Osiris, Budapest, 2002.
3. BAHTYIN, Mihail, *A szó esztétikája*, szerk. BAKCSI György, Gondolat, Budapest, 1976.
4. BENVENISTE, Émile, *Szubjektivitás a nyelvben*, ford. Z. VARGA Zoltán = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása a posztstrukturalizmustól a posztkolonialitásig*, szerk. BÓKAY Antal – VILCSEK Béla – SZAMOSI Gertrúd – SÁRI László, Osiris, Budapest, 2002.
5. BÉRES Bernadett, *A versformától a versszubjektumig = Vers, ritmus, szubjektum*, szerk. HORVÁTH Kornélia – SZITÁR Katalin, Kijárat, Budapest, 2006, 465-483.
6. BERGSON, Henri, *Az erkölcs és a vallás két forrása*, 1932 = SÁNDOR Pál, *Henri Bergson filozófiája*, Gondolat, Budapest, 1967.
7. BÍRÓ Zoltán, *Két nemzedék (A magyar irodalom két nagy nemzedéke a 20. században)*, Nemzeti, Budapest, 2001.
8. BÓKAY Antal, *Bevezetés az irodalomtudományba*, Osiris, Budapest, 2006.
9. BÓKAY Antal, *Szelf és szerelem József Attila 1927-1928-as verseiben = Vers, ritmus, szubjektum*, szerk. HORVÁTH Kornélia – SZITÁR Katalin, Kijárat, Budapest, 2006, 81-106.
10. Boros Oszkár, *Versnyelv és identitás = Vers, ritmus, szubjektum*, szerk. HORVÁTH Kornélia – SZITÁR Katalin, Kijárat, Budapest, 2006, 434-464
11. CARVER, Charles, *Személyiségpszichológia*, Osiris, Budapest, 2003.
12. DE MAN, Paul, *A temporalitás retorikája = Az irodalom elméletei I*, szerk. THOMKA Beáta, Jelenkor, Pécs, 1996.
13. DE MAN, Paul, *Forma és intenció az Amerikai új kritikában*, ford. NEMES Péter = *Üö, Olvasás és történelem*, vál. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Osiris, Budapest, 2002.

14. DE MAN, Paul, *Szemiológia és retorika* ford. FOGARASI György = *Az olvasás allegóriái*, Magvető, Budapest, 2006.
15. DOBOS István, *Alaktan és értelmezéstörténet*, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 1995.
16. ECO, Umberto, *Hat séta a fikció erdejében*, ford. GY. HORVÁTH László – SCHÉRY András, Európa, Budapest, 2002.
17. FERENCZ Győző, *Gyakorlati verstan és verstani gyakorlatok*, Nemzeti, Budapest, 1994.
18. FODOR Mónika, *A bűnbánat erdejében = Vers, ritmus, szubjektum*, szerk. HORVÁTH Kornélia – SZITÁR Katalin, Kijárat, Budapest, 2006,175-188.
19. FÓNAGY Iván, *A költői nyelvről*, Corvina, Budapest, 1999.
20. GADAMER, Hans-Georg, *Hermeneutika*, = *Filozófiai hermeneutika*, szerk. BACSÓ Béla, Budapest, 1990, FTIK 19.
21. GADAMER, Hans-Georg, *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata*, ford. BONYHAI Gábor, Gondolat, Budapest, 1984.
22. GADAMER, Hans-Georg, *Szöveg és interpretáció = Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, Cserépfalvi, 1991.
23. GÁLDI László, *Ismerjük meg a versformákat!*, Móra, Budapest, 1993.
24. GERGEN, Kenneth J.– GERGEN, Mary M., *A narratívumok és az én mint viszonyrendszer = Narratívák 5*, szerk. LÁSZLÓ János – THOMKA Beáta, Kijárat, Budapest, 2001.
25. GOODY, Jack, *Nyelv és írás = Szóbeliség és írásbeliség*, szerk. NYÍRI Kristóf – SZÉCSI Gábor, Áron, Budapest, 1988.
26. HORVÁTH Kornélia, *Nyelv és szubjektum a lírában = A szótól a szövegig és tovább...*, *Tanulmányok az orosz irodalom és költészettan köréből*, szerk. KOVÁCS Árpád – NAGY István, Argumentum, Budapest, 1999.
27. KENYERES Zoltán, *Három Weöres-vers*,
[https://sites.google.com/site/kenyereszoltan/három Weöres-vers](https://sites.google.com/site/kenyereszoltan/három-Weöres-vers)
28. KISS Árpád, *Irodalmi bergsonizmus*, Balassagyarmat, 1934.
29. KOVÁCS Gábor, *Versnyelv és dialógus*, = *Vers, ritmus, szubjektum*, szerk. HORVÁTH Kornélia – SZITÁR Katalin, Kijárat, Budapest, 2006, 239-277.
30. KURCZ Ádám István, *Identitás és történelem Gion Nándor prózájában*, Doktori értekezés, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, 2015.

31. LOTMAN, Jurij, *A kommunikáció kétféle modellje a kultúra rendszerében = Kultúra, szöveg, narráció*, szerk. KOVÁCS Árpád – V. GILBERT Edit, Janus Pannonius Egyetemi, Pécs, 1994.
32. LOTMAN, Jurij, *Szöveg – modell – típus*, ford. LENGYEL Zsolt – KÖVES Erzsébet – BÁNLAKI Viktor, Gondolat, Budapest, 1973.
33. LOVASS Gyula, *A novella = Esszépanoráma III*, szerk. KENYERES Zoltán, Szépirodalmi, Budapest, 1978.
34. *Magyar értelmező kéziszótár II*, Akadémiai, Budapest, 1972.
35. *Magyar irodalom*, szerk. GINTLI Tibor, Akadémiai, Budapest, 2010.
36. *Magyar Larousse*, szerk. DÉVA Mária – PAPP Éva – MÁRTON Gyöngyvér – BODÓNÉ NEBELLA Judit, Akadémiai, Budapest, 1992.
37. *Magyar nagylexikon*, Magyar Nagylexikon, Budapest, 1999.
38. MCADAMS, Dan P., *A történet jelentése az irodalomban és az életben, = Narratívák 5*, szerk. LÁSZLÓ János – THOMKA Beáta, Kijárat, Budapest, 2001.
39. NIETZSCHE, Friedrich: *A görög irodalom története = Szóbeliség és írásbeliség*, szerk. NYÍRI Kristóf – SZÉCSI Gábor, Áron, Budapest, 1988. 21-36.
40. NIETZSCHE, Friedrich, *Retorika = Az irodalom elméletei IV*, szerk. THOMKA Beáta, Jenkor, Pécs, 1997.
41. NYÍRI Kristóf: *Adalékok a szóbeliség-írásbeliség paradigma történetéhez = Szóbeliség és írásbeliség*, szerk. NYÍRI Kristóf – SZÉCSI Gábor, Áron, Budapest, 1988.
42. ODORICS Ferenc, *A narratív identitás tropológiája = A narratív identitás kérdései a társadalomtudományokban*, szerk. RÁKAI Orsolya – Z. KOVÁCS Zoltán, Gondolat – Pompeji, Budapest – Szeged, 2003, 69-77.
43. ONG, Walter J, *Szóbeliség és írásbeliség*, ford. KOZÁK Dániel, Gondolat, Budapest 2010.
44. OSZTROLUCZKY Sarolta, *A Saját magá(ny)ról beszélő szöveg, = Vers, ritmus, szubjektum*, szerk. HORVÁTH Kornélia – SZITÁR Katalin, Kijárat, Budapest, 2006, 278-299.
45. PÓLYA Tibor, *A narratív szelf pszichológiai értelmezései = A narratív identitás kérdései a társadalomtudományokban*, szerk. RÁKAI Orsolya – Z. KOVÁCS Zoltán, Gondolat – Pompeji, Budapest – Szeged, 2003, 59.
46. *Pszichológia*, szerk. ATKINSON Richard – HILGARD, Ernest, Osiris, Budapest, 2005.

47. *Pszichológiai lexikon*, szerk. BALÁZS István, Magyar könyvklub, Budapest, 2002.
48. RÉVÉSZ Béla: *Ady Endre életéről, verseiről, jelleméről*, Kner, Gyoma, 1922.
49. RICŒUR, PAUL, *A diszkurzus hermeneutikája*, ford. KOVÁCS Gábor, Argumentum, Budapest, 2010.
50. RICŒUR, Paul, *A narratív azonosság = Narratívák 5*, szerk. LÁSZLÓ János – THOMKA Beáta, Kijárat, Budapest, 2001.
51. RICŒUR, Paul, *Retorika, poétika, hermeneutika*, Vulgo, 2002.
52. ROMÁN Ágnes, *Lenni vagy nem lenni: a nyelv keresése, = Vers, ritmus, szubjektum*, szerk. HORVÁTH Kornélia – SZITÁR Katalin, Kijárat, Budapest, 2006, 377-401.
53. SIPOS Lajos, „Mindig lesz benne felfedeznivaló” (*A Babits-recepcióról*), <http://www.forrasfolyoirat.hu/0906/sipos.pdf>
54. SZEPEŠ Erika – SZERDAHELYI István: *Verstan*, Gondolat, Budapest, 1981.
55. SZERDAHELYI István, *Verstan mindenkinek*, Nemzeti, Budapest, 1994.
56. *The Concise Oxford Dictionary of Music*, Oxford University Press, Oxford, 1996.
57. TÓTH Árpád, *Nagy Lajos novellái = Nyugat*, 1919/8.
58. TURÓCZI-TROSTREL József, *Kosztolányi Dezső új verseihez*, Nyugat, 1928. január 16, 154.
59. WEÖRES Sándor, *A vers születése = Egybegyűjtött írások I*, Magvető, Budapest, 1970.

Recepció

1. BABITS Mihály, *Könyvről könyvre*, Nyugat, 1934, július.
2. Babits Mihály, *Tóth Árpád, = Lélektől lélekig; In memoriam Tóth Árpád*, szerk. MÁRKUS Béla, Nap, Budapest, 2006, 177-182.
3. BABITS Mihály, *Új verskötetek*, Nyugat, 1917/8.
4. BAKÓ Endre, *Tóth Árpád a debreceni porban – dokumentumriport*, Phoenix, Debrecen, 1992.
5. BARÁNSZKY Jób László, *Tóth Árpád költői alkata*, Új Írás, 1986, 11, 32-35.
6. BARTA János, *Fény, szín, hang, lélek = B. J. Ma, tegnap, tegnapelőtt*, szerk. IMRE László, Csokonai, Debrecen, 1990, 153-176.

7. BARTA János, *Tóth Árpád műhelyében*, = B. J. *Ma, tegnap, tegnapelőtt*, szerk. IMRE László, Csokonai, Debrecen, 1990, 133-152.
8. BIKÁCSI László, *Tudósy Margit: Tóth Árpád költészete*, Irodalomtörténet, 1944. 01. 20.
9. BÓKA László, *Tóth Árpád: Esti sugárkoszorú = Miért szép?*, *Századunk magyar lírája verselemzésekben*, szerk. ALBERT Zsuzsa, VARGHA Kálmán, Gondolat, Budapest, 1974, 227-232.
10. BORBÉLY István, *Klasszikusok rangrejtve*, General Press, Budapest, 1996.
11. BORBÉLY Sándor, *A Nyugat tájain*, Pannonica, Budapest, 2001.
12. DEMETER Alice, *Tóth Árpád költészete*, Magyar Irodalomtörténeti Intézet, Szeged, 1934.
13. FRIED István, *Az Aquincumi korcsmában*, Alföld, 1986/4.
14. FÜLÖP Lajos, *Tóth Árpád és a Hajnali szerenád*, Magyar nyelvőr, 1986/3.
15. FÜZFÁ Balázs, *Tóth Árpád: Elégia egy rekettyebokorhoz = F. B. Miért szép – verselemzések*, Pauz-Westermann, Celldömölk, 1998, 57-60.
16. JULOW Viktor, *Tóth Árpád (Születésének 75. évfordulójára) = Szöveggyűjtemény II, Cikkek és tanulmányok a XX. századi magyar irodalom történetéből*, ELTE Kézirat, Tankönyv, Budapest, 1974.
17. KARDOS László, *Tóth Árpád*, Akadémiai, Budapest, 1955¹, 1965².
18. KARINTHY Frigyes, *Tóth Árpád*, Nyugat, 1910/24.
19. KOVÁCS András Ferenc, *Valaki, aki szárny is, fény is = Lélektől lélekig; In memoriam Tóth Árpád*, szerk. MÁRKUS Béla, Nap, Budapest, 2006, 369-394.
20. KOVÁCS Sándor Iván, *A költő köznapi környezetben, Bakó Endre: Tóth Árpád a debreceni porban*, Irodalomtörténet, 1993/03, 641.
21. LÁNG Gusztáv, *Bevezetés Tóth Árpád költészetébe = L.G. Tiltakozó szomorúság*, Savaria University Press, Szombathely, 2015, 82-100.
22. LÁNG Gusztáv, *Csillagtól csillagig = L.G. Tiltakozó szomorúság*, Savaria University Press, Szombathely, 2015, 175-184.
23. LATOR László, *A Tóth Árpád-vers természetrajza = L. L. Szigettenger, Költők, versek, barátaim*, Európa, Budapest, 1993, 28-38.
24. MAKAY Gusztáv, *Tóth Árpád*, Gondolat, Budapest, 1967.

25. NAGY Zoltán, *Baráti kalauz = Lélektől lélekig; In memoriam Tóth Árpád*, szerk. MÁRKUS Béla, Nap, Budapest, 2006, 86-108.
26. NEMES NAGY Ágnes, *Tóth Árpád: Elégia egy rekettyebokorhoz = N.N.Á. Szó és szótlanosság*, szerk. SZÉKELY Sz. Magdolna, Magvető, Budapest, 1989, 182-188.
27. NEMESKÜRTY István, *Diák, írj magyar éneket*, Gondolat, Budapest, 1983.
28. N. TÓTH Anikó, *Szép Ernő és Tóth Árpád kisprózája*, <http://www.kalligram.eu/Kalligram/Archivum/1995/IV.-evf.-1995.-oktober/Attunesek>
29. RÁBA György, *A mozaik-technika mestere = Lélektől lélekig; In memoriam Tóth Árpád*, szerk. MÁRKUS Béla, Nap, Budapest, 2006, 251-269.
30. RÁBA György, *Kardos László: Tóth Árpád*, Irodalomtörténet, 1959/2.
31. SEBESTYÉN Árpád, *A versnyelv néhány jellemzője Tóth Árpád lírájában*, Irodalomtörténet, 1986, LXVIII, 4
32. SZABÓ Lőrinc, *Tóth Árpád Wilde-fordítása*, Nyugat, 1921/10.
33. SZENTESI Zsolt, *A lét tragikumuma és a megoldás szörnyű paradoxona = Sz.Zs. Esztétikum – megértés – irodalom*, Ráció, Budapest, 2006.
34. SZIKSZAINÉ Nagy Irma, *A Tóth Árpád-i impresszionizmus, = A Nyugat stiláris sokszínűsége*, szerk. KIS Tamás, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 2008.
35. SZILÁGYI Péter, *Adalékok Tóth Árpád jambikus verseléséhez*, Irodalomtörténeti Közlemények, 71. (1967) 5-6, 539–549.
36. SZUROMI Lajos, *Tóth Árpád Isten törött csellója, hallgatok*, Irodalomtörténet, 1986, LXVIII, 4.
37. TAMÁS Attila, *Tóth Árpád költészete és a századeleji stílusirányok = T.A. Értéktérmetők nyomában*, Csokonai, Debrecen, 1994, 108-117.
38. TÓTH Eszter, *Családi emlékek Tóth Árpádról*, Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1985¹, 2007².
39. TUDÓSY Margit, *Tóth Árpád költészete*, (Magyar irodalmi dolgozatok), Debrecen, 1943.
40. VARGHA Kálmán, *Tóth Árpád: Körüti hajnal = Miért szép?, Szabadunk magyar lírája verselemzésekben*, szerk. ALBERT Zsuzsa, VARGHA Kálmán, Gondolat, Budapest, 1974, 220-226.

41. VIDOR Miklós, *Tóth Árpád = 99 Híres magyar vers és értelmezése*, szerk. SZÉKELY Éva, Móra, Budapest, 1999.

Szövegkiadások

1. BABITS Mihály *Összegyűjtött versei*, gond. ROZGONYI Iván, Magyar Helikon, Budapest, 1971.
2. JÓZSEF Attila *Összes versei, Curriculum vitae*, gond. SZABOLCSI Miklós, Szépirodalmi, Budapest, 1971.
3. Mikszáth Kálmán, *Beszterce ostroma*, szerk. LENGYEL Balázs, Móra, Budapest, 1978.
4. OLÁH Gábor *Naplók I*, <http://mek.niif.hu/01300/01327/html/index.htm>
5. OLÁH Gábor *Naplók II*, http://mek.niif.hu/01300/01327/html/olah3_2.htm#_ftn1
6. SHAKESPEARE, William *Összes drámái IV (Színművek)*, ford. BABITS Mihály, Magyar Helikon, Budapest, 1972.
7. *Szentírás*, Szent Jeromos Bibliatársulat, Budapest, 1999.
8. TÓTH ÁRPÁD *Összes versei*, szerk. SZABÓ Lőrinc, Atheneum, 1934.
9. TÓTH ÁRPÁD *Összes művei 1–4*, [kritikai] szerk. KARDOS László, Akadémiai, Budapest, 1964.
10. TÓTH ÁRPÁD *Összes versei, versfordításai és novellái*, szerk. KARDOS László – KOCZTUR Gizella, Szépirodalmi, Budapest, 1971.
11. TÓTH ÁRPÁD *Összes versei, versfordításai és novellái*, szerk. KARDOS László – KOCZTUR Gizella, Szépirodalmi, Budapest, 1979.
12. TÓTH ÁRPÁD, *Isten oltó-kése, Istenes versek*, szerk. VIDOR Miklós, Szent István Társulat, Budapest, 1998.

Melléklet: A kimaradt novellák ismertetése

Festeni

Újra és újra visszatérő témához nyúl Tóth Árpád ebben az először 1979-ben megjelent novellában. A művész, aki alkotói válságba kerül, majd a művészi értékek iránt érzéketlen környezet hatására maga is alkalmazkodik a közízlés kiszolgálására alkalmas technikákhoz. A művész festő, aki nyári vakációra érkezett a csöndes településre. A narráció szokásos eszközeivel nehezen találja meg a hangot a kétféle művésztípus között. Bemutatja a történet viselőjét, halljuk gondolatait, látjuk töprengését, vágyait és kudarcát, igazán közel mégsem kerülhetünk hozzá, csak akkor, ha dolgozni, alkotni kezd. Elhangzik hát a felszólítás: *festeni*. Az idéző mondat a festőnek tulajdonítja a parancsot: *Festeni! – bízatta magát nyers, kurta parancsszóval*, érthető azonban úgy is, hogy a narrátor készleten cselekvésre a szereplőt.

A végzettség hírnökének tűnik a festő, akinek nincsen más lehetősége, csak a festés. A befejező biztatás, amely teljesen más hanghordozással mondja ki a szót, ezt a tehetetlen érzést közvetíti. Bár a minőség, az alkotói cselekvés célja tekintetében engedelményeket kellett tennie, maga a kifejezés formája nem lehet más, csak a vonalak harmóniájából fakadó jelentések szövedéke.

Egyetlen nap története ez, a reggeli tusától, a művészet megalázásán át a meg- és bele nyugvás pillanatáig. A festő szünidejét egy kis községben tölti, ahol élete nagy művét próbálja elkészíteni, de a munka nem megy, csak közhelyes dolgok sikerülnek.³¹⁸ Az emberek között próbálja meglelni önmagát, ám azok pallérozatlan, nemtörődöm viselkedése még jobban felbosszantja. Egy fiatal leány elkezd dicsérni a művet, amelyben ő is egyre több értéket fedez fel. Hagyja magát rábeszélni, hogy jó festő ő, lefekvés közben meggyőzi magát, hogy tovább kell festenie.

Egy ilyen egyszerű történetben is a művészlét nagy dilemmája húzódik meg. A narrátor szerint országos híró festőről van szó, miért van tehát, hogy a saját új képét rossznak látja,

³¹⁸ A festő lelki gyötrődésének leírása kapcsolatba hozható MÓRICZ Zsigmond *Targédia* című szövegével, amelyben Kis János bemutatásánál a nyomorult élet *elrúgása* többször is megjelenik. TÓTH ÁRPÁD szövegében ezt olvassuk:” – Nem megy! nem megy! – ezt ismételte, mint az elébb a vezényszót. Keserűség futott össze a szájában, s egy pillanatra úgy érezte, hogy bele kell rúgnia az előtte három lábon vigyorgó vászonba. Igen, ha fel lehetne rúgni ezzel együtt mindent! Rúgni egyet, hogy felforduljon a vászon, s fölforduljon mögötte az irigy, színesen üvöltöző táj is, összetörve recsenjen félre a kérlelhetetlen kékségű ég kupakja, és sárga és zöld cafatokban szakadjon és gubancolódjon össze vetés, fa, domb, minden!”

majd mégis tetszeni kezd neki? A képzőművészet kánonjának kérdése merül fel ezen a ponton, az a konvenció, amely bizonyos formákat, színeket és technikákat száműzött a festők kelléktárából, a giccs fogalmkörébe utalta, amely minden nagy művész réme. Ezekről az eljárásokról elvették a valódi, egyedi jelentés lehetőségét, a művész tehetségtelenségével, megalkuvásával, népszerűség igényével azonosították. Mindez azonban csak a klasszikusnak nevezett festői hagyományon felnőtt iskolák, alkotók számára igaz.

Az a kis közösség, ahol a festő válságát átéli – melyet könnyen lehetne, a későromantika kispikájának ismertében, a magyar társadalom meglehetősen negatív, ám általános példájának tekinteni –, gyökeresen más értékszemléletet hordoz. A falon függő Sixtus-Madonna-másolat nem Raffaello remekévé, hanem mintegy tájképként van jelen. Ebben a környezetben érzi meg először a nagy festő, hogy a kánon, melyet művészetével hirdet, csak egy igen szűk réteg számára jelent követendő példát, az egyszerű, fellengzősüdtől mentes befogadók – amely közönségbe ő is belecsöppent – nem az ő korábbi művészetében találja meg a jelentések önértelmező lehetőségét. Legutóbbi képének ihletforrásáról saját jellemzésében hallunk: *...virtuóz művészete megvetette ezt a pár folttal kikeverhető, néhány valőrrel felcsapható tanulási, triviális természetet.*

Legfőbb kifogása az, hogy ezeket a minimális témákat a technikák maximális redukciójával el lehet érni. A község lakói – alkalmazkodva a környezet természetes szépségéhez – képesek az egyszerűség jelentéseinek megfogalmazására, a konvenciók kötöttségeitől nem irányítva, szabad fantáziával közelednek a technika minimális felhasználásával készült művekhez.

Könnyen adódik az általánosítás lehetősége, hogy a festészetet a művészet egészére értsük. Az irodalmi kánon szabályozó jellege is hasonló módon működik, mint a képzőművészetben. Tóth Árpád az egyszerű szövegek jelentésségét látszik igazolni ezzel a novellával, melynek narratív- és stilisztikai szerkezete – hasonlítva a festő tájképéhez – igen egyszerű. A narrátor a festő szemével lát, az ő pozíciójából beszél, a tájképek a szokásos szóképekkel illusztráltak, a nyelviség is alátámasztja tehát azt, amit – bár áttételesen – a szöveg mondatainak denotatív jelentésének síkján közöl az író az olvasóval.

A párbeszéd is példázza azt az átalakulást, ahogy a festő – a szemlélettel együtt – átveszi a község lakóinak szóhasználatát is. A jegyző hangos kiáltása így hangzik: *Na, ezt ki gubázza be?* A festőt korábban zavarta ez a megszólalás, kis idő elteltével azonban így érdeklő-

dik új képéről: *Ezt csináltam. Szép-e?* Ebben a szövegkörnyezetben az *-e* kérdőszócska felesleges, sőt, a városi ember számára vidékies hangulatot áraszt. A művére való ilyen nyelvi rákérdezés az akadémikus nyelvhasználat, a már említett kánon túllépésének aktusát is jelzi. Lefekvés után előtűnik egy tájkép, amely hasonlít a korábbi napokban látott természeti környezethez. A főszereplő a festészetnek ezt a változatát kezdi elfogadni úgy, hogy közben a *züllöttség fanyar szájízét érezte*. Önbecsülésének helyreállítására olyan emberektől vár biztatást, akiknek művészetszemléletét korábban mélységesen megvetette, ezzel el is fogadja a Sixtus-Madonna létjogosultságát, esztétikai- és művészi értékét.

Briggs Tom különös rohamai

A negyedikként megjelent novellában a szerelem az egyik központi motívum, amely körül a – kicsit futurisztikusnak tűnő – történet fut. Természetesen csak Tóth Árpád korához képest az, mivel a bemutatott technikai eszközök, Európa politikai helyzetének néhány szavas felvázolása mára nem kelti a szokatlanság érzetét. Szövegen kívüli körülményeket is bevonva a vizsgálatba – amelyre a fabula szinte felkéri olvasóját –, nem kerülheti el a figyelmünket a tematika szoros kapcsolata a történelmi helyzettel. Az első világháború idején, 1918-ban keletkezett a textus, első megjelenése 1919-ben a *Pesti Napló* első számában, január 1-jén volt.

Egy nagy szerelem bontakozik ki a színen, az áhított angol-német barátság kissé didaktikus tematizálásával. Az angol/indiai Briggs Tom menthetetlenül szerelmes Arnstein kisaszonyba, aki német nemzetiségű. Egy régészeti ásatás résztvevői ők ketten, a helyszínt repülővel közelítik meg, miközben Briggs Tom visszaemlékezik megismerkedésük történetére, valamint egy rohamot él át, mellyel veszélybe sodorja mindkettőjük életét. A szerencsés földet érés után a háború emlékeként egy csatajelenet bontakozik ki, melynek a szereplői az ő arcukat viselik.

Több narratív technika ismerős már az *Utókúra* szövegéből. Mindkét novella alapkonfliktusa a reménytelenül szerelmes férfi közeledési kudarca a szeretett nőhöz. Hasonlóan ismert már a történet kettős vokalizációja, az elmesélt történetbe illeszkedő visszaemlékezés. Igen közeli kapcsolatban van a két novella narrátori szemszöge is. A hőst kívülről szemlélő, de szavait sajátjaként továbbító, egyes szám, első személyű elbeszélő személytelenséget mutató hangja ez. A szövegek párbeszédét erősíti a férfi szereplők esetében megfigyelhető betegség,

mely az első esetben még inkább írható a nem megfelelő munkafeltételek számlájára, a második esetben semmi erre utaló szöveget nem olvasunk. Úgy tűnik, hogy Briggs Tom esetében a testi baj teljes egészében a lelki kiegyensúlyozatlanság következménye.

Több, apró hasonlóság is kimutatható a két szöveg között. A vállak összeérése, mely egy pillanatra helyettesíti a testi szerelmet:

Mihály boldogan gondolt a közel-percekre, amikor sűrűn álló mohos törzsek közt kell átszorogniuk. Alacsonykaombok csapódnak majd az álluk alá, s a görbe fagyókerek közt megzökkenve össze-összesimulnak a vállaik. – Briggs néha-néha fordított egyet a kormánykeréken, s amint a gép rézsút dőlt, némán élvezte az egy pillanatra reánehezhető női váll kedves nyomását. Az éles hangok elviselhetetlen hatásként jelennek meg. S mikor lement a verandára, a lépcsőfokok nyikorgását örületesnek találta. (Utókúra) – Az egyik szomszéd asztalnál egy vendég megcsöndítette kanálával a poharát, hogy a pincért hívja. Ettől a hangtól megisméltódott a Briggs reggeli rohama.

A párhuzamok további, szolgálai felsorolása helyett, térjünk vissza a novella belső szerkezetéhez. A szereplők jelenideje a repülőút nem túl hosszú intervalluma, ehhez képest két múlt idő artikulálódik. A régebbi Arnstein kisasszony érdeklődési körének említések kerül előtérbe: a nagy háború ideje, ekkor angol és német ellenségként állt szemben egymással. Száz év különbséget említ Arnstein a jelen és az ő múltja között. A közelebbi múlt Briggs Tomé, ő a megismerkedésük idejére emlékezik vissza, mely két nap távolába kalauzolja az olvasót. Nem lehetünk érzéketlenek azonban Briggs Tom azon kijelentésére, mely megismerkedésük első napján fogalmazódott meg benne, egy torokszorító érzés, hogy már találkozott a lánnyal valahol, valamikor. Így azt kell látnunk, hogy Briggs Tomhoz a múltnak két, pontosan meg nem nevezett síkja tartozik.

Különösnek nevezi a cím az átélt rohamokat, egyre gyengülő, ám jól leírható tünetek jellemzik.

Olyan volt, mintha váratlanul erősen mellbeütötték volna... Aztán tompa, égető fájdalom fogta el, mely az egész mellkason végigsajgott, majd egyetlen ponton gyűlt össze, éppen a szív fölött, és ekkor egy pillanatra elviselhetetlennek tetszett, mintha a szívet valaki erősen megmarkolta volna.

Az első hallásra szívinfarktusnak tűnő jelenség fontos motívumokkal terhes, a szív szorító megmarkolása közhelyszerű leírása a fájó, reménytelen szerelemnek. Sekélyesnek gondolhatnánk a jelenetet, ha nem látnánk, hogy a szív megmarkolása egy másik jelenetben is igen fontos szerephez jut a novella során. Arnstein említi a költőt (róla még később lesz szó), aki azon a területen zuhant le, ahol éppen ők repültek. A költő, Charles Pivert, legendájához a szív halál utáni felmutatása tartozik. Az egy helyre összpontosuló fájdalmat a szöveg utólag tölti meg jelentéssel, a záró kép a háború egy jelenetének kimerevített pillanatát ábrázolja, két katona közelharcát, melynek végén az angol szuronnal ledöfi a német harcost. A szurony a mellkasban állt meg, pont ott, ahol Briggs Tom érezte a szűró fájdalmat.

Miért hát az ismétlődő motívumok sora? Miért vonzódik Arnstein kisasszony oly ellenállhatatlanul a háborús könyvekhez, irodalomhoz? Miért a költő, Charles Pivert – akinek nevét egyetlen irodalmi szakkönyv, lexikon sem említi, így valószínűleg egy fiktív szerzőről van szó – elégiája (melyet feltehetőleg Tóth Árpád írt),³¹⁹ mely ellen még Briggs Tom sem tud küzdeni, holott ő ki nem állhatja a versfaragókat. Saját megfogalmazásában ők *a középkor utolsó maradványai a XXI. században, az egyházak és a misztikus bölcselmi rendszerek bukása után a zagyvább emberiség sületlen szószólói. A reális rendű életformák és a technikai tökéletesség korában olyanok, mint a kerge macskák, melyek a felhőkarcolók tetejére is felmászhatnak, hogy a hold felé nyávogják bódult énekeiket*. Az idézett sorok hallatán víziók ébrednek benne, katonákról, harcról. Arnstein kisasszony elmesélt álma – metaforák segítségével – ugyancsak a német katona halálát láttatja. Úgy tűnik, minden afelé mutat, hogy ki kell mondanivaló: Briggs Tom és Arnstein kisasszony történetét kutatja az *Egyesült Európai Államok Régészeti Akadémiája*. Hogy ez miként lehetséges, arra kézenfekvő magyarázatnak tűnik a típusalkotás elméletének alkalmazása a jelen szövegre. Eszerint a két szereplő az angol és a német nemzet lelkiismerete lenne, a múlt – az író idejében jelen – borzalmainak elutasítása, a kölcsönös bocsánatkérésnek, a biztató jövőkép kinyilvánításának eszközei.

A felvázolt elmélettel áll szemben az, hogy miért volt szükség az egyes szereplők ilyen mértékű egyedítésére. Mindkét személy számos olyan tulajdonságot hordoz, amelyek nem kötődnek jól felismerhető sztereotípiák szintjén egyik nemzethez sem. A nemzetek közötti kapcsolatban mindig készen vannak azok a frázisok, melyek minden alaklomra kész szöveget tartalmaznak. Briggs Tom közhelyszerűnek érzett válasza másfelé tereli figyelmünket. Az

³¹⁹ Egy kitalált költőalak művei, életműve WEÖRES Sándornál játszik majd nagy szerepet a *Psyché* szövegben.

elfeledtük szó megisméltése a német nő szövegéből magyarázható azzal, hogy az a vezetés nagy figyelmet igénylő cselekvése, a rohamokból eredő lelki fáradtság következménye, öntudatlan megnyilvánulása a kommunikáció fenntartásnak. Nem feledhetjük egy pillanatra sem, hogy a megváltó szó babitsi keresése mindvégig ott húzódik Briggs Tom lényében. Nem is csodálkozunk nagyon, hogy az a szó – melyet a nő álmának meghallgatása után meglelt – éppen a bocsánat kérésére szolgál. Az önkontroll elvesztése, amely kis híján halálukat okozza, a sírás, kacagás, ölelés, csókolás őszintének tűnő megnyilvánulása túlmutat a nemzeti megbékélés aktuális, ámde zavaróan didaktikus programján.

Tóth Árpádnak ez az egyetlen olyan novellája, amelyikben tematikus jövőkép tűnik fel. Milyennek képzelet az író a XXI. századot? Politikai szinten semmi futurisztikus hatása nincs a mai kor olvasója számára, az egységesülő Európa ma mindennapi beszédtema, szinte meg is valósult formáció. Tanulságos az, hogy Briggs Tomot angolnak nevezi a német nő, nemzetiségére nézve azonban indiainak mondja a narrátor. Ezek szerint a brit gyarmat 1947-es különválásának még semmi jele nem mutatkozott az első világháború idején. Hasonlóan figyelmet érdemel a technikai eszközök felvonultatása. A repülőgép minden olyan eszközzel és tulajdonsággal rendelkezik (zuhanásszabályzó készülék), amely ma természetes, kivéve azt – bármilyen modern is a szerkezet –, hogy a jármű felépítése igen régi, nyitott repülővel utaznak az utasok az ásatás helyére. A sóbányában gázlánggal világítanak, a reggeli lapot gyorsírással írják. Ezek a motívumok arra figyelmeztetnek, talán nem is a messzi jövőben véli igaznak a két régész önkutatását, hanem talán már másnap.

A szereplők – első sorban Briggs Tom – egyéni jellemének kibontása arra csábíthatja a magyar irodalom klasszikusait ismerő olvasót, hogy a *Bánk bán* értelmezésében unalomig ismételt szempontot érvényesítse a *Briggs Tom különös rohamaiban* is: a közéleti és a magánéleti szál kapcsolatát. Ennek kifejtését a jelen tanulmány írója azért nem tartja időszerűnek, mert egy ilyen rövid terjedelmű szöveg esetén bármelyik vonal domináns jellege érvényteleníthetné a másik szál relevanciáját, valamint a korábban felvázolt értelmezési metódus szerint nem tulajdonítunk ilyen mértékig fontos szerepet a szövegen kívüli történelmi szituációnak.

A titkár úr frakkja

Klasszikus, félreértésen alapuló történetet fogalmaz meg *A titkár úr frakkja*. Az elbeszélést Az *Est* folyóirat közölte először, 1923. július 22-én. A félreértés, amelyre a fabula épül, a kulturá-

lis elvárások különbségéből fakad. A dél-amerikai országba küldött titkár, akinek egy gumiüzletet kellett volna sikeresen nyélbe ütnie, az első tárgyaláson frakkban jelent meg, a túlóltottság miatt kialakult kellemetlen helyzetben rossz alkut kötött. A banketten viszont – amelyre meghívták a helyi felek, a vendéglátók frakkos társaságától elütően – utcai ruhában jelent meg. Kellemetlen helyzetek sorozatát kénytelen tehát elszenvedni, ráadásul még a szerződés is elégtelen eredményt hozott.

Már a történet milyenségéből is gondolhatjuk, hogy ismét a lelki válságot kell feldolgoznia a szereplőnek, külső fenyegetettséggel nem kell számolnia. Ennek megfelelően lassú menetű, monológokkal tűzdelt elbeszéléssel van dolgunk. A nézőpont a titkár uré, akinek véleménye mindvégig lesújtó partnereiről. A tárgyaló felek elutasítása, a néma lázadás attitűdje miatt nem véletlenül juttatja eszébe a narrátornak Jónást, az ószövetségi prófétát. Jónás, aki tiltakozik a küldetés ellen, elfut, majd látva az erőkülönbséget, prófétálni kezd. *A titkár úr frakkjára* is ráillik ez a szerep, csak éppen fordított előjellel. A városba való megérkezés lelkesedést önt bele, prédikálni akar, hirdetni viselője hallatlan méltóságát. Egyszerre ad és követel tiszteletet a hallgatóságtól. A tárgyaláson tapasztalt meg nem értés kedvét veszi, és a bibliai történettől elrugaskodva, visszakívánczik a cethalba, a kofferba, látva, hogy itt nem érheti el azt, amit akart: nem kíváncsiak az ő tiszteletadására, valamint ő sem kapja meg azt a tiszteletet, melyhez Európában hozzászokott. Érdekes az a megoldás, ahogy az ember (a titkár) kezdi hordozni az eszmét, ám ennek szószólója a ruha lesz.

Az öltözködési, etikettbeli különbségeken túl feltűnő, ahogy a nyelvi nehézségek kezdenek igazán súlyosak lenni. A titkár úr nincs felkészülve a tiszteletkörorok nyelvi elmondására, hiszen azt eddig helyette a frakk végezte el. Dadogni kezd, akárcsak Mózes, aki helyett Áron beszélt. A küldetés sikertelenségéért végső soron nem a nem megfelelő ruházat a felelős, hanem az, ahogy nem értik meg egymás beszédét. Az európai ember társalgásának csak egy része zajlik beszédben, bíznak a gesztusok erejében. Ezen a gumitárgyaláson nem a metakommunikációs eszközök lehetséges kiaknázására helyezik a hangsúlyt, hanem a nyelv elsődleges funkcióját alkalmazva, a szavak által való megértésre. Valójában tehát nem az öltözködés kulturális vonásainak mássága a döntő különbség, hanem az egyes felek által alkalmazott beszédstratégiák, amelyek nem adekvátak, nem fordíthatók le a másik nyelvére. Ezért bukott meg egy korábbi tárgyalás alkalmával az elsőtitkár is, mert nem értette meg a hadart spanyol beszédét. Az altitkár második titkára azért nyerte el a kiküldetés megtisztelő lehetőségét, mert jól

beszél spanyolul. Vélhetően hazai körülmények között nem szokott ilyen ruhát viselni, hiszen a pozíciója erre nem predestinálja.

A tárgyalóterembe való belépésekor a titkár úr, látva a színes társaságot, összezavarodik. Ettől kezdve – hasonlóan a *Csütörtök* hőiséhez – minden kis mozzanatot személye elleni támadásnak vél. Ennek igen jellemző nyelvi fordulata a szövegben:

Az asztal túlsó felén egy csinos ültetvényes-hölgy beszélt, nagy lobogópiros vállkendőben, s a titkár úr határozottan érezte, hogy a hölgy szavaiban elfojtott, kuncogó vihogás bujkál.; Bal oldalán az ültetvényes-hölgy kedveskedő mosolya ragyogott felé, de hiába, neki ebben a pillanatban úgy rémlett, hogy az estélyi ruha kacér kivágása fölött az ingerlő barnaságú, meleg spanyol nyak finom indájáról a kiváló tragédiaszerzőnek, a nemes Calderon de la Barcának letört félbajuszú arca vigyorog rá kaján kárörömmel.

Ez az utolsó mondat, melyben Calderon arca tűnik fel, felidézi Briggs Tom kalandját, amikor meglátja a halott katonákat. Ugyanaz az arccsere zajlik le, melynek során a lelki, érzelmi viszonyok az arc metaforikus értelmezésében jelennek meg. Calderon gúnyosnak értelmezett vigyora, mely a nő mosolyát helyettesíti, egy általánosabb érvényű kigúnyoltatás aktuálisát jeleníti meg a titkár számára.

Ara-Szir király gyógyulása

Az utolsó ismert novellája ez Tóth Árpádnak, amely 1923. augusztus 26-án jelent meg a *Magyarországban*. A lelki megbékélés novellájának tarthatjuk, Ara-Szir gyógyulását olvasva.

A történet szerint Ara-Szir nem tudott harcolni az utolsó csatában, mert fájtak a kezei. Semmi sem vidíthatta fel; sem a győzelem számadatai, sem a kedvenc itala, sem a lányok gyógyító simogatása. Fájdalmában visszaemlékezik betegségének kezdetére, majd álomba merül. Végiggondolja életét, gonoszságait, míg el nem jut a síráshoz, amely uralkodói nagyságának végét hozta el: hamarosan a mongolok legyőzték őt és csapatát.

Egy szövegben találkozunk tehát az álom és a visszaemlékezés. Az éber állapot, amely a visszaemlékezés módja, gyűlöletről szól. Asoka, az ellenséges király megbabonázta Ara-Szirt. Egy ismeretlen tant hirdetett a hatalmas királynak: „Ne bántsuk egymást – nyafogta –, a szeretet hatalmasabb, mint a gyűlölet, és aki fegyverrel harcol, nem ismeri az igaz isteneket” Ez tehát a szöveg, mely kibúvónak látszik, valójában egy hatalmas eszme megismertetése az erő-

szak hatalmában hívő uralkodóval. A kereszténység jól ismert erkölcsi rendszerét állítja szembe a fegyverek hatalmával. Ezt a szellemiséget nem érti Ara-Szir, de érzi a hatalmát. Ki akar gyógyulni belőle, orvosságot keres, de saját patikájában nincs ellenszere ennek. A szolga megbüntetése, a rabszolga lányok kedveskedése nem veheti fel a versenyt a szeretet erejével. Ara-Szir álomba merül. Az álom megváltást jelent ideig óráig a földi szenvedés gyötrelmétől. A gyógyulás útja azonban nem kellemes. Végig kell gondolnia, milyen szörnyűségeket tett eddig életében. Ezt a folyamatot a keresztény kultúrkörben gyónásnak nevezik. A lelkiismeret felszabadítása mérhetetlen súlyú láncai alól, míg könnyű nem lesz a lélek. Nem védi már tovább Ara-Szirt gonoszságainak bástyája, a hatalom ilyen megnyilvánulásainak hadserege. Önmaga előtt pusztá lett és üres. Sírni kezd, mert ez maradt csak neki, imádkozni nem tud, hát sír. Így sírt Briggs Tom, amikor meglelte a megváltó szót, így sírt Fleischmann Dániel, amikor álma alárendeltségét kellett tapasztalnia. Briggs Tom megtalálta a szót, Ara-Szir nem, az ő fájdalma nem realizálódhat a hangok kapcsolatában, csak egy artikulálatlan, hangtalan sírás megtisztító folyamatában. A gyógyulás pedig egyenlő nála a halállal. Asoka ismerte a szeretetet, meghalt, Ara-Szir eltaposta. Amint Ara-Szir megismerte a valódi értéket, a pogány mongol sereg legyőzte.

Úgy kell tehát értenünk, hogy a novella a keresztény erkölcs alaptételét próbálja érvényteleníteni? Sokkal inkább egy olyan értelem kialakítása tűnik elő, amely azt az életformát kárhoztatja, amelyik az erő hatalmára épít. Bár Ara-Szir serege győzött, az ellenség veszteségeinek felsorolása nem nyújthat vigaszt a győztesnek sem. Bár a mongol sereg legyőzi a királyok királyát, de ebben – a történelem további menetének ismeretében – nehéz meglátni a valódi hőstettnek az emberiség felé mutató nagyszerűségét. A pusztítás egyszerű ténye nem elegendő ahhoz, hogy boldogság költözzön az emberbe.

Összegzés

Dolgozatom célkitűzése kettős, egyfelől arra törekedtem, hogy az erősen leszűkített Tóth Árpád-recepciót mind mennyiségileg, mind koncepcionális megközelítés alapján kibővítssem. Az életműből hagyományosan kiemelt 4-5 kanonizált lírai alkotás alapvető elemzési szempontjai eddig az impresszionizmus és a formai bravúr köré csoportosultak, és nem vettek tudomást a nyelvhasználat kontextuális beágyazottságáról, illetve a novellák jelenlétéről.

Másfelől egy új elemzési gyakorlat bevezetésének példájaként is tekinthetünk a disszertációra, amennyiben egy életmű különböző műfajú, tematikájú és poétikai felépítettségű szövegeinek azonos szempontú (identitáskeresés) értelmezésével még nem élt eddig a recepció.

Dolgozatom első fejezete az identitáselméletek irányait vizsgálta meg, elméleti alapot adva és kritikát fogalmazva meg az e körben végzett irodalmi értelmezések hiányosságaival kapcsolatban. A pszichológia alapszövegeitől (Carver, Gergen szerzőpáros) indultam el, majd kitértem a kutatás körét a művészetpszichológiával kapcsolatot ápoló esszékkel, így Ricœur, Danto, McAdams textusai-
val.

A Tóth Árpád-recepció részletes ismertetése több szóhasználati-elméleti problémára is felhívta a figyelmet. Az impresszionizmus, az egysíkúság kifejezések kezdeti (Karinthy, Babits) érvényesége, majd az életmű kiteljesedése utáni rögzítettség számtalan probléma forrásává vált. Ebben a kérdéskörben nemcsak a kritikai szövegeket ütköztettem, hanem a későbbi elemzések kapcsán világítottam rá egyes tézisek bizonyítatlan vagy szűk hatókörű voltára.

A harmadik egységben a lírai szövegek identitáskereső mozzanataira tértem ki, amelynek során megállapítottam, hogy a tematikai kérdések mellett több szövegben a képalkotás, a stilisztikai eljárások és a ritmika is az öndefiniálás igényével kapcsolatos jegyeket mutat. A szövegek kiválasztása során nem ragaszkodtam a kialakult irodalmi hagyományhoz, inkább azokat a textusokat választottam ki, amelyek kevésbé ismertek, és karakteresen mutatják a kutatás irányául választott poétikai és alkotáslélektani jegyeket. A lehetséges identifikációs tényezők közül négyet érvényesítettem ebben a fejezetben: Isten szerepét, a földrajzi tér meghatározó szerepét, a filozófia hatását, valamint a művészetművészek inspiráló erejét. Annak érdekében, hogy elkerüljem a szövegektől való eltávolodás veszélyét, nem törekedtem általános igazságok megfogalmazására, helyette minden alkalommal az adott nyelvi anyagra vonatkozó megállapításoknak adtam teret. A kutatás eredménye szerint egyetlen olyan szöveg van, amely konzisztens énképet mutat, az *Isten oltó-kése*, a többi textus kísérlete kudarccal zárul, a nyelv ellenállása instabil öndefinícióról tanúskodik.

A negyedik fejezet Tóth Árpád novellái közül nyolc szövegnek az elemzését hozza, utalva a szövegek általános sajátosságaira, de mindvégig megőrizve a szövegközpontú olvasási technikát. Mivel ezek a kisepikai alkotások szinte teljesen ismeretlenek a szakma előtt, több szempontot (a novella indítása, az írásbeliség és a szóbeliség hatása a poétikára) is érvényesítettem a vizsgálat során, megalapozva ezzel a lehetséges későbbi értelmezések sorát. Nem törekedtem annak bizonyítására, hogy ezek a prózai szövegek egyenrangúak lennének a korszak nagy novellistáinak (Kosztolányi, Babits, Móricz) alkotásaival, de célul tűztem ki, hogy a teljes ismeretlenségből kiemeljem ezt a szövegcsoportot.

A narratológiai kérdések elméleti alapját de Man, Eco, Lotman és Ricœur írásai adták, de – a lírai szövegek elemzéséhez képesti kisebb recepciós háttér miatt – fokozott mértékben érvényesítettem saját, a címben megjelölt iránytól kissé eltávolodó szempontjaimat is.

A disszertáció utolsó egysége a kanonizált szövegekre, valamint ezek recepciójára (Fűzfa, Láng, Szentesi) fókuszál. A hagyomány alapján kiemelt jelentőségű alkotások bár hordoznak utalásokat az én önazonosságára, jelen dolgozat csak annyiban kapcsolódhat hozzájuk, amennyiben egy új, nem stílus alapú olvasási stratégiát villant fel a Tóth Árpád-szövegkorpusz vonatkozásában.

Abstract

The objectives of my dissertation are twofold: on the one hand I strived to widen the highly constricted Árpád Tóth reception based on both a quantitative and a conceptual approach. The fundamental analytical aspects of the 4-5 canonized lyrical works, traditionally highlighted from the oeuvre, so far have focused on Impressionism and formal virtuosity, and ignored the contextual embeddedness of language use and the presence of short stories.

On the other hand, the dissertation can be regarded as an example for the introduction of a new analytics practice if the reception has not used the interpretation of an oeuvre, written in different genres, thematic and poetic structures, based on the same aspects (search for identity) yet.

The first chapter of my dissertation examined the orientations of identity theories, providing a theoretical basis and formulating criticism of the shortcomings to the literary interpretations of this topic. I have started out at the basic texts of psychology (Carven and Gergen) and expanded the scope of research to essays in relation with the psychology of art, such as the texts of Ricœur, Danto and McAdams.

The detailed description of the Árpád Tóth reception also drew my attention to several phrasing-theoretical issues. Impressionism, the initial validity of one-sidedness terms (Karinthy, Babits), then their fixedness after the completion of the oeuvre became a source of many problems. Not only did I compare and contrasted critical texts of this issue, but also highlighted in subsequent analyzes how unproven or narrow in scope certain theses are in their nature.

In the third unit I discussed the identity searching moments of the lyric texts, in which I stated that in addition to the thematic issues, imaging and stylistic procedures, along with rhythmic in several texts show traits related to the demand of self-defining. In the selection of the texts I did not stick to the established literary tradition, but rather chose texts that are less known and characteristically show the poetic and work-psychological traits chosen to be the direction of the research. I validated four of the possible identification factors in this chapter: the role of God, the decisive role of the geographical space, the impact of philosophy and the inspirational power of the arts, artists. In order to avoid the risk of moving away from the text, I tried not to formulate general truths, instead I have given space for the statements regarding the given language material all the time. The result of the research shows that there is one text that shows a consistent self-image, *Isten oltó-kése*, the attempts of other texts end in failure, the resistance of language bears witness to unstable self-definition.

The fourth chapter brings the text analysis of eight short stories by Árpád Tóth, referring to the general features of the texts, but always preserving the text-centered reading technique. Since these small epic works are almost entirely unknown to the profession, I validated several factors (the start of the story, the effect of the use of records and verbalism on poetics) during the research, providing a basis for a possible series of interpretations in the future. I tried not to prove that these prose texts were equal with the works of great novelists of the era (Kosztolányi, Babits, Móricz), but my goal was to elevate this text group from complete obscurity.

Writings of de Man, Eco, Lotman and Ricoeur have given the theoretical basis of narratological issues, but, because of the smaller reception background compared to the analysis of lyrical texts, I increasingly asserted my own aspects, slightly diverging from the direction indicated in the title.

The last unit of the dissertation focuses on the canonical texts and their reception (Füzfa, Láng, Szentesi). Though writings highlighted according to the tradition do carry references to the self-identity of the self, present paper may only be related to them if it introduces a new, non-style-based reading strategy with respect to the Árpád Tóth text corpus.