

# Esszencia-jellegű etűdök

CSÚRÖS MIKLÓS: „LESZ IDŐ, HOGY VISSZATÉRHET”

Megtévesztőnek nevezném Csűrös Miklós megjelent tanulmányainak küllemét. Alig százoldalnyi kiadvány, inkább füzet, mint kötet. Napjaink pazar könyvvásárlásai között ugyancsak elbújik. Az egymással versengő, figyelemfelkeltő formátumok, borítók ellenében az övé szinte figyelemelterelőnek nevezhető. Még a szakmabéliek figyelmét is könnyen elkerülheti, hiszen a hat tanulmány, két könyvkritika a különböző funkciójú írások alkalmi egybefűzésének látszatát keltheti.

Mit takar ez a csalókanak minősített látszat? A nyolc írás közül egynél válik először feltűnővé, hogy Csűrös olyan kérdésekkel foglalkozik, amelyek szinte észrevétlenül, kiszorultak az érdeklődés köréből. Akár a szűkebb körből, a kor kutatóinak tudatából is. Gozdsu Elek – egyébként korunkban újralfedezés, újrakiadás tárgyát képező – életművének két legkésőbbi darabjára világít rá: *A félisten* (1907–1908) és *A kárier* (1910–11) című drámákra. Ez a két mű megszületése idején is mérsékelt visszhangot váltott ki, s azóta, mondhatni, elfelejtődött. Okkal-e vagy sem? Csűrös Miklós vállalkozik a tárgyilagos mérlegelésre. Igaza van, hogy Gozdsu drámáiról működése szervesen hozzátartozik az egész életmű, ezen belül is az utólag egységes folyamatként szemlélhető műfajváltásainak összefüggés-hálózatához. Mintegy folytatásai ezek a darabok a regényírástól a novella felé forduló írói ambícióknak, amely a drámákat követően az Anna-levelekbe foglalt miniatűrök változataiba torkollik. Egyre szűkül az életanyag, s ugyanakkor egyre fokozódik a stilizálás szerepe. A két színmű kitűnő példája ennek az átváltozásnak. *A félisten* elemzésénél joggal szentel kitüntetett figyelmet annak, hogy a XVI. századi Velence, Giorgone, a festő, és Cecilia, a modell témául választása a századvég jelképes formált reneszánsz-élményeit idézi, Burckhardt, Walter Pater, Hoffmannstahl, Maeterlinck Itáliáját. A velencei élet pompázatos színhelyei, jelenetei a gyönyör, a szépség élőképei, amelyeket a pestisjárvány végzetes komorsága, a koporsókkal tovasikló gondolatok látványa ellenpontoz. Csűrös Miklós jó érzékkel húzza alá: Gozdsu rendezői utasításai világossá teszik a szándékot, amely szerint a kulisszák, színpadképek, s a szereplők mozgása, beszédmódja egyaránt a történéseket, utalásokat köznapi jelentéseik fölé emelve, allegorikusan, mitológiai asszociációkkal telíti. A „félisten”: Giorgone és a modell szembenállásában művészet és élet – századvégen jellegzetes – vitája ölt drámai alakot. Ez a Nietzsche, Croce, O. Wilde és másoktól jól ismert ellentét a színműben esztétikai diskurzussal indul, majd eklektikusan különböző nézetek ütköztetésével folytatódik. Csűrös értelmezésében ez a heterogenitás szándékos, atmosz-

férát idéző, együttesen a világ kiismerhetetlenségének élményét állítja középpontba. A hős tragédiája éppen ez a felismerés: a lényeg megismerhetetlenségének kegyetlen, keserű meglátása. Igaza van az elemzőnek, amikor e problematika nyomán méltányolja a mű irodalomtörténeti újszerűségeit. Azt, hogy szemben a klasszikus dráma tárgyi indokoltágaival, itt modern, szimbolikus élménnyel találkozunk, „a lényegi fordulat” áthelyezésével „a bensőségbe”. S ezt tükrözik, közvetítik a modern színpadi eszközök is: a beszéd mellett és helyett a szimbolikus gesztusok fontos szerepe, s az elhangzó szövegen belül is rituális hangvétel (rondószzerű, anaforikus, antitetikus ismétlések), zene és latin egyházi szöveg felhasználása, allúziós technika, betegség – halál esztétizálása és hasonlatként való szerepeltetése; párhuzam például a pestis és Giorgone életfordulata között. Fenntartása éppen ezzel kapcsolatos: úgy véli, már túlzásba vitt az összekapcsolások hatásossága. Ám kiemeli a „nem-kauzális összefüggések”, ezek új, domináló élményét, Gozsdunál meghatározó szerepét. – Mindezek újra felbukkannak, már huszadik század eleji környezetben *A kárier* című dráma során. Az elemző lényegretapintását igazolja az, hogy itt, immár a szerző korabeli díszletei között, más formákban, de hasonló konfliktus ismétlődik meg. A főszereplő, Weér Endre, ugyancsak az erkölcsi relativizmussal küzd, a világ kaotikusságával. Férfi és nő szembenállása mögött a hős belső viaskodása áll; öngyilkossága pedig ugyancsak a nem-kauzális történes példája. Mindegyik mű Gozsdu Elek „létezőképes-filozófiájának” végletes kifejezése. Jól láthatóvá teszi a szépség kultuszának (vele a dekorativitásnak, szecessziós ornamentikának) adott feladatát: „elviselhetővé távolítani” a töprengések nyomán levont fájdalmas következtetéseket.

Úgy tűnhet, hogy szemben a Gozsdu-drámák ismeretlenségével, Mikszáth esetében olyan témáról ír, amely nem tekinthető elhanyagoltnak, sőt, állandó, folyamatos érdeklődés tárgya. De: hogy is állunk ezzel az újraolvasással? Napjaink élő Mikszáth-értelmezésével? Csűrös Miklós nyomán szembesülünk a kérdéssel. Dióhéjban áttekinti a Mikszáth-irodalom s recepció eddigi és jelenlegi helyzetét. Az írói hatás továbbsugárzását futólag és merészen meghosszabbítja Sütő, Páskándi, Örkény anekdotizmusáig, groteszkjéig; illetve a szójáték, paródia, nyelvkritika oldaláról Petri, Kálnoky, Tandori, Esterházy műveinek folytatódó, hasonló vonulatáig. Megvallottan Mikszáth háttérbe húzódo előfutár-szerepét helyezi előtérbe. Felvázolja egy mai, új Mikszáth-értelmezés igényét, körvonalazza az adódó új szempontokat. Minderre – mintegy előzetesként – egy eleven, közeli, kidolgozott példát nyújt: az írói pálya utolsó szakaszából való regény, *A fekete város* elmélyült interpretációját. Gyors, avatott vonásokkal jelzi a mű keletkezésének hátterét: a magánéleti, politikai kilátások elborulását, de a korabeli, kisebb Mikszáth-írásokból kirajzolódó poétikai felfogást, alkotói öntudatot is (utószó a Noszty-kiadáshoz, polémia, Jókai-esszé). Miért, miben, hogyan illik össze egymással a regény kiválasztott korszaka, főalakjai, problematikája? – teszi fel a kérdést, s fejtegetései során megközelítési módja ugyancsak termékenynek bizonyul: a mű a tágabb kompozíciós összefüggésektől a legapróbb részletekig új, egységes megvilágításban mintegy feltárja önmagát. Csűrös Miklós a „kétely, az eldönthetlenség” dezillúziós élményét, ennek tárgyiasítását tekinti *A fekete város* centrumának. Úgy véli – s ezt meggyőzően bemutatja –, hogy a kiválasztott Thököly-Rákóczi kornál csakúgy, mint a cselekménynél, a főhősöknél és a szerkezetnél egybevágó, közös uralkodó elem a kaotikus jelleg, a zavar állandó jelenléte. A történelmi kor mindezt jól valószínűsíti és aláfesti; a Görgey név választása is látszólag hitelesít, ugyanakkor elbizonytalanít a kétes nimbuszal. A cselekmény magját képező kérdés eleve eldönthetetlen (ki okozta

végül is Kramler bíró halálát?); a két főalak, Görgey és Fabriczius egyaránt belső ellentmondás révén deheroizálódó „hős”. Magánemberként mindketten emberi erények hordozói, ám tisztségviselőként indulat, fanatizmus keríti őket birtokába. A történet „rájátszásai” ugyancsak az elvárások visszajára fordulását mutatják. A fekete gyászba öltözött város motívuma a „sárkányölő” típusú mesét idézi, ám az igazságszolgáltatás és a jó győzelme helyett éppen fordítva, az elfogultság, az önbíráskodás diadalmaskodik. A két közösség viszályának reneszánsz témája szintén eltorzult változatban idéződik fel: míg Rómeó és Júlia szemben- és kívül állnak a két család acsarkodásán, addig *A fekete város szerelmesei*, maga Fabriczius sem ismeri fel helyzetét, áttekinthetetlen számára ez a világ, amely éppen ezért „önnön balsorsának eszközlőjévé” válik. Gyilkossá, aki maga áldozat is egyben. Ebben az összefüggésrendben szerves helye van az azonosság-zavarnak (Görgey gyanakvása Rozália, lánya ügyében), a patográfiai elemeknek. Mindezen túl Csűrös Miklós sorra felmutatja, hogyan közvetíti az adott, kiemelt életérzést az író időkezelése, a regényidő „retardálása”, s így az elkalandozások, epizódok, betétek, mellékszereplők, megállók, anekdoták szerepe csakúgy, mint a „baljós előjelek”, egzotikus adomakörök, variációs vicc-elmondások (medve üldözötte ember) hasonló egészbe-illeszkedése. Így a kiválasztott szemszögből nézve nemcsak a regényfolyam részelemeinek új jelentése tárul fel, de a narráció megannyi apró árnyalata is új oldaláról mutatkozik. Görgey János bujkálása, szerepváltásai, akárcsak a kalandor, kereskedő figura, a zavarosban halászóknak kedvező kor jellegzettségei. A keresztény erkölcsiség és a pogány hagyomány egyidejű jelenléte éppúgy, mint a farsang-bőjt toposz tragikai és bohózáti karakter-váltakozása: együttesen az értékek pusztulásának fájdalmát és a „legyőzhetetlen tenyészet” ellenpontját jelenítik meg, a mikszáthi humor, életszeretet megőrzését. Kitűnő meglátásnak tartom azt, hogy Csűrös az így kialakított kontextus alapján a mikszáthi életképben is művészi állásfoglalást fedez fel, eglyényegű például a jelenetkezések módjával: a bosszú, gyász komor színeit váltó kedélyes párbaj, kocsmái és tánc, birkózóverseny stb. vidám mozgalmassággal. Külön, kifogyhatatlan következtetéssor adódik a mikszáthi elbeszélő nyelvezet alakzatainak élvezetes felfejtéseiből. A talányosság, a nem-véletlenszerű paradoxon-özön, a nyelvi játékok formái, a torz szájhagyomány stb. közös nevezőjét látja a kiemelt, a világ kaotikusságával eglyényegű összeférhetlenségekben, az értékzavarban. Maga veti föl: mindez huszadik század végi belemagyarázás lenne? Jól megalapozott analízisét végigkövetve szónokinak érezhetjük a kérdést. A Csűrös Miklós által felmutatott Mikszáth-kép igen kézenfekvő módon kínálja a ma irodalmával: az abszurdal, a paródiával, a nyelvi krízissel való kapcsolatot.

A vékony füzet-külsőjében csalókanak nevezett gyűjteményből eddig két írást emeltem ki. Úgy vélem, mindkettő számos elgondolkodtató, ösztönző, új szempontot, eszközt mutat fel a múlt századi irodalom mai kutatói, de olvasói számára is. Ám a kis kötet valódi főszereplői nem az eddig említettek, hanem Arany János. A hét írásból öt vele foglalkozik. Periférikusak, alkalmiak ezek a tanulmányok? Tekintheők így, hiszen igen különböző a tematikájuk. Olvashatunk a *Toldi szerelméről*, illetve egyetlen vers elemzéséről (*Ez az élet...*), Illyés és Arany párhuzamáról, majd a Keresztury-monográfia és Dávidházi legutóbbi Arany-könyve alapos mérlegeléséről. Keletkezési idejük is ugyancsak eltérő: 1979-ben íródott a legkorábbi, 1993-ban az utolsó. A dolgozatok olvasása során azonban nem heterogenitásukat, hanem inkább egy más-más időben más-más oldalról megközelített, de folyamatos következetességgel, elmélyült tanulmányok alapján épülő, feltáruló szemlélet létét, eredetiségét, kibontakozását tapasztaljuk.

Az öt etűd közül – úgy vélem – az Illyés-párhuzammal foglalkozó írás hatol legkevésbé mélyre. Tisztes és érintőleges számbavétele ez az Illyést is érintő, ám kevésbé meghatározó Arany-hatásnak. Viszont a legkorábbi keletkezésű verselemzés (*Ez az élet...*), bár mindössze tizenhat soros, látszólag áttetsző műről van szó, Csűrös Miklós számára felfedezés értékű, tágabb hatáskörű jelenségek észrevételére ad alkalmat. Egyetértően idézi az eddigi interpretációkat, a lakoma-toposzt, az élni-nem-merés megbánását, de kevesli ezt a jelentésháttérrel. Úgy véli, hogy az életmű teljességéhez ennél több szállal fűződik. Rámutat a vers folyamán növekvő személyesség jelenlétére, ennek nyelvi kifejezésére; végül az érzelmek áttörésére („*tivornyám*”); többféle eszme, több élménykör egymást váltó felbukkanására; a „pad alá kerülés” halál-jelentésére. Kitér a bordal-forma rokonságára, de az eltérést hangsúlyozza, amely árnyalatokban mutatkozik meg, s amelynek eredményeként „keserűen intellektuális változat” jön létre. S ezekhez az árnyalatokhoz illeszkedik a zeneiségben mutatkozó disszonancia, a magyarisított dalműfaj, népies kifejezőmód jelenléte és mégsem népies összhatás keletkezése. – Megannyi aprólékos, minuciózus megfigyelés ez, mégis, egy sincs közöttük, amelynek ne lenne az egész Arany-életműre is vonatkozó – érzékelhetően ennek elemlyült ismeretéből, megértéséből fakadó – kihatása, inuenciozítása.

A *Toldi szerelméről* írott tanulmány esetében nyilvánvaló, hogy az Arany-életmű s az Arany-személyiség megközelítésének egyik alapvető, s talán legvitatottabb kérdésről van szó. Csűrös Miklós nem kevesebbet állít, mint azt, hogy ez az alkotója számára is annyi aggályt hordozó, kétségtelen lassan, keservesen megszülető trilógia-darab egy különös fajta, sokrétű remekmű. Álláspontja szerint éppen különösségében kulcsa is az életműnek, az alkotónak, s Arany poétikájának. Felidézi a mű körül folyó vitákat, hivatkozik Sótér, Riedl, Barta János megfigyeléseire. Ő maga elsőként arra figyelmeztet, hogy Arany éppen ezt a töredékét nevezi „jobb része arany álmá”-nak, s éppen ezt fejezi be. Csűrös Miklós állítása szerint ez a sokfélesége gazdagságában, képei, dimenziói váltakozásában, remek részleteiben mindig elismert műalkotás – egységes kompozíciót képvisel, valósít meg. Csupán látszólag heterogén, valójában a különböző szférákban (természeti, erkölcsi, magánéleti, történelmi stb.) közös, egyetemes összefüggésre irányultság nyilvánul meg. Bizonyítékul felsorakoztatja a *Toldi szerelmének* egészét átjáró, vezérmotívumok hálózatait és asszociációs köreit. Az „álruha” (ruhafegyvercserre topozsa, álcázottság, inkognitó, Miklós álruhás harca, Piroska apácafátyla, Anikó áldottozete stb.); az „elhallgatás” (tetszhalál, látszat-élet); „útonlevés” (vándorlás, zarándoklás, pályafutás) visszatérő képeit taglalja így, mint ismétlődő, s az egész életműben visszatérő motívumokat, amelyek az adott műben is többféle alakban bukkannak fel: epikai mozzanatként, metafora, vagy hasonlat formájában. Mindegyik motívum-lánc szervesen épül a szerkezetbe, s ugyanakkor az alkotói személyiség legbelsőbb alapkérdéseit fejezi ki. Tekinthető Arany világkép-emblémájának is mindegyik sorozat, a költő értékrendjére, bölcséleti felfogásának „esztatologikus és transzcendentális” jellegzetességeire rávilágítónak. A *Toldi szerelme* mintegy rejtetten, ugyanakkor esszenciálisan hordozza és tárgyiasítja e világkép teljességét. Itt mutatkozik meg Arany fel fogásának tragikumuma, és tragikumon túli vonásai is; a keresztényi büntudat és fátum jelenléte; illetve az intellektuális ítélet mellett az eltagodhatatlan, tudattalan sötét erők (indulat, érzékiség) szerepeltetése. Mindehhez csatlakozik – s mindebből adódik – Csűrös javallata a mű műfaji megjelölésére vonatkozóan. Úgy látja, hogy jogosan merül föl a sok különböző elnevezés: eposz, népi eposzeia, költői beszély, verses regény. Megítélése szerint a mű változatosságában és „ihlettörténetében” Arany „korszakainak egy-

másutánját is stilizálja”, azaz hőseinek igaz utat kereső bolyongásai a költő saját útkeresésének tárgyiasított megfelelői. Ezen a ponton az értekező tágas távlatokat nyit a mű korabeli hazai és világirodalmi elhelyezéséhez. Emlékeztet a verses regény kortárs hazai virágzására, kísérleteire (Gyulai, Arany László, Vajda), illetve a lélekrajz inkább regényeszközök közé tartozó igényességének rokonságára (Kemény, Flaubert), s mindezek társulására a Byron–Puskin-féle esszébetéttel. Egyetért e vonások *Toldi szerelmében* való jelenlétével, de hozzát teszi, hangsúlyozza, mindez a líraiság, a „személyes bensőség” egybefogó élményében egyesül harmonikussá. Így lesz a mű végső hatása a megváltó katarziszig, a „szent derű”-ig vezető út. Mindezt Arany az igen dús epikai anyag átszellemítésével éri el, mintegy bűvös egyensúlyt teremtve a vaskos realitás és éteri kisugárzás között. Csűrös Miklós végül merész párhuzamot említ erre az eljárásra: a Dantéhoz hasonló formateremtő elv érvényesülését, olyanképpen, ahogyan azt Arany ideálként Dante-ódájában megfogalmazta.

A két tekintélyes Arany-monográfia tüzetes végiggondolása Keresztury Dezső, Dávidházi Péter munkáinak alapos elemzése – éppen a tárgyalta, korábban készült saját tanulmányok alapján sejtethető – Csűrös Miklóshoz illő feladat. Dávidházi kitűnő könyvét az Arany-irodalom alapművének tartja. Dicséri nemzetközi irodalomelméleti párhuzamainak merészességét, találatait, módszertani következetességét. De legfőbb erényeként azt emeli ki, hogy körülhatárolt részterületéről – a kritikus Aranyról – úgy ír monográfiát, hogy a költő világgépének egészét mélyíti el, témáját egyetemes vonatkozásaiban világítja meg. A szerző „tárggyal azonosuló tudását” méltányolja, s a saját gondolatmeneteihez oly közelálló kérdésfeltevéseit („milyen belső szükséglet” készíteti Aranyt az eposz problémáival való viaskodásra). – Keresztury hatalmas munkájának hozadékát mérlegelve alapvető érdemét látja abban, hogy nem választja el Arany emberi és költői útját, a biográfiát és a jellemrajzot. Ezen belül sem emeli ki egyik vagy másik vonását, valamely korábbi vagy későbbi élet- és alkotói szakaszát. Törekvése a változások során is az önazonosságot, folytonosságot, teljességet követni; az egészből érteni meg a részeket és nem fordítva. Természetszerűen azon a ponton száll vitába a szerzővel, ahol az a saját kialakított meggyőződésének ellentmond. Erre akkor kerül sor, amikor a *Toldi* és a hun trilógia értékeléséről van szó. Csűrös Miklós itt nemcsak a *Toldi szerelmének* művészi kudarcként való megítélésével szegül szembe. A két történelmi trilógia illetve tervezet kapcsán okkal emlékeztet arra, hogy Aranynál a töredékek sajátos értékeit kell szem előtt tartanunk (gondoljunk a *Keveházára*). Másfelől azt is fontosnak véli, hogy ebben az életműben mintegy szembenállva a pozitívista történelemszemlélettel, az „énekmodok”, hegedősök hagyományörzésének szerepe kiváltságos helyen áll. Erről tanúskodhat Arany poétikája, s az ezzel egybevágó, külön figyelmet érdemlő, történelmi-epikai betétdarabok archaikus, mitikus mélységeket idézése (példa lehet a *Zách Klára* ballada).

Az Arany-recenzió kiragadott gondolatai jelezhetik, hogy az adott kis kötet írásain át egy folyamatosan, következetesen építkező irodalomtörténész műhelyébe pillantunk be. Olyanféle esszencia-jellegű etűdökkel találkozunk, amelyek magukban hordozzák a bennük rejlő egységes, jól megalapozott, eredeti koncepció teljes kifejtésének ígérését és esélyét. A címül választott Arany-idézet, úgy véljük, Csűrös Miklós várt munkáira is vonatkoztatható. Reméljük, ezek visszatérésére is „lesz idő”. (*Kráter Műhely Egyesület*, 1994.)

*Székely Klára*