

Kriterion Közelképek



LÁNG GUSZTÁV

DSIDA JENŐ KÖLTÉSZE



KRITERION KÖNYVKIADÓ

A NYUGATTÓL AZ AVANTGÁRDIG

A pályakezdés életrajzi meghatározói

Dsida Jenő 1907. május 17-én született Szatmárnémetiben.¹ Apja Dsida Aladár tényleges katonatiszt a közös műszaki alakulatoknál, anyja csengeri Tóth Margit. Itt él hároméves koráig; 1910-ben Budapestre költöznek, ahol az első elemi osztályt is végzi, a Szarvas úti apácaiskolában. Az első világháború kitörésekor apjának az elsők között kell hadba vonulnia, a fiatal anya pedig két kisfiával (Jenővel és a nála négy évvel fiatalabb Aladárral) szüleihez költözik Beregszászra, ahol apja állomásfőnök. Budapesti svábhegyi házukat eladják – úgy sincs, aki gondot viseljen rá –, s az árát hadikölcsön-kötvényekbe fektetik; a háború végére a család minden vagyona a magukkal vitt ezüst étkészlet s az anya néhány jelentéktelen ékszerdarabja. Beregszászon jár Dsida Jenő iskolába második elemitől a második gimnáziumig, kitűnő eredménnyel. Itt esik át egy súlyos vörhenyen; anyja szerint ennek szövődménye volt az a „szívbillentyű-ferdülés”, mely élethosszig tartó betegsége és korai halálának közvetett oka lett.

1918-ban visszaköltöznek Szatmárnémetibe, az apa ugyanis, aki a háború első esztendejében orosz fogságba esett, ekkor tér haza, s e városba nevezik ki állomásparancsnoknak. Ettől kezdve a költő 1925-ig, családjá 1926-ig itt él.²

E korszakból a családi környezet, a nevelés hatása szüremlik át későbbi költészetébe. Anyja szigorú, szó-

fogadást követelő „mátriárcha”; a szelíd szavú apa hazatérte után is ő a családi élet irányítója. Ez az erélyesség hitbuzgó katolikus vallási étellel párosul, aminek ugyancsak megvan a lélektani magyarázata; a Tóth család, melyből Dsida Aladárné származik, nemzedékekre visszamenőleg református köznemes, csak apja, Tóth Géza vesz feleségül katolikus lányt, s keresztelteti – nyilván az akkor szokásos *reverzális* értelmében – főpapi keresztapával lányát is katolikusnak.³ Vegyes vallású családokban gyakori, hogy a „felekezeti kisebbségben” lévő gyerekek egyfajta hitvalló buzgalommal vállalják másságukat, s ez jellemzi Dsida Aladárét is. A vallásos szellemet feleségében, gyermekeiben a családfő is táplálhatta, lévén maga is buzgó katolikus. A család hitélete nem korlátozódott a közös vasárnapi templomozásra, az asztali és esti imákra, hanem a szülők az egyházi életben is tevékeny részt vettek, szerény társadalmi helyzetüknek megfelelő módon. Az apa (akkor már kistisztviselő) például tagja a Katolikus Charitas 60 főnyi választmányának,⁴ egy helyi kiadványba maga is tanulmányt ír *A katolikus ifjú neveltetéséről*,⁵ s 1926-tól Kolozsvári tartózkodásuk alatt egyházi intézményeknél tisztviselősködik. Az anya a ferencesek harmadik rendjének tagja – az lesz, a megfelelő életkorba érve, a költő is⁶ –, s különböző szegénygondozó-akciókban vesz részt, amire a háború utáni években bőségesen nyílt alkalom. (Kolozsváron majd a katolikus egyház fenntartotta aggmenház gondnoknője is lesz.) Az evangéliumi emberszeretet és a Szent Ferenc személye és

tanítása iránti vonzalom, Dsida Jenő költészetének két fő témája tehát e családi hatásokból (is) következik.

Ez a felebaráti szeretet s az isteni gondviselésbe vetett hit egyfajta erkölcsi konfliktus forrása is Dsida Jenő alakuló költői világképében. A Dsida család életmódját ugyanis a húszas években egyaránt nevezhetjük „szerény jómódnak” és „tisztos szegénységnek”; az iskolakönyvektől a karácsonyi ajándékig minden megvan a Dsida-házban (illetve Dsida-lakásban), de ez a „háborús tönkremenés” után az állandó takarékoság és a szívós szülői áldozatkészség eredménye – amelyről később az *Amundsen kortársát* mintázza majd a költői képzelet. A szegényeknek adott alamizsna ebben az életformában mindig lemondás valami saját szükségéről, a jóság így kapcsolódik össze a fiatal Dsida tudatában a másokért hozott áldozat képzetével. Az autóbuszjegynyi alamizsna is azért lesz a Violaciklusban üdvösségre, mennybemenetelre jogosító érdem, mert a szó szoros értelmében a test töredelmét kell vállalnia miatta az adakozónak, s az epizód egyben az önvád pillanata is, az önfeláldozásra gyöngye, „a jóra rest” ember önvizsgálata. „Bárha mindig tudtam, / hogy a szó, a mondás / csak ragyogva ámít, / legfeljebb vidámít, / de a tett, mi számít, / másokért lemondás: // kéregető előtt / hányszor elhaladtam! – / ami szűken tellett / s ami nap nap mellett / énnekem is kellett, / abból sosem adtam.” A „másokért lemondás” keresztényi erkölcsé készíti elő a költőt, úgy hiszem, a transzszilvanizmus messianisztikus elveinek későbbi befogadására.

Ebben a környezetben a vallásos gondolkodásra és

a költői magába fordulásra egyaránt predestinálta a kisdíákot, majd gimnazistát szívbetegsége is, amely kizárta a vele egykorú gyerekek testileg megerőltető játékaiból; talán ezért is tudta, már-már a „tiltott gyümölcs” szerezte élvetegséggel a *Kóborló délutánban*, a *Tükör előtt*ben az erdei kószálások, a gyerekkori fogócskák és indiánosdik emlékét az élet üde csodáiként felidézni, s talán költészetének két meghatározó élményét, a közösségből kirekesztő *magányt* (mely első kötetének címébe is bekerül) s az állandó *haláltudatot* ebből a rendhagyó gyerekkori állapotból is eredeztethetjük. Ezek kialakulásában és rögzülésében alighanem szerepe volt anyjának is, aki egyrészt feltétlen engedelmisségre (s ezzel önállótlanúságra, a tilalmak betartására) nevelte elsőszülettét, másrészt a kímélő bánásmóddal szüntelenül ébren tartotta benne a betegségtudatot s az ezzel járó szorongást is. A sorsképlet itt válik tipikussá: a magányos, mozgástól eltiltott gyerek a könyvekben keres kárpótlást; napjaiban a „százkalandú Verne”, a *Zalán futása*, „a lánymeséjü, vágyzengésü húr / ezüst zsongása: *Az új földesúr*” csempész a családinál és az iskolainál gazdagabb, képzeletgyújtóbb életet. A *Tükör előtt*ben önelemző pontossággal mutatja be gyerekkori énjét, amint a padláslétrára húzódva csak olvasmányain – mint pólyáló vattán – átszűrődve érzékeli a körötte dúló háború földrengés-moraját. „Nem érdekel, hogy ott lent készülődnek, / kötözgetik a nagy csomagokat. / Félig hallom hangját a nagyszülőknek, / rémült anyámnak: – Indul a vonat / s az a kölyök sehol! – Szemembe szöknek / a könnyek, s eltakarom arcomat.

/ S ugyan miért? Okom csak annyi van rá: / mint lett Ritter von Ankerschmidt magyarrá.// A létra olykor-olykor megrezeg, / átreng a ház a tompa ágyuzástól. / – Fiam! Fiam! – felém tárult kezek... / A sok riadt szem rettegést palástol... / Kábulatomból én is rezzenek, / búcsút veszek a megszokott lakástól. / Döng a kárpáti harc. Mi lesz velünk? / Robogj, robogj, vonat! Menekülünk.”

Ami természetesen nem jelenti azt, hogy Verne és Jókai, gyerekkorának mesemondói vakká és süketé tették a háború és az ember háborús szenvedései iránt. A gyerekkori emlékképek közül a háborúval kapcsolatosak bukkannak föl leggyakrabban későbbi verseiben. Diákkori zsengeiben is egész sor háborús verset találunk, amelyek szinte kizárólag két témára épülnek. Egyik az erőszak, a vérontás elleni keresztényi tiltakozás, aminek iskolás megverselései talán azért érdemelnek figyelmet, mert szellemük korántsem nevezhető „iskolásnak”, legalábbis nehezen hihető, hogy a Monarchia iskoláiban a kisdíák ilyen „defetista” tanításokat hallott volna a háborúról. E versekben nyilván az otthon hallottak visszhangoznak, hiszen apjáról hosszú hónapokig azt sem tudta a család, él-e, elesett-e, s szinte ezzel egy időben érkezik a hír nagybátyjának hősi haláláról.

E családi emlékek hitelesítik a háborúval kapcsolatos gyerekkori benyomások jóval későbbi leírását a *Tükör előtt*ben, ahol a „hősi halál, dicsőség, honfibu” gúnyosan „öblöstorkú”-nak nevezett jelszavai mögött (a *Kettétört óda a szerelemhez* című verséből ismerős) „elesettek” és „bonka bénák” kísértének. „Újságot

böngész már a kisfiú: / a Képes Krónikában szörnyű tankok, / géppuska, ágyú, drótsövény. Hiú / reménykedések, öblöstorku hangok, / hősi halál, dicsőség, honfibu. / Kísértetként kopognak künt a mankók / s az elesettek százakra menő / nevei közt egy név: Dsida Jenő.”

S hogy mindez a költői pálya kezdetétől így élt a költőben, arra bizonyosággal idézhetjük a fenti versnél csaknem tíz évvel korábbi önéletrajzi – s egyben nemzedéki – nyilatkozatát; ebben szinte szó szerint megtaláljuk az idézett stanza élményanyagát s vele megegyező (s talán még radikálisabb) értékelését. Első olvasmányai között említi a *Világháború Képes Krónikáját*, „a borzalmas világháború édeskésen eltorzított, kancsal romantikába bújtatott, hazug meséskönyvé”-t, majd így folytatja: „legelső emlékeim hősi halottakról és fátyolos gyászruhákról szólanak. A forradalomról és erdélyi impériumváltásáról, kicsiny erdélyi literatúránk kivirágzásáról talán legelsőként tudnék úgy beszámolni, mint félig-meddig tudatosan átélt élményről.”⁷

A szorosán családi élmények lélekformáló hatása mellett a gyermek számára egyéb cselekvő kapcsolatokat jelentő társadalmi környezet – iskola, barátok, a szülők ismeretségi köre – hatása sem lebecsülendő. Elsősorban megint a vallásos élményeket kell számba vennünk. A szatmári katolikus gimnáziumban a felekezeti szellem áthatotta a nevelést, mintegy életformája volt a diákoknak. Heti egy vagy két hittanóra, reggeli ima, a déli harangszókor mondott Úrangyala, a szombat déli karéneke-óra, amelyen a másnapi misére

kijelölt egyházi énekeket gyakorolták („aki szépen énekel, kétszeresen imádkozik”, buzdított a szatmári püspöki székesegyház padjaira helyezett énekeskönyv felirata), a közös vasárnapi misehallgatás volt az állandó vallási gyakorlat. Ehhez járultak a nem kis számú alkalmi hitbuzgalmi feladatok: a nagyobb egyházi ünnepekre való előkészületek (karácsony, húsvét, pünkösd, úrnapja, még akkor is, ha ezek szünetidőre estek; az évkezdő *Veni Sancte*, az évváró *Te Deum*), májusi délutánokon a Szűzanya tiszteletére tartott „lorettói litániák”, a Jézus Szívére emlékeztető, ugyancsak mindennapos júniusi litániák (mind a Szívőgárda, mind a Mária-kongregáció néven ismert katolikus ifjúsági mozgalomnak Szatmár volt az erdélyi központja, itt szerkesztették és adták ki, jórészt éppen Dsida Jenő tanárai e mozgalmak újságjait, *A Szívet és Az Apostolt*); nem hiányoztak a karácsonyi szünetidő utánra beiktatott lelki gyakorlatok, melyek elmélkedésre szoktató hallgatási fogadalomból, délutánként erkölcsstani előadások hallgatásából álltak, de „illet” ilyenkor kibékülni a haragosoknak, szülők bocsánatát kérni. A minden hónap első péntekjén szinte kötelező áldozást gyónás, azt „lelkiismeretvizsgálat” előzte meg; legalább évente háromszor minden diák elmondta a rózsafüzért közös ima formájában (adventben az „örvendetes”, nagyböjtben a „fájdalmas”, a húsvéti feltámadás után a „dicsőséges” olvasót). Részben hitoktató tartalmúak voltak az osztályfőnöki órák is, amennyiben itt a helyes és illendő viselkedésre nevelés alapvetően vallásos szellemben, szentek életéből

vett példázatok, modern hitbuzgalmi olvasmányok alapján történt.⁸

Ez a tekintélyes „tevékenység-lista” természetesen nem jelentett csupa kötelező feladatot, de állandó lehetőséget a gyermeki buzgalomra igen – márpedig Dsida Jenőtől szülei elvárták e buzgóságot, s a befelé forduló fiú örömét is lelte bennük, erről diákkori zsengeinek számos darabja tanúskodik. Emellett a hitoktatás a felsőbb osztályokban csakugyan világnézetformáló tantárgy; hetedikben erkölcsant, nyolcadikban apologetikát tanítottak, s a filozófia-oktatás ennek a vallásos szellemnek a szolgálatában állott. Ha meg is mutatkozik a hitoktatásban az a szemlélet, mely igekezett a természettudományos eredményeket összhangba hozni a hittel, olyan bölcséletet tanítottak az iskolában, amely „kétségtelenül bebizonyítja Isten létét és az erkölcsi világrend szükségességét, mely nem más, mint a vallás kettős, lényeges alapja”. Hagyományos szertartások és filozofikus hitvédelem él együtt e nevelésben; a költőnek abban a diákkori dolgozatában, melyből a fenti idézetet vettük, olvashatjuk a következőket is: „A szertartások és más formaságok nem egyebek, mint a lélek egyes indulatainak megérzékítései, melyek úgy viszonyulnak a vallás alapjához, mint a filozófiai igazságok költői alakban való, művészi kifejezése a terminus technicusok szabatos jelentéséhez.”⁹ (Ha számba vesszük, mennyi szertartás-elem és vallásos jelkép formálódik majd a Dsida-életműben költői képpé, e mondatot akár egy későbbi ars poetica csírájának is tekinthetjük.)

A jezsuita kollégium szellemétől eltérő hatás is az

iskolában éri a költőt, éspedig Olasz Péter jézustársasági atya részéről, aki Dsida Jenő diákéveiben az ifjúság „lelki vezetője”, a diák-ifjúsági Mária-kongregáció vezetője volt. Növendékeire – egy kor- és rendtársa, Pakocs Károly visszaemlékezése szerint – nemcsak nagy természettudományos műveltségével és kiváló szónoki képességével hatott, hanem tolsztójánus elveivel is; e „fegyelmetlenségéért” a rend át is helyezte Szegedre. A Dsida Jenő verseiben feltűnő, az Evangéliumból „kiolvasott”, minden erőszakot elítélő szeretetvallás talán részben az ő nevelői hatásának tudható be.¹⁰

Irodalmi ízlését, ismereteit is elsősorban az iskola formálta. Szatmárnémetinek ugyanis nem volt számottevő irodalmi élete, amely korszerű irányba terelhetne volna a kezdő költő tehetségét. A város aktív költői vagy műkedvelők, vagy a kollégium pap-tanárainak soraiból kerülnek ki, akiktől legfeljebb buzdítást kaphatott tanítványuk, megfelelő irányítást azonban aligha. Pakocs Károly már idézett levelében említi, hogy 1924-ben Dsida hozzá is fordult kézírataival bírálattért, bátorításért, s egyfajta kegyeletes tiszteletet Dsida később is őrzött idősebb szatmári költőtársa iránt. Kétségtelen azonban, hogy Szatmár korabeli sajtóéletében alig akadunk nyomára 1926 előtt Dsida-versnek. Igazi felfedezője Benedek Elek volt, ő buzdította a gimnazista diákot írásra, s ő is közölte rendszeresen első verseit *Cimbora* című folyóiratában. E munkatársi kapcsolatban már az irodalmi hatás is szóba jöhet – Benedek Elek a költő környezeténél sokkal szélesebb látókörű irodalmi ízléssel és ítélőképességgel rendelkezett, amelynek a

Makkai Sándor Ady-könyve kapcsán kibontakozott vitában is tanújelét adta –, mégis ifjú munkatársára gyakorolt morális hatását tarthatjuk fontosabbnak. A *Cimbora*, gyermekújság lévén, eleve csak a gyermekolvasók számára hozzáférhető (s a gyermekirodalom korabeli, épp Benedek Elek által [is] kialakított ismérveinek megfelelő) verseket közölhetett, nem volt tehát számottevő fórum egy kezdő költő számára sem. Benedek Elek és Dsida Jenő gyér, de állandó levelezésben állottak, sőt valószínűleg személyes ismeretségben is, hiszen a *Cimborát* Szatmáron adták ki, s talán ez okból volt Benedek Elek a szatmári újságíró egyesület elnöke.¹¹ E minőségében és nyomdai ügyekben rendszeresen látogatható Szatmárra, s feltehetően kedves diák-munkatársa számára is szakított időt. Ismeretségük kezdetéről nem rendelkezünk ugyan dokumentummal, de szinte teljes biztonsággal tehetjük az 1923-as évre, ekkortól találkozunk ugyanis a *Cimborában* Dsida-versekkel, s a költőnek egy 1924. január 1-i keltezésű leveléből már korábbi levélváltásra következtethetünk: „Büszke vagyok a Nagypó szeretetére és dicséretére, de csak előlegezett ajándéknak tekintem őket, melyeket utóbb szeretnék erőmtől telhetően kiérdemelni.”¹²

Benedek Elek személyes példájával – Budapestről hazaköltözve erdélyi szülőföldjére, önként vállalta a kisebbségi sorsot – és lankadatlan szervező-nevelő tevékenységével a kisebbségi költő feladataira készíti elő ifjú tanítványát. „Az állam nyelvét meg kell tanulnotok, az édesanyátok nyelvét nem szabad elfelednetek!”¹³ – buzdította olvasóit Elek apó. A kisebbségi kultúrpolitika, a transzszilvanizmus „építkező”, a

passzív ellenállás helyett a tevékeny önszervezés elvét valló Benedek Elek a munkaszeretet, a cselekvő erények, a népek közötti megbékélés szellemében nevel. „Csak az az élet, ami becsület, / És becsület a küzdelem, a munka”, visszhangzik ez a tanítás a *Tengerész-testvérnek* című korai Dsida-versben. Benedek Elek fent idézett állampolgár-erkölcsének hatását mutatja az a buzgalom is, mellyel Dsida Jenő a román nyelvet tanulja, s a tananyagban szereplő román költők verseit fordítja. Vasile Alecsandri, Dimitrie Bolintineanu, Octavian Carp, Mihai Eminescu, Ștefan Octavian Iosif, Carmen Silva, George Tutoveanu neve szerepel diákkori műfordításai között, s e fordítások némelyike a *Cimborában* jelent meg.

Életének egyik epizódja szinte a költői igazságszolgáltatás érvényével példázza, hogy Elek apó tanítása hogyan óvta meg életét a jóvátehetetlen kisiklástól. Egy karácsonyi versében, melyet egy szatmári újság karácsonyi mellékletében közölt 1924-ben, román iskoláigazgatója irredentizmust vélt felfedezni, s az érettségi előtt álló diákok ki akarta zárni az ország valamennyi iskolájából. Az inkriminált vers szövege a következő:

Karácsonykor

*Találjátok ki, mire gondolok?
Arra, hogy ottkünn hófehér a táj
s közeleg a szép mesés karácsony,
– s valami fáj.*

*Sok-sok testvérrre gondolok,
kik görnyednek az átoksúly alatt
és velem együtt nézik a karácsonyt
és a havat.
Az élet sürgős utain
be mennyi minden tarkaság elér
és milyen ritkán jön egy igaz ünnep,
ami fehér!*

*Azután arra gondolok,
hogyan hoz-e most a kis Jézus fenyőt?
és jaj, de másképp írnám ezt a verset
– tíz év előtt...*

A költő környezete erre az epizódra jobbra úgy emlékszik vissza, hogy „egy erősen magyar eszmevilágú” versével hívta ki maga ellen igazgatója haragját, hihetőbb azonban a költő állítása, hiszen egy nyomtatásban meg nem jelent versből ilyen botrányt nemigen lehetett volna kerekíteni. A vers szövegét pedig csak rosszhiszeműen lehet irredentának minősíteni; a „fehér ünnep” Dsida Jenő költői szótárában – szembeállítva az élet „tarkaságával” – a szeretetnek, a békének a szimbóluma, s a záró sor utalása a boldergabb múltra dátum szerint nem az impériumváltásra utal, hanem a háború kezdetére. A háborúra, amely Dsida verseiben még hosszú évekig az emberi szenvedések, a szegénység, a társadalmi bajok fő oka. S természetesen Trianoné is; a diákköltő elleni támadás azonban annak a többségi türelmetlenségnek a példája, mely nem elégedett meg Erdély kérdésének

trianoni „rendezésével”, hanem még annak helyeslését is elvárta volna a kisebbségi helyzetbe került magyarságtól.

Az érettségi diploma reményétől már-már megfosztott diák Nagybánya parlamenti képviselőjéhez, Dragoş Teofilhoz fordult, aki – miután becsületszavát vette Dsidának, hogy versét nem a románság elleni ellenséges indulat sugallta – elhárította feje felől a fenyegető megtorlást.¹⁴ Az érettségi bizottságot az igazgatónak sikerült ugyan ellene hangolnia, a bizottság tagjait azonban lefegyverezte a színjeles tanuló tárgyi tudása, nemkülönben feleleteinek kitűnő románsága, és érettnak nyilvánították.¹⁵

Valószínű, hogy már érettségi előtt kereste Dsida a kapcsolatot Erdély ekkor bontakozó irodalmi életével, legalábbis erre utalnak Benedek Elekhez intézett leveleinek e mondatai: „...ritkábban küldök »csomagot« a *Cimborának*. Nem mintha fokozatosan kevesbednének a verseim, hanem mert sok helyre írok.”¹⁶ A levél keltezése 1924. július 10-e, e dátum előtt „sok helyről”, azaz sok lapról, melyek Dsida Jenő verseit közölték volna, nincs tudomásunk. A kolozsvári *A Hírnök* közölte néhány versét 1924 első felében; e szépirodalmi lapot a kolozsvári ferences rendház Bonaventura nyomdája adta ki. Lehet, hogy Dsida családjának ferences kapcsolatai révén talált utat a folyóirathoz. Ezenkívül egyetlen versközléséről tudunk, a szatmári *Katholikus Élet* című hetilapban.¹⁷ A „sok helyre írok” inkább azt jelentheti, hogy több helyen próbálkozott verseivel. Levelezett 1924-ben Reményik Sándorral is,¹⁸ aki akkor a *Pásztortűz*

szerkesztője, e folyóiratban azonban csak 1925-ben jelenik meg verse először. Kötetterve is van: Bánya Lászlóval *Mi ketten* címmel akartak közös kötetet kiadni, s ennek érdekében Farkas Gyulától, a berlini egyetem tanárától is kérnek levélben támogatást.¹⁹

E próbálkozások jelzik, hogy a fiatal költő szűknek érzi szülővárosa irodalmi lehetőségeit. A város leg-rangosabb művelődési intézménye ekkor a színház, egy-egy évadra állandó társulattal, műsorának gerincét azonban operettek és francia kommersz vígjátékok képezték – a szatmári egyházi sajtó, melynek Dsidák olvasói voltak, állandóan támadta is a színház „léhaságát”. Műkedvelő előadások, szavalóestek (köztük két ízben Tessitori Nórée is, akihez a lelkes diák verset is dedikál),²⁰ a „zenede” hangversenyei, néha egy-egy vendégművésszel, jelentik a város művelődési eseményeit. Szatmár 1923-ig hadizóna, ami megnehezíti érintkezését Erdély egészének szellemi életével. Olyan szervezkedésnek, amely akár helyi jelentőségű irodalmi életre utalna, s amilyenekről Nagyváradon tudomásunk van, nincs nyoma. A város legjobb írója Markovits Rodion (akkor még a *Szibériai garnizon* világhíre nélkül);²¹ irodalmi tekintélynek a már említett pap-költők (Pakocs Károly és Olasz Péter) örvendenek. Azok a viták, csoportosulások, melyek Nagyváradon, Kolozsváron és Marosvásárhelyen az erdélyi irodalom kibontakozását szorgalmazták és készítették elő, ide még napihír formájában is ritkán kerülnek el. Sajtó fóruma a szépirodalomnak nincsen; Monoki sajtó bibliográfiája²² egyedül a *Színház és Művészet* című folyóiratról tud, melynek 1923-ban

három száma jelent meg. A kis terjedelmű füzeteket színházi pletykák, konferanszjellegű adomák, jelentéktelen kabaréjelenetek töltik meg. 1924 elején, illetve augusztusában egy-egy folyóirat indulásáról ad hírt a szatmári sajtó; egyik a *Fecsegő*,²³ melynek további sorsáról nincs tudomásunk; másik a *Színház és Társaság*,²⁴ melynek „két hónap szünet után” újramegjelentését hirdetik, s hogy „munkatársai a legkiválóbb erdélyi írók lesznek”, ennek ellenére sem sajtójezekben, sem könyvtárakban nyomára akadnom nem sikerült. A Szatmáron ez időben megjelenő újságok többnyire hetilapok, szűkre szabott terjedelemmel; irodalmat ritkán és rendszertelenül, többnyire „belmunkatársunk tollából” közölnek. Ez érteti meg, hogy a fiatal költő miért keres verseire Kolozsvártól Berlinig kiadót – miközben szülővárosában mindössze egyetlen verset sikerül publikálnia!

Szűkebb és tágabb környezetének irodalmi ízlése is inkább gátja, mint ösztönzője költői kibontakozásának. Jellemző e környezetre, hogy Ady költészetét még ekkor – a 20-as években – is botránykőnek tekintik. A *Katholikus Élet*ben például Dsida diákkorában mindössze egy fanyalgó cikk szól Adyról, aki cikkíró szerint ízléstelenül rombolta a vallási kegyeletet, például a *Szent Margit legendájában*, mert „sehol nyomát nem találhatta Ady annak, hogy szent Margit csalódásból vonult szerzetesházba”.²⁵ Nem sokkal később pedig kommentár nélkül, de részletesen ismertet a lap egy, a Szent István Akadémián elhangzott előadást, mely szerint Ady destruktív szellemű költő volt, tehetségét csak első kötete jelzi, s „az a

nép, melynek ilyen költői vannak, megérett a pusztulásra”²⁶. Nem jár jobban a kolozsvári *Pásztortűz* sem: „A keresztény *Pásztortűz*ben már arcul csapják a keresztény meggyőződést, s holnap talán már a nemzeti érzést is. A keresztény tudomány helyett vigyorgó darwinizmust hirdetnek, kellő jókívánatokkal a Szentírásra, valami kis falusi tanítónő meg a kath. pap alakján keresztül próbál meg játszani az erotikával. Kár volt, nagy kár volt!”²⁷ Nem csodálkozhatunk, ha Dsida – aki verseinek tanúsága szerint messze nem osztotta környezetének ilyen irodalmi vélekedéseit – más, ezen a szemhatáron túli társak és támogatók után néz.

A pályakezdő versek

Első versei 1923-ból maradtak ránk, s oly sűrűn és olyan rendszerességgel követik egymást, hogy egyúttal a költői szereptudat bizonyosságainak is tekinthetők. S erre utalnak költői programot fogalmazó korai költeményei is; úgy tűnik, kéziratának datálása és megőrzése e „pályaválasztással” kezdődik.

E korai versekben elsősorban a tizenhat éves diák formaérzéke tűnik fel. Ez többnyire kimerül az elődök stílusának, versszerkesztési eljárásainak, sőt verstémáinak utánzásában. E korai versek többségének alaphangulata a szomorúság, mely általában elégikus feloldás felé tart; ezt a feloldást rendszerint vallásos színezetű motívum biztosítja. Ennek az elégikus hangnak a jellegét, korai formaérzékét s e koraérett

költészet epigon vonásait jól szemlélteti az 1923-ból ránk maradt *Estharangok*.²⁸

*Bíborban fürdik már az égnek alja.
Mámorban reszket már az alkonyat.
A nap korongja bágyadtan halad,
S egy szürke felhő lassan eltakarja.*

*A fű között egy tücsök ciripel,
Álmosan zúg a fáknak lombozatja.
Zokogásomat senki meg nem hallja,
És panaszsomra senki sem felel.*

*De most!... valami jóleső meleg
Simítja végig fájó szívemet;
Szempilláimat csendesen lezárom...*

*Langy szellő hozza erdőn, réten át
Az estharangok himnuszos dalát,
És imádságba halkul zokogásom.*

Biztos formaérzékre vall az elégikus tartalomnak a szonett szerkezeti követelményeihez hangolása. Az első rész – a két katrén – tájleírás és lélekállapot-rajz, párhuzam formájában. Az esti természet „melancholiájának” és a szomorúságnak egymásra vetítése Csokonai óta költői közhely, a fiatal költő nem is feszíti tovább e lehetőséget, hanem a „De most” bevezetésű résszel elindítja a szonettben e ponton (a két tercettben) kötelező szerkezeti fordulatot. A leggyorsabb retorikai formával: az ellentéttel. A hete-

dik-nyolcadik sor szomorúságról (zokogásomat) és magányról (senki meg nem hallja; senki sem felel) vall egyszerre; a két tercett szerint e kínzó érzések nem bizonyulnak véglegesnek, a társtalanul panaszkodó fiatal léleknek utána nyúl a hit, az est szomorú magánya így fordul át esti áhítatba.

Dsida Jenő fiatalkori versei nagyrészt a XIX. századi (s a XIX–XX. század fordulójától nótaszöveggé popularizálódott) dalköltészet stílus- és formahagyományait követik; a szonett ebben a környezetben egy másik, mondhatjuk, a „nyugatos” hagyomány ismertére vall. E feltevésünket erősíti, hogy nemegyszer a dalszerű szövegek verselése is elüt a népies hagyománytól; leggyakoribb bennük a jambusvers, de találunk anapestikus és daktilikus sorúakat is. De a *Nyugat*-hagyományra utal az első katrén határozóinak s a hozzájuk kapcsolódó igéknek szinesztéziás és egyben megszemélyesítő hatása (*bíborban fürdik, mámorban reszket, bágyadtan halad*). Az első versszak színgazdagságára a második versszak hanghatásai felelnek; az érzékelés körének ez a kitágítása is tekinthető impresszionista jellegzetességnek, akárcsak a helyszín, a tájkép meghatározatlansága: a verskezdő „kozmosz” látvány nem helyhez kötött, de az apró részletek (tücsökcirpelés, fák) sem árulják el, hogy erdőben, kertben, városi parkban vagyunk-e. A „zokogás” és a „panasz” lelkiállapot-jelző szavakhoz sem kapcsolódik semmiféle magyarázat; a romantikus és posztromantikus lírai fikciónak az a szabálya, mely szerint a versbeli lelkiállapotnak motiválnak kell lennie, nem érvényesül, a századelő ok és tárgy

nélküli „dekadens” szomorúságával rokonítva a versbelit. A szerkesztés biztonságára vall, ahogy a tercettekben mondatformát is vált a vers: a két katrénban verssor és mondat következetesen egybeesett, ami egyhangúvá is tette e versszakokat. (Kérdés persze, hogy ez a monotónia mesterségbeli bizonytalanságból ered-e, avagy abból a szándékból, hogy ritmus és mondat feszültséget kerülő egybeesése is éreztesse az alkony „álmoságát”.) A tercettekben kétsoros mondatokat találunk (9–10. és 12–13. sor), enyhe áthajlással (a sorvég nem sérti a szintagma-határt), s mindkét esetben egysoros mondat zárja a mellérendelő (kapcsolatos) összetételt. Az egy sornyi mondatok nemcsak az előzőhöz, hanem egymáshoz is szorosan kapcsolódnak: „Szempilláimat csendesen lezárom... // És imádságba halkul zokogásom.” Ez a két tercett igazi közlendője, melyet két szimmetrikus elhelyezésű bővítmény-mondat magyaráz. A szonett költői közhelyei ettől a biztos és arányos ritmikai és nyelvtani szerkezettől válnak mégis hatásossá. A befejező rész szókinésében is kiemelhetjük az elégikus feloldás sejtetett-közvetett voltát: a harang és az imádság utal ennek igazi mibenlétére, az Istenhez forduló áhítatra. Az a tartózkodás a „nagy szavak”-tól, melyet Rónay György Dsida vallásossága lényegi vonásának tart, már itt is megnyilatkozik.²⁹

A szonett rímszerkezete is biztos verstechnikai készségre vall. Képlete: abba caac dde ffe. Mint látható, Dsida lazít a szonett szigorú rímképletén, amennyiben a katrének két rímpárja közül az egyik „szabad”, nem ismétlődik meg. A már említett nyelv-

tani egyhangúságon (sor és mondat következetes egybeesésén) enyhít ez a rímeli változatosság. Mozcás, dinamika képzetét kelti az is, hogy az első katrén nőírím–hímírím–hímírím–nőírím sorozata a másodikban tükörképszerűen megfordul. A tercettekben a 9–10. és a 12–13. sor mondattani összetartozását a párrím is erősíti, a 11–14. sor késleltetett párhuzamára viszont az ölelkező rímes egybecsengés hívja fel a figyelmet. A rím��avak a tiszta rímhez igen közel álló asszonáncok; a nőírímek szabályosan kéttagúak, a hímírímek egytagúak, a 9–10. sor rímpárjának kivételével, de itt a legszabadabb az asszonánc: meleg – szívemet. A két ríműfajta közötti különbség tehát maximálisan kiaknázott. A tercettek rímei között erős tartalmi kapcsolat is van; különösen áll ez a 11. és a 14. sor rímpárjára, melyek akár külön „új” mondatként is felfoghatók: lezárom – zokogásom. Amely mondat mintegy az elégikus lezáras erélyesebb folytatása, meghosszabítás.

A költemény közvetlen elődeit talán Juhász Gyula szonettjei között kereshetjük. Hatásuk mellett szól, hogy *A zárda udvarán*³⁰ egyenesen Juhász *Szüzek* című korai szonettjének nemcsak formai, hanem tematikus és motivikus utánérzése, majdnem parafrázisa. Katolicizmusával rokon áhítatot is Juhász Gyula költészetében találhatott, *Szatmári pasztellképek*³¹ című ciklusának elkészült három szonettje pedig az ő impresszionisztikus leírásait követi.

Felismerhető diákkori versein Ady hatása is. Ez bizonyult a legmúlóbbnak, hiszen Dsida Jenő költői alkatától idegen volt a nagy előd harsonás ereje. Utol-

só nagy költeményében, a *Tükör előtt*ben is csipős szerénységgel védi a maga más-voltának jogát Ady „tusázó, véres szellemé”-től, s „a habzó, fűrgé csermely ezüstkövek közt zirrenő nesztét” kívánja lantja hangjául. S ez a csermely-példa egyik korai költeményében is szerepel, szembeállítva a „vulkánmódon” alkotó, robusztus költészettel.³² De nemzedékeére egyébként is jellemző az Ady-utánzás tudatos-gondos kerülése – az „Ady-epigon” a tízes évek végétől súlyos megbélyegzésnek számít. Barátai szerint már jó nevű költő volt, amikor napokra leverte a felismerés, hogy egyik versében önkéntelenül Ady valamelyik szókapcsolatát használta. Korai költeményeiben azonban a „szent dalaitok”, „lázadt vérünk” jelzős szerkezetei Adyra emlékeztetnek, akárcsak a nagy kezdőbetűvel írott Élet, Jövő, Csend, s az ilyen, elvont és konkrét főnevet egybekapcsoló szóösszetételek, mint „életvonom” s az ezzel rokon álszinesztéziák („ébensörényen szalagos a vágy”), vagy a verseiben különben ritka erotikus szóképek („csókos ereje messze jár a nyárnak”). A *Színkép-elemzés* egyenesen egy szimbolikus Ady-motívum átvétele (fehértég – tarkaság ellentéte), annak Ady költői nyelvében kialakult jelentésével együtt.³³

Ez utóbbi példa azonban más hatást is mutat, nevezetesen Reményik Sándorét. Tőle elsősorban verselési megoldásokat vesz át Dsida, mindenekelőtt a strófatagolás nélküli szabadsorú jambusverset, sok apró lazasággal, tetszőleges rímeléssel. De érzik Reményik hatása e versek hangnemén is, mindenekelőtt az enyhén didaktikus elmélkedő részek elural-

kodásán, a képekhez és jelképekhez fűzött – gyakran túlbeszélt – önkomentárokon. S mivel Reményik költészetére kétségtelenül hatott Ady lírája, lehetséges, hogy a diák Dsida „Adys” fordulatai Reményik lírájával közvetített hatást tükröznek. Még két feltételezhető költői mintára, Mécs Lászlóra és Sík Sándorra is érvényes lehet ez a megállapítás.³⁴

A Reményik-hatás a költői világgép új irányba fordulásának is tünete. Már idézett nyilatkozatában a pályakezdő költő „fiatal erdélyi literatúránk” kibontakozását jelöli meg első tudatos (költői) élményeként, amit talán értelmezhetünk úgy is, hogy közvetlenül költői bemutatkozása előtt érnek el hozzá az erdélyiség, a transzszilvanizmus első irodalmi megnyilatkozásai, az ekkor kétségtelenül legnépszerűbb költő, Reményik Sándor versei révén. Ennek bizonyosságául idézhetjük három (!) *Erdély* című versét, mindháromat 1925-ből.³⁵ Az időben első a „régí mondák”, a „hun mesék” földjeként jeleníti meg Erdélyt, a „csillagcsodáktól terhes ég” is a Csaba-mondára utal. (Ne feledjük, a diák-poéta pártfogója a *Hun és magyar mondákat* kiadó, a magyar ifjúság tudatába beplántáló Benedek Elek.) De megjelenik a költeményben a transzszilvanista lírára jellemző értékellentét metaforikus kifejezése is: „Kemény föld, de szeretem mégis, / mert csodaszép, mert meseszép.” A nehéz sorssal párosult szépség ez az értékellentét, vagy a nehéz sors (a kisebbségi lét) átesztétizálása a tájélmény (és a tájköltészeti hagyomány) felhasználásával. Ez utóbbinak az erdélyi lírában leggyakrabban előforduló tematikus motívuma a hegy, mely (a zord körülmények között is

megelő, örökzöld lombjaival az élet és a remény elpusztíthatatlanságát szimbolizáló fenyővel együtt) mintegy az erdélyi tájhaza emblémája. A „hegycsúcsok”, illetve a „fehér havas” ott van a másik két változatban, s mindhárom versben megtaláljuk a transzszilvanista líra másik jellemző tematikus elemét, a szülőföld-hűséget is. A második *Erdély* „itt maradsz, itt élsz mindörökké, / itt porladsz néma, szürke röggé” sorpárja akár a *Szózat*-beli bölcső – sír ellentét és párhuzam parafrázisaként is felfogható. Ugyancsak a hegy-jelképre épül az *Erdélyi bércek*³⁶ hűségvallomása a szülőföldhöz, s ha netán túlzottan tűnnék hatást találni ebben az erdélyi lírikus (és az erdélyi olvasó) számára oly „természetes természeti” képben, gondoljunk arra, hogy Dsida Jenő pesti és szatmári gyerekkorában „havas hegycsúcsok”, „zord havasok” vajmi kevés szerepet játszottak, s korábbi tájverseiben sem találkoztunk velük.

A három *Erdély*-lyel egy időben keletkezett néhány olyan költeménye is, melyek Reményik Sándor Végvári-verseihez állnak legközelebb. Ez is erősíti azon feltevésünket, hogy a „lírai transzszilvanizmust” Reményik költészete közvetítette Dsidához, hiszen a kolozsvári költő elsősorban a Végvári-verseknek köszönhette országos népszerűségét. A *Régi könyv*³⁷ azon elmélkedik, vajon Isten alkotta-e a „honhátárokat”; a *Kálvária*³⁸ magyar keresztútjként állítja be Trianont; a *Magyar lányok*³⁹ az erdélyi fiatalok kívándorlását teszi szóvá, a helyben maradás éthoszáat sugallva, a *Néptemetés*⁴⁰ a nemzethalál víziójával küzd – a Végvári-versek jellegzetes témái ezek. Dsida itt fel-

sorolt költeményei talán csak abban különböznek mintáiktól, hogy bennük az indulat, a nemzetföltő szenvedély a kiszolgáltatottság elégikusabb közérzetének adja át helyét.

A formálódó világkép a visszatérő témákban ragadható meg elsősorban; ezek jelzik, hogy milyen gondolatok, eszmék foglalkoztatják a pályakezdő költőt – különösen ha e tematikus vonulatok átérnek a következő, érettebb pályaszakaszokba. Ilyen a korai versekben a szimbolista szemlélettel (is) rokon titkozatosság-élmény, melynek gyökere az ismeretelméleti kétely és válság, a jelenségvilág és a lényegvilág össze nem tartozásának, az elsőből a másokra történő következtetés lehetetlenségének a felismerése. Megformáltan ez mint a világ költői megragadásának, a költői kifejezésnek a veresége jelenik meg a fiatalkori versekben, Babits korai költészetének hasonló témáival rokoníthatóan. „Gyakorta érzek / Olyan különös / Kimondhatatlan valamit” – kezdődik *Így volna szép*⁴¹ című verse; erre következik a költőt megihlető élmények felsorolása, majd a vallomás: „S akkor előttem / Áll a nagy titok, / Amelynek soha / Nyomára jönni / Nem bírok: / Miért nem szabad / Azt a sejtelmes / Suttogó halált, / Letépett szirmot / Szavakba szednem? / Miért nem lehet / Azt az örökös / Borongó, ködös / Szomorú álmot / Papírra vetnem? / Miért nem tudom / Azt a pillantást, / Azt a sóhajtó / Méla akkordot, / Mit a futó perc / Szárnyára kapván / Régen elhordott – / Megrögzíteni, / S aztán őrizni / Örökre, csendben? / Az a sok síró / Ábrándos érzés / Miért nem ülhet, / Miért nem gyűlhet / Lelkem

mélyére / S nem tömörülhet / Dalokká bennem?” Önmaga kifejezhetetlensége mint valami fal választja el a külvilágtól is, s erre a feszültségre vall az egyjelző erejéig az idézett szövegben is felbukkanó köd-motívum ekkori verseiben. „Uram! Borzasztó! Megöl ez a köd. / Ez a homályos, titkos sejtelem!” – olvashatjuk az *Imádságban*,⁴⁰ s a vers befejező szakasza ennek az „ismeretelméleti szorongásnak” a legyőzhetetlenségét és elviselhetetlenségét állítja egyszerre: „Vagy nem bánom, ha sötétség borul rám, / A nemtudásnak örök éjjele, / Melyben kialszik érzés, gondolat, / S az öntudatnak halvány mécsbele; / A mindenségéből egy nagy semmiség lesz, / Nem lesz kérdés és nem lesz felelet... / Semmit se bánok, csak e félhomály / Múlják el tőlem, Uram, ha lehet!” E szorongás az élet végességének, az emberlét parányiságának, az életértékek omlékonyosságának a tudatosodásában kulminál, mint a következő részletben is: „Jövök a Semmiből, megyek a Végtelenbe. / Utam véget nem érő, roppant fénysugár. / E hely pedig, e pihenő a roppant vonalon / Csak egy parányi pont, / Ahol mindenki átmeleg, aki jutalomra vár.” Figyelmet érdemel az elvont (mérteni) elemekből építkező szimbolika: az irracionális szorongást racionalizálják, a lelkiállapotot intellektuális önszemlélet tárgyává teszik. Dsida e tekintetben is azt az utat járja be, amelyet a *Nyugat* lírikusai a tízes, húszas években. Ugyanakkor érvényes ez Dsida vallásosságára is; a Semmiből teremtett és az Örökkévalóság végtelene felé tartó emberlét jelképes bemutatása is a vers. Nemcsak a kozmikus végtelen, hanem az Isten előtt is zsugorodik paránnyá az ember.

(Az *Angyalok citeráján* egyik megrendítő költeménye, a *Hálóing nélkül* tér majd vissza, „mesterfokon”, ehhez a témához.)

Természeti jelképek sugallják az életöröm bódu-
latát a következő három szakaszban, hogy a befejező
strófa ez öröm illó voltára figyelmeztessen. Az élet
színhelyének a pontszerűségére (az első szakaszban)
az idő pillanatnyisága rímel itt vissza; a tér- és idő-
meghatározások létezés és mulandóság feszültségeit
jelképezik. „S mikor már lelkem erőssége dől, / Akkor
süvölt egy hang a végtelenen át; / Egy hang, amelyre
édes borzalom fog el, / Mely ellentmondást nem tűr
senkitől: / Indulj tovább!...” A gyengeségnek és a
kiszolgáltatottságnak ez az érzése kíséri a köd-
motívumot éveken át: „Idebenn hallgat ölmos
szürkeség... / Nagy, sűrű fátyol fedí lelkemet” (*Nincs
tovább*);⁴³ az élet értelmét kutató szem elől ebbe a
ködbe vész a „szent Cél”, mely felé lelke vonja az
embert; „Lopózva jó az alkony, – / Lilába olvadnak a
zöld mezők / És szürkébe a kék hegyek / És én fárad-
tan, csüggedt fővel / Megyek, megyek...” (*A Semmi
álma*);⁴⁴ „Ne ismerjen meg soha senki... / Vegyen
engemet köd körül” (*Ne ismerjen*);⁴⁵ „Künn köd
roskad a fakó tájra / és mindent, mindent elfedez... //
... Mi jobb: álmunkba belemúlni, / hol a valóság fé-
nyes semmi – / vagy ködnek, esőnek, pocsolyának /
becsukott szemmel nekimenni?” (*Borús délután*).⁴⁶ S
végezetül egy egész vers, amely valósággal össze-
foglalja a motívum tartalmait: „Ködfallal vagyok be-
kerítve most. / Íme, nem tudnak semmit rólam, / se jót,
vígat, se panaszost. // Itt megyek én. / Egyik ködtől a

másikig, / egyik tócsától másikig. // Ez a fej, / ez a
szív, / ez az enyém! / Körmöm magát a ködbe vájja /
és együtt futunk ketten, így: / Bolygó lelkem, s
atmoszférája. // Mindenki így jár, / ködbeburkoltan,
árván, hangtalan, / nem látjuk, nem értjük egymást: //
mert, jaj, mindünknek más világa van! –” (*Bolygó
lélek*).⁴⁷

Természetesen a magány, a világtól mint életcél-
kínáló valóságtól és mint emberi-lelki közösségtől
egyaránt elválasztó bezártság-érzés és a vele szorosan
összefüggő meddő szenvedés, az „én készen állok
minden fájdalomra” kissé tetszelgő póza sok más
ekkori Dsida-jelképben kimutatható. Hogy e köd-
jelképet éreztem leginkább jellemzőnek, azzal magya-
rázható, hogy későbbi, érett költészetében ez él leg-
tovább és változatokban leggazdagabban, saját mon-
danivalókról adva majd hírt. Póz és szenvelgés, mond-
hatjuk e diákkori versekre, de a fiatal költő ebben a
pózban talál leginkább önmagára. Nemcsak egy vers-
nek, hanem egy életműnek vagy egy életmű-szakasz-
nak is megvan a maga „struktúrája”, csak hogy ez
nem(csak) statisztikával leírható statikus egész, ha-
nem „dinamikus struktúra”, s elemzése egy mozgás-
folyamat álló pontokra bontása. Egyes elemek
fokozatosan kihullnak belőle – ezeket a költői
világkép-formálódás (és formálás) mint fölöslegessé
váltakat kidobja magából. Dsida korai verseiben ilyen
a naiv áhítat, ember és Isten imával kifejezhető,
egyértelműen alá- és fölérendelt viszonya, mely azon-
ban ember és végtelen szembesítésének lehetőségét is
kínálja, az avantgárd iskolák – elsősorban az exp-

resszionizmus – kozmosz-élményének nyitva utat későbbi lírájában. Eltűnnek verseiből az alkalmi költészet témái is (köszöntők, születés- és ünnepnapi versek, évfordulóra írott ódák, illetve ha ír is ilyeneket, hangnemük egyre inkább elüt az „ihletett” versekétől; retorikájuk konvencionalitása jelzi, hogy inkább szülte őket környezetének illetően szövegekre biztató elvárása, mint belső készítés), mert a kozmikus koordinátákat betöltő magányt a szokványosan értelmezett emberi kapcsolatok nem képesek feloldani; anya, testvér, szerető vagy barát sem törheti át a lélek „ködfalát”. A századforduló népdalutánzatainak álderűje is lefoszlik lépésről lépésre a fiatal költő verseiről – a magányosság póza, az „őszinte” póz kiirtja maga mellől a hozzá nem illő egyéb pózokat.

Ugyanez a folyamat figyelhető meg Dsida tájverseiben is, melyekben a leíró költészet múlt századi hagyományait követő epigon alkotások és az önkifejezés korszerűbb formái együtt, egymás mellett vannak jelen, mígnem az utóbbiak fokozatosan kiszorítják az előbbieket. Ennek azért is tulajdoníthatunk jelentőséget, mert az erdélyi lírában a húszas évektől a tájszimbolika válik a transzszilvanista szülőföldkultusz legfontosabb hordozójává.

Kiindulópontként leszögezhetjük, hogy Dsida Jenő zsenéiben a táj rendszerint hagyományos ábrázolásban és funkcióban jelentkezik. Azaz: gyakran találkozzunk bennük valamilyen konkrét (sőt megnevezett) táj, vidék leírásával, amely megfelel annak a XIX. századi lírai fikciónak, hogy a költő ezekkel az

egyediesítő eljárásokkal igazolja a látvány hitelességét, a lírai Én szemléleti kapcsolatát versének élményforrásával. (Ez egyébként a már említett erdélyi tájszimbolikával kapcsolatban is elmondható.) Ami tájkép és érzelmi tartalom viszonyát illeti, a XIX. századi népies romantika kialakította a táj minél tárgyilagosabb és valóságosabb leírásának igényét – a természetre függesztett tekintet a világ birtokba vételének eufóriájával itta be a valóság formáit és színeit. Ember és világ összhangjának kifejeződése ez a természetben fellelt harmónia, mint Petőfi tájverseiben. A lélek is harmonikus önmegvalósításra tör; a költő, miközben fenntartás nélkül azonosul a tájjal, vele kapcsolatos érzelmeit fenntartások és kételyek nélkül kimondhatónak és közölhetőnek tartja. A Petőfi leírta mezőn „a levágott sarjúrendek, mint a könyvben a sorok, heverték” – e metaforikus „elszólás” szerint a természet nyitott könyv, olvasásra és értelmezésre tárja lényét és lényegét. Természetesen a táj még oly realisztikus egésze is átítatódhat másodlagos, metaforikus jelentésekkel: „Lenn az alföld tengersík vidékin, / Ott vagyok honn, ott az én világom; / Börtönéből szabadult sas lelkem, / Ha a rónák végtelenjét látom” – írja ugyancsak Petőfi, s a rákövetkező leírás a táj gazdagságával mintegy a szabadságára lelt lélek szabad szemlélődésének, minden részleten meginduló, benne önmagára lelő érzelmi gazdagságának példázata is.

A modern költészetben ez a termékeny érzelmi kapcsolat a külvilággal megszakad, a természethez forduló harmóniaigény diszsonanciákba torkoll. A

valóságkapcsolatok megszakadásával, illetve relatív értékűvé válásával a lélek a maga vélt (és kifejezhetetlennek vélt) belső gazdagságát és szabadságát már nem ismeri fel a külvilágban. A természetélmény önmagában ezért mond egyre kevesebbet az emberről, s csak mint példázat vagy jelkép – az élménnyel kapcsolatos reflexiók jelrendszereként – lehet a költői közlés eszköze. A tájvers múlt századi kellékeinek és ennek a modernebb reflexivitásnak az összeférhetlenségét jól szemlélteti a fiatal Dsida alábbi verse:

*Hófehér felhő úszik az égen,
Szél csókolja a friss rügyeket,
Hófehér lányka sétál a réten;
Ibolyacsokrot szed, köteget.*

*Lassan hömpölygve jó a folyóvíz,
Megtörök a fény tükre felett, –
Kérde a lányka: vajjon mi jót visz?
Hoz-e öneki üzenetet?*

*Ezer pompázó pillangó röppen,
Virág-csók mindre vár valahol, –
Szalad a lányka utánok körben
S zengő madárral versenyt dalol.*

*Rózsás remények himnusza harsan,
Bimbófakadás mindenfelé, –
A lányka szíve megnyílik lassan,
S álom-pillangók szállnak belé.*

*Üdvözlégy, tavasz, gyönyörű élet,
Aranyifjúság, tűz, égi sugár!
– Így ujjong – csupa öröm van veled,
Kedveseim, ibolya vár!...*

*Mint ráncos arcú öreg anyóka,
Egykor tán éppen erre halad
S itt szedi össze, gyűjti csokorba
Emlékeit, a tar galyakat...*

(Tavasz)⁴⁸

Az életképszerű szerkezet eleve reflexív távolságot teremt; a természetben, a jelenben feloldódni tudó szereplőt, a „lánykát” mint „aktort” a versben megszólaló én „nézőként” kívülről-felülről és jövő-perspektívából szemléli. A „nézőben” ugyanis a tavasz a majdani ősz, az öröm a majdani bánat, az ifjúság a majdani öregség távlatát idézi fel. A befejező szakasz didaxisa ezt ki is mondja, s ezzel az életképet példázattá változtatja; a spontán jelenlétet a természetben egy átfogóbb életbölcesség szemszögéből elemzi. Ez az intellektualizáló szándék azonban a leíró vers hagyományos stíluskeretei között csak töredékesen valósulhat meg.

A költemény két nyelvi rétege élesen elkülönül egymástól. A természeti elemek leírásában a tavasz „bájának” múlt századi közhelyei uralkodnak: felhő, rügy, ibolyacsokrot szedegető lányka, pillangó, madárdal. A közhely-hatást a szokványos jelzők is erősítik: a felhő hófehér, a rügy friss, a pillangó pompázó, a madárdal zengő, a remény rózsás. Az utolsó

előtti szakasz ujjongó életöröme ezért hiteltelen; a zárószakasz didaxisa akkor érné el a kívánt „leplező” hatást, ha valódinak érzett örömről derülne ki, hogy mulékony és viszonylagos; ha tényleges érték veszendő voltára döbbsentene.

Tekinthetjük persze a felsorolt közhelyeket funkcionálisnak is, azaz egy műfaj – az életképszerű idill – ironikus lebontásának. Ez esetben nem a versben megjelenített értékekre irányul a figyelem, hanem a (hajdani) lírai kifejezés értékvesztett voltára. Ezt a műfaji destrukciót azonban már a későromantika végrehajtotta, s a Dsida-vers ennek a „romantikus iróniának” is csak erőtlén utánzata.

Találunk azonban a fenti verssel egy időben született olyan költeményt is Dsida Jenő zsengei között, amelyben ez a példázat-forma sikeresen hangolja össze a tájélményt az érzelmi-gondolati tanulságokkal.

*Tóparton ülök. Itt az alkonyat.
Bíborló fényt a felhők fodra tör.
Halk sóhajtás sem zizzenti a nádat,
S hallgat az álmos, lomha víztükör.*

*Tóparton ülök. Iszonyú a csend!
Ilyen a hinduk Nirvánája tán...
Éltévedt kezem kavicsokkal játszik
S a vízbe dobja mind, egymás után.*

*Nagyokat loccsan. Megtöri a tükröt.
Fájón, vonaglon ezer gyűrű kél;
Egymást követve szanaszét kígyóznak...
Mi vonja őket? Merre van a cél?*

*Talán nekem is ilyen tó a lelkem –
És alvó álmok vizével tele –
S fehér ruhában partján ül az élet
És kavicsokat hajigál bele – – –*

*Vágy-gyűrűk kelnek, siklanak előre –
Csábítón int nekik a Szép, a Jó –
Hullnak, hullnak a színes kövecsek
És vonaglik és hullámszik a tó...*

*Egyszer azután kifárad az Élet;
Álomra hajtja fejét szótlanul, –
A sok törtető gyűrű szerteszéled
S a végtelenben halkán elsimul.*

(Tóparton)⁴⁹

A vers két síkja – a látvány és az érzés síkja – között a kapcsolatot az egymásra utaló nyelvi eszközök biztosítják. A leírás tárgya (tópart) és a szemlélő szubjektum csak az első két szakaszban kiépített vershelyzetben különül el egymástól; a továbbiakban a két szerkezeti síknak megfelelő nyelvi rétegek folyamatosan egymásba játszanak, a két sík közötti megfelelést jelezve. A lelkiállapotot a látvány elemeivel jellemzi a szöveg, a látványba pedig megszemélyesítő jelzők révén belevetíti a lelkiállapotot.

Az indítás – „Tóparton ülök” – tárgyias pontosságával a vers alanyára vonja a figyelmet. A látvány is konkrét és egyedi: sugártörés, mozdulatlan nádas, mozdulatlan víztükör. A megszemélyesítő hatású

stíluselemek – a szél helyett a sóhajtás névcseréje, a víztükör jelzői (álmos, lomha) – ugyanakkor elindítják táj és érzélem „keverését”, a vers két téma-síkjának az egymásba játszatását, szakadatlan felcserélődését. Az ismételt „tóparton ülök” a második szakasz indításként már nemcsak helyzetjelölő, hanem a hangulatra is utal, mely a versalanyt jellemzi. Minősítés következik: „Iszonyú a csend!” A szemlélődő Én reagál a látszólag természetkinálta hangulatra, de hogy ez a lélek csöndjére is vonatkozik, azt az intellektuális vétetésű hasonlat sugallja: „Ilyen a hinduk Nirvánája tán...” Az „eltévedt kezem”-mel kezdődő két sor ismét tárgyasítja a kapcsolatot ember és táj között; mozgás, cselekvés kerül a versbe, de az „eltévedt” jelző ennek a cselekvésnek a céltalan, esetleges voltát is elárulja.

Következik a Nirvána-hangulatot megzavaró gyűrűzés; a látvány ezzel fokozatosan átmegy jelképbe. A kavicsok nyomán kelt vízgyűrűk valóságos látványába a megismerés jelölő jelentésű határozók – fájón, vonaglon – visznek a szubjektum lelkiállapotára vonatkozható tartalmat, a két költői kérdés pedig – „Mi vonja őket? Merre van a cél?” – félreérthetetlenül emberivé minősíti ezt a fájdalmat.

A következő szakasz most már hasonlattá alakítja a látványt, s ezzel végbemegy a két tematikus sík „helycseréje”. Eddig – formálisan legalábbis – a költemény tiszteltben tartotta azt a romantikus költészetben kialakított és hosszú időre kanonizált lírai fikciót, hogy a leíró versben kifejezett érzelmek, hangulatok forrása a látvány; a külvilág lehetséges „ihletforrás” szerepe is az ember és a természet összhangjának

egyik megnyilvánulása. A Dsida-versben a leírt látvány egyes elemeinek mint a lelkiállapot „megfeleléseinek” megismétlése („álmok vize”, „partján ül”, „kavicsokat hajigál”) ébren tartja ugyan bennünk a kiinduló helyzet konkrétságát, de azt is érezteti, hogy a leírás nem(csak) a külsőre, hanem a belsőre (is) vonatkozik. A látvány és a közérzet síkja szüntelenül változtatja egymást a befogadó tudatában, s ennek megfelelően a szemlélet is átcsap önreflexióba. A vízgyűrű – vágy megfelelés folytatja ezt a szimultán képhatást, majd a „hullnak, hullnak a színes kövecsek / és vonaglik és hullámszik a tó” sorspar már csak emlékeztet az indító vershelyzetre, de vonatkozni félreérthetetlenül „a lélek tavára” vonatkozik; az önreflexió mint ihletforrás magába olvasztotta a látványt, megszüntette jelentésbeli önállóságát, s jelképrendszerként alárendelte önmagának.

A befejező szakasz, akárcsak az előző versben, didaxissal zárja a költeményt, de úgy, hogy a két záró sor még egyszer visszaül a vízgyűrűk látványára; leíró képnek és reflexiónak ez az egymásba olvadása a közhelyszerű következtetést, hogy tudniillik minden vágy és törtetés végén ott a halál, nem explicit tanulságként, hanem a „látványban rejlő”, képimmanens gondolatként sugallja az olvasónak. (Ady szimbolizmusának nagy vívmánya, az, hogy a „lapos allegória” racionális-szillogisztikus gondolatiságát egy képimmanens gondolatisággal váltotta fel, immár egy kezdő költő ujjgyakorlataiban is megjelenik.) A baljós végkövetkeztetést szelídítik-költőiesítik az eufemizmusok is; a halál szó nem jelenik meg a versben, csak

enyhítő szinonimái. Az Élet „álomra hajtja fejét”, a vízgűrűk elsimulnak – az elmúlás mint enyhet adó, végső nyugalom vet véget a látvány mozgalmasságának. A mondott „képimmanens gondolatiság” kiteljesítését is megtaláljuk a lezárásban: az „elsimul” ige határozója – a végtelenben – átlendíti tudatunkat a határolt tárgyi valóságból a határtalan semmibe. Ez a befejezés halálhangulatát is transzcendens irányba tágítja, amennyiben a pusztá megsemmisülést a végtelenhez társuló (s természetleírásról [is] lévén szó, magától értetődően társuló) kozmikumnak s a végtelennel ugyancsak rokon öröklétnek a hangulatával egészíti ki.

Az 1922 ősztől 1925 karácsonyáig írott ötszáznál több vers tehát elsősorban stiláris és szemléleti eklekticizmusról tanúskodik; sem egységes világrépről, sem stiláris egyöntetűségről nem beszélhetünk velük kapcsolatban. Ez az eklekticizmus azonban – mint jelentős nemzedéktársainak pályakezdő verseiben is – pozitívumot is jelez: a majdani *poeta doctus* ismeret-szomját. Dsidára már középiskolás diák korában jellemző, hogy versei nemcsak a kamaszos közlésvágy ösztönös kitörései, hanem kezdettől a „hivatásos költő” szakmai érdeklődésével fog írószerszámot. Nemcsak elmondani akarja, ami „lelkét hevíti”, hanem – ha egy neki tetsző verset olvas – e mintához igazodva próbálgatja stiláris és ritmikai megoldásait átvenni. Később a „neki tetsző” minősítést bizvást felcserélhetjük az „újszerű” jelzővel; olvasmányaiából azt a XX. századi követelményt is megtanulja, hogy a költészetnek és a költeménynek „modernnek” is kell

lennie. S ezzel már – tudatosan? öntudatlanul? – közönségére is tekint (nem a valóságosra, hiszen közölnie csak a *Cimborá*ban sikerült, s e közlemények szükségképpen gyerekolvasók befogadási szintjéhez és Benedek Elek ízléséhez igazodtak, hanem a lehetségesre). E később gyümölcsöző tulajdonságokban rejlik a diákkori versek „ígérete”.

AZ AVANTGÁRD VONZÁSKÖRÉBEN

Készülődés az első verskötetre

1925 őszén a pályaválasztás következik az immár „érett” diák életében, és Dsida Jenő – nyilván az előzetes családi szándéknak megfelelően – a kolozsvári egyetem jogi karára iratkozik.⁵⁰ Első egyetemi évében még csak ismerkedik „Erdély fővárosának” irodalmi életével, mert nem tartózkodik itt huzamosan és megszakítás nélkül; egy szatmári ügyvédi irodában gyakornokoskodik egyetemre iratkozása után.⁵¹ Az első egyetemi évére esik egy vasúti balesete is, melyből hosszan húzódó kártérítési per lesz.⁵²

Rövid kolozsvári tartózkodásai azonban elégségesek ahhoz, hogy személyesen is kapcsolatba kerüljön a helyi sajtóval, irodalmi körökkel. Láttuk, hogy *A Hírnök*nek már korábban alkalmi munkatársa lett; a *Pásztortűzzel* ilyen kapcsolata csak kolozsvári tartózkodása során alakult ki, erre vall legalábbis, hogy a folyóiratban 1926 februárjában jelentkezik először.⁵³ Irodalmi kapcsolatok kiépítésében Benedek Elek is segítette felfedezettjét; *Az Újság* szerkesztőségébe az ő ajánlólevelével kopogtat be, s itt mindjárt támogatásra talál.⁵⁴ 1925 novemberétől az *Ellenzék*-ben is jelennek meg versei, és pedig váratlanul nagy számban, tehát a szerkesztő Kuncz Aladár is felfigyelt tehetségére. Kolozsvári kapcsolataiban azonban 1926 derekától állandósulnak, amikor a Dsida család Kolozsvárra költözik, éppen azért, mert a költő anyja nem akarta magára hagyni betegeskedő fiát.

Egyetemi pályafutása nem sok eredménnyel járt. Mindössze első szigorlatát tette le, s 1926 nyarától, amikor már illetékes vélemények győzik meg költői tehetségéről, véglegesen az irodalomnak szenteli magát. A jogi tanulmányok ugyan még évekig foglalkoztatják, 1928–29 telén is vizsgára készül,⁵⁵ de ezt a vizsgát már sohasem teszi le. Állást is irodalmárként vállal; a *Pásztortűz* technikai szerkesztője lesz.⁵⁶ Mint munkakörére vonatkozó későbbi dokumentumok bizonyítják, nemcsak a korrektúra és a tördelés tartozott hatáskörébe, hanem a közlésre kerülő munkák kiválogatása, elbírálása is. A folyóirat belső munkatársaként ebben az időben jó néhány cikket, kritikát is ír a *Pásztortűz*be, nem egészen egy év leforgása alatt tizennyolcat. (Ha arra gondolunk, hogy a huszadik évét alighogy betöltött fiatalember e műfajjal addig nem is próbálkozott, illetve hogy a szerkesztésről semmiféle tapasztalata nem volt, csodálhatjuk munkaadóinak bizalmát, nemkülönben szerkesztői tevékenységének meglepő eredményességét.)

Erre az időszakra esik barátságának kibontakozása Kuncz Aladárral. Ez a legnagyobb hatású személyes kapcsolat a költő életében. Ennek írásos nyomai nem maradtak fenn, hiszen nemcsak egy városban, hanem egy utcában is laktak, egyazon kávéházi asztaltársasághoz tartoztak. Kettejük műveiből azonban – feltételezéseként – mégis kikövetkeztethető e barátságának a költő szemléletére gyakorolt hatása.

Mindenekelőtt: a költő nyomtatásban megjelent és kéziratban maradt műveinek bibliográfiája félreérthetetlenül mutatja az igényesség és tudatosság nö-

vekvő szerepét Dsida költészetében. Az 1927–28-as évek termése jóval kisebb, mint a megelőzőké; 99 verséről tudunk e két évben, az 1925–26-ban írott évi 150 verssel szemben. Feltűnő továbbá az alkalmi versek hiánya, ami az igénytelenebb költői feladatoktól való elfordulás jele. E két év termésének színvonalbeli egyenletességét jelzi az is, hogy belőle 66 vers a *Leselkedő magány* című kötetébe is bekerült (vagy ott jelent meg először), ami, ha tekintetbe vesszük, hogy a kötet a róla szóló ismertetések megjelenési dátumából ítélve 1928 első negyedében jelent meg, azt is jelenti, hogy a fiatal költőnek kevés olyan költeménye van, melyeket méltatlannak érez magához. A múgondnak és színvonalbeli igénynek ez az ugrásszerű növekedése természetes is, hiszen a költői pálya elején kell bekövetkeznie, de ha Dsida ekkori verseit összevetjük a korszak folyóirataiban közölt versek átlagos színvonalával, azaz ha számot vetünk azzal, hogy egy olyan irodalmi közegben teszi meg első lépéseit a nyilvánosság felé, amelyből a kezdeti évek diletantizmusa korántsem vészett ki, amelyben tehát a ragaszkodás egy magasabb igényhez nem a költői érvényesülés feltétele, akkor e változásban talán joggal keresünk az igényre ösztönző külső hatást is. Annak a Kuncz Aladárnak a hatását, aki az első *Nyugatnemzedék* formaigényén felnőve, mint szerkesztő és kritikus az erdélyi irodalom önállóságát hirdette a transzszilvanizmus szellemében, de ez önállóság előfeltételének a minőségi egyenrangúságot tartotta a nagy irodalmakkal. „Az erdélyi műveltséget – írja 1925-ben – nem lefokozásnak, hanem ellenkezőleg

szellemi erőink mennyiségben és minőségben való felfokozásának tekintjük.”⁵⁷

De Kuncz gondolkodásmódjának nyomait a fiatal Dsida egyéb megnyilatkozásaiban is megfigyelhetjük. Egy Ady-évfordulóra írott esszéjében a következő megjegyzést olvashatjuk: „És Erdély mai lírájából, bár tompán és messziről zöngve, de mindenhol kiérezhető az Ady-intonálás.”⁵⁸ Nemcsak Makkai Sándor Ady-könyvének hatása, mint Földes László feltételezte, hogy Dsida az erdélyi magyar líra szellemi ősenek tekinti Adyt, hanem egybehangzik ez Kuncz Aladárnak még a Makkai-könyv előtt kifejtett álláspontjával: „Ady Endre, Babits Mihály, Kosztolányi Dezső, Juhász Gyula és a holnaposok nélkül a mai erdélyi líra el sem képzelhető. Fontos ezt megállapítanunk akkor, amikor az erdélyi lírának általános magyar irodalomtörténeti jelentőségét keressük.”⁵⁹ Dsida Jenő azonban azt is leszögezi, hogy „a jelen Adyt olvasó ifjú nemzedék szinte sóbálvánnyá mered arra a gondolatra, hogy lehetett valaha nem érteni Adyt”, majd hozzáfűzi: „a jelenben senkinek sem szabad többé úgy írnia, mint Ady tette”. Dsida ezt a történelmi távlattal magyarázza, mely a lezárt múltba helyezi Ady költészetét, s mellyel szemben az „általános korízlés ma ismét egyebet kíván”.⁶⁰ Mintha csak Kuncz Aladárnak ugyanerre az Ady-évfordulóra írott esszéjére válaszolna, melyben a szerző az új nemzedékre bízta az Ady-örökség értelmezését: „Mi, akik Adynak kortársai voltunk, s képzeletünket és lelkünket egy összeomlott világból hoztuk át a maiba, Ady továbbélését és

továbbhatását nem is láthatjuk. Mi, akármennyire is nem akarnánk, csak folytatni tudjuk volt életünket.”⁶¹

Ugyancsak Kuncz az, aki kezdettől leghatározottabban hangsúlyozza, mintegy a transzszilvanizmus belső hajtóerejévé kívánja tenni az európaiságot, az egyetemes humánus igényét. 1928-ban pedig a következő szerkesztői üzenetet olvashatjuk a *Pásztor-tűz*ben, kétségtelenül Dsida tollából: „Képtelenség a transzszilvanizmust Trianontól datálni, csak azért, mert a mai erdélyi magyarság és szászság helyzetében az ősi erdélyiség szelleme megint aktívabban hat, mint a háború előtt. A mai erdélyiség az evolúciónak csak egy mozzanata, de ma is, mint mindig, *tiszta európai szellemet jelent a legnemesebben felfogott nemzetiség alapján.*”⁶² S abban, hogy Dsida – a *Pásztor-tűz* kritikai gyakorlatától eltérően – inkább szigorúan, mint udvariasan ítéli meg jó néhány kortárs költő recenziálásra rábízott kötetét, ugyancsak Kuncz az erdélyi kritika igényességéért folytatott küzdelmére ismerhetünk.

Kuncz Aladár fentebb idézett felsorolása azokról a költőkről, akik szerinte közvetlenül hatottak az erdélyi líra fejlődésére, egyúttal irodalmi ízlését, értékrendjét is elárulja. Mindkettő a nyugatos lírához kötött, de már annak húszas években elért, szimbolizmus utáni eredményeihez, s mint az Ellenzék irodalmi mellékletének közleményei jelzik, a kortárs európai avantgárd jelenségei is foglalkoztatják. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy Dsida Jenő irodalmi irányultságát mindenestől Kuncz Aladár hatásának tulajdoníthatjuk. Általános európai tendenciába illeszthető

ez, de az e fejlődésirányt felismerő, nagy műveltségű és tekintélyű kritikus és szerkesztő nagymértékben bátoríthatta, bátorításával felgyorsíthatta költői beérését.

A költői bemutatkozás – a *Leselkedő magány*

1928 elején jelenik meg Dsida Jenő első verskötete, a *Leselkedő magány*. Az irodalmi közvélemény a reményteli tehetségnek kijáró figyelemmel fogadta a kötetet; a költő „beérkezett”. Nemcsak a *Pásztortűznél* betöltött szerkesztői pozícióját erősíti meg a siker, hanem az irodalmi életben is ennek megfelelően számolnak vele; 1929-ben a Kemény Zsigmond Társaság választja tagjai közé, s ez év nyarán meghívják a Helikon immár rendszeresült marosvécsi találkozó-jára.

A kötet kritikai fogadtatásából három írást emelhetünk ki, amelyek nemcsak méltatnak és biztatnak, hanem az adott korban mérvadó értékelést is nyújtanak a kötetéről. Molter Károly terjedelmes elemző bírálatban foglalkozik a *Leselkedő magány*-nyal az *Ellenzék* hasábjain;⁶³ a *Pásztortűz*ben Reményik Sándor ismerteti,⁶⁴ Gaál Gábor pedig a *Keleti Újság*ban ír róla.⁶⁵ Az első kettőnek az ad jelentőséget, hogy Molter a „helikoni” csoport vezető kritikusa, aki a transzszilvanizmus „européer” szárnyát képviseli, a háború előtti polgári radikalizmus erős reminiscenciáival; Reményik a feladatvállaló, a „küldetéses” transzszilvanizmus elkötelezett híve és reprezentatív költője;

Gaál Gábor a transzszilvanizmust elutasító baloldali irodalmiság szószólója. Hármójuk kritikája együttesen teszi lemérhetővé, hogy az első évtizedében járó erdélyi magyar irodalomban milyen kanonizációs elvárásokat állít(hat)ott a kritika a fiatal költő elé.

Molter Károly kritikája elején elismeri, hogy Dsida Jenő „a szabadság édes cimbalomszava helyett barlangi jajsztót hallat, mint aki magával vitte egész népe nyomorúságát a magánya mélyébe. Ez a magány jogosult, nem affektált, aki ennyire el tudja hitetni az olvasóval, annak termékeny menekülés volt a tömegnél többet érő önmagához ez a verses panasz, ez a folyékony keserűség: ez a magány a költő leszámolása a világ hiú örömeivel.” Két bekezdéssel lennebb azonban már úgy véli, hogy „sok nem is övé e fájdalomból. Csak a feje s nem a szíve mondatja vele, úgyhogy ezek néha inkább érdekesek, mint megrázóak. Ifjúi bánata szépen talál szokat, de kétségbeesése az Ady (ha tárgyaltanabb is), a pesszimista olvasmányaié, a sablonkerülő sabloné, a divaté vagy a hangulatáé.” Ez az elmarasztalás – mely maga is *sablon*, hiszen bemutatkozó kötetekben szinte kötelező a hatásoknak, az olvasmányélményeknek, a stílusdivatok tüneteinek a szerző fejére olvasása – két „hiányt” jelezhet. Egyik, hogy Dsida „fájdalmai” nem eléggé társadalmiak (ezt az értelmezést Molter polgári radikális múltja teszi jogosulttá); másik, hogy a „barlangi jajsztó”-t nem a kisebbségi helyzet, tehát megint csak nem kollektív sorscsapás váltja ki a költőből.

Reményik Sándor elfogadja őszintének a *Leselkedő magány* szomorúságát, tragikus hangoltságát, de alig

leplezi idegenkedését tőle: „...ez a lélek fáradt és szomorú, talán még inkább, mint az öregebbeké. Kissé fásult is, kissé fagyos is. Nem csodáljuk. Ezek a lelkek romok közt születtek.” Ezért látja Dsida verseinek fő sajátosságát a céltalanságban, ami abban is kifejezésre jut, hogy „témái alig vannak, annál inkább vannak víziói, hallucinációi, eltűnő vonalai”. S ő is, akárcsak Molter, Dsida nyelv- és formaérzékében jelöli meg a majdani költői eredmények zálogát. Nem kétséges, hogy Reményik ezt a „céltalan szomorúságot” a transzszilván ethosszal tartja összeférhetetlennek, a „téma-hiányt” pedig a kisebbségi sorsvállalással, mely Reményik költészetének egyik alaptémája.

Mindkét kritikában ott formálódik az a helikoni kánon, mely a transzszilvanizmus irodalometikájának elfogadását és a kisebbségi lét, valamint az arra adható transzszilvanista válaszok tematizálását tekinti megkülönböztetett erdélyi értéknek, s ha rangsorolásait esztétikai mértékhez köti is (mert kétségtelenül ahhoz köti!), ennek az esztétikumnak a funkcióját az előbbieik kifejezésében, költői világgéppé formálásában találja meg. (Esztétikumnak és etikumnak ez az egybeolvasztása a kanonikus értékelésekben azonban korántsem a kisebbségi irodalmak jellegzetessége; más formában ugyan, de találkozunk vele a harmincas évek újklasszikus kánonjában is.)

Gaál Gábor, éppen ellenkezőleg, azt értékeli a *Leselkedő magányban*, hogy egy nemzedék válságélményének kifejezője. E válsághangulatban a kritikus mondanivalót érez, egyfajta humánium utáni sóvárgást, s ebből vezetve le Dsida költői formáit, sorolja a

korszak avantgárd lírai vonulatához. Önmagában Gaál Gábor kritikáját tekinthetjük „költő és kora” legtárgyszerűbb mérlegelésének, a következő esztendőben azonban az „antitranszszilvanista kánon” a valóság-irodalom és a tiszta osztályvonal elvárásai mentén fogalmazódik meg, úgyhogy Dsida költészete ebben sem találhatott teljes méltánylásra.

A három kritika közös megállapítása azonban – ha a hozzá fűzött értékelésbeli eltérésektől eltekintünk –, hogy a *Leselkedő magány* a korszak válságlírájához tartozik. Láttuk a diákkori versekben ennek előzményeit; azt, hogy a korai versekben a köd-motívum évről évre erősödő vezérszólamot alkot. Ennek folytatása a *Leselkedő magány* verseiben a titok-motívum. A világgal azonosulás expresszionista gesztusának egyik feltétele (ha nem alapfeltétele) a hit a költészet megismerő erejében. Köznapian szólva: azonosulni csak azzal a világgal lehet, amely maga is azonos önmagával, s azonosságának titkait testvéri otthonossággal tárja a költő elé. A megismerés azonban a fiatal Dsida számára – mint a motívumot *ars poetica*-érvénnyel feldolgozó *Túl a formán* mutatja – drámába, sőt emberi-művészi kudarcba torkolló erőfeszítés. Valóság és ismeret, anyag és igazság valami bizonytalan dualizmusként jelenik meg a költő előtt, mag és héj, test és lélek viszonylataként. Dsida (a szimbolistákra emlékeztető attitűddel) *elfordul* versében – az ismételt „nem az” tagadással – a jelenségektől, s létüket csak a jelképes megfelelésben tekinti érvényesnek; nem önálló létük van, hanem valami metafizikai lényegre utaló jel-szerepük. Ugyanakkor a

Dsida-vers mint válságélményt tolmácsolja ezt a szimbolista rádöbbenést a valóság kettősségére. A szimbolista költő a korrespondenciák keresésében, a baudelaire-i „jelképek erdejébe” vezető felfedezőútban látja a költészet igazi hivatását, s nem az egyértelmű bizonyosságok felmutatásában. Dsida azonban a „nevükön szeretném nevezni őket” sóvárgásával, a kifejezhetetlen kifejezésére irányuló vággyal közeledik e valóság–lényeg dualizmushoz. A dolgok szimbólummá válása ilyenformán nem bensőségüket, hanem éppen titok-voltukat, idegenségüket tárja fel.

A költemény formája az az expresszionista szabadvers, amely ritmus és rím szöveget tagoló eszközei helyett a költői hatást szinte teljesen a nyelvtani formákra bízta, s a vers információs egységének a köznyelv, az élőbeszéd azonos egységét, a mondatot teszi meg. A vers első részének első mondata a költemény alaptételét fogalmazza meg: „Túl minden jelzón és rendeltetésen / meglapul a dolgok lelke.” A mondat kifejező értékét először is a kiemelő szórend növeli; a „túl” a sor élére kerül, hangsúlyozottan utalva a dolgokon túli megfelelésekre. Költői erőt biztosít továbbá a mondatnak az eredeti szóhasználat (eredetiségen nem a „ritka”, „költői” szavak használatát értem elsősorban, hanem a szónak a kontextus biztosította, a szótáritól eltérő „egyedi” jelentését): a „jelző” itt nem a nyelvtani vagy stilisztikai kategóriát jelenti, hanem azt, amit általában kifejez: a dolgok empirikus tulajdonságait; a „rendeltetés” a gyakorlati felhasználhatóságot, a hétköznapi szemlélet pragmatizmusát. A „dolgok lelke” szókapcsolatban két olyan fogalmat állít igenlő viszonyba

egymással a költő, amelyek közkeletű értelmezésük szerint csakis kizárhatják egymást, azaz a vers „szótárában” a dolog lelkes lény, lélek tulajdonítható a dolognak is. A „meglapul” a „rejlik” helyett megszemélyesítő hangulatával fokozza a mondat kifejező értékét. A mondat alanyának körülírása következik: „a kérlelhetetlen, bronzsötét / egyetlen lényeg”. A „lélek” és „lényeg” szavak a szövegösszefüggésben szinonim jelentést kapnak (a vers nyelve nemcsak a szójelentést, hanem a szinonima-sorokat is átképezheti), s e szinonima-párban a „lényeg” az elvontabb, gondolatibb. Az „egyetlen” jelző a megismerés tárgyának abszolút jellegére utal, a két megelőző jelző azonban a már említett kudarcélmény sejtelmét is belopja a szövegbe: a „kérlelhetetlen” megint csak megszemélyesítő hangulattal a „dolgok lelke”-nek fenyegető, az embernél erősebb hatalmat tulajdonít; a „bronzsötét” ezt a kérlelhetetlen erőt „materializálja”, a bronz hideg keménységével és sötét baljóslatúságával állítva párhuzamba. A szakasz zárómondata („s valami igazság hömpölyög / a folyók fenekén”) gondolatrítmust alkot a megelőző szöveggel. Újabb taggal („igazság”) egészül ki a versbeli szinonima-sor, s ezzel a szakasz kulcsfogalmának az egyre absztraktabbá válása is lezárul („lélek–lényeg–igazság”). A zárómondat kifejezőerejét elsősorban a nyelvtani és stiláris funkció különbsége biztosítja, hiszen e szövegrész valójában egy hasonlatot rejt: a lényeg vagy igazság oly rejtett, mint a folyó felszín alatti sodra. A vers ezt az alárendelő szerkezetet mellérendelő (kapcsolatos) mondat formájában fűzi a megelőző részhez, a hasonlat alapját képező analógiát az olvasónak kell

felfedeznie. A mondaton belül a költői hatást egy komplex kép erősíti; nem az ár hömpölyög a folyóban, hanem az igazság. Az igazság rejtett – erről az elvont gondolatról vált át tudatunk a hömpölygő folyó látványára, amely azonban az igazság rejtezését képiesíti, tehát azonnal visszavezet a kezdeti elvontsághoz; a tudatnak ez a villódzása elvont és tárgyias között az 5–6. sorban végleg a költői nyelv bővületébe fogja az olvasót,⁶⁶ különösen, hogy a metafora illetően feszültsége kiegészül a mondat fent jelzett „nyelvtani feszültségével”. Fokozó hatású, hogy a szöveg a nyelvi elemek esztétikai funkcionáltsága tekintetében az első sortól a hatodikig „sűrűsödik”; az 1–2. sorban két egyénien árnyalt főnév, a 3–4-ben két költői jelző, az 5–6-ban komplex kép és feszültségkeltő mondatforma növeli a kifejező hatást. Ugyanúgy, ahogy a szöveg tartalma is az indító ötlettől a gondolati felismerésig mélyül.

A második részt azonos mondatformák ismétlése teszi ritmikussá:

*Háznak mondasz valamit,
– négy fala van, –
pedig nem az.
Kályhának mondog,
pedig nem az,
virágnak mondog,
pedig nem az,
asszonynak mondog,
Istennek hívod,
pedig nem az.*

A főnevek, amelyekre a sorozatos tagadás vonatkozik, azzal visznek fokozást az ismétlődő grammatikai formába, hogy minden szó valamivel hangulattelibb, mint az előző; a „ház” esetleges és közömbös példa; a „kályha” már befelé terelő mozdulat, az otthonosság hangulatával; a „virág”-hoz a természet, az üdeség, a szépség „költői” konnotációi társulnak, az „asszony”-hoz vágy, szerelem, boldogság, hogy a sort az „Isten” – a mindenség, teljesség és hit szimbóluma – zárja.

Jellemző az expresszionista szabadversre a gondolategység lezárásának nyelvtani megoldása. A felsorolást, amelyet végeérhetetlenül folytatni lehetne, a mondatforma ismétlődésének váratlan megállítása szakítja meg (még mielőtt a mondatot és szakaszt záró ponthoz jutnánk); az utolsó mondatban a felsorolás felgyorsul, amennyiben az „asszonynak mondog, / Istennek hívod” mondatokat nem választja el a már várt tagadó fordulat, s a szándékosan egyhangú mondatformát az állítmány „mondod” igéjének „hívod”-ra cserélése is fordulatossabbá teszi. A gyorsulásra és az egyhangúságot megszakító fordulatra következő „pedig nem az” mondatnak így nemcsak tagadó jelentése, hanem előkészített befejezés-értéke is lesz. A nyelvtani formák ritmikus ismétlődésére épülő szabadvers tehát erőteljes (és hatásos) retorizáltsággal tűnik ki; a fiatal Dsida ebben a viszonylag egyszerű példában is hibátlanul kezeli ezt a retorikai eszköztárat. (Hozzátehetjük: a hármas ismétlés retorikai-szerkezeti archetípus is, tehát önmagában alkalmas a lezárás-befejezés elvárásának felkeltésére.

Hogy a felsorolásnak itt be kell fejeződnie, azt a további fokozást kizáró utolsó főnév – Isten – is sejteti. Bár azt is mondhatjuk: a felsorolás lezárását „közlő” retorikai fordulat „állítja”, hogy Isten neve után fokozás nem lehetséges.)

Ebben a felsoroló részben különül el legélesebben Dsida versbeli magatartása a szimbolista szemlélettől. A szimbolista vers föloldja a megfelelésekből kibontakozó látomásban a valóságot („az újrateremtett természet” baudelaire-i elvének megfelelően), a költő diadalmasan fedezi fel, hogy a világ nem azonos tárgyi önmagával, hanem több annál. A Dsida-versben a tárgyak *vannak* – s hogy nem azonosak azzal, aminek látszanak, az nyugtalanító és feloldhatatlan dilemma forrása, a megismerés válságának, az elidegenültségnek az élményét hangsúlyozza. Ez az élmény csak a vers utolsó részében jut el egyfajta – de nem intellektuális, hanem pusztán hangulati – feloldódásig.

*Nevükön szeretném nevezni őket
ilyenkor alkonyatkor.
Kinyúl értem bizonytalan szavuk,
megölel láthatatlan karjuk
s úgy ringok el a titkok titkán,
mint az anyám ölén.*

E részben a mindeddig gondolati síkon közölt mondanivaló személyes vallomásba megy át, a valóság jelentései nélkül maradt ember vigaszkereső vallomásába. Ezért ebben a részben a legtöbb az érzelmi hatású stílusesező. Mindjárt az első sor egy figura

etimologicával indul („Nevükön... nevezni”), majd az „ilyenkor alkonyatkor” folytatás teremt meg a titokidőzéshez illő sejtelmes hangulatot. Az első két rész fogalmi szigorával ellentétes jelzők („bizonytalan”, „láthatatlan”) fejezik ki a titkok előtti érzelmi behódolást, s ami fogalmi szinten nem sikerült, a titkokkal való azonosulás, az úgyszólván testi kapcsolatként valósul meg a zárórész komplex metaforájában: „Kinyúl értem bizonytalan szavuk, / megölel láthatatlan karjuk.” A „kinyúl” és a „megölel” egyaránt kézre, karra vonatkozó konkrétumok, az azonos mondatbeli funkció és azonos sorbeli helyzet a „szó” és a „kar” szavakat a fentebb jelzett módon „költői szinonimává” teszi, az elvont „szó” főnév így kap a szövegben elvont és konkrét közt villódzó alkalmi jelentést. A befejező hasonlat ezt a komplex képhatást ismétli meg, a megbékélést, az érzelmes-bensőséges bele nyugvást sugallva: „s úgy ringok el a titkok titkán, / mint az anyám ölén.” Ugyanolyan szakaszzárással találkozunk, mint az első részben; itt is elvont főnév–konkrét ige ellentéte teremt a költői hatást, itt is hasonlat fogalmazza meg ezt az ellentétet. Az első szakaszban azonban a hasonlat, láttuk, mellérendelő szerkezetbe rejtve, feszültségteremtő erővel formálódik, a befejező részben azonban nem; stilisztikai és nyelvtani funkció egybeesése jelzi a kezdeti feszültség nyugvópontra jutását, feloldását.

A költemény verselése is tipikus példája a *Leselkedő magány* ritmusformáinak. Szabadversnek tűnő szerkezet ez, amennyiben a sorok szótagszáma kötetlen, s a szövegszakaszok sorszáma is. Hiányoznak a

rímek is. Valójában a vers ritmikája modernül kezelt, oldott jambus (a huszadik századi jambusvers licen-ciáit már szabálynak fogadva el), így jambikusnak vehető a 2. és a 3. sor, mert bennük csak a tördelés – az áthajlást elkerülő, sor- és mondathatárt egyeztető írásmód – bontja meg a ritmusképletet. A jambikusnak nem tekinthető sorokban is megfigyelhető egy szabályszerűség: a sor végén az utolsó előtti szótagpár jambust alkot, jambikus zárást biztosítva az egyébként szabad lüktetésű, értelmi hangsúlyokkal darabosabbra tagolt sornak. A legtöbb szabályosan jambikus sor a leglíraibb harmadik szakaszra esik (hatból öt), a ringató feloldódás ritmikai kifejezőjeként. Legkeve-sebb a jambus a második rész tárgyilagos felsorolá-sában, ahol csak a „pedig nem az” ismétlődése miatt számolhatunk négyet – ám ezt a sort, egyetlen dipódia lévén, csak fenntartással tekinthetjük önálló jambus-sornak.

A megismerésnek ez a válsága, az egyetlen értelem után kart nyújtó vágy választja el az emberi gondol-kodás konvencióitól a költőt, ez magyarázza magá-nyát. A külön úton keresett értelemnek a külvilágtól elszigetelő tartalmait – ugyancsak a költői önjellem-zés igényével – a *Mélyre ások* című vers fogalmazza meg.

A költő és a világ idegenségét fejezik ki a vers jelképei. A Babel-torony mint jelkép eleve az emberek közötti megértés elvesztésére utal, s ezt a jelentést a pejoratív tartalmú jelzők és jelző értékű határozók („szörnyeteg”, itt melléknévi jelentésben; „sötéten”; „gőgös”; „nagyzajú”) fokozzák egyenesen nyomasz-

tóvá, fenyegetővé. Ennek a világnak fordít hátat a köl-tő, amikor a „bábeli” közösség helyett a magányt vá-lasztja, a felszínes-hivalkodó nagyság helyett a mély-séget: „Mások / minél nagyobb tornyot emelnek, / annál mélyebbre ások.”

A kétféle (szimbolista és expresszionista) jelkép-használat különbsége ebben a versben is megmu-tatkozik. A szimbólum a Dsida-versben nem szimbo-likus sejtelmeket akar tolmácsolni, hanem egyén és környezet általános viszonyát foglalja össze, egyértel-műen és pontosan. A szimbolista jelkép hangulatgaz-dagságával szemben a *Mélyre ások* (főleg az első két szakaszban) a kifejezés erőteljességével hat, izgalmat, indulatot, túlfűtöttséget kiáltva világgá. Ennek a fe-szültségteli érzelmi tartalomnak a kifejezője a versfor-ma is; az *a-x-a* rímképletű szakaszok első sora egyetlen kéttagú szó, amely után áthajlással foly-tatódik a mondat a második sorban. Az így kiugrasz-tott kezdő szót a bizarr rímhelyzet – hiszen kéttagú sorra rímel héttagú – szaggatott kiáltásszerű jelleggel ruházza fel, ugyancsak az expresszionista stílus-eszménynek megfelelően.

A világ érthetetlensége, a benne magára maradt ember szorongása sorsként jelentkezik a fiatal Dsida első kötetében. Mint nem egy értékelője megállapítja, az elidegenedés szorongása tör be e témákkal költészetébe.⁶⁷ A szorongás, a magány feloldásának kísérlete kétféleképpen is jelentkezik a *Leselkedő ma-gány* verseiben. Egyik egy régiebb, mondhatni anakro-nisztikus megoldás: a századelő magyar szimboliz-musához hasonlóan a költő heroizálja, mintegy a

költő-lét kiváltságos állapotának tünteti föl ezt a magányt, mint *A láthatatlan ember*-ben: „Én vagyok a láthatatlan ember. / Kinyújtott, merev jobbkezemen / nyugodtan ül és örök csendben alszik / a magányosság szentelt madara.” A tetszelgő, a celebrált magány szavai ezek, amint jelzi az önmutogató gesztus („Én vagyok...”), a szoborszerű méltóságot sugalló határozók („nyugodtan”, „örök csendben”) s a jelző („szentelt”). A magányt esztétikussá stilizáló verseszközökhöz tartozik az ünnepélyes-emelkedett stílus, mely választékosságával, kerek megfogalmazottságával valósággal ellentéte az expresszionista fűtöttségű költemények hangjának.

A tipikus azonban az, hogy a költő a magány feloldását az expresszionizmus kollektivitás-élményében, az emberi közösségre találás vágyában keresi. Az *Itt feledtek* első részében az egyedüllét nemcsak *A láthatatlan ember* átesztétizált magányától különbözik, hanem a *Mélyre ások* bár tragikus, de dacosan vállalt, tüntető különállásától is.

*Jaj, milyen szánandó lehetek így,
sírásra görbült szájjal,
magamra húzva az est köpenyegét,
lelógó karokkal a rózsafa mellett.
Dehát egyedül vagyok,
felhő-kígyók kúsztak a csillagokra,
senki se láthat.*

Akárcsak *A láthatatlan ember*, e vers is portré és környezetleírás formájában minősíti a magányos

ember állapotát. A leírásokból kibomló minőségek azonban merőben ellentétesek: „szánandó” ember arcképe néz ránk e versből, mert „sírásra görbült száj” jelzi a szomorúságot, lelógó kar a tehetetlen gyengeséget, a környezetleírás pedig egy olyan külvilág látomását kínálja, amely félelmetes, ember- és szépségellenes; a felhők csillagokat körülgyűrűző, ragadozó hullóként jelennek meg szemünk előtt.

Ezt a látomásos képet fokozza külső borzalommá és belső félelemmé a következő versegység:

*A csend-falon kísértet-ujjak motoszkálnak,
nehéz illatok kapaszkodnak vállaimra.
Először csöndesen nyöszörgők,
aztán hangosabban sírok,
aztán az egyedüllét iszonyú félelmében
felszökők és rekedten kiabálok:...*

A „csend-fal” jellegzetesen expresszív szóösszetétel, bár a stílustechnika – elvont és konkrét főnév álszinesztéziás összekapcsolása – Ady óta a szimbolizmus eszköztárába tartozik. Az első rész képei pontosan körülírták a költő térbeli helyzetét: a „magamra húzva az est köpenyegét”, „a rózsafa mellett”, valamint az utalás a csillagokra, szabadba, kertbe helyezi a vers színterét. A „fal” csakis egy érzés asszociatívja lehet: a csend – a magány csendje – körülfalazza, bebörtönzi az embert. A társítások e fonalán érthető a teljes kép: „a csend-falon kísértet-ujjak motoszkálnak.” A csendben hallható meghatározhatatlan neszek (a félelmetes külvilág) mintegy ott ólálkodnak a

„falon” – a magány falán – kívül, ez tehát nem óvó menedék, hanem kiszolgáltatott bezártság. Az „illatok” jelzője a közönséges értelemben kellemest, megnyugtatót is teherré, ellenségessé változtatja. A magány és a magányos félelem elűzésének, a társakra találásnak a vágya a szó szoros értelmében segélykiáltás formájában tör fel a lélekből:

*– Emberek, halló, emberek!
Idegyertek, itt állok a kertben,
ember vagyok, kétkezű, kétlábú, mint ti,
pirosszívű, vonagló életű,
azonfelül költő, aki szépeket akar írni
s felétek tárja karjait.
Gyertek ide, vegyetek körül, lármázzatok,
kérjeteK verseket, tegyétek a lapokba,
adjatok sok pénzt, jó meleg ételt,
kínáljatok borral és szerelemmel,
csókoljatok meg, szeressetek!!
Hiszen tudom, hogy nem egyedül vagyok
a földön, él még valaki.
Jó emberek, ne hagyjatok elesni
gyöngén, reszkető innal,
átokkal piros, fiatal ajkamon –
EmberEK! Emberek!*

Ez a segélykiáltás fejezi ki a mondott kollektivitásigényt, s az emberekhez forduló expresszionista költői magatartásra az is jellemző, hogy a költő a tömeggel, az átlaggal való azonosságát hangsúlyozza. A versben adott önjellemzés ennek megfelelően olyan vonásokat

emel ki, amelyek közösek – jelképesen persze – mindenkivel. Különösen szemlélethordozó a „vonagló életű” jelző; az expresszionista költő a fájdalomban, az élet „vonaglásában” keresi a találkozást embertársaival. Az emberiséghez intézett kérések is ilyen, a költőt az átlaggal rokonító jellegűek; a pénz, étel, bor, szerelem, csók, szeretet mind olyan sóvárgások, melyek minden emberben élnek. A második rész folytatásában az élet és boldogság lehetőségét az a tudat biztosítja, hogy „nem egyedül vagyok”, s ember voltának értelme azon fordul meg, sikerül-e a találkozás (az emberiség általánosságában megmaradó) közös-séggel. S mert ez a találkozás nem jön létre, a vers befejező sorai a magány tragikumát kiáltják világgá:

*Kiáltásomra fülledt sötét a válasz,
senki sem felel.
Messziről ropogós muzsika olvadt foszlányai
folynak csiklandozva fülembé
s kétségbeesésemet végighengereli
a táncdobogás hömpölygő, zavaros gurulása.*

*Lakodalom van valahol az ezredik házban,
a nagy ucca végén. Oda mentek,
mindenki oda ment, az egész világ.*

Engem itt feledtek.

A zárómondat megfogalmazása megint jellemző. A kiközösítettség, a feleslegesség érzése mondhatni egy tőről fakad a *Túl a formán* titokélményével; ahogy ott

a valóság lényege maradt megfejthetetlen a költő számára, úgy itt is az egyedüllét érthetetlen véletlen, szinte az emberiség szeszélye következményének tűnik. A magány is megmagyarázhatatlan titok lesz, érthetetlen végzet, mellyel szemben tehetetlenül áll a költő.

A költemény képalkotásában ugyancsak kimutatható az expresszionista líra hatása. A versben kifejezett lelki és érzelmi állapotot három kép sűríti, a költemény eszmei-lírai csomópontjaiként: „felhő-kígyók kúsztak a csillagokra”, „kétségbeesésemet végighengereli a táncdobogás hömpölygő, zavaros gurulása”, „Lakodalom van valahol az ezredik házban [...] mindenki oda ment, az egész világ.” Megint expresszív szimbólumokkal van dolgunk, amelyek egyértelműen magyarázhatók, s nem sejtetéssel akarnak hatni, hanem éppen harsányságukkal, a megszokottnál nagyobb dimenzióikkal.

Különösen szembetűnő ez, ha olvasás közben felidézzük a „Lakodalom van a mi utcánkban, / Idehallik zengő muzsikája” kezdetű népies műdalt; a Dsida-vers az ebben a szövegben található dalkonvenciók expresszionista átépítése is.

Ugyanígy az expresszionizmusra vallanak a versben megrajzolt önarckép vonásai, illetve a lírai „én” gesztusai. E gesztusokban ugyanaz a felfokozottság figyelhető meg, mint a képalkotásban. A „sírásra görbült száj” után egyre harsányabb igék folytatják ezt az asszociáció-sort: „nyöszörgők, hangosabban sírok, rekedten kiabálok”, s ezen a ponton a kiáltás nyelvi valójában is bekerül a versbe: „Emberek, halló,

emberek!” Ez a felkiáltás a közlésforma szempontjából azért is fontos, mert ezzel lesz a vallomás az expresszionizmusra jellemző többes második személyt megszólító verssé, s a folytatásban a vallomásos hangot fel is váltja a felszólítást, érvelést, követelést tartalmazó, tehát dialógusszerű szövegezés. A harmadik rész felépítése is drámai-retorikus fokozást mutat. Először önmagát minősíti benne a költő a társaknak felkínálkozás szándékával, azután kívánságait sorolja, melyekkel együttérzést akar kiváltani, majd segélykérő szavak apellálnak a közös emberségre, hogy végül a segélykiáltás sürgesse az egyre késő választ; a szöveg így lépcsőzik, e megszólító formákban, a reménykedéstől a kétségbeesésig. A magány kifejezése ezzel az eljárással lesz *dinamikus*, amennyiben nem állapotként írja le a költő, hanem az egyre harsányabb felszólítások válasz nélkül maradása mintegy szemünk előtt alakítja ki az elhagyottság, az „itt feledtek” emberi helyzetét. Az is jellemző e megszólító részre, hogy a leírásban, önjellemzésben túlsúlyban vannak a külsőre utaló elemek. Érthető, hiszen a költő nem egyszerűen érzelmei kifejezését keresi, hanem a szó szoros értelmében megmutatja magát képzelt hallgatóságának.

Az *Itt feledtek* formája is közelebb áll a háború utáni idők szabadvers-eszményéhez, mint a korábban elemzettek. Képletszerű ritmusa a szövegnek nincsen, hanem különböző, az értelmi tagolásból következő ritmikákat elemezhetünk ki belőle. A szabadvers Whitman óta klasszikus kelléke, a gondolatritmus a vers valamennyi egységében kimutatható, mellette éppoly fontos szerepet játszik a fokozó ismétlés („egyedül vagyok” –

„senki se láthat”, „nyöszörgök – sírok – kiabálok”, „oda mentek – mindenki oda ment”). Az erősebb érzelmi hatásra törő sorokban fel-felbukkan a jambizálás, sőt a ritmus daktilikus megfuttatása is, egészében azonban inkább egy következetesen végigvitt próza-numerozítás elvét követi. A versszerűség elsősorban a prózáétól eltérő tördelésnek köszönhető, azaz a sorok tagolását nem hallható ritmikai tényezők, hanem látható, vizuális hatások biztosítják. A verselésnek ez az oldottsága a stílusban is megfelelőre talál, amennyiben a tömörítésnek, a formába sűritésnek a klasszikus követelménye helyett az ismétlésekben szavakat kereső, az érzelmi áradást spontán szóhalmozás látszatával érzékeltető előadásmód uralkodik a szövegben.

Ebbe az expresszív stílusba és verselésbe illeszkednek be a korábbi, a szimbolista stíluseszmény eredményei, elsősorban a szinesztéziás szóképek. Jellemző rájuk, hogy a bennük „metaforikusan” szereplő érzékelés mindig a tapintás („nehéz” illatok kapaszkodnak vállaimra”, „ropogós muzsika olvadt foszlányai / foly-nak csiklandozva fülembe”), a költő a szinesztéziás képekkel is elsősorban az anyagszerű hatásokat, a benyomásokkal való külső, szinte testi kapcsolatokat keresi, a kifejezés erősítésére, az egész szöveg harsányságának megfelelően. S még jellemzőbb, hogy a szimbolista-impreszionista stílustól eltérően, mely a szinesztézia-élményt leggyakrabban jelzős szerkezettel fejezi ki, a Dsida-versben a jelzők („nehéz”, „olvadt”) e funkcióját igei metaforák teljesítik ki („kapaszkodnak”, „folynak”).

A kollektivitás-élmény tragikus oldala fordul felénk a *Hammelni legenda nyomán* című versben is, azzal a

lényeges különbséggel, hogy a kiszolgáltatottság, a boldogtalanság élménye itt az emberiség közös élménye, mintegy az összetartozás alapja. Az első rész rövid lírai expozíciója után a világra zúduló szenvedések expresszív-jelképes megjelenítése következik, amelyet az emberiséget megszabadító tett vágya kísér:

*Előkotornám, megríkatnám kicsi furulyámat
varázslatosan, szomorúan, szépen.*

*Megindulnék lassú lépésben, egyre furulyázva,
valamerre az üveghegyeken túlra.
S a világ nyomora mind az enyém lenne
s úgy hömpölyögne cincogva, visongva, jajongva velem,
mint bűzös-fekete, végtelen árvíz.*

*És hátam mögött, messze felvonnák a lobogókat,
piros tüzeket gyújtának az estben
s felharsanna az öröm rivalgása.*

Ez a cselekvésvágy az expresszionizmus messianizmusában találja meg formáját; a költő magára vállalja a világ szenvedéseit, hogy ezzel megszabadítsa tőlük az emberiséget. Két vonatkozásban is figyelmet érdemlő költemény a *Hammelni legenda nyomán*. Egyrészt azért, mert ez a messianizmus, az emberiséggel a szenvedésben érzelmi közösséget vállaló költői magatartás élete utolsó éveig állandó témája marad Dsida lírájának. S jellemző lesz rá később is a cselekvésnek itt választott formája; a szenvedések átvállalása a megváltás krisztusi paradigmáját követi; a keresztény

erkölcs legmagasabb rendű formája Dsida számára ennek a másokat megváltó *passiónak* a kibúvók nélkül történő elfogadása. Másrészt figyelemre méltó a megváltás-történetet itt behelyettesítő legenda erdélyi vonatkozása; a hammelni patkányfogó által elcsábított gyerekek a történet szerint messzi hegyeken túl, Erdélyben bukkantak fel, s ők lettek az erdélyi szászok ősei. Ez a szövegben explicite nem szereplő, de a legenda ismerője számára szövegelőzményként ható mozzanat a keresztény megváltás-történetet erdélyi közegbe helyezi, Dsida „rejtőző” vagy „titkolt” transzszilvanizmusának első példájaként.

A versben ugyancsak a szóképek expresszivitása az uralkodó stiláris vonás. Különösen vonatkozik ez a második részre, az emberiségre szakadt sok rossz megjelenítésére:

*Mert e városra is rászakadt az átok.
Patkányok hemzsegnek a kertben, az uccán.
Megemésztik a kamrákba-gyűjtött életet.
Gond-patkányok, szegénység-patkányok,
bánat-patkányok, bűn-patkányok,
betegség-patkányok és halál-patkányok
rondítanak be mindent feketére.
Nem lehet lépni tőlük.
Felkúsznak az alvó ágya-fejére
s ajkába harapnak.
S az emberek meghalnak, vagy megöregülnek.*

A gond, szegénység, bűn stb. a patkány képzetével kifejezve az undor, a szenny, a lealacsonyítottság

képzetét kapcsolja a szenvedéshez – ugyanazt az álszinesztéziás szóösszetételt láthatjuk, csak ismétlődő formában, mint az *Itt feledtek* című költeményben –, ami az érzelmes-patetikus tartalmat, azt tudniillik, hogy az emberiség szenved, és ez a szenvedés orvoslásáért kiált, a pátosszal éppen ellentétes tartalmú metaforával, a patkányjelképpel kapcsolja össze. (Akárcsak József Attila közismert – későbbi! – verse: „Ős patkány terjeszt kórt miköztünk, / a meg nem gondolt gondolat.”) Az ismétlődő „patkány” szó nyomasztó látomássá változtatja a leírást, az összetétel jelzői előtagjai pedig figyelmeztetnek, hogy a patkányseregéről szóló szövegnek metaforikus jelentése van. Hatalmas, túldimenzionált, plakátszerű képet kapunk így, melyben a feketén hömpölygő, mindent elborító patkánysereg önálló látvány értékű. A jelzőként beiktatott elvont főnevek (gond, bűn, szegénység stb.) így nemcsak egyetlen szónak, hanem az egész leírásnak a jelképes-metaforikus voltát tudatosítják, a mindent elborító nyomor fogalmát társítják a leíráshoz, az egész leírásban érvényesítve a komplex kép hatás elvont-konkrét közötti „síkváltásait”. Sejtelmesség nélküli, egyértelmű és harsány jelkép lesz az eredmény, az olvasóban egyetlen érzés – az iszony – minél erősebb felkeltése érdekében.

A kifejező erőt szolgálják az undort és az iszonyt végsőkéig fokozó leíró képek: „rondítanak be mindent feketére”, „Nem lehet lépni tőlük”, „ajkába harapnak”, „az emberek meghalnak, vagy megöregülnek”.

Érdekes itt még egyetlen formaelemnek, a színjelzőnek a funkciójára felfigyelni. Már az *Itt feledtek*

című versben is találkozhatunk átvitt jelentésű színélménnyel a következő – lényegében szinesztéziás – képben: „Kiáltásomra fülledt sötét a válasz.” A némaságot (a hangélményt) helyettesíti a sötét (látás-élmény). Ezzel ellentétbe állítva az elevenség, a kiáltó (tehát: hallható, tehát: észrevett) ember jelképe a *piros*: „pirosszívű, vonagló életű” a társakra vágyó ember; „ne hagyjatok elesni [...] átokkal piros, fiatal ajkamon”, kiált az emberiséghez a költő. Ugyanígy a *Hammelni legenda nyomán* című versben patkányok „rondítanak be mindent feketére”, „sötétlene népem átka”, „bűzös-fekete, végtelen árvíz”. A megszabadult emberiség pedig „piros tüzeket” gyűjt az öröm hirdetőjeként. A vers hangulati kettősségét, a szenvedésekre döbbenő iszonyt és a megváltás ujjongását a szín-ellentét is kiemeli.

A színszimbolikának jellegzetesen expresszionista használatmódjára vall, hogy a *Leselkedő magány* verseiben a kontrasztos, harsány hatású „plakátszínek” dominálnak; a kötet verseiben található színjelzők több mint felét a fehér, fekete és vörös (piros) teszi ki. Ezzel kapcsolatban megemlíthetjük, hogy éppen Dsida ekkori példaképével, Georg Trakllal kapcsolatban állapítja meg életművének egyik elemzője: „Különösen a színjelző változik át, a szecessziós színességtől a szimbolista átszellemítésig, végül a jellegzetesen expresszionista ellentétességig (fekete, fehér, bíbor).”⁶⁸

Ehhez a válságélményt hirdető, a válság feloldását a közösségi élményben és a közösségért vállalt megváltó szenvedésben kereső expresszionizmushoz

kétségtelen ösztönzést ad a világháború éveinek avantgárd lírájából vett másik téma, a háborús ember-telenségen érzett döbbenet. Természetesen 1927–28-ban már anakronisztikus lenne egy, tényszerűen a háború ellen tiltakozó költészet (noha a húszas évek végén, a harmincasok elején Gaál Gábor és Fábry Zoltán a *Korunk* hasábjain ezt tartotta időszerűnek), s Dsida számára is elsősorban példa a háború, olyan megrázó élmény, amely tudatosítja a költőben az embertestvériség illuzórikus voltát, az embert embertől elválasztó közöny vagy éppen gyűlölet létezését.

*Az emberek kikacagják,
akik testvérnek nevezik őket,
drótsövényeket húznak, farkasvermeket,
lövészárkokat ásnak.*

E konkrétan a háborúra utaló leírás mellett ott van azonban az eredendő emberi gonoszság általános-metaforikus jelzése is („Az emberek ártatlan picik borjakat / visznek a vágóhídra”); a válság-avantgárd jellegzetes civilizáció- és technikaellenessége („Fújtató lokomotívokat csinálnak / s meghajszolják a gyanútlan őzeket” – ugyanezek a „lokomotívok” még az anyagon győzedelmeskedő teremtő erő jelképei voltak Kassák *Mesteremberek* című versében! –; „Az emberek utcát köveznek pokoli zajjal, lerombolják a költők márvány-palotáit”), s ez utóbbi célzás a technikai civilizáció alapvetően szépség- és művészetellenes voltára utal. A költészet kiszorulása a tár-

sadalom értéktudatából ettől kezdve állandó vádja Dsida költészetének, mintegy a krónikus válság fő tünete, s a költői-esztétikai értékek makacs felmutatása lesz a korral szembeni tiltakozás módja – többé-kevésbé az értékörzés babitsi programjának szellemében. Ahogy az itt idézett költemény befejező panaszában is olvasható:

*Az emberek rosszat beszélnek arról,
akit én szeretek.
Az emberek kitépték harangozó szívemet
s felakasztották a falra:
Róla nézik: hány az óra –
és kurjantanak, ha megáll.*

Az értékek – s velük együtt a költői szereptudat – válsága a céltalanság, a magárahagyottság élményét állítja Dsida ekkori lírájának középpontjába. A világ és az élet értelme hol mint szívében hordozott köd-arc tűnik föl verseiben (*Valami arcot viszek*), hol mint árnyékossá vált tükör, mely csak torz görbületeket mutat (*Árnyékok*). A mélybe merülő bűvár hiába bukkan megrakottan az élet felszínére, „hogyan mi van a kezében, mi a kincs, / honnan hozta és miért, / maga sem tudta meg soha” (*A bűvár*). A hiábavalóságnak, az abszurditásnak az érzése a messianisztikus szerepválalást is megkérdőjelezi: a *Visszatért lovagok* sárkányölő hősei – a világmegváltó tett lehetőségét kutató lelkek – hiába hajszolják harcuk célját, a titokzatos sárkányt, az nincs sehol. (Mintha Camus esszéjét, a *Sziszüfosz mítoszát* anticipálná, azzal a különbséggel,

hogy míg abban Sziszüfosznak tragikus méltóságot és identitást ad a hiába görgetett kő, a Dsida-versben a lovagok identitása válik semmivé:

*Lándzsáink hegye bosszankodik,
hogy nem tud fényleni,
mellvértzetünk alig-alig túri
szívünk egyre fulladtabb zuhanását.
Aranysarkantyúnk lovat keres a sárban,
de nem talál.*

Sárkány nélkül senki sem lehet sárkányölő lovag, ahogy a kő nélkül sem lehet Sziszüfosz. S talán azt is gyaníthatjuk, hogy a vers ötletét adó látvány az akkor még a kolozsvári Egyetemi Könyvtár előtt álló Szent György-szobor volt, mely mellett naponta elvezetett a költő útja, s mely Kolozsvár középkori szobrász-fiatit idézte. A „hatszáz évből visszatért lovagok” fordulat legalábbis erre enged következtetni, hiszen körülbelül ennyi idő telt el a szobor és a Dsida-vers keletkezése között.⁶⁹ A lovasszobor a mit sem sejtő város felett a pusztulás, a végítélet hírnöke lesz, aki „leléptet halkan a házak közé / s minden tizedik kapura keresztet ír” (*Sötét szobor a város felett*). Az élet végcéljaként „egy hívogató, fekete, / borzalmas kereszt” kínálkozik (*Apokalipszis*), a határban „Kain zokog / a holt Ábel fölött” (*Valami eltörött*), s a magány szinte transzcendens végzet, hiszen „az Istennek sincs társa az ormok felett” (*Ormok felé*). A menekülés egyetlen lehetősége ebben az állandó fenyegetettségben a halál, mely – sokszor Ady „átesztétizált” halál-szimbólumaihoz

hasonlóan – eufemizált, vonzó megjelenítésben tűnik föl: hol mint „Nyugalom-folyó”, melynek partján örökös béke várja az embert (*Kitéve*), hol mint „fehér ezüsfolyó”, melyben megmerítkezve a hús-vér ember-fájdalom „fenséges, komor ezüstsoborrrá” nemesedik (*Metamorfózis*). Számosabbak azonban azok a költemények, amelyek szimbolikájában a környező világ jelenségei mind a halálra figyelmeztetnek, egy halálra érett, minden részletében a pusztulást idéző külvilág látomását nyújtva. Így lesz az ember „patakozó, nyílt sebe [...] a szívenszűrt, a nyomorult világnak (*Circumdederunt me...*), s „a világ végét” rettegi, mert a halál „fekete köpenye alatt megmutatta az életet” (*Fekete köpeny alatt*), s tipikusak a külvilágra vetített ilyen képek:

*Micsoda romok fölött megyek!
Füstölgő tanyák,
nyikorgó csontváz-karok
mutatják a hajnalodó utat...*

Ez az apokaliptikus világlátás a megváltó küldetés-tudatot is ellenkezőjébe fordítja. Ennek hiábavalóságáról vall a *Messze látok*:

*Kitárt karral üveges szemmel
messze látok a Golgotáról
A hold békésen úszik az égen:
semmi se történt
A fű lágyan szerelmesen suhog:
semmi se történt*

*Magdolna József és a többiek
meghitten társalognak valahol
egy laposfedelű ház tetején:
semmi se történt
És vértajtékos testemet
a keresztfán felejtik.*

A kézirat datálása szerint 1927-ben írott költemény közöletlen maradt, nem került be a *Leselkedő magányba* sem; csak találgathatjuk, hogy Dsida nem érezte érettnek a költeményt, vagy a Krisztus-mítosz túlságosan merész átírása miatt beszéltek le (barátok? lektorok?) a közzétételről. Hogy nem ok nélkül, azt jól szemlélteti a sajtóper, melyet József Attila ellen *Lázadó Krisztus* című költeménye miatt indítottak; ennek befejező két szakasza közeli rokonságot is mutat a Dsida-verssel. Mindkét költemény végkicsen-gése az, hogy a krisztusi tett, a megváltás hiábavaló volt, a világ megváltatlan maradt. A kivégzés nyers-naturalisztikus képei – az „akasztott ember szederjes, szürke nyelve” a József Attila-versben, az „üveges szem”, a „vértajtékos test” Dsidáéban – kiiktatják az istenit a Krisztus-képből, s az emberi tehetetlenséget, kiszolgáltatottságot hangsúlyozzák. A Dsida-versben ehhez járul a közöny; az ismételt „semmi se történt” a megfeszítésnek az evangéliumi történetből ismert következményeit érvényteleníti, amennyiben az ég nem dördül, a föld nem reng, s a kozmosz közönyéhez társul az emberek, a közvetlen környezet közönye: a „semmi se történt” a hozzátartozók és a tanítványok magatartásában is kifejeződik, s elmarad a levétel a

keresztről, mellyel pedig a feltámadás kezdődik. Nemcsak hogy megváltatlan maradt a világ, hanem a világ nem is akarja, hogy megváltsák. Ez a lebontása a legendának, a cáfolata az Evangélium megváltás- és üdvösség-ígéretének, mint József Attila-példánk mutatta, a válság-expresszionizmus típus-témája. Semmi sem jelzi jobban Dsida kapcsolódását ehhez a szemlélethez és stílusirányhoz, mint ennek a hívő voltát leginkább próbára tevő témának az elfogadása, magáévá tétele. S az, hogy e témának lesz – mint a későbbiekből kiderül – legtovább érő folytatása a költő műveiben.

A stílusváltást ugyanakkor a *Leselkedő magány* tájképeiben is tetten érhetjük. Már a diákkori versekben kimutatható volt a tájélmény s vele a leíró képek intellektualizálódása, az önreflexió és a leírás korrespondenciája, s hogy ez a *Nyugat* szimbolizmusának eszközeivel valósult meg. A *Leselkedő magány* verseiben ezt a „megfelelést” elsősorban asszociatív képek hordozzák; a látvány(ok)ból kiinduló s őket metaforizáló képzetársítások nem a szemléletesség kibontása felé tartanak, hanem a szemléletet éppen befelé irányítják, az egyébként szemlélhetetlen felé. Az *Olvadó jégvirágban* például:

*Valami nagy, elérhetetlen szerelem
ködlik a mezők felett,
elnyújtott, fájó, végtelen kiáltás
a boldogság után.*

*Kicsi galambok kimerészkednek
fehérlő szárnyaikkal
a fészlő márciusba, s lábuk elé
olvadt patakok csörgedeznek.*

A képzetársítások elvont és konkrét főnevek egyenrangúsításával, egyneműsítésével válnak kifejezhetővé a leírásban (köd – szerelem, köd – kiáltás, azaz boldogságvágy). Egymásba mosódnak a tér- és idődimenziók; a galambok nem az utcára vagy a mezőre merészkednek ki, hanem „a fészlő márciusba”. S ha e szóképek avantgárd újszerűségét érezni akarjuk, idézzük eszünkbe – az „olvadt patakok” talán jogosítja ezt az olvasói képzetársítást – a „Tavaszi szél vizet áraszt” kezdetű népdalt; jórészt ennek motívumai „íródnak át” a Dsida-versben, úgyhogy a képzetársítások nemcsak empíria és közérzet, hanem szöveg-előzmény és szöveg között is hidat építenek.

Gyakori jelenség e versekben, hogy a megszemélyesítés lesz – a leíró versben kialakult, „eredeti” funkciójától eltérően – az átszellemítője, megszűntetője a leírás konkrétságának.

*Az őszi alkony mély, parázna
vággyal simul a hegy fölé,
beteg szélben liheg
a hamvadó nap parazsára.*

(Valami eltörött)

Itt sem a leírás látvány-jellege dominál, hanem az érzelmi érték, amelyet a társítás visz belé: a vágy

izzása, a „parázna vágy” beteges felfokozása. A beteg jelző a szerelem fájó és hiábavaló oldalát hangsúlyozza: beteg lihegés, hamvadó parázs vetíti előre a vágyban és szerelemben is a pusztulás-hangulatot.

Máskor jelző-átvetések olvasztják egybe a látványt és a közérzet-hordozó látomást, akárcsak József Attila avangárd korszakának verseiben:

*Fekete-kék az éji ég.
Bokrok testőrködnek az útfelen.
A fák megláncolt árnyékai,
mint messzi kutyák, csaholnak.*

(Nocturno)

A fokozás az idézetben a valószerűtől, a konkrét-tárgyias indítástól a valószerűtlenül látomásos felé építi a szöveget. Az éjszakai színhatás leírása után megszemélyesítés következik, majd a megláncolt jelző konnotatívumai (rabság, korlátozottság) társulnak meglepetésszerűen az árnyékokhoz, hogy az utolsó sor – ismét meglepetésszerűen – elárulja: a kutyák jelzője került előbbre, hogy a vele jelentésanilag inkompatibilis jelzett szót azonosítsa a kutyákkal, s így az árnyékok persze „csaholhatnak” is.

Máskor a mellérendelő felsorolás teszi egyenrangúvá, egyneművé a szófajilag heterogén nyelvi anyagot:

*Jönnek langyos, izgató szelek.
És jönnek lila alkonyatok
és fojtott szavak.*

*Pici fájdalek vibrálnak a szélben.
S míg görnyedten imádkozom a kertben
és bong az estharang, –
lassanként ravatal lesz az ég.*

(Mosolyaim egén)

A „szelek, alkonyatok, szavak” felsorolásban a szavak beilleszkedik a természeti elemek sorába a közös állítmánynak köszönhetően, s a látvány váratlan társítás révén átbillen a látomásba („lassanként ravatal lesz az ég”), amit előkészít a „fájdalek vibrálnak a szélben” asszociatív kép. Ha a leíró képi motívumokat vesszük számba (kert, alkony, ima, estharang), azonnal észrevehetjük, hogy az előző fejezetben tárgyalt *Estharangok* című szonett avangárd átíratát olvassuk – s nem ez az egyetlen eset, hogy a költő korábbi, stílárisan meghaladottnak érzett szövegeiből indul ki, ezzel is igazolva a változatok közötti szemlélet- és hangnembeli különbség tudatosságát. Ráadásul a befejező – a látomásos – kép szintén „átírat” Arany János *Toldijából*, pontosabban következtető kimondása annak, amit Arany képsora (ötödik ének, első versszak) csak „érezkelte”: hogy tudniillik az esti ég ravatalhoz is hasonlítható.

De Dsida programosan vállalt stílusideáljára következtethetünk abból is, hogy a kötet verseivel egyidejű terméséből mit nem válogat be a *Leselkedő magányba*.

Szinte kivétel nélkül a korábbi, a „nyugatos” hangvételre emlékeztető darabok maradnak ki s ítéltetnek a (tervezett?) életműhöz méltatlannak. Az 1927-ben a *Pásztortűz*ben elsőként közölt verse, *Az ördög kocsi-ján*⁷⁰ például kifejezetten Ady-utánérzés:

*Kocsis kalapján vörös tulipán
s egy ifjú megy az ördög kocsiján.*

*Tüzelő szeme vad, szomorú-mély:
Hívja lidérces ezer messze kéj.*

*Hívja ördög-szó, csókzenéjü város.
Kocsisa: ördög: vörös-tulipános.*

*Néha könyörög: „Állj meg már velem!”
de az csak hajt és nincsen kegyelem.*

De ahol a szóhasználatban (elsősorban az alkalmi összetételekben, mint szomorú-mély, ördög-szó, csókzenéjü), a jelzőkben (lidérces) és a szimbolikában (a cselekményszerű, sőt párbeszéddel drámaivá tett jelkép) nem is ily közvetlenül jelentkezik a hatás, a korábbi szimbolista tanultság kimutatható *A fekete madár*⁷¹ halál-jelképében, *A legszebb hőesés*⁷² impreszionista szín- és hangulatkezelésében, az *Emlékezések városa*⁷³ zeneiségében, a fogalmi jelentéseket elmosó hangulatfestésében. Ez a hangnem azonban 1927 végére, 1928 elejére teljesen eltűnik Dsida verseiből, s költészete következetesen a *Leselkedő magány* lírai kezdeményeinek a folytatása lesz.

Feltehetjük a kérdést: van-e a *Leselkedő magány* költőjének manifesztum-érvényű nyilatkozata arról, hogy milyen irodalmi irányhoz tartozónak tekintette magát? Ilyen nyilatkozata nincsen; a költői kiáltványoktól egész életében idegenkedett. Diák- és ifjúkorának költői manifesztum-áradatáról elítélően írja akkoriban: „A mai művészek egyik eminens hibájának, hogy az úgynevezett művészetpolitikának, hitvallásnak, irányoknak dübörgő szövegeit jóval szaporábban termik, mint valódi művészproduktivitásuk gyümölcseit.”⁷⁴ Ezt akár nemzedéki jellegzetességnek is tekinthetjük: a manifesztumok „virágkora” az avantgárd hőskorára esik, amikor az új irányok programja és e programok csoportos vállalása, a közös identifikáció szinte fontosabb volt, mint maguk a programokat igazoló művek. De azt is elmondhatjuk, hogy az erdélyi magyar lírában ilyen programnyilatkozatok legfeljebb a transzszilvanizmussal kapcsolatban fogalmazódtak meg; avantgárd csoportosulásról, közös irányzat-tudatról ott és akkor aligha beszélhetünk. Dsida Jenő irodalom- és műkritikai cikkeiből azonban nem nehéz egy ilyen program néhány lényeges elemét kikövetkeztetni. A verseiben jelentkező válság-közérzet igazolása például így hangzik egyik bírálatában: „Zavaros időkkel élünk manapság és keressük a feltornyosuló nagy izgalmakat, melyek csúf, mindennapi hajszának [így!] értelméről beszélnek.”⁷⁵ Az expresszionizmus patetikus emberszeretete sem hiányzik megjegyzéseiből: „...olyan művész – írja egy festőről –, aki meglátja, kifejezi és diadalra viszi az embert. Zsánerképeiben, utca-jeleneteiben is főként ez a meglátott

ember mozog, sír és beszél. Portréiban mélységes együttérzés van a modellel, szánalom, szeretet és életének csodálatos megértése.”⁷⁶ Nem a banális értékelés, hanem a megfogalmazás árulkodó; az élethűség helyett az ember „kifejezése, diadalra vitele”, az, hogy az ember nem egyszerűen „ábrázolat” a költő számára, hanem mozgás, sírás, beszélés dinamikusabb jelenlétét érzi ki a képekből. A megismerés válságának az élménye, az érzékeinkkel felfoghatatlan dolgok számának és határainak kitágulása is a kritikai értékelés kiindulópontja lesz: „Amikor érzékeinken kívüleső [...] problémákat akarok megközelíteni és viaskodom velük nehézkes, tapogatózó szavakkal [...] mindig elém tolakodik régi iskolás füzetem egy-egy kockás oldalának a képe. Nyomorult apróságunk, bebörtönzött tehetetlenségünk úgy válik legszembezőkőbbé, ha elképzeljük, hogy ennek a füzetlapnak minden kockája millió és millió titokkal van teleírva és emberi öt érzékünkhöz [így!] alapuló egész szellemiségünk ennek a nagy lapnak csak öt kicsi kockáját tudja maga alá gyűrti”,⁷⁷ majd azért dicséri Ormos Iván verseit, mert „...nem áll meg az ignoramus et ignorabimus lemondó sóhajánál. Ha költői egyéniségét ráfeszítjük annak a bizonyos füzetlapnak öt kockájára, egyszerre csak halványan körvonalazandó, árnyszerű csápokat látunk kinyúlni onnan minden irányba.”⁷⁸ E szemléleti program mellett formai kérdésekben is tudatos álláspont vezet a *Leselkedő magány* költőjét: egy kezdő költő kivételes formaérzékét dicsérve például, a dicséret átvált az elmarasztalásba: „... a poéták különálló sajátos lélektana megtanította már

velünk, hogy a zseni ifjúság első és látszólagos kiegyensúlyozottsága legtöbbször felboruló és viharos keresések ellentmondásaiba viharzik szét, hogy aztán újra megtalálja szintiszta, kikristályosodott és minden salaktól mentes önmagát.”⁷⁹ E „válságfelidőzés”, az, hogy a költő „szétviharzó ellentmondások” személyiségoldó kalandjában keresi az igazi önmagához vezető utat, tipikus erre a költőnemzedékre; csaknem Dsida szavaival fogalmazza meg a fiatal Radnóti is ugyanebben az időben, hogy „felidézte a maga Sturm und Drangját”, egyéni hangjának megtalálása érdekében. Ezért rója meg Dsida fenti cikkében költőtársát, aki „talán szántszándékkal elfogja fülét az új líra dübörgő erejű hangjától, mely ma fölveri Európa csöndjét: és ez csak igen kis részben erény. Túlságos formacsiszolásai sem egészen lelkesítőek ma már.”⁸⁰ Egy másik költőt azért bírál, mert „a Buch der Lieder hangján akar beszélni s [...] mondanivalóit a zártechnikájú rövid sorú versek rímeihez erőltetni. Így ma már non sens költészetet csinálni.”⁸¹ Dicsérő szava csakis a költő szabadverseiről van, amelyekben „őszintébben, mesterkélttség-nélkülbben zuhog a legtisztább líra”, s ahol „a feloldott sorokban belső ritmus hömpölyög, erősen kidomborítva a kompozíció kerekdedségét s a nyelv költői plaszticitását”.⁸² Általában az avantgárdnak az az elve, hogy a kötött formák mesterkélttek, indokolatlanul, öncélúan bonyolultak, kétségtelenül Dsida álláspontja is; a „mai költészet leegyszerűsödése”-ről beszél, „a primitív felé hajlása”-ról⁸³ (a gyermekinek és a primitívnek a kultusza is expresszionista költészettanra vall!) mint a dekadencia meghaladá-

sáról. Ebben a kontextusban helyezhető el Dsida viszonya az Ady-hagyományhoz is. Mint az egész magyar avantgárd, Dsida is feltétlen hódolattal ismeri el Ady költői nagyságát, s ha a múlt immár követetetlen klasszikusának tekinti, abban nem a költő jobboldali politikai programjára kell ismernünk, amint azzal az ötvenes években újraértékelői – és az újraértékelés ellen tiltakozók – megvádolták, hanem az Adyénál modernebb irányzat vállalására.

Az „elvetélt” kötet – *Menni kellene házról házra*

A „költővé avatás” egyben egzisztenciális döntésre készíti Dsida Jenőt. Ha addig tépelődött azon, hogy életpályául válassza-e a költészetet, első kötetének fogadtatása, a pályatársak elismerése erre az elhatározásra bírta. A *Pásztortűz*-nél már szerkesztő; verseiért, könyvkritikáiért tiszteletdíjat kap, irodalmi társaságok tagja⁸⁴ – a hivatásos irodalmár életét kezdi élni. Családja azonban „polgári” egzisztenciát remél tőle, ezért még jó darabig viaskodik a jogi tanulmányokkal, sikertelenül. S 1928 őszén házitanítói állást vállal a báró Huszár családnál Abafáján; a család két fiúgyermekét kellett a IV. gimnázium anyagából a Debrecenben leteendő vizsgára előkészítenie. A sokat betegeskedő költőnek a több hónapos, kényelmes falusi tartózkodás üdülést is jelentett; fizetése is több volt, mint amennyit a *Pásztortűz* szerkesztéséért kapott. Ezt a pénzt szinte teljes egészében az akkor meglehetősen rossz körülmények között élő családja megsegítésére

fordítja – legalábbis ez a szándék derül ki Abafájáról haza írt leveleiből. Bár a válaszleveleket nem őrizte meg a család, a költő leveleiből is képet kapunk arról a létbizonytalanságról, mely Trianon után Erdélyben az „alsó középosztály” magyarjainak jutott. Apjának még nincs végleges állása; a kénytelenségből munkát vállaló anya munkaköre is bizonytalan; megoldatlan lakáskérdés, az anya betegeskedése súlyosbítja ezeket a gondokat. Szegénységük már-már komikus adaléka, hogy – a Kemény Zsigmond Társaság felkérésére válaszolva Sényi Lászlónak, a Társaság főtitkárának – arról ír, milyen kínos helyzetbe hozza az irodalmi műsor délutáni időpontja, amikor is estélyi ruhát nem viselhet, holott egyetlen felvehető ruhája a szmokingja.⁸⁵

Családjával folytatott levelezésében egyetlen szóval sem utal Abafáján írott verseire, holott mint látni fogjuk, e hónapok termése nem jelentéktelen, s minőségileg is fordulatot jelent pályafutásában. A szülői ház feltehetően a „komolyabb” kötelességek – elsősorban a jogi alapvizsgára és szigorlatra készülés – elhanyagolásának érezhette volna a verselést, a költő ezért bölcsen kerüli ezt a témát. A marosvásárhelyi felolvasás után írott hosszú beszámolójából ki is derül, hogy anyja közvetlenül azelőtt lelkére kötötte: ne tulajdonítson a kelténél nagyobb jelentőséget az ilyen sikereknek.

De nagy fontosságú mozzanata ekkor életének részvétele az Erdélyi Fiatalok mozgalmában. A hasonló című folyóirat csak 1930 elején indul meg, biztosra vehető azonban, hogy a folyóiratalapítás nem előz-

mények nélküli; tervezgetés, programfogalmazás előzte meg, s ebben a költő is részt vett. A folyóirat alapító tagjait ábrázoló fényképen ő az, aki kezében tartja a nyomdából frissen kikerült első lapszámot, és az első években nemcsak a főmunkatársak névsorában szerepel, hanem néhány publicisztikai írással, a folyóiratot népszerűsítő előadással is kiveszi részét a közös munkából.

A mozgalom célja a romániai – és azon belül a kisebbségi – valóság illúziótlan megismerése volt, a társadalmi kérdések előtérbe helyezése az addig a nemzetire összpontosító erdélyi magyar közszellemmel szemben. Hogy a mozgalom mily mértékben hatott Dsidára, illetve hogy a költő személyes (eredetükben és kihatásukban azonban társadalmi) élményei milyen szerepet játszottak költői világképének átalakulásában, a költő társadalmi küldetéséről kialakított új felfogásában, mely a közvetlenül a *Leselkedő magány* után írott versekben tűnik föl, nyilván nem tudhatjuk pontosan. Kétségtelen „szövegtény” azonban, hogy egészen 1932–33-ig Dsida lírája egy ilyen elkötelezettség jegyében formálódik, s ennek mintegy életrajzi hitelesítője az a „mozgalmi elkötelezettség”, mely az Erdélyi Fiatalokhoz fűzi. S ez a „társadalmiság” Dsida gondolkodásában és költészetében egyaránt kimutatható.

Ennek dokumentuma 1930-ban összeállított második verseskötete. A kötet nem jelent meg – hogy miért, arra nézve nincs dokumentálható magyarázat. Címe *Menni kellene házról házra* lett volna; gépiratos példánya a költő hagyatékában maradt fenn. Ez a

példány nem volt teljes és sértetlen; a költő, kötettervének kudarca után nyilván kiemelt belőle közlésre néhány költeményt, s halála után a bekötetlen szöveganyag lapjai tovább zilálódhattak. Az kétségtelenül megállapítható azonban, hogy a három évvel később sajtó alá rendezett *Nagycsütörtök* jó néhány költeményének első változata itt szerepel. Ez a kiadatlan kötet tartalmazza az átmenet verseit a *Leselkedő magány* válságlírája és a *Nagycsütörtök* „harmónia-teremtő” avantgardizmusa, valamint az ugyanebben a kötetben jelentkező klasszicizáló tendenciák között.

Már 1928-ban az ars poetica-váltás igényét jelenti be a *Bevallom*⁸⁶ című költeménye:

*Ma bevallom nektek,
hogy sokat beszéltem a ködöntúli
messzi világról,
mely a világ mögött világol,
de enmagam nem láttam soha még.*

E vallomás után a korábbi „válságversekhez” hasonlóan titkot és halált idéző képekkel folytatódik a költemény, hogy végül a „titkot” kereső líra kudarcát fogalmazza meg; a „ködöntúli” világból jövő üzenetek megfejthetetlenek, „s ha kérdeztem és faggattam őket, / hallgattak, mint a sír, / mint a szélcsöndes, fülledt éjszaka”.

A hangnemváltás a magány és a társkereső vágy megszólaltatásában vehető először észre újabb verseiben. A tehetetlenség, a magányra ítélt gyöngeség helyett megjelenik bennük az erős, a világ és a tár-

sadalom gonoszságát felismerő, azzal dacosan szembeforduló ember egyedülléte. S a magányt kísérő pusztulás-vízió már az elemekkel is dacoló erő jelképeivel fejeződik ki, mint az *Ide hallgass*⁸⁷ című költeményben:

*Most kiállok az esőbe,
elszántan és
födetlen fővel.
És a csattanó villám
átszalad a szívemen
és a zuhogó zápor
széjjeláztatja szénfekete
testemet
és beszívnek magukba
a föld pórusai
ezerkilencszázhuszonnyolc
június tizenhetedikén.*

Az „elszántan” és képi szinonimájaként a „födetlen fővel” erre az erőtudatra utal, hogy utánuk a megsemmisülés képei egyértelműen az erőnek kijáró fenséges bukás, a villámmal dacoló bátorság pátoaszát árasszák. Ezt egészíti ki az adakozás gesztusa, a földbe ivódó, a természetben feloldódó „halhatatlanság”, mely a bukás tragikus ízeit katarzissá oldja. A befejező sorok ezt az adakozást teszik teljessé azzal, hogy a költő poraiból kihajtó rózsa a szeretet üzenete lesz az egész emberiséghez:

*De holnap
rózsaként nyílok ki
ablakod alatt
és minden eljövendő
igaz ember
szíve alatt.*

A stílusesszüközök a régiek; a természeti – helyenként kozmikus távlatú – képek, a szerkezeti fordulat, mely a villám, zápor és a „föld pórusai” nagy dimenziói után az egy szál rózsa törékenységének ellentétére épül. A vers címzettje, a megszólított egyes második személy is megtalálható a *Leselkedő magány* számos darabjában. A kozmikus természetet megszemélyesítés hasonítja az emberhez („föld pórusai”); az elvontat és konkrétot egybefogó képalkotás is feltűnik, hiszen a megszólított ablaka alatt nyíló rózsa egyúttal „minden... igaz ember szíve alatt” nyílik. Az ismétlésben az ablak fölcserélése a szívvel a virágképet kimozdítja mind eredeti jelentéséből, mind hagyományos-konvencionális metafora-szerepéből. A lírai én „hamvaiból” kinövő virág elsődlegesen a szerelem jelképe, itt a halálon túli szerelemé – ősi ballada- és mesemotívum ez, a halál mint metamorfózis, megsemmisülés helyett –, a szívvel hozva azonban kapcsolatba a virág-jelkép jelentése egyrészt kitégülni (a mindenki iránt érzett odaadó szeretet szimbóluma lesz), másrészt egy másik jelentése is aktivizálódik, melyet a romantika hozott létre. A szívből, szívekben növő virág költészet-szimbólum (lásd Petőfi *Jövendölését*, illetve Ady ebből képzett virág-szimbólumát:

„De ha virág nőtt a szívében, / A csorda-népek lelegeltek”). A költemény így ars poetica is, egy olyan költészeteszmény vállalása, mely nemcsak személyes érzéseket fejez ki, hanem amelynek villám ihlette szerelme mindenkit magához ölel. De kétféle – denotatív és konnotatív – funkcióban szerepel a *szív* is a versben; az első jelentés szerepel „a csattanó villám átszalad a szívemen” mondatban, a második a „minden igaz ember szíve” szerkezetben.

A különbség a *Leselkedő magány* verseihez képest tehát nem a költői eszközöknek, hanem azok funkciójának változásában áll. A kozmikus távlat itt nem az ember parányiságát, mérhetetlen magányát és kiszolgáltatottságát érezteti, hanem éppen erejét és a mindenségben megtalált összhangot; a rózsza „metamorfózis”-motívuma az elmúláson aratott diadalt hirdeti, s a versben megszólított második személy a dialogikus élőbeszéd közvetlenségét hitelesíti. Ezt az élőbeszéd szerű egyszerűséget szolgálja a versbe iktatott dátum (hasonló, prózaiságukkal a versbeszéd közvetlenségét és életszerűségét jelző tárgyias motívumokkal a fiatal Radnóti vagy József Attila verseiben is találkozunk), ha nem tekintjük olyan játékos archaizmusnak, mely a modern költő és a réges-régi énekmondók között teremt kapcsolatot, akik ugyancsak a zárószakaszban közölték a megírás helyét és idejét.

Az 1929 elején Abafáján írott versekben ez az embertestvérekre találás erős társadalmi töltést is kap.⁸⁸ „Ha most itt volnál” – írja szerelmeséhez –, „olyan szívből köszönnél / a munkából hazatérő embereknek.

/ Ez az egyenes, csendes falusi út, két oldalán / lombos fákkal, úgy kibékít, úgy megszelidít, / itt csak pár lépésre van mindig a megoldás, / csak gyorsabban mennék, biztosan elérném” (*Ha itt volnál*)⁸⁹. A szegényekkel vállalt sorsközösség mint küldetés küzd a menekülésvágygal *A gyávaság szonettje*⁹⁰ című költeményben: „A gazdag úton szembejön velem vasakkal ver ten egy csapatnyi koldus, s amíg a parkon lassanként halad ki, a módot kutatom és nem lelem: mint tudnám őket végre megtagadni?” Ez a szociális lelkiismeret nemzedéki jellemvonásként tűnik fel nem egy versében; a *Nincs már semmi*,⁹¹ ez az önarcképnek induló költemény az ötödik sortól átvált többes első személybe: „Szemünk behunyt, szívünk kihunyt / a halk hullám dobálva ringat / és vén sziklák loccsantják vissza / ájult, szomorú szavainkat.” A válságélményből kiutat kereső lírikus az individualizmus feladásában, a közösségi rendben keresi a megoldásokat, ahogyan azt az *Ének az egész világnak*⁹² hirdeti (kezdő soraiban hat évvel későbbi, sokat idézett sírfeliratának első változatát is megalkotva): „Aki látott is néha engem, felejtse el az arcomat, amint hogy én is elfelejttem: hitvány, homályos karcolat, melyen át-áttetszőn keresztül villan az arc igazi rajza...” A folytatásban „új világról” s „új rendről” szól a vers „a fakóra fásult, oszladó testű vén világban”, ami persze, a vers témája szerint, a természet tavaszi „rendje”, de a tavaszi megújulás költészetünkben (s különösen Petőfi óta) mindig is konnotálta az emberélet és gyakran a társadalmi élet megújódását is. Megerősíti ezt a következő rész, mely a természetben, a tavaszban a

nemzedék számára beszédes példázatot talál: „Mind erősebben érzem, hogy én nem vagyok külön. Csak örök cél van és örök kovács és a cél: összeverődni a természet áldott rendje szerint. S akkor szökken a szikra és suhog a szél s a szél tovaszökken a szikrát, száraz fűbe, zörgő csalitba, szomjas erdőkbe és így lobban fel ropogva az eget aranyozó, isteni tűz.” A *Káprázatos aranytetők fölött*⁹³ pedig az összetartozás mámoros örömét énekli: „Itt vagyok én, itt vagyok én, eremben hangos, friss haraggal, indulóval és dythirambbal! Itt jövök én, itt vagyok én és itt vannak a társaim, velem vannak a társaim, mind éhesen, mézédésen, erős-huszonkétévesen és úgy kérdezzük a jajgató világot:

- Hát van valami, ami lehetetlen?
- Van valami, amit nem lehet merni?
- Van valami, amit nem lehet akarni?

Most mi jövünk. S a mi jövőnk kerül ki csillogón a napra, hogy sarjat hajtson itt a tönk és új legyen itt mától fogva az ember szava és keresztjük könnyű s ne lássunk senki mást, csak szeretőt és mától kezdjük újra az időszámítást.

– Új hitek, új szó, új fogalmak, új boldogság és új jelek: Történelem. S a tiszta falvak során megújult emberek!”

Szinte egy időben a fenti költeménnyel hirdeti az élet- és cselekvésvágyat a *Kréta szigetén*.⁹⁴ Ikarusz legendájából teremt lírai jelképet úgy, hogy a sziget – Kréta szigete – az élettől elszigeteltség szimbóluma lesz, ahová a parti hullámverés mint „sürgető üzenet” érkezik, az élet hívásaként (gondoljunk Ady „zúgó

élet”-ének hívó „habjaira” a *Harc a Nagyúrral* című versben), s a teljesség felé röpködő lélek akár élete árán is megszerzi a pillanatnyi szabadságot: „minden rabságnak vége van: és porkoláb száz sem elég, mert nem gázol a porba lábam. Szabad az ég! Szabad az ég!

A szám remeg és szárny lebeg a vállamon s kacagva napcsiholta halálomon: Ikarusz sorsát vállalom.”

S e hangváltás megerősíti a korábbi verseivel szemben érzett önkritikus-elutasító álláspontot, most már a „társaktól” kérve az új versekhez illő „befogadói magatartást”: „S ha néha visszajár szavamba kísérteni a régi szomorúság, ne hallgassatok rám! Olyan az, mint ha győztes tavaszi éjszaka felénk csap a hullott, tavalyi lombok édes-kesernyész illata.”

Hangváltást mondtam, mert nemcsak a költői világkép változásáról beszélhetünk e versek alapján, hanem a poétikai eszközök újraválasztása is megindul bennük. Az idézett „abafáji versek” ritmikája, rímjatekai visszatérést jelentenek a kötött formához, ugyanakkor a prózaformájú tördelés a szabadvers-hagyományt folytatja; a szöveg akusztikai és vizuális hatása két, egymással ellentétes verselési módot idéz. Talán nem kellene ennek nagy jelentőséget tulajdonítani, mégis úgy vélem, hogy ez a szövegalakítás más hatást kelt az olvasóban, mint a „szabályosan” kötött szótagszámú sorokba tördelés. A szöveg metakommunikációs üzenete arra biztatja a befogadót, hogy az áthajlásoknál folyamatosan olvassa (mondja) a szöveget, ne hagyja magát „megállítani” a rímektől, másrészt az áthajlásokkal tompított rímelés és ritmika mintegy elrejtőzik a szövegben. A kettő együtt aktívabb, értelmezőbb

olvasásra készíti a befogadót, hiszen ritmus és rím nem „kínálja magát” a tipográfiai képben. (Ahhoz hasonlítanám ezt a szerzői provokációt, mint amikor a költő elhagyja verséből a központosítást; abban az esetben is az olvasónak kell, értelmező olvasással, a szintagma- és mondattagolást „társ szerzőként” helyreállítania.) Ugyanakkor ez a tördelés inkább megengedi a ritmushibákat, pontosabban a ritmus helyenkénti megtörését inkább érezzük szándékosnak, mint a konvencionális tördelésű versekben; a szabadvers is követeli a maga jogait e szövegformában. (Az egyenértékűség állítása nélkül mindössze megjegyzem, hogy szabadversnek és kötött formának ez az ötvözése általános lesz a harmincas évek magyar lírájában; példaként József Attila leíró nagykompozícióira, Illyés Gyula néhány ekkor írt versére hivatkozhatok, az előző nemzedék költészetéből pedig elsősorban Kosztolányi *Hajnali részegség* vagy *Szeptemberi áhítat* című alkotásaira.)

A kötött formák „visszahódításával” kísérletezik a költő ebben az időben írott, álnéven közölt verseiben. (A közlésnek ez a módja arra enged következtetni, hogy e költeményeket nem érezte teljes értékű, végleges változatoknak, világképének alakulása szempontjából azonban relevánsak.) Az ujjongó életöröm fonákja jelenik meg e versekben, a szenvedő világ képe, melyben nincs helye a derűnek és harmóniának – csakhogy, korábbi verseitől eltérően, a szenvedés bennük félreérthetetlenül társadalmi előjelű.

*A föld remeg s a tengerek
s a föld fölé emelt terek
s a térbe ékelt holt tavak
vergődnek és vonaglanak.*

*Itt már a félelem arat,
itt semmi, semmi nem marad,
csak néma jaj és balga kín
a szenvedések napjain.*

*A szívünk száraz lett belül,
az ördög is mellünkre ül...*

*Ember, ló bús igát von itt,
kutyuskám hajnalig vonít,
ezer mártirhang esdekel
s fegyvergolyótól esnek el.*

(Elmegyünk)⁹⁵

A *Tekintet nélkül*⁹⁶ pedig arról tanúskodik, hogy a szeretet ígéinek hirdetése csak a társadalom hatalmi gépezetével szemben lehetséges; aki vállalja, annak szükségképpen az ellenzékiesség, a lázadás szerepeit is vállalnia kell.

*A kapuk mögül ebek vicsorognak,
az ablakokból kiköpdösnek
és röhögnek.
Száz közbiztonsági gócpont
adja ki az elfogatási parancsot.*

*Kemény tárgyak zuhognak a fejünkhöz,
súlyos, vérző kövek...*

*...szuronyos zsandárok között
hátrakötött kézzel,
mégis mondogatni kell
a fellebbezhetetlen,
sziklakemény,
erősítő,
vigasztaló
igét...*

Nem nehéz ebben a hatalomtól üldözött, embertársaitól kigúnyolt szeretet-agitátorban Krisztus keresztútjának modern megisméltődésére ismerni. Erre figyelmeztet az 1928-ban írott *Krisztus*⁹⁷ is, az első olyan Dsida-vers, mely a költő hitvilágának és társadalmi élményeinek feszültségét, a korszerű humánummal összhangba hozott evangéliumi szellem és a tételes egyházi tanítás vitáját tükrözi. Képzőművészeti élmény leplében, színszimbolika segítségével fejezi ki a költemény a szembefordulást a konvencionális vallásossággal; a falon függő Krisztus-kép derűs színeit „torz hamisításnak” érzi a lírai én, mert a Megváltó nem képzelhető el „ilyen ragyogó kékszeműnek, ilyen jóllakottan / derűsnek, ilyen kitelt arcúnak, ilyen / enyhe pirosnak, mint a tejbe esett rózsza”. A költemény első változatában⁹⁸ az „ellenkép” egy zord, a földi igazságtalanságok ellen fellépő Krisztus-alak, aki félelmetes voltával különbözik a szelíd szentképtől. A 10–13. sor eredetileg így szólt:

„döbbenetes voltál emberfölötti erőddel, / méltóságos járásod lassú ritmusával. / Hangod szörnyű hullámokat kavart, amikor / a sok beszéd után rekedten újra / szólani kezdél.” Egy másik, feltehetően későbbi kézirat a 11. sor után ezt toldja be: „Csavargó voltál, fáradt és olyan magányos, / máig sem értett, titok-gyűjtotta máglya.” A végső változat jelentős eltérése, hogy az „emberfölötti” felcserélődik a „hozzánk hasonló” jelzővel, s ennek megfelelően kimarad a versből minden isteni nagyságra utaló fordulat; a „szürke, fáradt” és szenvedő ember képmása lesz az új Krisztus-kép. Így kerül a szövegbe a „számkivetettek útja”, „a nyomor, az éhség siralomvölgye” mint Krisztus küldetés-útjának megannyi állomása. Természetesen kimarad a „máig sem értett, titok-gyűjtotta máglya” is, hiszen azzal, hogy a szegények és szenvedők kép-mását felfedezte a lírai én Krisztusban, lényének titkát is megfejtette. Ez teszi lehetővé, hogy a „titok” másik vetülete, „fonákja” is feltáruljon Dsida ekkori verseinek alanya előtt; az tudniillik, hogy nemcsak Krisztus hasonlít a szegényekre és szenvedőkre, hanem ez utóbbiak is Krisztus képmásai, sőt megtestesülései. Az inkarnáció misztériuma ilyenformán mindennapos esemény; a szakrális fordulat bármikor végbemehet, csak fel kell ismerni a hétköznapi élet „profán” közegében rejtőző csodát. Kitűnő példája ennek a *Krisztussal* csaknem egy időben keletkezett *Az utca-seprő*,⁹⁹ mely a leglenézettebb, a nagyközönség szemében leginkább páriának tekintett munkást jeleníti meg az expresszionista portré-vers minden eszményítést és enyhítést elvető módján: „... elnézem soká /

zsiros, barázdás arcodat, / gémberegett, nagy kezedet,
torzonborz, sárga bajszodat, / fölötte a pálinka-
gőzzel.” Ez a leírásmód alkot azután ellentétet a felis-
mert titokkal, melyet az igék finom szembeállításával is
hangsúlyoz („elnézem” – „látom”, azaz a lírai én mást
lát, mint amit néz, ami nézhető, érzékelhető).

*...Őt látom most, a mennyeit
benned, ó rongyos utcaseprő,
ki sepred a föld szennyeit,
ki világ bűnét elveszed
és jó vagy minden emberekhez...
Testvér, ha az üdvösségre jutsz,
rólam el ne feledkezz!*

De fel kell ismernünk a Krisztus-képmás hason-
lóságait a tervezett kötet címadó verse, a *Menni kel-
lene házról házra*¹⁰⁰ önarcképével is. „Izzadt, fáradt,
fanatikus csavargó” itt a lírai én, amint „szürke, fá-
radt” a Krisztus-vers hőse, aki „álmatlanul csavarog-
tad a számkivetettek útját”; a lírai én „két égő sze-
mét”, „szakadozott ruháját”, „porlepelt bocskorát” hív-
ja őszintesége tanújává, a Krisztus-képben pedig:
„Megtépett... / ruhádon vastagon ült a nagy út pora”,
„két parázsló szemedből...”; a lírai én „rekedt hangon,
/félig sírva” hirdeti a szeretet ígéit, s Krisztus is „a sok
beszéd után rekedten” kezd szólani, a „sírva” pedig
körülírás formájában ugyancsak olvasható a *Krisztus*-
ban is: „két parázsló szemedből sísteregve hullottak...
/ az Isten könnyei.” A lírai én stilizációjának iránya
tehát a Krisztus-kép, a megváltó küldetéstudat ősképe

felé mutat, amint a Krisztus-példa, a követésre kötele-
ző viszont a szenvedők, válságba jutottak és lázongók
vonásaiból áll össze. Az Istennel azonosulás misztikus
élményét e „világi” sugallatok telítik emberi tartalma-
kkal, amennyiben ez az azonosulás a nagyon is földi, na-
gyon is emberi szenvedés maximális átélését, a szen-
vedőkkel vállalt szolidaritás eszméjét teszi meg a hit
sarkalatos tartalmává. Az *imitatio Christi* nem elfor-
dítja az embert korának társadalmi konfliktusaitól, ha-
nem éppen kötelességévé teszi meg- és átélésüket.

Hogy miért kell e kettőt összekapcsolni? Pontosan
azért, hogy aktuális és örök igazságok egy tőről szár-
mazását bizonyítsa a költészet; hogy a hit szakrális
ideje, a krisztusi csoda és megtestesülés ismétlődése
magához hasonítsa a profán létezés lineáris idejét, a
mindkettőben egyszerre-létezés lehetőségét villantva
fel.

E költői magatartás tükröződik abban is, hogy
Dsida ekkori verseiben a lírai én cselekvés-morálja
többször is az evangéliumi példa szó- és jelkép-kincsé-
ből merített fordulatokkal fogalmazódik meg. „Krisz-
tusnak és Pilátusnak, / farizeusoknak és vámosoknak,
/ zsidóknak és rómaiaknak / egyformán szolgálni /
nem lehet”, olvashatjuk a *Tekintet nélkül* zárószá-
kaszában; a szeretet mártírtájaként embertársait magá-
hoz hívó költő pedig így szól: „Azért: / nyájak őrizői, /
jertek a hegyre! / Ki-ki elhagyja atyját / és elhagyja
anyját / és követ engem” (*Jertek a hegyre*).¹⁰¹ S az itt
csokorba gyűjtött motívumok, más-más kontextusban
persze, későbbi, világgépösszegző verseiben is fel-
bukkannak.

A lázadás közjátéka – a *Bútorok*

Egy bizonyíthatlan – és tényszerűen ma már nyilván bizonyíthatatlan – anekdota szerint Dsida Jenőt egyik fiatal baloldali költőtársával, Méliusz Józseffel folytatott kávéházi vitája készítette a *Bútorok* megírására. A költészetben minden a forma, mondta volna Dsida, s a biztos kezű formaművész forradalmi meggyőződés nélkül is jobb forradalmi verset ír, mint forradalmi meggyőződéstől áthatott, de botló tollú pályatársai. A *Bútorok* ennek a tételnek a gyakorlati bizonyítása lett volna; Dsida megmutatta benne, hogy ha akar, ő is tud forradalmi verset írni, bár sohasem vallotta magát forradalmárnak.¹⁰²

Az irodalom története számos, az alkotási folyamat misztifikáló költői nyilatkozatot ismer, s a Dsidé nyilvánvalóan egy ezek közül. Anekdotánkat is csak azért tartom említésre érdemesnek, mert a költő kortársa és utókora fenntartás nélkül „beugrott” neki, évtizedeken örökítve át a meggyőződést, hogy a *Bútorok* előzmény nélküli közjáték, költői kísérlet egy Dsidától lényegében idegen lírai témával. Az előző fejezetben talán sikerült bemutatnom, hogy a szegénység mint a világ igazságtalansága s az ellene szót emelő küldetéstudat Dsida Jenő költészetének központi témája ebben az időszakban. A *Bútorok* a *Menni kellene házról házra* címmel tervezett kötetben is szerepel; maga Dsida nyilvánította ezzel a költeménnyel 1928–30-ban írott verseivel szervesen összetartozónak.

A Dsida-kritika álláspontját – legalábbis az ötvenes

évektől egészen az utóbbi időkig – az is befolyásolta, hogy Dsida költői világképében a vallásos hit sohasem szűnt meg központi szerepet játszani; *keresztény* költő volt és maradt. A Dsida-újraértékelések idején „haladónak” (de különösen „forradalmárnak”) csak azt a művészt voltak hajlandók tekinteni, aki tételesen is megtagadta „idealista” és „klerikális” nézeteit, a Krisztus-versek, a szegényekkel szolidáris evangéliumi humánus hirdető költemények és a *Bútorok* között ezért nem is keresték (nem is láthatták) a kapcsolatot.

Az anekdota azért mégis tanulságos. A benne rejtőző, „misztifikálódó” alkotáslélektani helyzet, más módon ugyan, de megismétlődik a *Psalmus Hungaricus* megírásakor is. Az tudniillik, hogy Dsidának, amikor eljut egy világképformálódási folyamat radikális végpontjához, amely többé-kevésbé ellentétbe kerül már kialakult és „értelmező közösséggel”, a helikoni kritika által elfogadott költő-szerepével, szüksége van egy polémikus külső provokációra (melyet mindkét esetben ő maga „kényszerít ki” környezetéből), hogy szerepét ne legyen kénytelen feladni, hanem mintegy „alkalmilag” és „átmenetileg” léphessen ki belőle.

Kétségtelen, hogy a *Bútorok* egy ilyen radikalizálódási folyamat végpontja. „Ahogy halad rövidre szabott élete vége felé – írja a *Bútorok* »őszinteségét« egyedül elismerő Áprily Lajos –, egyre jobban telik meg a költésze az élet vonásaival. [...] Ez a realizmus láttatja meg vele apjában és társaiban Amundsen kortársát, véteti észre az utcaseprő »zsíros, barázdás

arcát« és »gémberedett nagy kezét«, s írhatja meg vele szociális forradalmiságtól feszülő, formájában maian dinamikus »Bútorok« című nagyobb versét.”¹⁰³ 1929 és 1933 között, a világméretű gazdasági válság éveiben nem is kell túlságosan éles szem mindennek meglátásához. Tipikus jelensége ennek a korszaknak a humanista költészet egészének a radikalizálódása; a tömegnyomor, az osztálykonfliktusok dinamit-robbanású megnyilatkozásai, a társadalom erőszak-szerveinek sokszor brutális fellépései az elnyomottak, a szegények ellen még azokban a költőkben is tudatosítják a „világrend” igazságtalan voltát, akik – mint Dsida is – következetesen elhatárolják magukat a társadalmi forradalom erőszakos elveitől. Így áll elő az a paradox helyzet, hogy egy költő, aki a közvetlen és időszerű politizálást költőhöz és költészethez méltatlan feladatnak tartotta, olyan verseket is ír a nagy történelmi vonaglások éveiben, melyeknek tartalma jórészt egybeesik a politizáló, az „erőszakos” forradalom mellett hitet tevő baloldali irodalmi megnyilatkozásaival.

A „tisztá művészetért” hadakozó Dsidáról alkotott vélekedéseket, úgy érzem, módosíthatják a költőnek az itt tárgyalt időszakban írott kritikái cikkei, irodalmi nyilatkozatai is. Dsida baloldali bírálói a költő József Attiláról írt egykorú kritikáját úgy szokták tekinteni, mint a proletárköltő elveinek az „esztétikai mezbe” öltöztetett elutasítását. Dsida ugyanis „költőietlennek” mondja a marxista terminológia szerepeltetését József Attila verseiben, majd így folytatja: „Hideg fejjelel megtanult program és ideológia ez József Attilánál ...

(Ezt meg kellett mondanunk, bár *programjával* talán sokkal inkább egyetértünk, mint együttérzünk költészetével.)”¹⁰⁴ Nincs okunk kételkedni benne, hogy ez az állásfoglalás őszinte: a költő nem a társadalomjavító programok ellen szól itt, hanem a programköltészet ellenfeleként. Különbözik mivel magyarázhatnók azt az állandó igyekezetét, amellyel ezt az álláspontot – a társadalmi ellenzékiesség tiszteletét és a programköltészet elutasítását – egyeztetni próbálja? Kibédi Sándor verseiről írva *értékesnek* tudja be, hogy Kibédi „kollektív” hangokat megütő költő „...aki nem a művész elzárkózott fenségében jelenik meg, s nem a presztízs erejével akar hatni, hanem a sorok között feltárja a maga szenvedő lényét is, s a maga gyötrelmének szorgos irtogatásával szerzi meg a jogot, hogy a mások sebéhez is hozzányúlhasson [...] A baj csak annyi, hogy mindennek elhitése nem elég izmos, nem elég szuggesztív a Kibédi *művészet*.”¹⁰⁵ Másutt Dsida költőietlennek, tehát „formahibának” minősíti a politikai eszmék jelenlétét a költészetben, amint egyik – a korszak baloldali kritikájával vitázó – nyilatkozatából kiderül. „1. Miért kell olyan lármásan hangsúlyozni az élet szerepét az irodalomban, a gazdasági tényezők hatását a szellemi életre, mikor senki sem vonja kétségbe azt? Vagy ha vonta is, ma már nem vonja. *Az élet tükrözése és tendencia nélkül nincs irodalom s az irányzatosság nélküli irodalom hirdetése is irányzatosság: harc a legimboldyóbb, legködszerűbb, legtávolibb utópiáért.* (Kiemelés tőlem – L. G.) ... 2. Miért kell azonosítani az irányzatosság nemes fogalmát a program porban csúszó, termé-

szetellenes fogalmával irodalmi kérdésekben? ... Az előző lehet témája az irodalomnak, mert állandó és örök, az utóbbi nem lehet, mert pillanatnyi, s holnapra feledés homályába rántja magával a művet is, amelyben világra származott.”¹⁰⁶ Nem kétséges: az „örök” és az „időszerű” a huszadik század irodalmában oly gyakori szembeállításának egyik változata ez is. Ez a szembeállítás a forradalmi baloldaltól is elhatárolni igyekszik a humanista „tendenciájú” költészetet, de korösszefüggésben nézve a kérdést, azt is állíthatjuk, hogy az 1919 utáni kelet- és közép-európai irodalmakban ez lett a költészet „önvédelmének” uralkodó formája, és pedig az újklasszikus iránytól elválaszthatatlanul. A magyar irodalomban Babits és Kosztolányi – akik Dsidára kétségtelenül nagy hatást gyakoroltak – volt ennek az elvnek a két legismertebb képviselője. Éppen az ő életművük bizonyítja, hogy ez a szembeállítás az első világháború és a bukott kelet-európai forradalmak után egy olyan költői világtkép kiépítésének a kísérlete is volt, amely a kor jobb- és baloldali politikai erőitől viszonylag függetlenül teszi lehetővé a kultúra értékeinek az emberiesség szolgálatába állítását. (Kénytelenek vagyunk persze itt válasz nélkül hagyni azt a kérdést, hogy ez a „függetlenség” mennyiben volt viszonylagos és illuzórikus, és hogy jogunk van-e századunk utolsó évtizedének politikai fejleményei alapján megítélni.) Dsida annyiban következetesebb idézett mestereinél, hogy nem is vitatja a gazdasági-társadalmi tényezők hatását az irodalomra, valamint azt, hogy a költő feladata az eszme-hirdetés, egy céltudatos, az emberiesség elveit „irány-

zatosan” vállaló irodalom művelése, s hogy „utópiának” minősíti éppen a „tisztá művészet” elvét. Ebből folyik, hogy Dsida korántsem állítja mereven szembe a kultúrát a politikummal, csak *különböző* területnek tekinti őket. Ahogy idézett nyilatkozatának folytatásában írja: „Teljes tisztelet a hitnek és meggyőződésnek! Tessék politizálni, szervezni és agitálni, reformálni, forrongani és újat hozni: hódolat és megbecsülés az önzetlen, kemény munkának, a lángoló fanatizmusnak. Bizony együtt dobban velük a szívem. – De az irodalom más...”

Célom éppen annak kimutatása, hogy Dsida e periódusában jut legközelebb „örök” és „időszerű” harmonikus egyeztetéséhez (láttuk, erre tett kísérletet a Krisztus-paradigma lírai újraformálásában), a korábban jelzett merev szembeállítás dialektikusabb feloldásához.

A radikalizálódást a valóságra ocsúdás érzése vezeti be. A *Tudom az ösvényt*¹⁰⁷ című Dsida-vers jelzi először a költészetében ekkor uralkodó bukolikus témák és hangulatok szembesítését a valóság ébresztette gondokkal és költői feladatokkal. A monumentális kezdőkép – „Egyszerre hűvös lett – / Felhők hidegednek homlokokra” – természet, ember és kozmosz egységének élményét is kifejezi, de a „hűvös” melléknév és a „hidegednek” ige egy másik hangulatot is előkészít: a hűvösödő idő kietlenebbé teszi a bukolikák táját, s a költő homlokára hidegedő felhők a higgadás, a józanodás jelképei is. A 3–4. sor a költői szerepváltást sugallja: „Olyan lesz a vers, mint az anya oktató, szelíd szava, / mint a férfiak gondterhelt

elmélkedése.” Ellentétet fog egybe ez a minősítés (anyás–gyöngéd; férfias–józan), ugyanakkor a két jelző („oktató”, „gondterhelt”) a vers és az élet, a realitás közvetlenebb kapcsolatára utal. (Ugyanez az ellentétpár jelenik meg a fiatal József Attila expresszionista verseiben, például a *Tanítások* ciklusban.) A következő szövegszakasz ezt az ellentétet, a vers egyszerre gyöngéd és gondterhelt voltát valósítja képpé:

*A ficánkoló bárányok elcsöndesedtek,
elaludtak a sárga gyepen.
A pásztorfiúcska ijedten látja,
hogycél után fut a föld, melyen áll.*

A két kép gondolatpárhuzamot alkot, amennyiben mindkettőnek a lehiggadás, a valóságra ocsúdás a tartalma. Az első kép játékos-gyöngéd formában fejezi ezt ki (ficánkoló, majd elalvó bárányok, a derítő „sárga” színjelző), a második viszont ugyanennek „gondterhes” és „férfias” oldalát tükrözi; ember és kozmosz ellentétes dimenziókként kerülnek egymás mellé, amennyiben a kicsinyítő képzővel is a parányiságot hangsúlyozó „fiúcska” az egész föld, a világ-méretű célszerűség, kötelesség fogalmával találja szembe magát. A két kép ellentétes hangulatát az „elcsöndesedtek” és „ijedten” szavak tartalmi ellentéte, az elalvó bárányok és a célok után futó föld szembeállítása is kiemeli. A következő kétsoros egység a korábbi bukolikus hangulatok tagadása:

*A csillageső megszűnt.
Megkomolyodtak a csillagok.*

A „megszűnt” egy állapot korábbi meglétére utal, azokra a Dsida-versekre, melyekben a csillagok nem egyszer a költő és kedvese játékszerei, játszótársai voltak; a második sorban a „megkomolyodtak” most már kimondja, amit eddig hasonlatba, metaforába rejtve közölt csak a vers: a kijózanodott, kötelességeire ismerő ember szemében a kozmikus természet elveszti játékosságát.

A befejező két szövegszakasz az élményből levonható érzelmi-erkölcsi konklúzió:

*Érzem az érzést,
a megrakott törzset,
a komoly és nehéz gyümölcsöket.*

A gyümölcsöző fa minden költői konvenció szerint a termékenység, az adakozás, az emberi hasznosság szimbóluma – az új állapot, új érzés tehát pozitív értékű. A harmadik sorban megismételt „komoly”, valamint a „nehéz” jelző ismét az érettség férfias terhet idézi, hogy az utolsó két sorban ez mint a gyöngébbet óvó gesztus jelenjék meg:

*Tudom az ösvényt is:
bízd rám magad és én hallgatagon vezetlek.*

A „gondterhelt”, a „komoly” és a „nehéz” itt már „hallgatag”-gá enyhül: a megtalált út, a megtalált cse-

lekvés egyértelműen a harmónia felé vezet. A versben megszólított „második személy” lehet a költő kedvese is, hiszen ő volt a korábbi bukolikus költemények címzettje, de lehet az expresszionista „prédikátor-vers” általános címzettje is, az *ember*, aki a költői tanítást befogadni képes.

A versformát két szerkezetípus jellemzi. A két első négysoros részben a képek a gondolatritmus törvénye szerint alkotnak egy-egy párt, vagyis az első kép a harmadikkal, a második a negyedikkel azonos tartalmat fejez ki; ezt a „keresztező” gondolatritmust gazdagítja a képpárok viszonyába (azonosság) feszültséget vivő hangulati ellentét. A vers közepétől a verselés megváltozik, a képi párhuzam helyét elfoglalja a grammatikai azonosságot kiaknázó ismétlés. A 9–10. sorban megszemélyesítés teszi az ismétlést fordulatosná, a 11–13. sorban pedig, a konklúzió levonásakor a mondat tárgyának háromszoros ismétlése biztosít nyugodt lejtést a szövegszakasznak. A sorok fokozatos bővítése – az első tárgy jelző nélkül áll, a másodiknak egy, a harmadiknak két jelzője van – lassító hatású, s az ünnepélyesbe forduló élmény érzelmi telítődésének a folyamatát sejteti.

Jellemző a vers igehasználata is. Kettő kivételével valamennyi ige állapotot jelöl (kétszer szerepel a létige, ezenkívül a „hidegednek”, „elcsöndesedtek”, „elaludtak”, „látja”, „megszűnt”, „megkomolyodtak”, „érezem”, „tudom”, „bíz rámm”). A két mozgást kifejező ige a vers két, tartalmilag leg súlyosabb pontján található („*fut* a föld”; „hallgatagon *vezetlek*”), a természetben és az önmagában megtalált cselekvés pillanatát jelezve.

A valósággal egyértelmű, a realitás törvényeihez igazodó kapcsolatba lépett ember számára a valóság érthető is, éppen ezért a hozzá (és az emberekhez) fűző kapcsolatok harmonikussá alakíthatók. Ez az élmény szólal meg a *Közöttük élek* és az *Interieur* című versekben. Az első vers indítása – „Emberek barátja vagyok. / Közöttük élek és szívem kézről kézre jár.” – az emberi kapcsolatok lehetőségét és örömét hirdeti. A whitmani áradású vers a sokféle ember felsorolásával, akik mind ismerősök s mind bensőséges kapcsolatban vannak a vers alanyával („bácsinak szólítanak”, „akkikkel elborozgatok”, „kacagnak tréfáimon”, „megszorítják kezemet”, „ölelésem forróságára várnak”, „elsírják nekem szomorúságukat”, „tanácsokkal látnak el” stb.), a teljesség élményét kelti, a *minden* emberhez fűző *valamennyi* kapcsolat lehetőségét hirdeti. Az ígéknek e bensőségről árulkodó tartalma egyetlen „ismeretségből” hiányzik: „Ismerek kemény férfiakat, akiknek kérges a jobbtenyerük.” Ám a „kérges tenyerek” pusztán említésének is megvan a maga jelentősége: az, hogy a költő e világtól távolabb álló emberekkel is igényli a kapcsolatot, hogy tudatában ott élnek, s mint látni fogjuk, verseiben is.

A vers befejezése pedig a költő feloldódását hirdeti ebben az emberiségnyi baráti körben:

*Közöttük élek,
a nevem együtt él fogalmaik közt
a fákkal, madarakkal, ünnepekkel és csillagokkal!*

Jellemző módon Dsida ekkori költői témáit, a bukolika kellékeit (fák, madarak, csillagok) kapcsolja össze a közösséggel, és saját fontosságát, a költészet fontosságát is kimondja: a költő az emberek között, az emberek „fogalmává” válva töltheti csak be hivatását.

A találkozások, az emberek között élés eufóriája a tárgyi világot is átjárja. A *Leselkedő magány* költője számára a világ titokzatos volt, ismeretlen és ezért riasztó. A „semmi sem azonos önmagával” költői gondolata az elidegenedés érzésének szemléleti lecsapódása volt. Az *Interieur* mondanivalója éppen az, hogy a világ olyan, amilyennek érzékeljük; nem idegen, ellenséges-titokzatos környezete az embernek, hanem berendezett, barátságos otthona. Szobájában, köznapi és valóságos környezetén ugyanúgy pillant körül a költő, mint egy bukolikus tájon (kint hó, bent pattogó tűz, kellemes illat, az íróasztal posztójának derűs pirosa); az egyszerűség és életöröm hangulatát sugározza minden tárgy. A leírásból eltűnnek a sejtelmes képek: reális látvány és a látvány keltette érzések visszaadására törekszik a költemény. A befejezésben pedig a derűs világ és a derűs „én” megfelelését nyújtja a hirtelen felvillantott önarckép:

*Jobbra a régi tükörben magamat látom
merészen és fiatalon.
Szemben az ablakon át a világot,
mely szép és kedves és nekem való.*

Hogy az emberi kapcsolatoknak ez az öröme nem elvont általánosság, hanem a korszak kollektív „gond-

terheiben”, szenvedéseiben való osztozás is, azt a *Tudom az ösvényt* ciklus három verse példázza meggyőzően: az *Öreg postás a város végén*, *Az utcaseprő* és az *Amundsen kortársa*.

Időrendben *Az utcaseprő* az első; már láttuk, hogy miképpen folytatódik a Krisztus-téma e költeményben. De felvillan benne a közismert evangéliumi tétel is, mely szerint a szegény, a szenvedő könnyebben üdvözülni, mint a gazdag, hiszen a befejezésben a költő közbenjáróul kéri fel az üdvösségre nála méltóbb szegényt. A költő nem a szegényt akarja az üdvösség reményével vigasztalni, hanem önmagát és közösségét inti a keresztényi alázatra – a vers mondanivalója éppen ez a rádöbbenés a krisztusi parancsra s egy olyan valóságra, mely ezt a parancsot (s egyben az emberiesség parancsát) semmibe veszi.

Az expresszionista szolidaritás-élményből ihletődik az *Öreg postás a város végén*¹⁰⁸ is. Ez a vers is az emberekhez szóló figyelmeztetés arra, hogy az ismeretlenek, akik mellett az utcán közönyösen elhaladunk, szenvedő emberek is, az együttérzés tehát mindenkivel szemben kötelesség. A „köztük élek” öröme így válik e versekben erkölcsi kötelességgé: nemcsak embertársainak szeretetében, hanem szenvedéseikben is részt kell vennie a költőnek.

E témakörben új hangot jelent az *Amundsen kortársa*. A nehéz sorsú kisember portréja, akárcsak az előző kettő. De különbözik tőlük abban, hogy a költő nem külső és modelljével csak alkalmilag találkozó szemlélőként igyekszik együttérzést ébreszteni versének „hőse” iránt, s nem valami véletlen csapás (*Az öreg*

postásban: „beteg a lánya”), nem is egy, csak képzeletben átlendülő tulajdonság (a szegény: Krisztus képmása) szólítja szolidaritásra, hanem a mindennapi robot terhe, reális társadalmi tényező tehát. Másrészt a vers formailag is élesen elkülönül a másik kettőtől: leírás helyett dramatizált-párbeszédese életképpel indul, amelyből minden érzelmes-szентimentális elem hiányzik:

Felesége kéri:

*– Beteg vagy, fiam,
ne menj ma hivatalba! –*

Két fia kéri:

*– Láza van, apám,
ne menj ma hivatalba! –*

Dermedt madarak riadoznak:

*– Nagyon hideg van,
ne menj ma hivatalba! –*

*Zuzmarás fák közt
bömböl a szél:*

*– Maradj az ágyban!
Ne menj ma hivatalba!*

Itt is elsősorban a szöveg „eszköztelenségére” kell felfigyelnünk. Egy teljesen prózai, nem metaforikus, hanem elsődleges jelentésben szereplő figyelmeztetés („Ne menj ma hivatalba!”) hangzik el egymás után négyszer. Külön nyomatékot részben az ismétlődés ad e figyelmeztetésnek, valamint a beszélők kilétében rejlő fokozás. Először a feleség és a fiúk szólnak, harmadszor a madarak, negyedszer a szél – ez utóbbi

kettő esetében a köznapi, reális átlendülő a látomásos-költői, ember és megszemélyesített természet párbeszédébe. E részekben a reális „kéri” ige is átadja helyét expresszívabb igéknek: a madarak „riadoznak” (a külső hideg félelmességére utal ez), a szél „bömböl” (az ő figyelmeztetése fenyegető). Két jelző („*dermedt* madarak”, „*zuzmarás fák*”) egészíti ki a rideg természetképet, előkészítve a vers alap gondolatát, azt, hogy a munkába indulás, a hétköznapi kötelességek vállalása helytállást, hősiességet jelent. Ezt a hősiességet, a hétköznapi akaraterő szépségét húzza alá a második rész finom ötlete:

Míg dideregve mosdik,

régi latin szók jutnak eszébe:

Officium, officii = munka, tiszttség, hivatal.

Debitum, debiti = adósság, kötelesség.

És titkolja, hogy reszket

és búcsút vesz és elindul a húszfokos hidegben.

A „nagy szavaknak” (munka, kötelesség) szótári anyagként történő felsorolása ugyancsak pátozstanító funkciójú; a bennük megfogalmazott erkölcsi parancsnak a köznapi cselekvéshez tartozását jelzi. A hármas ismétlés, „és”-sel bevezetve, elhatározás és cselekvés folyamatosságát érezteti ritmusával és az igék cselekményt festő jelentésével. Az utolsó előtti rész ezt a heroizmust hangsúlyozza újra, a tagadó mondatok sorával:

*Nem lelkesedik, nem rajong,
nem hajtja feszülő féktelenség,
nem fűti forró fanatizmus.
Hírnév, dicsőség, győzelem hármós igéjét
nem lengeti rőt lobogón.*

A megelőző szövegrész hozzászugerálja a tagadásokhoz a „mégis ő az igazi hős” állítást. Ugyanakkor a „hírnév, dicsőség, győzelem” elutasításával, az „egyszerű, józan és kérlelhetetlen” hétköznapi cselekvés hőstetté avatásával Dsida egyértelműen a realitást választja mindennemű illúzióval szemben. A vers befejezése az egyetlen lírai-érzelmes állásfoglalás a szövegben, ezért különbözik *Az utcaseprő* és az *Őreg postás a város végén* tartalmától; itt nem a szájalom vagy az evangéliumi emberség szava zárja a verset, hanem a valóságra való figyelmeztetés: „Ötven éves. / Amundsen kortársa. / Hős. / Az én apám, s a te apád, barátom.” Ez már nem a szenvedők sorsának vállalása egy kívülálló részéről, hanem annak felismerése, hogy saját sorsa jelenik meg a vers tényeiben. A hangnem különbségét is ez magyarázza: az előző két versben a költőnek „érzelmesítenie” kellett a valóságképet, hogy állásfoglalása kinyilvánuljon; az *Amundsen kortársában* az átélt valóság, a személyes élmény lírája objektíválódik. Nem a költő vállal szolidaritást a kiszolgáltatott kisemberrel, hanem kiszolgáltatott kisemberként várja, hívja a közösség szolidaritását.

A költemény formajegyei közül kiemelném a rövid sorokból álló szabadvers-szerkezetet. A prózai témában rejlő feszültséget – különösen az első részben – a

rövid, néhány szavas mondatokat ismétlő forma, a prózai tartalmú szöveget néhol daktilikus lüktetéssel „zenésítő” verselés érezteti. Az expresszív ritmushatások kereséséhez járul a vers első részének párbeszédes formája, valamint az olvasót (hallgatót) megszólító, ugyancsak dialogikus lezárás; ezek szinte szavalókórus-szöveggé teszik az *Amundsen kortársát*.

Anélkül, hogy erőltetett következtetéseket vonnék le e formából, meg kell említenem, hogy a szavalókórus-vers a baloldali avantgárd líra kedvelt műfaja ebben az időben – mert ez a forma lesz szerkezetmeghatározó Dsida ugyanakkor írt terjedelmes költeményében, a szociális ellentéteiben szemlélt valóság elleni tiltakozás Dsidánál legradikálisabb megnyilatkozásában, a *Bútorok*ban. Nemcsak a vers tartalma – a költői felelősség és az emberi szolidaritás-érzés –, hanem a vers formameghatározó szerkezeti elve is előzményekre tekinthet vissza, ezzel is igazolva, hogy a *Bútorok* nem szerves kísérlet a költő pályáján, hanem közvetlenül korábbi élmények és formák logikus továbbfejlesztése.

A költemény szerkezetét teljesen az említett szavalókórus-jelleg szabja meg. A hat részből álló terjedelmes költemény a következőképpen épül fel: az első rész polgári bútorok, parkettes, zongorás, perzsaszőnyeges lakás leírása. A legszembetűnőbb stiláris jegye e leírásnak az igék hiánya (egyedül az ötödik sorban olvasható a „villog”, ami azonban állapotot jelöl); nem mondatokból áll a szöveg, hanem berendezési tárgyak nevének felsorolásából, ami e neveknek kiemelt helyet, jelentőséget biztosít (Dsidá-

nak e versében érvényesül leginkább az expresszionizmus ama stiláris sajátsága, hogy a mondattal szemben megnő, sőt önállósul a szó stiláris értéke), ugyanakkor a kihagyásos mondatok feszültséget, várakozást is keltenek. A szövegben az ellentétes jelentésű jelzők („gömbölyűek”, „szögletesek”), a felsorolások („perzsák és tükrök”, „süppedők, puhák”) a sokféleségnek, valamiféle „bútorok világának” a megjelenítői; általánosító erejű az is, hogy a főnevek határozott névelő nélkül szerepelnek. Határozott névelő és ige egyetlen helyen szerepel: „Tükrön, parketten villog a fény. / Az ébenfa-zongorán virág.” Ez egyben az első szerkezeti egység egyetlen konkrét-szemléletes leíró képe, egy mozzanatnyi változatosság a leírás monotóniájában. A felsorolás személytelenségében, a sorról sorra tovább feszített várakozásban van valami baljóslatú hangulat, ez készíti elő a második rész tartalmát.

E második rész emberekről szól: „Az esti csatákban csapatok gyűlnek”, majd a háromszor megismételt „egyre többen gyűlnek” után rövid jellemzés következik:

*Rongyosak, subásak.
Ázottak, kormosak.
Sötétek, soványak.
Gyűlnek.*

E jellemzés nem hagy kétséget az olvasóban, hogy *kik*, azaz milyen társadalmi réteghez tartozó emberek a gyülekezők. A költő azonban közvetlenebb magyarázattal is szolgál: e második rész visszautal a köl-

temény mottójára, mely szerint „A világon a munkanélküliek száma harminc millió”. Majd következik a munkanélküliek kórusa:

*Valaki mordul:
Bútorok.*

*Ketten zümmögnek:
Bútorok.*

*Hárman morognak:
Fényesek, feketék,
gömbölyűek, simák.*

*Négyen zúgnak:
Tükrön, parketten villog a fény,
az ébenfa-zongorán virág.*

*Valamennyi morajlik:
Szőnyegek, szőnyegek,
perzsák
és törökök, süppedők,
puhák,
gyönyörű bútorok közt gyönyörű szőnyegek!
Kiáltás:
Bútorok!
Ordítás:
Bútorok!*

Üvöltés:

*Bútorok, bútorok!
gyönyörű szőnyegek!
gyönyörű bútorok!*

Az első rész leírása ebben a részben a tömeg szavaiként ismétlődik meg, ami nyilvánvalóvá teszi a berendezési tárgyak nevének jelképes jelentését: a polgári kényelem, a polgári gazdagság világát jelképezik a nincstelenek nyomorával szemben.¹⁰⁹ A szavalókórus „szerzői utasításai” („valaki mordul”, „ketten zümmögnek” stb.) a hangerőnek és ezzel az indulatnak a fokozatos erősödését, tömegessé válását fejezi ki, teljesen azzal az eljárással, mint az *Amundsen kortárs*a első része. Az első és második rész azonos szövegrészei a két rész között olyan kapcsolatot is teremtenek, amely az első rész leírását a költemény alap gondolatának kifejezőjévé teszi: a két életforma, a jólét és a nyomor közötti ellenséges szembenállást érzékeltetik. Az indulat diktálta kiáltásokat a bevezető sorok készítik elő, az „egyre gyűlnek” ismételtetése fenyegető hangulatot ad a tömeg leírásának.

A harmadik rész ezt a szegénység–gazdagság ellentétet mélyíti el. Itt újra bútorok leírását adja a költő, de ezek már „proletár-bútorok”; verselés és nyelvtani forma ugyanolyan, mint az első részben, ami a két leírás szerves kapcsolatára utal, az összetartozáson belül azonban a bútorok ellentétes jelzői a kétféle berendezés kiáltó ellentétét fejezik ki. Az első részben a jelzők: *feketék, fényesek, simák, pompásak*; a másodikban: *fehérek, szürkék, fakultak, nyersekek*.

szegények. A leírás után ismét egy rövid dramatizált epizód következik, mely a korábbi szegényember-versek hangneméből is tartalmaz valamit: a nő portréja az együttérzést, a szánalmat igyekszik fölkelteni:

*A nő sűrölja a padlót s a bútorokat.
Véresre marta kezét a lúg.
Kezébe szálka szaladt.*

Lényeges különbség azonban, hogy az együttérzést a vers nem *kívülről* várja; a nő szenvedésére a férfi reagál, és a reakció a lázadás gondolata. Férfi és nő párbeszéde a vers érzelmi-lírai tetőpontja; a férfi ismételt „Szerelmem” megszólításaira, vigasztalására a nő a nyomor panaszaival felel, majd amikor a férfi a fejszét kéri, a lázadás jelképes fegyverét, ő próbálja a szerelem szavaival visszatartani, sikertelenül. Az, hogy a párbeszéd szereplői között nincs közvetlen kommunikatív kapcsolat, replikáik csak közvetve válaszolnak egymásnak, egymás szerelmi vallomását tagadva, elutasítva, a *Kettétört óda a szerelemhez* és a *Tóparti könyörgés* gondolatszálát szövi tovább; azt a felismerést tolmácsolja, hogy az emberellenes viszonyok elpusztítják a szép érzelmeket, képtelenné tesznek a boldogságra. A vers élményből fakadt voltának ez az egyik fontos bizonyítéka; Dsida nem valami számára ismeretlen tömegéret énekel meg a *Bútorok*-ban, hanem saját lírai élményeit kölcsönzi oda a vers lázadó férfialakjának. A szeretett nő szenvedése mint lázadásra bűjtő élmény legnagyobb művében, a *Viola*-ciklusban is visszatér majd.

A negyedik szerkezeti egység ezt a lázadást individuális gesztusból tömegélménnyé teszi. Mindjárt az első sorokban a lázadás jelképe többes számra cserélődik; a férfi „csatakos utcákon csavarog / fejszével a hóna alatt”, de találkozása a második rész gyülekező tömegével csöppet sem véletlenszerű: „Innen is, onnan is hozzászegődnek / fejszével a hónuk alatt.” A második szakasz megismétli a tömeg korábbi jellemzését, de a jelzők és határozók most már nem a szegénységet és szomorúságot festik, hanem az erő dinamizmusát fejezik ki. Az első leírás „ballagó”, „hallgató” csapatokról szól, a másodikban „szorongva, tolongva gyűlnek”, s a csoport „hömpölygő, gomolygó”.

A lázadás nem személyes, hanem kollektív jellegét az ötödik rész bizonyítja. Egy szólóhang és a kórus párbeszéde ez a rész; a férfi a saját „bútorairól” beszél szenvedélyes panasszal, a kórus a „pompások, fényesek, feketék” leírását ismétli – a versen végigvitt ellentét és párhuzam itt lesz leginkább „jelentéssé”, amennyiben a szenvedés szavára a szenvedés magyarázatát adja meg. De amikor a férfi asszonyának szenvedését kezdi elmondani, a kórus válaszai már nem az ellentétet folytatják, hanem a férfi mondani-valóját:

*A férfi:
Véresre marta kezét a lúg.
Moraj:
Kezébe szálka szaladt.*

*A férfi:
Gyermeke lesz és nehezen hajol.
Moraj:
Súrolja a padlót s a bútorokat.*

Nem párbeszéd ez sem; a szólóhang és a kórus lényegében ugyanazt a monológot mondja, soronként, mondatonként váltva egymást. Éppen ez fejezi ki, hogy az előző részben a szegénység szenvedése (mely éppen személyessége miatt lehetett líraian átélhető s egyben együttérzésre mozgósító) *minden* szegény közös élménye; a személyes itt vált át a kollektívba és a társadalmiba. A „moraj” ettől kezdve fokozódik a „kiáltás”, „harsogás”, „bömbölés”, „üvöltés” igéjéig, a „Rajta! Előre!” harci kiáltásig. A szerkezeti egységet a cselekvés képe zárja: „A kapu döng. / A kapu beszakad.”

A befejező hatodik rész ennek megfelelően vált hangot. A vers mindeddig feszültségteli állóképek sorából épült fel, az ellentétekre bomlott, de még álló, még szilárdnak tűnő polgári rend költői képmásaként. Az utolsó rész a jövő, a társadalmi következmény képe, az ellentét, az antagonizmus feloldásának szükségszerűen bekövetkező formáját jósolva meg. A lázadást érlelő helyzetből lázadás nő ki – a befejező részben hirtelen megsaporodnak az igék, és pedig az erőteljes cselekvést hirdető. A fejsze *zuhog*, a csizma *tapod*; a hirtelen változást, a gazdagság világának pusztulását lüktető ellentétsorozat érezteti: „Tükrök: cserepek, / bútorok: forgács, / szőnyegek: cafat.” Majd ugyanezt a folyamatot dinamikus igesorolás is megje-

leníti: „A parketta romlik, a négy fal omlik, / az ébenfa zongora négybe szalad.” S végül a bútorok utolsó felsorolásszerű leírása s a rákövetkező pusztulás-kép nyomatékossító megismétlése teszi végérvényessé a tömeg-ítéletet:

*Bútorok,
fényesek, feketék,
gömbölyű bútorok,
gyönyörű bútorok
halomra hasadnak,
szilánkra szakadnak*

harmincmillió fejsze alatt.

A verset indító mottó a költemény befejező soraként tér vissza – amit eddig csak sugallt a vers, az most egyértelműen ki is mondatik: a harmincmillió munkanélküli, az emberiség nyomorgó tömegei zúzzák szét a szenvedésüket semmibe vevő gazdagok világát.

A vers tartalmi elemzése meggyőzhet arról, hogy Dsida nem tagadta meg a tömegről, a forradalomról vallott korábbi polgári-humanista felfogását. Dsida tömegélménye mindig is ellentmondásosan kettős volt: egyrészt megtaláljuk verseiben az embertestvériség pátozát, másrészt a költő félelmét a régi rendet bomlasztó „tüzes tanoktól”, mint a *Harum dierum carminában*. A *Bútorok*ban is a tömeglázadás anarchikus, a nyomorért bosszút álló jellege kerül előtérbe – *látomása* a forradalomról (illetve a spontán

tömeglázadásról, amelyet Dsida azonosít a forradalommal) lényegében változatlan. Nem kell tehát alapvető „világnézeti fordulatot” keresnünk ahhoz, hogy a *Bútorok*at a Dsida-életműbe logikusan besorolhassuk. A lényeges különbség a korábbi versek és a fentebb idézett között az érzelmi állásfoglalásban van: a Férfi és a Nő párbeszédének beiktatásával Dsida a *Bútorok*ban az anarchikus tömegindulatnak az erkölcsi igazolását is megadja. Nem a forradalom igenlése tehát a vers, hanem egyszerűen annak kimondása, hogy bármilyen kegyetlen formákat is öltson a nyomorgók bosszúja, a társadalomban uralkodó igazságtalanságok kiáltó volta ezt a bosszút jogossá, a gazdagok megérdemelt büntetésévé teszi. Ezzel a felismeréssel – amely, ismétlem, nem „világnézeti fordulat”, hanem a Dsida lírájában addig is jelentkező társadalmi ellenzékiesség maximumig fokozása – lesz a *Bútorok* a legreaktívább álláspont, ameddig Dsida kora társadalmi ellentéteit, elnyomók és elnyomottak antagonizmusát illetően eljutott.

ÚJ KLASSZICIZMUS FELÉ

Bukolika pásztori tájakon

A húszas évek második felében jelentkezik a magyar költészetben az a klasszicizáló igény, mely a kortárs európai líra egyik uralkodó tendenciája is. Ennek kezdeményezője Babits Mihály, aki 1925-ben megjelent *Új klasszicizmus felé* című esszéjében nevének is nevezi azt az irányt, melynek legfontosabb bölcséleti és líraelméleti elveit már a tízes években írott tanulmányaiban megfogalmazta (*Ma, holnap, irodalom, A veszedelmes világnézet, Magyar költő kilencszáztizenkilencben*), nemkülönben ezeket követő ars poeticáiban (*Régen elzengtek Sappho napjai, Örökké ég a felhők mögött, A gazda bekeríti házát*). E szövegek a babitsi kezdemény és az európai újklasszicizmus egyidejűségét bizonyítják, elmondható tehát – különösebb vita nélkül, mégis azokkal szemben, akik a XX. századi magyar irodalom korszerűségét kizárólag az avantgárdban és annak a két háború közötti folytatásában keresik –, hogy éppen az avantgárddal szembeforduló, azzal szakító törekvések vállalásával kerül a magyar költészet tökéletes szinkronba az európai tendenciákkal.

Dsida Jenő nevét már kortársai magától értetődően kapcsolták össze a magyar újklasszicizmussal. Legalábbis erre vall Krenner Miklós nekrológja, melyben a költőt „az újklasszicizmus legjobb erdélyi képviselőjének”¹¹⁰ nevezi; a műfaj, a halottbúcsúztató szavaltolja, hogy e minősítésben a korabeli erdélyi kritika egyetértése tükröződik. Ez Dsidát ahhoz a költő-

nemzedékekhez sorolja, amelyik Babits nyomán, de hozzá képest más úton – az avantgárd irányokon keresztül – jut el ennek a költészeteszménynek a vállalásához. Dsida Jenő életművének alakulásában ugyanaz a pályakép-modell ismerhető fel, mint a József Attiláéban, a Radnóti Miklóséban – az újklasszicizmus tehát egyben Dsida lírájának betagozhatóságát is biztosítja a kortárs magyar líra egészébe.

A hangváltás, mint nemzedéktársai lírájában, Dsida Jenő költészetében is a húszas és a harmincas évek fordulójára tehető. S mint nemzedéktársai, Dsida is az avantgárd vonzaskörén belül maradva tesz először kísérletet egy klasszikus műfaji hagyomány modernizáló meghódítására azokban a verseiben, melyeket a költő bukolikáiként szokott emlegetni a kritika.

Dsida Jenő értékelői és kritikussai, a *Bútorok*hoz vezető lírai vonulat több-kevesebb figyelmen kívül hagyásával, költészete igazi jellemzőjének a bukolikák, a modern pásztorversek témakörét tekintették.

Kétségtelen: a költő *Nagycsütörtök* című kötetében a legtöbb vers (48-ból 25) ezt a témakört képviseli, két ciklusba (*Pásztori tájak remetéje*, *Szerelmes ajándék*) rendezve. E két ciklus versei kivétel nélkül 1929 és 1932 között keletkeztek, Dsida költői fejlődésében nagyjából egységes tendenciát képviselve.¹¹¹

E két ciklusnak az élményadó tárgya – az antik pásztor költészet hagyománya szerint – a táj és a szerelem. E költeményekre elsődlegesen jellemző, hogy a szerelem és a természeti harmónia élményét úgy énekelik meg, hogy az elszigetelje a vers alanyát a realitástól, feledtető narkotikumot jelentsen a valóság disz-

harmonikus érzéseket keltő erejével szemben. Ez a tendencia különösen a *Szerelmes ajándék* darabjaiban mutatható ki, ahol ezt a menekülésményt maga a téma (a szerelem) valóban kínálja is, hiszen az erotika önfeledtsége, a szeretet és szeretettség eufóriája a valóságban is vigasztaló, illetve narkotizáló érzéstartalmak lehetnek. (Bár e vigasz pillanatnyi és törekeny voltának felmutatása, tehát az idill tagadása is lehet nagy költői mondanivaló, amint arra éppen Dsida költészetében találunk példát, a *Kettétört óda a szerelemhez* című verset.) A *Szerelmes ajándék* verseiben azonban a szerelemnek ez a jellege úgyszólván az egyetlen tartalom lesz; kivételesnek számít az olyan vers, mint a *Laterna magica*, amely szerelmi vallomásnak is a legmélyebből fakadó a ciklusban – s mert igaz és mély érzések töltik el a költőt, paradox módon ez a szerelmi vallomás tartalmaz legtöbb utalást a költőt körülvevő környezetre, a realitásra is. A vers témája a távol levő kedves hívása, s a félelem, hogy szerelmük emléke is megfakulhat:

*Milyen voltál és milyen volt a hangod?
hogyan néztél rám és hogyan szeretted?
– jaj, elfeledtem. Csak az éjszaka
meredt felém a térben és időben,
csak tücskök szóltak fekete mezőn,
és hajladozó nyárfák sugdosódtak.
...Egyszerre fény gyűlt és a messzi égre,
mint nagy vászonra berregő motor,
zúgó, öles nyalábbal vetítette
tünődő lelkem – lassú reszketéssel –
lehúnyt pillájú, alvó arcodat...*

A vers érzelmi szépségét a szerkezet ellentétre épülő volta adja meg: a szerelme és emlékei nélkül maradt ember és a hirtelen újra megtalált érzelem öröme állítódik szembe a vers e befejező részében, amely szembeállítást formailag az esti táj sötétje és a váratlanul kigyúló, az égre a kedves arcát vetítő fény-sugár (a hajnal?) ellentéte fejezi ki. A táj e leírásban a magány fenyegetéseinek a jelképévé válik: a komor hangulatot idéző szavak (az *éjszaka* és a mező *fekete* jelzője), sőt a fenyegetésre utalás (*meredt felém*), a magányt kozmikussá nagyító két elvont főnév (*térben* és *időben*) alakítják ki együttesen ezt a hangulatot. A vers záróképének költői leleménye, hogy a feltámadó emlék nemcsak az emlékező tudatára „vetül”, hanem az égboltra – ez a pozitív tartalmú kép ugyancsak „kozmikus” lesz, kifejezve, hogy e roppant méretű magánnyal egyenértékűként veszi fel a küzdelmet. A vers így mintegy a nyomasztó külvilág és a belső érzelmi gazdagság párharcává válik, a szerelem humánus értéke éppen e küzdelmes jelleg révén kerül előtérbe. Hagyomány és avantgárd viszonyára is következtethetünk, ha összevetjük a szöveget Juhász Gyula *Milyen volt...* című költeményével, mely távoli reminiscenciaként ott dereng a Dsida-vers mögött. Hiszen azonos a kérdés („Milyen volt”, illetve „milyen voltál”), a tagadás („nem tudom már”, illetve „elfeledtem”), és a Dsida-versben is az *ég* adja az emlékezés „csodájának” kozmikus távlatát. (Ne térjünk itt ki arra, hogy ez a „csoda”, a kedves már elfelejtett lényének hirtelen és irracionális megjelenése, látomásszerű feltűnése sem előzménytelen;

Vajda János *Húsz év múlva* című költeményére vezethető vissza.) A Dsida-költemény egyedisége abban áll, hogy a csodát nem fokozatosan vezet be s engedi kifejlődni, hanem – csodához illően – egyetlen pillanat alatt történeti meg („Egyszerre...”); hogy a szerkezet fent elemzett ellentétező felépítése a „csodahiányos” valóság és az irracionális látomás ellentétét is kifejezi; hogy az avantgárd látomás-vers hozza magával kellégeit, mindenekelőtt a modern technika tárgyait a hasonlatban („berregő motor”, [vetítő]„vászon”). S természetesen különbség az is, hogy a Dsida-vers közvetlenül megszólítja az „elfeledett” kedvest, Juhász Gyula verse pedig végig harmadik személyben beszél róla: ez utóbbi az időbeli (és az érzelmi) távolságot érezteti, a címzetthez közvetlenül forduló Dsida-költemény pedig közelmúltat idéz, mondhatnám, azt a pillanatot, amikor a felejtés elkezdődne.

A versforma – a drámai jambus – már áttérés a kötött versbeszédre. Ugyanakkor ez a forma ebben az időben (példa lehet rá közvetlen előzményként Szabó Lőrinc húszas évekbeli költészete) szabadvers és kötött forma között átmenetként funkcionál; az előbbit rímtelenségével, az utóbbit ritmikájával idézi.

A ciklus zömére azonban az jellemző, hogy a költő körül a szerelem elvarázsolja, átváltoztatja a világot; a szerelmesek egyfajta mesetájon élnek idilli életüket, amelyből eltűnik minden zavaró, minden valóságra utaló elem. Manók, tündérek, angyalok, „tünde driádok” népesítik be ezt a tájat, s a boldogság oly maradéktalan, hogy a visszanyert éden birtoklásának öröme tölti el a költőt: „az éden teljes, mint a gömb,

nem lehet hozzáadni.” Derűs szemlélődés az egyetlen életforma ezen a „pásztori tájon”; maga a szerelem is két gyermek játékos öröme lesz, a valóságos erotika is kihull belőle (egyedül a címadó vers, a *Szerelmes ajándék* tartalmaz finom erotikus jelképeket), jeléül annak, hogy egy minden földiségtől mentes, bűntelen és zavartalan, egyenletes örömmel a világába léptünk.

Menedék ez az éden Dsida költészetének, élményvilágának legnagyobb fenyegetése, a halál elől is. Azaz lesz menedékké, hogy a halált is „átváltoztatja”, megszelídíti az édeni világ; a halál egyrészt a mennybe jutás útja – a szerelmesek a túlvilági létben az örök öröm, az angyalokkal játszadozó eredeti egyszerűség állapotát nyerik vissza (*Álmod adsz...*), ezért maga a szerelem is „készülődés a kedves halálra” (*Szőkevények a fák közt*). A halál mindig eufemisztikus jelzők kíséretében jelenik meg; a halál gondolata is „tömjénszagú”, sőt legtöbbször néven nevezés helyett más, kellemes hangulatú szavakkal sejteti csak jelenlétét a költő (álom, béke, távozás, megpihenés stb.). A szerelmi idill csupa derű világába ez a halál-szépítő költői szándék visz dekadens remegéseket: a halál békéjének a hívása, a halált átesztétizáló,¹¹² megszépítő verseszközök a halálba menekülés édességét hirdetik.

Ezért lesz a szerelem is annyira testetlen, annyira gyermeki öröm – a költőnek szükségszerűen ki kell hagynia minden olyan érzelmi és erotikus vonatkozást verseiből, amelyek egyértelműen a földi léthez kötöttek, hiszen a halál ezek elvesztését, az öröm megsemmisülését is jelentené. Ez azonban már tragikus

hangulatokat is lopna a halál-hívásba, ami ellentétben állna az említett menekülvágy megszépített halál-képzetével.

Lényegesen komplexebb hangulatokat tartalmaz azonban a *Pásztori tájak remetéje* ciklus versei. Maga a ciklus is kevésbé egységes, mint a *Szerelmes ajándék*; találunk benne olyan költeményt, amely közvetlenül folytatja a *Nagycsütörtököt* megelőző periódus avantgárd bukolikáit; amely nem a mesetájon megvalósuló édeni boldogságot sóhajtja, hanem a reális természetben élő ember energiátelítettséget harsogja. A *Hegyen-lakókban* „A fenyőszag izmossá nevelt minket”, mondja a vers, *erős szív és tág tüdő* élvezi a levegő tisztaságát, a napkelte „győzedelmes”, s nem hiányoznak a *Tudom az ösvényt* ciklus verseihez hasonló módon szeretettel említett emberek sem, a „pattogó ostorú” ökörhajcsárok képében. Jellemző egyébként, hogy a szerelem erotikumára való közvetlen utalás is ezekben a versekben mutatható ki (itt: „Az éjszaka örömeiért hálás vagy nekem”). A halál itt is a menekülés-versekre jellemző eufemizált formákban jelenik meg, hol mint „fényes, szárnyas ifjú”, aki „Mosolyogva viszi előre fehér ujjával az óra mutatóját”; másutt a költő halála gyöngéd természeti képpel szelídül szépséggé: „Elalszol, / mint a meghajszolt őzek / a bozótban, napkeltekor”, s ahol a halál a leginkább zord és fájdalmas vonásokkal van felruházva, legalább egy enyhítő jelzőt ott is kap: „elvérezni szelíd, kinyílt sebekkel” rejtezik a természetbe a költő.

A menekülvágy e pásztorversekben elsősorban mint a magány eszményítése jelentkezik, a remeteség

kultuszaként. A magányt, mely a korábbi versekben az elidegenedés, az elvesztett emberség állapota volt, a pásztorversekben a természettel való bensőséges kapcsolat, a természet szépségeivel együtt élő ember tiszta derűje teszi elfogadhatóvá. Jellegzetesnek mondható e versek kontemplatív hangulata; a magányba menekülő ember a kötelességek, a cselekvés kényszere előtt keres elsősorban menedéket a természetben, viszonya hozzá ezért a teljes passzivitás. „Hús hallgatás és hús mosoly” e versek alanyának ismertetője – s a *hús* jelző e szemlélődő életeszményben ugyancsak jellemző: ugyanaz a szenvedélytelen, tehát a disszonancia-lehetőségeket elkerülő líra ez is, mint a testi és lelki szenvedélyektől mentes szerelmes verseké. A természettel való kapcsolat az emberi világból hiányzó szeretet megtalálásaként is jelentkezik: „Miért nem félnek tőlem az őzek / s a rengeteg agancsú szarvasok? / Tenyeremből hús vizet / csorgatok üszkös sebeikre”, írja a *Messzire jöttem* című versben. A szépséghangulatot a leíró elemek finom, irreális érzékelésekkel játszó díszítései biztosítják: *piros* szirmok és *kék* hegyek maradnak a költő mögött vándorútján (a meghökkentő aránykülönbség a szírom és a hegy között, a derűs színek fejezik ki a szándékosan naiv természetszemléletet), az *alkony* órája a *tisztafehér* barmok ideje is, a táj *smaragd*, s mintegy ajándékként hullat fenyőtobozt és piros levelet a költő elé.

E kontemplatív magatartásból azonban nem iktatódik ki egy másik érzelmi motívum, a *szomorúság* sem – s ez az a többlet, amelyet mint a pásztorversek

értékét kell kiemelnünk a szerelmes ciklus „angyali”, túlvilági szépségghatásaival szemben. Magát a kontemplációt nem bontja meg ez a szomorúság, hanem ahhoz idomulva, tiszta elégikumként, a szomorúságban megbékélő nyugalomként olvad bele, de legtisztább jelentkezési formáiban is a menekülésnek, a zajosabb örömtől való búcsúzásnak az érzését viszi a költeményekbe. A ciklus egyik legkorábbi darabjában, a *Messzire jöttemben* mintegy az egész verssorozat alaphangjának leütését olvashatjuk: „Csupa bodzavirág minden, / kilombosodtam én is / a szomorúság tartós melegében, / s bodzavirág-szaga lett a szónak.” Tökéletesen példázza ez az idézet a pásztorversek jellegzetes elégikumát: a szomorúság (akárcsak a halál más helyeken) eufemizálva elveszíti fullánkos mérgeit, hiszen lombosító, tartós melege van. Ez egyúttal utalás arra is, hogy a természettel épp e szomorúság miatt találja meg a vigasztaló kapcsolatot a költő (erre vonatkozik a „kilombosodtam én is”, valamint a „bodzavirág-szagú szó” metaforikus jelzője). Az érzelem színezi a természetet is: a bodzavirág is szomorkás hangulat jelképe lesz, hiszen a szomorúan szép szó jelzőjéül használja a költő. S e versek stílus-szépségének legfőbb forrását is szemlélhetjük az idézetben: ez az elvont érzelmi állapotoknak a konkrétumokkal való, szürrealista eredetiségű keverésében áll. Jelen esetben a szinesztéziának a szürrealizmus irányában továbbfejlesztett változata biztosítja ezt: a szónak itt nemcsak *illata* van, hanem egy bizonyos virág illata kapcsolódik hozzá. Ehhez járul a „fordított megszemélyesítés”, amikor a költő önmagára vonatkoztatja a

természeti jelenség (a bodzafa) jellegét („kilombosodtam”). E két stíluselem fejezi ki elsősorban ember és természet egyenrangú összetartozását, a meglepő társítás friss esztétikai élményével.

Az elégikus szomorúságnak valamilyen kifejezésével a ciklus csaknem minden darabjában találkozunk. Forrására, a *lemondásra* közvetlenül is figyelmeztet az *Elalszom, mint az őzek* című vers. A remeteség itt nyíltan mint az életre való képtelenség jelentkezik. A század eleji dekadencia jellegzetes témája, a költő kifinomultsága, a durva környezetbe beilleszkedni nem tudása itt is az elégikum forrása:

*Félálomban
ibolya-sugarak közt
édesen gyöngye vagy, fiacskám.
Már gyermekkorodban
mérföldekről
meghallottál egy fecskesóhajt*

*s ha tüske döfött ujjadba,
patakka eredt meg
a véred... –*

Az idézet alaphangját az „édesen gyöngye” adja meg, ezt az állítást támasztják alá a vers költői túlzásai (ha lehet Dsida leheletfinom ötleteire ezt a szót alkalmazni): a mérföldekről meghallott fecskesóhaj, a tüske nyomán patakban megeredő vér. A stíluseszközök is az *édes* és a *gyöngye* kettős hangulatát árasztják: kellem és törékenység hangulata tapad a sugarak

ibolya jelzőjéhez; a fecskehang kedvességét szomorúvá hangolja, hogy e hang sóhaj. Az időviszonyra utaló „már gyermekkorodban” azt igyekszik sugallni, hogy a vers tartalma nem futó hangulat szülötte, hanem a költő alkatában gyökerező sors, amin változtatni nem lehet, csak menekülni belőle.

A menekülés itt is az eufemizált halál, mely „a mindennel kibékülés” nevet kapja, sőt további szépítésként a virág és az álom kellemes képzeteit is hozzátársítja a költő, ekkori verseinek talán leglégiésebb metaforájában: „A mindennel kibékülés illata álomba kísér.” A verset (a ciklus egyik remek darabját) egy Dsida későbbi költészetére jellemző, a halálfélelem elégikus oldására szolgáló motívum zárja: a halál mint a természet öntudatlan nyugalma való beolvadás kap vonzó megvilágítást. A kezdeti szomorúságban a természet is osztozik („mosolyodtól / harmatkönyvekre fakad / a korhadó, zúrzavaros ég”), ahol abból, hogy a könnyek a mosolyra válaszolnak, következik, hogy a mosoly nem vidám, ám a könnyek sem annyira fájdalmasak. Majd, a „meghajsolt őzek”-ről szóló, hasonlat után az utolsó kép a végbúcsú gesztusát örökíti meg halál és természeti béke egységének jegyében: „utolsó / szerelmes gondolatod / piros vadszőlő-levelek közé akad”. A halál esztétikuma, elégikumba oldódása ezzel lesz teljes, és a költői mondanivaló gondosan lekerékített. Hiszen az egyetlen érték, amelyről fájdalmas lehet a búcsú a pásztorversek költője számára, a szerelem; a zárókép erről hiteti el, hogy a tőle való búcsúzás oly ábrándosan szomorú csak (és egyben ábrándosan szép), mint a levelek hervadása-hullása

összel. E finom természet-szimbolikát a kép kétértelműsége teszi hangulatban gazdagabbá: ahogy a szerelmes gondolat a „levelek közé akad”, tehát nem lehull, abban rezzenésnyi célzás van a megmaradásra; mintha a „szerelmes gondolat” nem pusztulna együtt a fizikai léttel. (S talán nem is pusztul; az „utolsó szerelmes gondolat” lehet az utolsó szerelmes vers is, amely túléli alkotóját.)

A vers tartalmát kiegészíti néhány, az elégiában disszonáns elemnek a hangulata. Ilyen – bár csak igen kis mértékben – a patakkal megeredő vér felidézése, de főleg az ég két jelzője (*korhadó, zürzavaros*), s az őzek jelzője (*meghajszolt*). E disszonáns elemek azonban a lét olyan mozzanataira utalnak, amelyek megszűnnek a halálba szenderedés pillanatával – ember és külvilág idegenségét még jobban hangsúlyozzák, a halál békéje az élet zaklatottságával szemben még inkább megnyerő vonásokat kap.

A ciklus jó néhány darabjában azonban éppen ezek a disszonáns elemek erősödnek vezető motívummá. Ezek a versek arról tanúskodnak, hogy a „pásztori táj” részben az elidegenült idill színhelye is. A világtól mesterségesen elszigetelt lélek, miközben keresi azokat az élményeket, melyekbe megfogózhat, kénytelen a magány, az egyedüllét tényét is átélni. Persze, ez a ciklus valamennyi versében jelen van, mint mondottam, megszépített, esztétikussá tett formában – a disszonanciákat felerősítő költemények mutatják, hogy e szépítés csak törékeny burok, mely alól mindig kiömléssel fenyegetnek ez élmények sötétebb hangulatai. A kettő illetén viszonyát – az idillt és az idill

mögé rejtett mélyebb szorongásokat – az *Alkony* című vers úgyszólván kialakulásában mutatja. A vers indítása teljesen idilli – kicsit szándékosan is az, a pásztoridill minden konvencionális kellékével:

*Lassú, tisztafehér barmok nyomában
békén füstöl a por. Pásztorleányka
– szégyenét rebegőn – a kútra hajlik.
Hús márványkapukon bozontos indák
kúsznak hallgatagon, sűrjen, sötéten...*

Ilyen idilli kellékek a nyáj (*barmok*), a kútra hajló pásztorleányka; szépség és nyugalom sugallói a jelzők (*tisztafehér, hús*), a *békén* határozó. Az idézet utolsó sorába azonban a „hallgatagon, sűrjen, sötéten” határozó sor lop komorabb hangulatot, hogy a folytatás már az iszonyat látomása legyen:

*...s porladó madarak hullnak belőlük.
Foszlányokban, ijedten csüng a nyirkos
ég. – A halk remetén éjbarna köntös.
Dudorász eszelősen és kihamvadt
gazbafult utakon bolyong, barangol.
Ősbozótú helyet kutat magának
elvérezni szelíd, kinyílt sebekkel.*

Ami az előző versben csak mozzanatnyi disszonanciát jelzett (*korhadó, zürzavaros ég*), az most vezérszólamná válik (*foszlányokban csüng, nyirkos*). A porladó madarak, a foszlányokra szakadt éggel együtt, a természeti béke hirtelen pusztulásba fordulását feje-

zik ki, s a menedékadó magány eszelős dudorászással válik, a remeteség útjai „gazbafultak” és „kihamvadtak”. A halál nyugalma egyedül a sebek „szelíd” jelzője utal, de ez oly keveset jelent a szorongató látomás egészéhez képest, hogy a halál tragikumát alig enyhíti. A lényeges azonban a problémamentes derű idilli világának a bomlása, a belőle merített vigasz illuzórikus voltának a lelepleződése.

Ez a „leleplezett idill” jelzi, hogy a *Pásztori tájak remetéje* ciklus a *Nagycsütörtök* darabjainak szomszédságában keletkezett. A magány a céltalanság tudatosítója is – a remeteségbe a *Nagycsütörtök* költői felelősségtudatától is menekül a költő, ami viszont a lelkiismeret-furdalás és az ebből fakadó lehangoltság érzésével is jár –, s a céltalanság az oka, hogy az éteri táj elemei egyszer-egyszer a tétova szomorúság jelképei lesznek, a pásztor vagy a remete otthontalanságát fejezve ki az idill világában.

A tájelemek ilyen szomorúság-jelképpé válnak a *Szomorú pásztorban*. A vers képanyaga három jelentésréteget mutat. Az első a közvetlen jelentés: a tájleírás, amellyel a költemény indul, mintha valódi látványt mutatna be:

*Mily szép a nyáj.
Láttad már nagyszerű hömpölygését?
gyapjas háta fehér hullámain
homéroszi mezőkön?*

*Mint áradó tejfolyó, úszik előre,
a smaragd táj gondolataként gomolyog,
ősköltemények tömörsége benne
és összívek nyugalma.*

A leírást a stilizáló elemek („gyapjas háta fehér hullámai”, „áradó tejfolyó”, „smaragd táj”) hangolják az idillre, amit a 4., 6. és 7. sor könyvélményre utalása teljesít ki, átlendítve a látványt egy másik jelentésbe. A „homéroszi mezők”, az „ősköltemények” és „összívek” egy antik idill színhelyévé teszik a tájat, kelteikéivé a pásztorélet látványait. A Dsida verseire jellemző „keverése” e síkoknak itt is megmutatkozik, amennyiben a két jelentésréteg elemeit azonosítás köti szoros egységbe; a látvány homéroszi hangulatot ébreszt a költőben, e hangulat azonban beleolvad a tájba is, annak szerves része lesz. A könyvélmény azonban metapoétikai utalásként is felfogható: a műfajválasztó szándékot is jelzi, a szöveg-hagyományra alapozó beszédmód vállalását. S ha felütjük Arany János *Ősszel* című költeményét, annak harmadik szakaszában nemcsak a leíró képre ismerünk rá, hanem még a színjelzők is onnan származ(hat)nak. Nemcsak az antik idillt idézi meg mint szöveg-előzményt a Dsida-vers, hanem az azt megidéző előzményt is, a hagyománykeresés így lesz láncszerű, a hagyomány közvetlen élményforrásból közvetített.

A képjelentések harmadik rétegét a szemlélődő ember érzései, gondolatai alkotják. Ezt előkészíti az előző képekben egy metafora, a látvány elvontságba

való átjátszásával („a smaragd táj gondolataként gomolyog”).

*Hidegpiros esteli fénynél
ó – hétszer szomorú a pásztor,
kinek gondolatai szórtan térferegnek,
s juhái szétszűlltek mindörökre.*

Itt kap értelmet a két sík keverése: a békés gondolatok, az „összivek nyugalma” nem a költőben van, hanem a tájban, külső realitás tehát, melyet megszerzeni kell, ám a lírai alany olyan pásztor, akinek „juhái szétszűlltek mindörökre”, azaz a homéroszi, az idilli eszmélkedésre képtelen.

A költői eljárás ezt a bonyolult érzéstartalmat a leíró hangnemmél tolmácsolja elsősorban. A tájleírás jelkép is, hiszen egy érzésforma (az antikizáló idill) jelképe, az azonban, hogy a vers látványszerűvé teszi, költő és jelkép érzelmi távolságát érzékelteti. A befejezés személyes állapotra utaló jelképében is találunk e jelentéssíkokat összekapcsoló mozzanatot: a két megismételt korábbi motívum (*gondolat* és *juhok*) gondolat–ritmus párhuzamába állítása egymás szinonimájává teszi a két fogalmat, s a szétszórt gondolat egyúttal a belső, a tudatban támadó idill szétszűllésének a jelzése. S arról is tudósít ez a ciklus, hogy a remeteségből is a nyugtalanság, a magánnyal (azaz önmagával) való elégedetlenség űzi ki a költőt. Az elvágyódásnak erről az érzéséről tudósít a ciklus címadó verse, a *Pásztori tájak remetéje*. A költő az idillből vágyik valahová, s a vers az iránt sem hagy

kétséget, hogy vissza az emberi világba, a valóságba. A „nyugodt voltam és megelégedett” állapot, melyet a remeteség adott, nyugtalanságtól törik meg; üresek a zsoldárok s a vén pergamenek; a dombon feltűnő „lassú, békés pásztorok” a külvilágot, az embereket jelentik, s a befejezés a döntés szava:

*Fenyőtoboz hull és piros levél.
Nyugtalan vagyok. A vágy elfogyott.
Este ruhámat tisztogatom
és előveszem a vándorbotot.*

A vándorbot az indulás, az útra kelés szimbóluma a nyugtalan, békétlen, de valóságos élet felé. Bárhonnan nézzük tehát Dsida pásztoroköltészetének motívumait, minden nézőpontból ezt a kettős hangulatot elemezhetjük ki belőle: a vágyat az idill egyszerűsége, problémátlansága után, s ugyanakkor e vágy lehetetlenségét – nemcsak azért, mert ez az idill megvalósíthatatlan, hanem azért is, mert remetelakából, pásztori menedékéből saját „nyugtalanosága”, emberi-költői lelkiismerete is kiűzi a költőt.

E ciklus versei természetesen a velük nagyjából azonos időszakban keletkezett *Tudom az ösvényt* ciklus darabjaival párhuzamba állítva mutatják teljes jelentésüket, illetve árnyalják az utóbbi ciklus tartalmait. Egyidejűségük mindenekelőtt jelzi, hogy Dsida bukolikái korántsem a valóságról tudomást nem vevő naiv derű kicsapódásai, hanem az idillbe menekülésnek az objektív oka mellett (a külvilág elleni tehetetlen tiltakozás mellett) van egy szubjektív oka

is, a számára súlyosnak érzett költői felelősség elhárítása – az, hogy Dsida a felismert és költőien reflektált konfliktusra egyén és kor, egyén és társadalom között kötelességének érzi megoldást keresni, minduntalan érezni kénytelen azonban, hogy teljes értékű megoldás nem kínálkozik számára. A maga csendes módján Dsida Jenő ugyanazt a költői válságot éli át, mint a XX. századi líra valamennyi képviselője: érezni kénytelen, hogy művészete alapján véve hatástalan mint társadalmi tényező, s hogy a művészet általában „elhanyagolható mennyiség” a társadalom embertelen erőihez mérten. Az egész XX. századi lírára jellemző módon ezért találkozunk költészetében a természetbe menekülés, a társadalomból való kilépés romantikus gesztusával – a romantikához képest azzal a lényeges különbséggel, hogy a költő eleve tisztában van e gesztus illuzórikus voltával, idilljeit ezért járják át a fáradtság és szomorúság hangulatai.

A maguk során a *Tudom az ösvényt* emberszeretet és közösségérzést sugárzó darabjai sem mentek ettől a romantikától, amennyiben az emberekhez és az emberiséghez kapcsoló szolidaritás-élmény nem egy esetben ugyancsak idillien leegyszerűsített; egyetlen esetben, a *Bútorok*ban vállalja Dsida e szolidaritás következtetését, azt, hogy ha együttérez a szegények, a nyomorgók szenvedéseivel, akkor a szenvedés elleni lázadásukat is meg kell értenie. Ugyanakkor a *Tudom az ösvényt* ciklus kísérlete az emberekkel és a valósággal a hatékonyabb kapcsolat megtalálására annál értékesebb emberileg, mert a

pásztor-költemények tudósítanak arról, hogy milyen belső ellenállást, a menekülés milyen objektív és szubjektív kényszerét kellett Dsidának leküzdenie e kapcsolatkeresés érdekében – legalábbis szubjektíve hitelesnek kell elismernünk a *Nagycsütörtök*ben rajzolt önarcképet, mely az Olajfák Hegyén szenvedő, a keserű poharat eltávoztatni akaró, de a maga elrendeltségét végül vállaló Krisztus képében mutatja a költőt.

Dsida és Trakl

Dsida Jenő bukolikáinak hangulati és hangnembeli kettőssége – a naiv, „édeni” harmónia és ennek pusztulásra érettsége, s ennek megfelelően a derűs és a szorongásos „álom” képeinek keverése – közvetlenül Dsida és Trakl költészetének kapcsolatára irányítja figyelmünket.

A magyar lírára – a literátor-köztudat szerint – Trakl hatása elenyésző. „Radnóti, Jékely, Szabó Lőrinc s mások ízlelgették e különös költői világot, de igazi kultusza nem született a ‘30-as években; csupán 1945 után fordult hozzá ihlető inspirációért egy-néhány költő, aki a tiszta esztétikum bűvöletében élt” – summázza ezt a véleményt Illés László, az első magyar Trakl-kötet megjelenése alkalmából.¹¹³

Annál érdekesebbnek mondható, hogy akad költő, akinek életművében nemcsak alkalmi „ízlelgetés” erejéig, hanem lényeges tartalmi-formai hatásként jelentkezik Trakl ihletése, sőt ki költői pályájának egyik

szakaszán – éppen a ‘20-as és a ‘30-as évek fordulóján – szinte Trakl-tanítványnak mondható.

Dsida Jenő érdeklődése Trakl költészete iránt, nyugodtan állíthatjuk, közízlést fejez ki. Annak a költőgenerációnak romániai megfelelője volt, amelyet „Ezüstkor-nemzedék” gyűjtőnéven szoktak emlegetni, azaz éppen az Illés említette Radnóti, Jékely nemzedéktársa. A korabeli kritikában, ha e nemzedék antológiáiról, költészetük átfogó jellemzéséről esik szó, szinte sohasem hiányzik Trakl neve e költők „őseinek” felsorolásából. De még azt sem mondhatjuk, hogy Trakl költészetének „ízlelgetése” magyar és nemzedéki specialitás ebben az időszakban; Szemlér Ferenc Dsida-tanulmánya figyelmeztet, hogy Dsida és Lucian Blaga verseinek rokon vonásai mögött talán Trakl közös ihletését is kereshetjük.¹¹⁴ Szilágyi Júlia ugyanebből a korból a fiatal Maria Banuş verseinek Trakl-ízű elemeire figyelmeztet.¹¹⁵ Már ez a néhány példa is elég, hogy nyomatékosítsa: nem egy-egy költő személyes érdeklődéséről van szó, hanem van valami a kor – vagy legalábbis a költészet – levegőjében, ami kedvez ennek a Trakl-reneszánsznak. Kell lennie valami közös korélménynek, közös költői közérzetnek, amely a maga korai kifejezőjét ismeri fel Traklban.

Ha a kor Dsida-típusú költőiből indulunk ki, e közös közérzet kettős gyökérszálát nem nehéz felismerni. Egyik e nemzedék expresszionizmuson is nevelkedett antikapitalizmusa; nemcsak a polgári társadalomban élő költő elidegenedés-élménye szólal meg verseikben, hanem az első világháború, majd a

két világháború közötti kor válságéveinek tömegnyomora közvetlenül társadalmi élményként is tudatosítja bennünk koruk emberellenes lényegét. A másik szálon ugyanakkor a tehetetlenség, a fegyvertelenség érzése járul ehhez; kiúttalanság, magány, az ember eltörpülése félelmetes, emberfölötti hatalmak előtt – ezek a témák, ezek az érzések állandóan jelen vannak a korszak polgári lírájában; a valósággal tiltakozón szembeforduló költő elsősorban e valóság abszurditását, a rendezett egész atomokra hullását éli át, amelyet sokszor „szürreális” víziókban vetít ki. „Az az életérzés – írja Sőni Pál *A kiteljesedő Dsida-kép* című tanulmányában –, amit a legpregnansabban Kafka fejezett ki, és melynek a Kafkáéhoz kísértetiesen hasonló leírását adja Dsida a *Fázol* című versében.”¹¹⁶ Hozzátehetjük: a Kafkára való utalás közvetve megint Traklhoz vezet bennünket, hiszen Kafka és Trakl élményközössége, látásbeli rokonsága még nyilvánvalóbb, mint a fentebb említett párhuzamok.

Kérdés, hogy mikor és milyen formában ismerkedett meg Dsida Georg Trakl költészetével, s hogy milyen mértékben ismerhette azt a lírát. Tizenhat verset fordított tőle (annyit, amennyit egyetlen más költőtől sem), közülük az elsőt 1930-ban publikálta. E fordítások Trakl különböző időszakaiban írott, különböző ciklusaiból valók, ami valószínűsíti, hogy a fordítások alapjául Trakl 1917-ben megjelent első gyűjteményes kiadása szolgált.¹¹⁷ Minden okunk megvan tehát feltételezni, hogy Dsida nemcsak néhány antológiadarabot ismert Trakl lírájából, hanem e nem nagy terjedelmű életmű egészét.

Az is feltehető, hogy ez az ismerkedés az osztrák költővel korábbi, mint első Trakl-fordításának közvételé. Az első (tudomásom szerint első) átfogó Trakl-portré, amely a romániai magyar közönségnek a költőt bemutatta, 1928-ban jelent meg az *Erdélyi Helikonban*, Komlós Aladár tollából,¹¹⁸ aki tanulmánya szövegébe ékelve öt Trakl-verset is közöl, feltehetőleg saját fordításában. Ezt a tanulmányt, ezeket a fordításokat Dsidának okvetlenül olvasnia kellett, s Komlós megjegyzései felkelthették – úgy is merem mondani: felcsigázhatták – érdeklődését. Az érdekesség kedvéért ideiktatnék néhány idézetet e tanulmányból: „Trakl minden verse leírásokból, képekből, élesen látott detailokból szövődik össze, de ezek oly minden rögtől megtisztítottak, üvegükön oly transzcendens szívárványok derengenek át, mintha ez a világ – a túlvilág volna. Persze szó sincs bennök a túlvilágról, de a finom uszályú képek a túlvilág, egy üdvözülten szomorú túlvilág hangulatát buvölik belénk.”¹¹⁹ Másutt: „Nincs költeménye, amelyben a »kék« meg a »szelíd« szó elő ne fordulna... Színei szimbólumok. A »kék« és a »fehér« égi átszellemültséget jelent nála, a »barna« nyers földiséget. A rothadás idilljei ezek. De a rothadásnak itt tömjénszaga van és kék harmónia muzsikál belőle. A Trakl szomorúsága üdvözült szomorúság...”¹²⁰ A Dsida-irodalom ismerője megdöbbenhet: mennyire azonos e jellemzés a Dsidáról szólókkal – jogos arra gondolnunk, hogy a fiatal Dsida is magára, saját költői vonásaira ismert ebben a portréban, s lehetetlen, hogy ne

akart volna végére járni e kísérteties hasonlóságnak kettejük között.

Ennek az ismerkedésnek kétségtelen motívum-egyezések a tanúi, amelyek Dsida egész költői pályáját – ha nem is nagy számban – végigkísérik. Hogy a végén kezdjem: a költő utolsó befejezett verse, az *Azrael árnyékában* egy általa fordított Trakl-vers (*Amen* – a Rózsafüzér-dalokból) zárómondatából veszi címét: „Elhunyasunk órája ez, Azrael árnya, / mely elfeketi a barna kertet.” (Persze ez nemcsak az „élethosszig tartó vonzalomra” példa, hanem arra is, hogy Dsida utolsó éveinek költészetében a Trakl-reminiszcenciák már csak az egészen alárendelt stíluslemek, ötletnyi fordulatok szintjére szálltak alá.) Lényeges, költemények alapgondolatát hordozó, szimbólumértékű motívumok rokonságára bukkanunk azonban már Dsida első, *Leselkedő magány* című verskötetében. Mindenekelőtt közös a két költőben a városnak mint az emberi pusztulás színhelyének a látomásos megjelenítése, ami persze lehet a polgári avantgárd antikapitalizmusának (s az ebből születő város- és civilizáció-gyűlöletének) egymástól független megnyilvánulása is. De kevésbé véletlenszerű ennek a városlátomásnak egyik konkrét képi egyezése. Dsidánál:

*Mert e városra rászakadt az átok.
Patkányok hemzsegnek a kertben, az uccán.*

*Megemésztk a kamrákba-gyűjtött életet.
Gond-patkányok, szegénység-patkányok,
bánat-patkányok, bűn-patkányok,
betegség-patkányok és halál-patkányok
rondítanak be mindent feketére.*

(Hammelni legenda nyomán)

Egészen hasonló látomással találkozunk Trakl *Patkányok (Die Ratten)* című versében. Prózában fordítva: „Hallgatás ül az üres ablakokban; / S halkan elősompolyognak a patkányok. // Füttyögve surrannak ide-oda / S szürke gőzfelhő szaglik / Nyomukban a csatornákból. // [...] S megtelik velük a ház és csűr. / A búzával és gyümölcscsel teltek...” Egyébként még a „szürke gőzfelhő” megfelelője is felbukkan a Dsida-versben is; „Jajgató, szürke alkonyat tereng”, írja a kezdősor. (Persze, a patkány-metaphora a hammelni patkányfogó történetében eleve adott, a fekete szín szimbólum-lehetősége úgyszintén, de ha az egybeesések véletlenek is, felfedezésük erősíthette Dsidában a rokonlélekre találás izgalmát.)

A fekete színnek ezzel a motívummal történő összekapcsolására is idézhetünk Trakltól példát, a *Pokoltornác* című verset: „Fekete könnyet izzad e kor... / Ajtókon, ládán, rág zsíros patkány. / [...] Vértörvörös átkot visszhangoz zengve / A rothatag árnyban az éhség: / A hazugság fekete kardjai pengnek...”¹²¹ Ez a Trakl-idézet egy másik Dsida-vers felé is mutat; a *Harum dierum carminá*ban olvashatjuk:

*...a virrasztó nyomorúság
piros parázs-szeme nyitva
s vörös varázs-zene szítja
lánggra tüzes tanait.
Hallod, amint a sovány
egerek foga rajjal,
patkányok raja zajjal
rágja a régi falat,...*

Sőt, ha aprólékosak vagyunk, az utolsó szakasz, „fekete éjszaka fátyla, / házromok fekete füstje” soraiból is kiérezhetjük a Trakl-vers „fekete könny” és „füstkoszorúzza városi bánat” képeit. De ami a fontosabb: a képek hasonlósága szemléleti hasonlóságot rejt. A nyomorgók forradalma mint a „régifalat” leomlasztó anarchikus erő, fölszított elemi indulat jelenik meg Dsida előtt. Az is kétségtelen azonban, hogy a régi rend csak a nyomort, „a mély víz alatt” hörgő gyilkos véget kínálja a benne élőknél, hogy tehát a költő ezzel a régivel sem tud azonosulni. A saját világában otthontalan, a nyomorgók világában otthont nem kereső költő magányos riadalma fejeződik ki mindkét lírikus versében – a Dsidában egy világháború, az azt követő forradalmak és a Trianon utáni hazavesztés tapasztalatával súlyosbítva. Nem egyszerűen Trakl-utánzásról kell beszélnünk tehát Dsida ilyen típusú verseiben, hanem arról, hogy ami Trakl esetében a kor valóságának mélyén lapangó válságtünetek megsejtése (s ez a megsejtés szűrődik szorongássá és szorongás szülte víziókká verseiben), az Dsida költészetében a valóság fel-

színére került tünetek számbavétele – a szorongás ezért erősödik pánikká, a fenyegetettség pusztulás-vízióvá. Szinte azt mondhatjuk, Dsida ilyen jellegű versei közvetlen továbbgondolásai Trakl korábbi költészetének.

A legközvetlenebb, legmélyebb hatást azonban Dsida azon verseiben fedezhetjük fel, amelyek sajátos bukolikus világa egy „elidegenedett idill” megidézője. Elsősorban a húszas évek végén, a harmincas évek elején írott *Pásztori tájak remetéje* ciklusban találkozzunk velük. E versek stílus eszközeiben is nyomozható a részletekben is megmutatkozó rokonság (így például ugyanazoknak a színjelzőknek azonos szimbolikus jelentésű használata), lényegesebb azonban a versek egész szerkezetében kimutatható műfajtipológiai hasonlóság. Mindkét költőnél tájélmény a téma; mindkettőre jellemző, hogy a versből gyakran hiányzik a lírai „én”; sajátos feszültséget kelt, hogy a költemény a tárgyilagos-személytelen leírás hangján jelenít meg egy hangsúlyozottan nem-valóságos, álom- és látomásszerű tájat. Az élménynek ez az objektivációja, a szubjektívnek ez a szubjektumtól elszakadó önállóítása határozza meg mindkét költő leírásmódját, az expresszionizmus „felkiáltó” mondatai helyett a hűvös kijelentés előtérbe kerülését. Gyakori az is, hogy a költő alakja harmadik személlyé stilizálva, rendszerint mint magányos-szomorú remete kerül az elképzelt tájba (Trakl verseiben is a remete és a szerzetes szerepel). A legfontosabb azonban a vers hangulat-elemeinek egységbe szervezése s az ebből a szerkezetből kiáradó disszonáns élmény, amely mind-

két költő esetében a természeti béke, a szépség és a halál, pusztulás, korhadás képeinek az elegyítéséből áll elő. Dsida *Alkony* című verse egyértelműen bukolikus hangulattal indul, amilyen bukolikus indítást a Dsida fordította Trakl-versekben is találunk. „Sötét lépteink alatt lágyan süpped a hó. / A fa árnyékában / Szeretők vetik fel rózsás pilláikat” (*Tavasszal*). „Mikor este lesz, / A kék tekintet nem kísér tovább. / Kismadár dalol a tamarindafán” (*Megdicsőülés*). Ez a szelíd – és rendszerint esti – béke azonban rögtön átvált a pusztulás előjeleibe.

Az enyészet kozmikus képe sem hiányzik a versből (a foszlányokban csüngő ég látomása, amire ugyancsak idézhetünk Trakl-példát is: „Csillagainkból jeges fuvallat árad estelente” (*Pusztulás*); „A hajósok zordon kiáltásaihoz örök társul / Szegődött a csillagos éjszaka” (*Tavasszal*). A „hús márványkapu” tájat antikizáló hangulatát is felfedezhetjük Traklnál „az ősök porladozó márványa” (*A parkban*), vagy „a megsárgult kőzetekben” zsongó „kék virág” képnyagában. Legjellemzőbb azonban a vers emberalakja: Dsida „halk remeté”-je Trakl *Megdicsőülésében* „jám-bor szerzetes”, aki „összeteszi halott kezét”, a „kinyilt seb”-nek a „szelíd” jelzővel történő eufemizálása is közös vonás, legalábbis ilyen megbékéltető halállátomás sugárzik az alábbi Trakl-képből: „a remete csontszikár kezéből / pompás napok bíbora, íme, elhull” (*A halál közele*).

Megint a közérzet s a benne kifejeződő valóság-érzés rokonságára kell utalnunk. Dsida e „bukolikáit” a menekülés költészetének szokás minősíteni – a

Traktól tanult verstechnika azonban nemcsak az „enyészet idilljévé”, hanem az idill enyészetévé is varázsolja a tájat, a természetet, a menekülés lehetőségét, az élettől elhúzódbásban a személyiségbomlasztó magány szorongását is kifejezve. A tájkép idilli elemei a maguk zárt tárgyiasságában az idillinek, a harmonikusnak a megjelenítői – enyészetük azonban az ember számára elsajátíthatatlan voltak szimbóluma.

A német Trakl-irodalom, a költő stílusáról szólva, rendszerint első helyen foglalkozik a költő színjelzőivel mint stílusának releváns jegyeivel. Számomra is meglepetés volt, hogy milyen pontosan szemléltethető velük Trakl stílusfejlődése az impresszionisztikus kék, fehér, ezüst, piros hangulatoktól a kontrasztos fehér, fekete, bíbor színek rikítóbb expresszionizmusa felé – meglepetés, mert ugyanezeknek a színeknek a „fejlődéséről” Dsida verseiben hasonló szellemben írtam évekkal ezelőtt tanulmányt. Azért merem ezt említeni, mert a két elemzés, a két fejlődéskép még egy érdekes mozzanatra hívja fel a figyelmünket. Arra, hogy Dsida „fordítva olvassa” Trakl életművét, amennyiben ő az expresszionista fekete–fehér–vörös színhármastól indulva halad Trakl „túlvilági” kékje–ezüstje felé; az expresszív kifejezéstől (s az expresszionista válságlírától) az idill, a harmónia lehetőségeit szemügyre vevő verstípus felé. Ami – sok egyéb mellett, persze – azzal is magyarázható, hogy az „elidegenült idill” verseivel egy időben születnek a *Tudom az ösvényt* közösség-élmény, emberi szolidaritást átélő darabjai, egy

humanista költői program keresésének s részben megfogalmazásának költői tanulságai. Az ezzel párhuzamos klasszicizálódási tendencia (amely megint csak korjelenség a két háború közötti lírában) hozza magával az objektívebb, személytelenebb képalkotás igényét, amelyre Trakl korábbi verseiben inkább található példát Dsida, mint a későbbi expresszionista darabokban.

S befejezésül még egy apró filológiai érdekességet. Fentebb hangsúlyoztam Komlós Aladár esszéjének Dsidára gyakorolt feltételezhető hatását – egybehangzóan Illés László tanulmányának egyik kitételével: „Trakl első magyar felfedezője Komlós Aladár volt, aki a Kurt Pintus szerkesztette *Menscheitsdämmerung*-ből (1920) ismerte meg; ő írta róla az első tanulmányokat is csehszlovákiai és erdélyi lapokba.”¹²² Valójában a romániai magyar irodalom Trakl-ismerete nem okvetlenül „importáru”, én legalábbis Gaál Gábor 1926–27-ben írott cikkeiben találkoztam utalásszerűen a névvel; s ha arra gondolunk, hogy a húszas években éppen a bécsi magyar emigráció nem egy tagja kapcsolódik be Kolozsvár irodalmi életébe, azt is valószínűnek tarthatjuk, hogy a német expresszionizmus Trakl-felfedezését Komlós egyetlen tanulmányánál hathatósabban közvetítik a korszak hazai lírája felé. Ami nem az elsőség kérdése csupán, hanem esetleg magyarázhatja, miért volt Trakl hatása erősebb a két háború közötti romániai magyar lírában, mint a magyar nyelvterület egyéb részein s ami egyben érdekes példája lehet a romániai magyar irodalom világirodalmi hatást önállóan közvetítő szerepének.

De a transzszilvanizmus kutatása közben, magyar–szász párhuzamokat keresve arról is meggyőződhettem, hogy az erdélyi szász líra modernizálódása többek között a húszas évek elejétől számítható Trakl-recepcióban is megnyilvánul. A fentebb említett recepció csatornához tehát – legalább feltételezéseként – a szász irodalmi sajtót is hozzászámíthatjuk, ugyancsak erdélyi, kisebbségi irodalomtörténeti mozzanatként.

Kettőtört óda a szerelemhez

A *Nagycsütörtök* kötet, illetve az 1929–34 között született Dsida-versek nagy része újraéneklés, korábbi tematikájának érettebb újrafogalmazása. A minőségi többlet a versek formájában mutatható ki: e periódusában a kötött formákat, a hagyományos kifejezést elutasító avantgárd költő fokozatosan gazdagítja formakészletét az avantgárd előtti költészet formai vívmányaival, elsősorban ritmuslehetőségeivel, anélkül, hogy a képalkotás avantgárd jellegzetességeit feladta volna. A tömöritésnek, a formába fogásnak az igénye szabadverseinek stílusát is a korábbi avantgárd periódus stíluseredményei fölé emeli. Ez a tendencia, avantgárd vívmányoknak és klasszicizáló törekvéseknek a szintézise nem egyedi – és éppen nem anakronisztikus – jelensége annak az irodalomtörténeti periódusnak, amelyben Dsida Jenő életműve az érettségig jut. A legkülönbözőbb stílusiránytól elindított, a legkülönbözőbb költői világképpel rendelkező alkotók munkásságában mutathatunk ki azonos ten-

denciát a magyar líra fejlődésében is, hogy ne térjünk ki e jelenség világirodalmi megfelelőire. A magyar irodalomban e tendencia prototípusait Babits Mihály, Illyés Gyula, József Attila, Szabó Lőrinc és Radnóti Miklós lírája jelenti. De kétségtelen a klasszicizáló szándék Kosztolányi *Számadás*-korszakában, Tóth Árpád utolsó éveinek verseiben, sőt – *horribile dictu* – Kassák Lajos harmincas években írott szabadverseiben. A következő nemzedékre pedig – Weöres, Jékely például – már indító irányként, a költői megszólalás egyedül legitim lehetőségeként örökölődik. Huszadik századi modernség és formai hagyomány ötvözésére valamennyi alkotó nyilván egyéni – illetve egymástól eltérő szemléleti – okokból is vállalkozik, de valamennyiben van egy közös *irodalom-szemléleti* elv, és pedig a formának mint értéknek, a nyelv magasabb rendű tagoltságának mint a ráció, az értelmes humánus egyfajta megvalósulásának az elfogadása. Irodalomtörténet és -elmélet-írásunknak, sajnos, a legelhanyagoltabb területe az irodalom-axiológia, úgyhogy a formának mint általánosságban vett értékhordozónak ez a költői törekvések és a költői tudatosság egyik központi problémájává tétele a két világháború közötti időszakban a tért hódító irracionális, a nemzetit és az egyetemest a kultúrában szembeállítani akaró nyílt vagy burkolt fajelmélet elleni tiltakozás formája is, a költői humanizmus egyik sajátos vetülete.

Dsida Jenő költészetének ez a jegye az említett költőkkel rokonítja; lírájában a klasszicizáló törek-

vések humanizmusának gazdagabb, többszínű tartalmi jelentkezésével párhuzamosak.

Jellegzetes formája és eredménye ennek a folyamatnak a *Kettétört óda a szerelemhez*. 1931-ben írta,¹²³ hősök napjára, s témájával szervesen illeszkedik a korábbi expresszionista lírát folytató versek sorába: alapélménye a háborús embertelenség, az oktalannak, apokaliptikusnak érzett emberi pusztulás, a humánus megrázó veresége a háború embertelenségével szemben. Dsida korábbi költészetére jellemző módon az embertelenség itt is az érzelmekben konkretizálódó emberivel állítódik ellentétbe, annak elpusztítójaként.

A korábbi expresszionista versekkel ellentétben azonban a *Kettétört óda a szerelemhez* nem egyetlen jajduló tiltakozás, nem a tehetetlen fájdalom és félelem kikiáltása, hanem lírai fokozások, ellentétek bonyolult szerkezete, melybe az érzelmi állapotok racionális elemzése és gondolati általánosítása is belefér, szerves összhangban az expresszív látomások kifejező erejével.

Az első szerkezeti egység öt versszakból álló szerelmi himnusz, az asszonyhoz, az élettárshoz intézett vallomás, aki egyedüli édessége az ürmös esztendőknek; akiből új életet sarjaszt majd szerelmük. A szerelem mint az emberi értékek foglalata jelenik meg a versben, amit az is hangsúlyoz, hogy a vers a szerelemnek elsősorban nem az erotikus, az örömszerző voltát emeli ki, hanem a háborús halállal, életpusztítással szemben életteremtő nagyszerűségét. Két stílári szóréteg biztosítja ezt a hatást. Egyik a szerelem vallomásos kifejezése: az első szakaszban a

„drága szerelmem” megszólítás, az „...ürmös / esztendők ízében egyetlen édes” körülírásban az „édes” becéző szónak ez a konkrét-eredeti jelentésére való visszajátszatása, a „becéző / gömbölyű kezed”, a test és a magzat említése. Ezzel a közvetlen szerelmi vallomással párhuzamosan, illetve vele egybefonódva a vallásos frazeológia szókinccsével is találkozunk, mely a szerelmi vallomásnak az áhítat, a szentségnek kijáró hódolat hangulatát biztosítja. Mindjárt az első szakasz indításában a templomi tömjénfüst sugallja a képet („Illat *füstöl* májusi orgonákról”); a második szakaszban az „ünnep” és az „istenek” szó fokozza ezt a hangulatot („Téged ünnepek e földreszállott / istenek estjén”); a harmadik szakaszban megismétlődik az „ünnepek” szó, majd a kedves képzetben fölmerülő képét szenteknek járó dicsfény vonja ájtatos ragyogásba („*magasztos* / homlokod fölött a derengve fénylő / *glória* ívét”); a negyedik szakaszban bravúrosan egyesíti az erotikus vallomást a Mária-litániák fordulataival („*titkos* testedet: lobogó tüzes bor / míves *edényét*”), amelyben a jelző is az egyházi szövegből való (ott: „titkos értelmű róza”), s a titok foglalatát, a testet megnevező „titkolózó” metafora, az „edény” is (ott: „ájtatosságnak jeles edénye”), ám a versben, a földi érzésre alkalmazva, a szerelem rajongó, a testiség misztérium voltát közli, profán és vallásos képzetek feszültségéből szikráztatva elő a metafora költői hatását. Végül az ötödik szakaszban az enyhe archaizálás („*eljövendő* magzatodat”, „*betelve* / látom”) őrzi a stílus „szakrális” tónusát, hogy az utolsó három sorban („szédült / ujjongással bontja ki

lelke szárnyát / apja dalára...)” egy feszültségteremtő éles áthajlás s a megvalósult élet eksztatikus öröme utaló kifejezések („szédült / ujjongás”, „lelke szárnya”) ódai zárást biztosítanak az első versegységnek.

A következő szerkezeti egység az ellentét viszonyában van a megelőzővel; a második rész nyolc szakasza (6–13.) és az első öt egy hatalmas ellentétpárt, költői antitézist alkot. A szerelmi vallomást kettétöri az embertelen külvilág betörése a költő lelkébe, érzelmeibe. A második rész első szakaszában csak a külső zajra utal a költő, de két jelző („alvilági zaj”, „sipító suhancraj”) növeli félelmetessé a versszakokat eltörő lármát. A második szakaszban egy jól megválasztott szinesztézia köti a hangélményhez az időpontra és alkalomra ocsúdást: „fálnaptáram *rőt* betűvel *rikácsol*: / Hősök napja van!”, s a szín- és hangélmény keverését a két szó alliterációja is felerősíti. A versszak végén az égő fáklya-sorokhoz természetesen asszociálódik a *füst*, ez azonban a harmadik szakasz elején a verskezdetre is visszaüt: ott „illat füstöl”, itt „fojtó füstöt ver be a szél”, s a visszaütés a versindítás külső érzékszervi benyomásaira annál is nyilvánvalóbb, mert a hangélmény is megkapja megfelelőjét: az indításban „az álmos este / verseket sűg”, a második részben viszont „kürtök / réztorkán recsegve rikolt az orkán”. A katonák vonulása, a fegyvervillogás az első résszel ellentétes látomást sugall a költőnek:

*S szinte hallom: Messze, kihalt mezőkön,
sírok alján boldogan összekattan
millió hős állkapocs. (Ó, milyen jók
vagytok a földön,*

*emberek, hogy ily kegyes áldozattal
ünnepeltek minket e május-éjen!)
S látni kezdek: jönnek a bonka bénák,
özvegyek, árvák,*

*s mindenrangú nyűtt nyomorultak, arcuk
elmeredve bámul a fáklya vérszín
záporába, míg tenyerük viharzó
tapsra verődik.*

*S látni kezdek: felszakad egy sötétlő
sír göröngye messze Galíciában,
nagybátyám dolmányos alakja kel ki,
imbolyog, indul,*

*félíg porladt kék szeme tágra nyílik,
átlyukasztott roncs tüdejére kéjes
buggyanással ömlik az áradó, friss
orgona-illat... –*

E rész tartalmát a keserű gúny, a fájdalmas irónia adja; az elesettek, a bénák, az özvegyek és árvák tapsolnak a hősök ünneplésének, a pusztulás, a halál – saját haláluk – kultuszának. Stílusosan ezt az ódai hangnemet és a látomás valóságos tartalma közötti parodisztikus ellentét fejezi ki: a „boldogan” és a „hős”

szavak ellentétükbe fordulnak az „állkapocs”-ra vonatkoztatva; a „kegyes áldozat” hazugságként lep-leződik le a valóságos áldozatok megidézésével, a „viharzó taps” borzadályt vált ki, hiszen csontváz-tenyereken csattan. A szerkezeti egységet a személyes emlék, a családi gyász fájdalma zárja, mintegy tapasztalatilag hitelesítve az általános fájdalmat, azt, hogy a költő helye nem az ünneplők, hanem a gyászolók között van, az utolsó sorok pedig újra összekapcsolják a látomást az első szerkezeti egységgel; az orgonailat idézése, mely itt a halott tüdejére ömlik, ismét eszünkbe juttatja a kezdőszakasz idilli május-képét, tudatosítva a két egység közötti kontrasztot. Virtuóz módon az egységet záró versmondat szerkezetileg szinte teljesen azonos az első rész zárásával: ugyanolyan jellegű enjambement szakítja meg a mondatot a második és harmadik sor határán („szédült / ujjongással”, illetve „kéjes / buggyanással”), jelző és jelzett szó válik el mindkettőben; a harmadik sort kezdő jelzett szó mindkét esetben határozó, mindkét esetben képszerűsítő-konkretizáló funkcióval (az első esetben az „ujjongással” az örömet érzékelteti konkrét igével, s második az illatot anyagszerűsíti a folyadék-képzetet keltő „buggyanással”), s végül mindkét mondat elképzelt, látomásos képet tartalmaz – ellentétes hangulattal, hiszen az első az öröm, az élet nagyszerűségét hirdeti, a másik azt, hogy a halál hogyan teszi kérdéssé a kezdeti örömlélményt.

A második szerkezeti egység példázza azt is, hogy a korábbi expresszionista kifejezőmód hogyan épül bele a klasszicizáló formába. Nemcsak a háború rém-

ségére ébresztés utal az előző korszak verseire (ez csak általános tematikai rokonság), hanem a második rész groteszk látomás-jellege; a félelmet, a borzadást, a tiltakozást vízióvá tágító, a valóságot nem „tükröző”, hanem a valóság keltette érzéseket nagy dimenziójú képben kifejező képalkotás kapcsolódik az avantgárd előzményhez. Ugyancsak Dsida korábbi költészetére emlékeztet a látomásban kifejeződő érzéstartalom, az embertelenség erőinek ez a hiperbolikus felnagyítása, mely az áldozatok seregében s az áldozatok önnön pusztulásuknak tapsoló tehetetlenségében jelképesül; egyszóval az a fájdalmas ironia, melyben a humanista tiltakozás a humánus gyengeségének, az értékek védtelenségének az élményével társul, a *Leselkedő magány* válságlírójának szerves folytatásaként.

A korábbi expresszionista lírához képest többletet jelent a vers harmadik szerkezeti egysége (14–20. versszak), amely a látomásban, illetve az első és a második rész ellentétében kifejeződő élményt a gondolati általánosítás szintjére emeli, következtetést von le, egyszóval az élménykifejezést kiegészíti ember és társadalom, ember és környezet élményt szülő kapcsolatának az elemzésével. A forma kötöttségeinek vállalásával együtt jár Dsida esetében is a látomásos-expresszív lírai kifejezés mellett az elemző ráció fegyelmének a vállalása, ami formanyelvének kiegészítésére is készletti.

A harmadik szerkezeti egység ilyenformán elsősorban tartalmi összegezés. Kiindulópontja a vershelyzet megváltoztatása; az „– Így csukom be az ablakomat,

szerelmem” nem egyszerűen a versbe foglalt eseménysor folytatása, hanem új állapot is. Az első két részben a vers élménye külső impulzusokra rezonáló lírai hullámmás volt, jelen idejű vallomás; a harmadik rész ezzel szemben jellegzetesen *meditatív* helyzetet teremt:

– *Így csukom be ablakomat, szerelmem
így ülök zöld lámpa-sugárban árván
s így zaklatlak furcsa, nehézsejtelmű
balsoraimmal.*

Az élménytől mintegy eltávolodva, magányosan, balsejtelmektől zaklatva jut el a költő a gondolati következtetés leszűréséhez (csak zárójelben jegyzem meg, hogy a helyzetváltozásokat színjelképek is jelzik: a fáklyák balsors-hangulatát a *vérszín*, az áldozat ártatlanságát a tágra nyílt *kék* szem, a meditáció szorongásos voltát a *zöld* lámpasugár). A következő szakasz stílusosan is a megváltozott lírai szituációhoz alkalmazkodik: „*kétkedés*”-ről beszél a vers, azt kérdezi, „mi *célja* van *szerelemnek*” – a képszerű látomás után elvont főnevek sorakoznak, gondolattá szűrve az emocionálisat. A három rokon értelmű kérdés (mindegyiknek az a tartalma, hogy mi értelme van a szerelemnek, ha eredménye, az élet, állandó fenyegetésnek van kitéve) fokozást is jelent, nemcsak egyszerű ismétlést, amennyiben az első kérdés tárgyilagossá-rezignált kétkedésére („mondd, mi *célja* van *szerelemnek* itt és / másfelé bárhol?”) egy érzelmi telítettségű ismétlés következik: „mondd, hol biztos

nászörömünk vetése / és kalászos dús aratása? merre?” A két beiktatott metafora („vetés”, „aratás”), a szokatlan-ünnepélyes szóösszetétel („nászöröm”), a képszerűséget erősítő „kalászos” jelző és az értékre utaló „dús”, a kérdőszó választ sürgető megismétlése a logikus kétkedés érzelmi háttérét jelzi, a harmadik kérdés pedig a szó szoros értelmében is „szónoki kérdés” (bár a vers előző részei a lehetséges választ eddig is sejteni engedték), amennyiben a feleletet félreérthetetlenül tartalmazza: „vértengertől mely sziget édenébe / rejtjük a bölcsőt?”. A választ nem logikai elemek sugallják, hanem a metafora három elemének az aránybeli különbsége: egyik oldalon a *vértenger*, a másikon a *sziget* és a *bölcső* – a hatalmas dimenziókat és erőt érzékeltető „tenger”, s a hozzá képest kicsiny „sziget” és az erejéhez képest törékeny „bölcső” a kettő (emberség és embertelenség) erőviszonyát is olyan kifejezően érzékelteti, hogy a válasz – a menekvés reménytelensége – eleve kiérzik a kérdésből.

A következő szakasz éppen ezért nem a választ, hanem a válaszból következő lelkiállapotot tartalmazza. A *Leselkedő magány* jellegzetes közérzete, az üldözöttséggel párosult magány ez, a környezetből a líra alanya felé sugárzó fenyegetés érzése: „Némán bujkáló gonoszak vigyorgó / gyűrűjében érzem a lelkemet most...” A mondat minden szava ezt a közérzetet húzza alá. A „gyűrű” a bekerítettséget konkrét képben jeleníti meg, a „némán” a féltelmes csöndet, a „vigyorgó” a diadalmas gonoszságot, a „bujkáló” az alattomoságot. A következő szakasz

gondolatritmusa egyúttal általánosító következtetés: „Hajnalunk nem szép mosolyodra pirkad / s alkonyunk lehull, mielőtt kívánnám” – azaz kezdet és vég tartalma nem az ember vágyaihoz igazodik, s ezt a felismerést fogalmazza gondolati igazsággá a következő mondat: „Mások által vert sineken sötétbe / siklik a sorsunk”. Itt is láthatjuk az expresszionista versek képalkotására általában jellemző elvont-konkrét keverést: a „sín” és a „sötétség” a kietlen éjszakába futó vonat képzetét kelti, a mondat alanya azonban, a „sorsunk”, elvont főnév.

A két zárószakasz ezt az általánosítást időbeli, történelmi végzetté tágítja:

*Holnap bizton hős leszek én is annyi
rothadó testvér-tetem árnyöleiben
s bizton éppen így menetelnek omló
fáklya-tüzekkel*

*hős fiunk emlékezetére is majd,
még meg sem fogant kicsi gyermekünkért!*

A fájdalmas meditáció után a befejezés újra megvilantja a látomás-rész iróniáját; a „hős” jelző hazug voltára s igazi tartalmára a pejoratív „rothadó” jelző utal, a „testvér-tetem” összetétel költő és áldozatok együvé tartozásáról, érzelmi szolidaritásáról vall, amit megerősít az „árnyöleiben” meghittséget kifejező utótagja. A „hős” jelzőt s ironikus hangulatát hangsúlyozza az ismétlés és a tipográfiai kiemelés is. A „még meg sem fogant” jelző pedig a történelmi sorssze-

rúséget, a jövő eleve eldöntöttségét jelzi újra, most már a személyes lét, a személyes sors és boldogság viszonylatára alkalmazva a „mások által vert sinek” általános igazságát. A költeményt záró mondat a második szerkezeti egység kezdőképére utal vissza, a kűrthangra és a fáklyafényre: „... Elnémult a trombita... Messze, mintha / égne a város.” A kérdésekre megadott komor válasz után a közvetlen külső élmény, mely a gondolatsort elindította, megszűnik; külső és belső mozgás nyugvópontra jut, a zárókép ezért állókép, de a katasztrófa hangulatától terhes.

Versformáját tekintve a *Kettétört óda a szerelemhez* az avantgárd indulástól leginkább távol eső hagyományból, az antik időmértékes verselésből merít: szapphói strófákban íródott. A költő formaművészetét természetesen nem pusztán a versmérték hibátlan (legfeljebb néhány modern licenciával élő) ritmikái megvalósítása bizonyítja, ami egyszerűen technikai feladat, hanem a választott antik strófa funkcionális lehetőségeinek szép kihasználása. A szapphói strófa sajátos mondattanának megfelelően a negyedik, az adoniszi sor öt szótagnyi rövidegével csattanó-lehetőséget kínál, vagy legalábbis kiemelésre ad lehetőséget, s ez különösen az első szerkezeti egységben érvényesül gazdagon: a versszak leginkább érzelmes, a vallomást a rajongásig csigázó fordulatai kerülnek ide: *drága szerelmem, istenek estjén, glória ívét, míves edényét*. A második rész látomását előkészítő három strófa, az utcai zaj leírása során a három adoniszi sor összeolvasva szinte önmagában érzékeltetni képes a külső élmény fokozatait: *csörtet az utcán, fáklya-*

sorokkal, villog a fegyver. Az utolsó két szakaszban pedig az azonos versbeli helyzet az asszociatív összetartozást is kifejezi: *fáklya-tűzekkel – égne a város.*

A negyedik sornak ez az előző háromtól elütő volta természetes módon ad lehetőséget arra, hogy a strófa két – egyenként két sorból álló – periódusra (szapphói+szapphói–szapphói+adoniszi) tagolódjék. A harmadik szerkezeti részben a gondolat kifejtés dinamikus tétele érdekében ez a periodikus tagolás is aláhúzza a gondolatrítmus hömpölygését, illetve a fokozás részarányos voltát. A harmadik rész második szakaszában az első periódus a „nyirkos kétkedés”-ről vall, a második a „mi célja van szerelemnek” kérdést teszi fel; a kérdés már a második sor végén elindul, de a harmadik sor elején a felszólítás („mondd”) s a kérdés megismétlése a periódus elején újraindítja a kérdést. A harmadik szakaszban a „hol?” kérdőszót ismétli meg a második sor végén a „merre?” szinonimája, hogy a periódust teljesen kitöltse a mondat, s a következő periódussal új kérdés kezdődik. A következő szakaszban az első periódus az önmagára, a második a kedvesére vonatkozó megállapítást tartalmazza, az ötödik strófában az első periódusba kerül a hajnal–alkony ellentéppárral kifejezett élet–halál-gondolat, a második ennek általánosítását tartalmazza. A hatodik szakasz megint egy periódust szentel a költő várható balsorsának, hogy a mondanivaló teljes tragikumát kicsendítő befejező gondolat, a „még meg sem fogant” gyermekkel jelképezett jövő kilátástalansága átlépje a periódus- és szakaszhatárt, az immár megszokott tagolás váratlan megváltoztatásával fo-

kozva a lírai hatást; a mondat a következő (utolsó) szakaszban folytatódik, felkiáltással zárul, s a költeményt a távolodó fáklyafényhez társított tűzvészlátomás fejezi be. Az arányos tagolású strófasorozat után ez a befejezés (ahol az első periódust egy önmagában csonka mondatvég, a másodikat egy vele össze nem függő, újra a külső látványra vonatkozó kép alkotja) a disszonancia érzését kelti, ezzel jelezve a meditáció érzelmi végeredményét, a zaklatottságot, kiüttlanságot.

A legenda ember-arca

A költői messianizmus, a világot és az emberiséget megváltani vágyó önfeláldozás, a lírai expresszionizmus e jellemző érzelmi témája az egyik vezérmotívum Dsida Jenő (körülbélül 1933–34-ig tartó) „lázongó korszakainak” költészetében. E messianisztikus tartalmú versek közös vonása, hogy rendszerint valamilyen mítosz, legenda parafrázisai: a költő hammelni patkányfogóként csalja magát (s vállalja képletesen magára) az emberiség bűneit és szenvedéseit, megtisztult világot hagyva a mögötte örömtüzet gyújtó emberekre (*Hammelni legenda nyomán*), sárkányölő lovagként vállal megváltó küldetést (*Visszatért lovagok*), vagy éppenséggel a megváltás keresztény ösképet, Krisztus kereszthalálát éli át jelképesen (*Apokalipszis, Nocturno, Zarándokút*). A legenda–parafrázis lesz az adekvát kifejezője a Dsida képviselte polgári humanizmus feloldhatatlan ellentmondásának, a tár-

sadalomváltoztató szándék és a társadalmi tett irányát nem találó tehetetlenségérzés egyszerre történő, egymással összebékíthetetlen átélésének. Annak az élménynek, hogy egy kétségbeejtő, a megismerést a lélek válságává fordító valóság csak a képzeletben véghezvitt, csodaszerű tettet engedi meg a költő számára. Dsida ekkori költészetének válsághangulatába (magány, halálfélelem, céltalanság és ismeretelméleti kétely szorongásszülő témásorába) illeszkednek be a költői küldetéstudat e vallomásai, a konkretizálódni képtelen cselekvésvágnak a mitikusban, a csodaszerűben kiélt pátoszával.

E motívumkörön – s a jelzett szemléleti határokon – belül a költői világkép radikalizálódó mozzanataira is felfigyelhetünk. A Dsida költészetében oly nagy ihlető szerepet játszó vallásos hit és a társadalmi élmények szembesítése, a kettő összhangjának keresése az előbbinek a korrekciójára, a valóságidegen hitbeli konvenciókkal folytatott vitára készíti a költőt, mint korábban tárgyalt *Krisztus* című versében is:

*Krisztusom,
én leveszem képedet falamról. Torz
hamisításnak érzem vonalait, színeit, sohase
tudlak ilyennek elképzelni, amilyen itt vagy.
Ilyen ragyogó kékszeműnek, ilyen jóllakottan
derűsnek, ilyen kitelt arcúnak, ilyen
enyhe pirosnak, mint a tejbeesett rózsa.*

*...én tudom, hogy te egyszerű
voltál, szürke, fáradt és hozzánk hasonló.*

A *Krisztus* egyik képe – „s gyötrő aggodalmaid horizontján már az eget / nyaldosták pusztuló Jeruzsálemed lángjai” – utal a messianisztikus versek másik tartalmi összetevőjére, a küldetéstudatot kikezdő tragikus kételyre. Dsida hitvilága ezen a ponton is „modernizálódik” a valóság nyomására; messianizmusa földi megváltást sürgető humanizmus, ám a megváltás reményét az emberellenes valóságviszonyok nagyon is illuzórikussá, a költői küldetést tragikussá teszik. Dsida valóságélménye egy, a szeretet és emberiség eszményeit megtagadó világról tudósít, s a humánium melletti állásfoglalása mindig a megtagadott humánium tragikus magányának az átélésével párosul; legmegrendítőbben talán a *Messze látok* (ugyancsak Krisztus-helyzetet átélő) másutt már idézett soraiban. A *Leselkedő magány* egyik megrendítő verssora – „Az isten is egyedül van az ormok fölött” – e jelkép felől nézve teljes értelmű; Dsida ekkori vallásos hitének istene már nem „gondviselő atya”, akihez imával-kéréssel fordulni lehet, s főképp nem mindenható ura világának, hanem éppoly magányos, kereszten felejtett, az emberi gonoszsággal szemben tehetetlen lény, mint amilyennek önmagát a költő is érzi. E kételyteli, tragikus messianizmus szükségyszerűen egészül ki tehát a tehetetlenség magányának élményével – s az élményrétegek e komplex együttesét hordozza a modernizált „Krisztus-helyzet” motívuma.

Legteljesebben, a motívum emberi gazdagságát legmélyebben kiaknázva érzékelhető a *Nagycsütörtök* című versben. A három érzésréteg egyensúlyát először

is a módosított témaválasztás biztosítja. A korábbi messianisztikus költeményektől eltérően, amelyek a legenda patetikus mozzanatait ragadják meg (konkrétan rendszerint a Golgota, a kereszt felé indulás magasztos, „istenülő” pillanatát vagy a megfeszített mártíromságát), a *Nagycsütörtök*ben a költő az Olajfák Hegyén a halálfélelemmel viaskodó Krisztus helyzetét, lelkiállapotát éli át. A parafrazált legenda legemberibb helyzetét tehát, amelyben a vállalt küldetés emberfölötti terhei embervállal hordozhatatlannak tűnnek, vállalásuk, hordozásuk éppen ezért a küldetés-tudat tisztán emberi szépségét, emberi áldozatát domboríthatja ki.

A szerencsés témaválasztás biztosítja szerep és valóság, legenda és személyes élmény harmonikus egyeztetését. Az e motívumkörhöz tartozó többi Dsida-vers ugyanis jellegzetesen szereplíra; a legenda-parafrazis feltételezi bennük a vallomástevő „én” átlépését saját valóságából egy mitikus közegbe, amely mint jelkép hordoz, fejez ki egy meghatározott, a költő jelenéről közvetve tudósító közérzetet. A *Nagycsütörtök* témájául kiszemelt legenda-epizód azonban maradéktalanul „megtisztítható” a csodás, a mitikus vonatkozásoktól; a tusakodás a halálfélelemmel, a küldetéstől visszarettenő saját gyarlósággal a költő jelenében és valóságában is átélhető élmény, úgyhogy a kettő (a valóságos és a szerepként vállalt helyzet) analógiája annyira szoros, hogy egymásbaoldódásuk-gazdagodásuk Dsida valamennyi ilyen verséhez képest teljesebb lehet.

A vers szerkezetében ez elsősorban úgy jelentkezik,

hogy a külvilághoz kapcsoló közvetlen szálak egybe-szővődnek a messianisztikus lelkiállapottal; a leíró, érzékelést kifejező részek a látomás-idéző, hallucinatív élményekkel. A vers három tartalmi rétege ennek megfelelően: 1. külső benyomások, 2. a magányos, védtelen ember lelkiállapotának kifejezése, 3. az evangéliumi szerep eksztatikus átélése. Ennek megfelelően tagolódik a vers is három részre, amelyek mindegyikében a fent elősorolt élmények egyike dominál, „szöveg alatt” hozva ugyanakkor a domináns élmény összefüggéseit a másik kettővel.

Stilárisan a tartalmi rétegek szerkezeti elkülönülése – és összetartozása – a nekik megfelelő szókincsréteg elhatárolásával, illetve egymásbajátsztatásával fejeződik ki. A vers első része valóságos helyzetrajzával, a külső benyomások tárgyilagos, mondhatni „költői-etlen” leírásával indítja a költeményt; a legenda-parafrazist éppen ez az indító prózaiság illeszti be a személyes lét hétköznapijába.

*Nem volt csatlakozás. Hat óra késést
jeleztek, és a fullatag sötétben
hat órát üldögéltem a kocsárdi
váróteremben, nagycsütörtökön.*

A szövegbe mindössze a figyelemfelcsigázó mondatrend visz feszültséget. (Az, hogy a mondatok sorrendje fordítottja a közlés szempontjából „logikus” sorrendnek, hiszen köznapi prózában valahogy így következnenek: „Nagycsütörtökön hat órát üldögéltem a kocsárdi váróteremben, mert hat óra késést

jeleztek, s nem volt vonatcsatlakozásom.”) Csak a harmadik sor helyneve és a negyedik sor „váróterem” szava közli: milyen csatlakozásról és várakozásról van szó. Hangulatkeltő értéke ezenkívül egyedül a „fuldatag” jelzőnek van, amely a „sötét” szóval való kapcsolatában szinesztéziás hatást kelt, s a fuldoklás, a veszélyeztetettség hangulatát lopja az utazás köznapi eseményébe. Ez a szóhangulat készíti elő a második rész tartalmát, amely a szorongás, az üldözöttség élményét társítja a váróterem magányához:

*Testem törött volt és nehéz a lelkem,
mint ki sötétben titkos útnak indult,
végzetes földön csillagok szavára,
sors elől szökve, mégis szembe sorssal
s finom ideggel érzi messziről
nyomán lopódzó ellenségeit.*

A helyzetkép itt vált át lélekrajzba és vallomásba. A belső feszültséget az ellentétek fejezik ki. A „testem” – „lelkem” ellentétpár elsősorban a kapcsolatot biztosítja az első egység valóságképe és a lelkiállapot között, amennyiben a „törött volt” állítmányt még az utazás fáradalmaira is vonatkoztathatjuk (bár utalás-ként is felfoghatjuk a közvetlen előzményre, az utolsó vacsorára, melyen a kenyér megettörése mintegy megjósolja az általa jelképezett test megtöretését), az ellentétként hozzá kapcsolódó „nehéz a lelkem” azonban már a lelkiállapotot tükrözi; föld¹²⁴ és ég („csillagok”) ellentéte a költősors nem mindennapi voltára, hivatás és feladat nagy belső dimenzióira figyelmez-

tet, a „végzetes” jelző pedig a költő emberi-valóságos („földi”) kötöttségeit telíti baljós hangulattal: a „csillagok szavát” a költőnek olyan körülmények között kell követnie, amelyek szüntelen kockáztattá teszik a csillagok szavának követését. A „sors elől szökve, mégis szembe sorssal” ellentét ezt a végzethangulatot erősíti fel, a menekülés Dsida költészetében oly gyakori vágyát állítva szembe a felismeréssel, hogy a költő akarva sem menekülhet a rá szabott küldetés elől; hogy nemcsak választás eredménye a költősors, hanem elrendelés is. (Hasonlóan Babits *Jónásának* kudarcos szökési kísérletéhez.) A „finom ideggel” indítású sorok a kiszolgáltatott magány élményével teljesítik ki a lelkiállapot rajzát, ki nem fejtett, rejtélyes tartalmukkal már azt az élményt pendítve meg, amelyet a vers befejező része bont majd ki.

Ez előtt azonban – s talán ez a *Nagycsütörtök* legfinomabb szerkezeti csattanója – beiktatódik egy késleltető-hangulatfokozó rész:

*Az ablakon túl mozdonyok zörögtek,
a sűrű füst mint roppant denevérszárny,
legyintett arcul. Tompa borzalom
fogott el, mély állati félelem.*

A mozdonyok hangjának és füstjének említésével ismét a külső valóság tör be a versbe, ám ez nem felocsúdást jelent; a félelem szenvedését a reális környezetben is érzi a költő. A hasonlatnak – „mint roppant denevérszárny” – megkülönböztetett funkciót biztosít, hogy közte és a rákövetkező „tomba borza-

lom” között az egymásutániság oksági összefüggést sugall, mintha a denevérszárny érintése keltené a félelmet. Ezzel a képzeletbeli (vagy hasonlatbeli) a valóságossal egyenrangú lesz; valóság és látomás elválaszthatatlan egységbe ötvöződik. De fokozó funkciója is van e közbeékeltszereknek, amennyiben a magány, a szorongás előző állapotrajza ugyancsak „mint”-tel bevezetett hasonlatként szerepelt a versben. Azzal, hogy a költő nem közvetlenül önmagáról állította, hogy „titkos útnak indult”, hogy „sors elől szökve” kell mégis szembenéznie sorsával stb., hanem az „olyan vagyok, mint” fordulattal élt, a lélekrajz és önmaga között valamelyes távolságot teremtett; a lelkiállapot itt elsősorban még nem valóság, hanem lehetőség. A hasonlatnak tehát enyhítő funkciója volt. Az utóbb idézett sorokban ez a lehetőség valósággá válik; a félelemkeltő külvilággal való közvetlen, testi kapcsolat fejezi ezt ki, valamint a „tompá borzalom”-ról, „mély állati félelem”-ről mint valóságos érzelméről szóló vallomás. Elengedhetetlen előkészítése ez a befejező rész fordulatának:

*Körülnéztem: szerettem volna néhány
szót váltani jó, meghitt emberekkel,
de nyirkos éj volt és hideg sötét volt,
Péter aludt, János aludt, Jakab
aludt, Máté aludt és mind aludtak...
Kövér csöppök indultak homlokokról
s végigcsurogtak gyűrött arcomon.*

A környezetre másodszor is utaló „Körülnéztem” után következő mondatot a magánytól való menekülés vágya diktálja, ám menekülés nincs – ezt megint a belsőről a külsőre átváltó leírás jelzi. Elsősorban a vágyat és a valóságot minősítő jelzők ellentétével („jó, meghitt” – „nyirkos, hideg”). Itt fordul a vers a címmel jelzett harmadik élménybe, a nagycsütörtök-éji szenvedés, vívódás átélésébe. A váratlan névsorolás fejezi ezt ki: a Krisztus mellett virrasztó, majd elalvó tanítványok nevei. A „mind aludtak” mondatzárással lesz teljessé a magány, a költőt elhagyó sokaságra, emberiségre sejtetve. A befejező két sor ismét külső leírással, a félelem testi jeleinek leírásával érezteti a „mély állati félelem” elúrhodását a vers alanyán. Ez a kép egyúttal a legenda-parafrazist is kikerekíti, hiszen az Olajfák Hegyén halálverítékben fürdő Krisztus evangéliumi portréjának az önmagára alkalmazása is.¹²⁵

A befejezés egyben visszamenőleg „feldúsítja” a vers előző egységeinek tartalmát is: az ismert befejezésű mítosz igazolja a „végzetes” jelzőt (Krisztus szenvedése csakugyan a végzet előtti félelem); a „lopódzó ellenségek” is realitássá válnak (a halál-félelem verítéke után a poroszlók megjelenése következik az evangéliumban); a magány és az emberek közönye valami nagy, személy fölötti értéket pusztít el, ezt jelzi az istenhelyzettel való azonosulás; a „mind aludtak” kitétel visszaüt a rendhagyó mondatrenddel kiemelt „nem volt csatlakozás”-ra, amelynek konkrét jelentése mellett így jelképes tartalma is lesz; végül a befejezés finom stiláris fordulattal összekapcsolja a lelkiállapot leírásának első mondatát a záróképpel,

újra figyelmeztetve a reális-személyes lélekrajz és a látomásba, legendába áttemelkedő élmény szerves azonosságára: a test „törött” és a lélek „nehéz” jelzőjére csendül vissza a „gyűrött arc”.

Külön bravúrja a költőnek, hogy ezt a komplex hangulatot, a tárgyias leírástól a transzcendens látomásig ívelő fokozást szinte teljesen szóképek, stílusalakzatok nélkül tudja maradéktalan erővel kifejezni. A huszonegy sornyi versszöveget mindössze két hasonlat teszi „költőivé”, mindkettő olyan szerkezeti szereppel, hogy – közvetlen, „helyi” funkciójuk mellett – a befejező rész látomását is előkészítik. Rajtuk kívül csak az ellentétező szójelentések emelik a vers nyelvét a közbeszédnél emelkedettebb regiszterbe. Ezekről eltekintve azonban a vers teljesen a szerkezet ritmusával, a külső és belső leírások váltogatásával éri el, hogy a tárgyi elemek a lelkiállapot szimbólumaivá minősüljenek, s a belső rajz ez „átlényegített” külvilág egyenes következményének tűnjék.¹²⁶

A vers éppen e pátozstalansággal teremti meg a befejező rész „sokkhatását”. A „szerettem volna néhány szót / váltani” vágyának megfogalmazása után a „Péter aludt” fordulatot még köznapi-reális tényre utaló kijelentésnek érzi a gyanútlan olvasó, csak a legendából vett nevek sora döbbenti rá, hogy – banálisan szólva – a váróterem-hangulat valami mássá, rendkívülivé és mitikusá is lényegült. A leírásnak ez az áttűnése a legendába megőrzi a vers – és az olvasó – érzelmi-hangulati kapcsolatát a való környezettel; nem a legendát (és nem is a várótermi környezetet) teszi meg a leírás tartalmává, hanem a kettő közötti

rejtett analógiát, „korrespondenciát”. Nem egy mítosz átélése ilyenformán a *Nagycsütörtök*, hanem egy mítosz segítségével történő valóságértelmezés; a legendát ez szállítja le a földre, teszi „emberarcúvá”.

Miért borultak le az angyalok Viola előtt

Dsida Jenő *erdélyi* költő – kérdés azonban, hogy e jelző maradéktalanul kifejezi-e életművének „hovatartozását”. Igaz, hogy a kisebbségben élő erdélyi magyarság identitásválságának és -őrzésének több – antológiadarabbá rangosodott – költeményében hangot adott (*Csokonai sírjánál*, *Psalmus Hungaricus*), s a két világháború közötti erdélyi irodalom önmeghatározó eszmeáramlatának, a transzszilvanizmusnak a nagy ívű példázatát írta meg *Tükör előtt* című poémájában. Költői *szereptudata* is a transzszilvanizmushoz igazodott; nem kereste (s nem is aratta) a sikert Erdély „irodalmi határain” kívül.

Az elmondottak ellenére nem „erdélyi látószögéből” kívánom szemügyre venni a költő egyik legérettebb művét. A kisebbségi magyar irodalmakról leggyakrabban hallható kijelentés az, hogy az *összmagyar* (némi fellengzéssel az *egyetemes magyar*) irodalom szerves részét alkotják. Ennek azonban csak akkor van tartalma, ha az irodalomtudomány – a *nyelvi egység* vitathatatlan ténye mellett – kimutatja a kisebbségi irodalmakban a magyarországgal azonos (vagy velük rokon, esetleg őket kiegészítő) tendenciák, stílustörekvések, áramlatok jelenlétét. Dsida

költészetének *erdélyisége* – e feltevéshez keresek a következőkben újabb érveket – egy olyan megformáltságban s egy olyan költői világkép összetevőjeként jelentkezik (vagy pontosabban e világkép olyan általános hangoltságaként), amely a '30-as évek magyar újklasszikus irányának képviselőjévé avatja. Ha ez irányzaton belül legközelebbi lírikus rokonait keressük, nemzedéktársként Radnótit, mestereként Babitsot és Kosztolányit kell megemlítenünk.

Babits elveinek irodalmi irányzattá terebélyesítésében a Babits-tanítványok nemzedéke serénykedett. E költők pályaképe hasonló módon alakult: első verseikben Ady és a nyugatosok formakultúrájának visszfénye csillog, de hamarosan „átiratkoznak” az avantgardizmus iskolájába, a harmincas évek elejétől pedig fokozatosan visszatérnek a hagyományos formateremtő elvekhez. Ennek legszembeütőbb jele, hogy valamennyiük munkásságának első szakaszában jelentős (néha majdnem kizárólagos) a szabadvers aránya, a következő pályaszakaszban pedig e formát csaknem teljesen kiszorítja a nagy hagyományú rímesmértékes verselés, illetve a modern hangszerelésű antik versidom.

E változás természetesen nemcsak metrikai természetű, hanem kiterjed a formaalkotó, formaképző elvek legszélesebb körére is. Akár a saussure-i *nyelv* és *beszéd* kategóriáival is leírható, valamint azzal, hogy e költők milyen értékviszonyt tételeznek a kettő között. *Nyelven* természetesen azt a teljes *lírai jelrendszert* értve, mellyel a költő „kifejezi magát”, melybe tehát beletartoznak azok a metrikai, retorikai,

stiliztikai (szóképtani), sőt műfajelméleti szabályszerűségek, melyek általános normaként szavatolják az egyes költeménynek mint *költői beszédnek* érthetőségét. Akárcsak a nyelv az egyes beszélő számára, ez a formanyelv is önszervező és önrangsoroló, objektív létű, és önmagában is érték: a tagoltság, a megformáltság értéklehetősége *benne* van, az esztétikai értéket hordozó szöveg e rendszer alapján generálható. „Én voltam Úr, a Vers csak cifra szolgál”,¹²⁷ hangzik a századelő nietscheánus jelszava, mely a költői beszéd, a *parole* öntörvényűségét állítja szembe a nyelv rendszerével, s a normasértésben és -tagadásban keresi az eredetiséget, s mely lázadás majd az avantgárdban lobog föl igazán. A klasszicizmus modern változata a nyelv elsőbbségét, a norma irányító szerepét vallja; „Nem az énekes szüli a dalt: / a dal szüli énekesét.”¹²⁸

Nyelv és beszéd értékviszonyának e fordulása elválaszthatatlan *ösztön* és *tudat* rangcseréjétől. A freudizmus ösztönelmélete, s a századelő azon költői törekvései, melyek talán a mélylélektantól függetlenül, de ugyanazon kor levegőjéből szívták magukba a személyiség titkai megmutatásának heves kényszerét, új terminológiával ugyan, de a romantika ihleteszményét, a révületben fogant, folyamatában irracionális alkotás felsőbbrendűségének hitét hozzák vissza a költészetbe, vagy legalábbis valami hozzá nagyon hasonlót, s a *beszéd* e révület öntörvényeiben keresi normacáfoló eredetiségét. A *nyelv* azonban a tudat terméke s a tudat megszólaltatója; nem álom, hanem

ébredés, melyben csak úgy szólhatunk az álomról, a révületről, hogy egyúttal értelmezzük őket.

Ez természetesen csak elméleti sarkítás. A szimbolista vagy avantgárd költemény sem tiszta ösztön-élmény kivetítése, és a klasszicizáló alkotás sem tisztán racionális műgond terméke. A nem- vagy féltudatos az utóbbiban is megjelenik, de – az irányzat jellemző paradoxonaként – mint megfogalmazott, a nyelvi tudat ellenőrzése alá rendelt tudatalatti. A forma legfőbb értéke az irányzat számára az, hogy a formátlant, az élmények mélyén rejtőző káosz irracionálisát tagolttá s ezáltal az értelem számára beláthatóvá teszi. Dsida Jenő utolsó, halálos ágyán feleségének tollba mondott költeménye ezzel a műsáwhoz intézett invokációval indul: „Lássuk, vajon itt a habos verejték / s jajgatások rettenetes hevében, / véres arcú rémületek között is / úr-e a szellem? // Megkínózva száz harapófogóval / rá tudnék-e még mosolyogni csöndes / révedéssel régi görög hegyekre / s zengeni ritmust?” A szapphói strófa, az antik művészet időtlenségét idéző „görög hegyek” (a *hegy* Áprily és Reményik óta a változással dacoló értékállandóság jelképe az erdélyi lírában, s a „lenti”, az „alantas” világ zűrzavara fölé magasodó értelmes tisztaságé), melyek a „csöndes révedés” nyugalmaival és a szellem öröklött fegyelmével elcsitítják a halálfélelem jajgatását, s költészetté párolják a halálverítéket is – nos, ez a klasszicista formaérték.

A formanyelv normatív szerepe – mely T.S. Eliot újklasszikus elméletének is egyik sarkfogalma – természetesen a XX. századi modernség tanulságaival és

eredményeivel összhangban érvényesül. Babits verseléssel kapcsolatos fejtegetései is gyakran hangoztatják a megfelelő helyen alkalmazott szabálysértés jogát, amely fokozza a ritmus kifejezőerejét. Ez azonban nem a szabály tagadása vagy érvénytelenítése; a norma ellen lehet – okkal! – véteni, de a „vétség” csak a normához viszonyítva válik értékképző erénnyé, „szabályt erősítő kivétellé”. Különösen érvényes ez a műfaji kötöttségekre. A hagyományos lírai műfajok hangnemének ötvözésével már Arany János is kísérletezett; Reviczky a hangulatgazdag dalszerűségben, Komjáthy a minden témáján előmlő himnikus elragadtatásban oldotta fel határvonalait. A *Nyugat* első nemzedéke pedig tudatosan lomtárba veti őket, úgy-hogy az avantgárdnak már szót sem kell vesztegetnie rájuk. „... megint egy pompás kihágás történt a műfajszabályok ellen” – Adynak ez a Krúdyról írott mondat ujjongó dicséret a maga korában. Az újklasszikus nemzedék azonban szívesen eleveníti fel a romantika előtti műfajokat, amit néha verscímben is jelez: *Óda, Elégia, Himnusz a békéhez, Ecloga* stb. Természetesen e költemények sem mondanak le azokról az eredményekről, amelyeket az előző korok a műfaji szabályok megtagadásával értek el, hanem egyrészt az egyes műfajokra jellemző hangnemet, stílustónust imitálják, gyakran nagyon is modern képalkotási eszközökkel, másrészt ez az *imitatio* az irányzatra olyannyira jellemző rájátszás, megidézés is, annak érdekében, hogy az olvasó a jelen idejű élményben fogant költeményt a hagyomány egyenes folytatásának érezze, hasonlónak a halhatatlan előzményekhez.

A Dsida-költemény helyét korában az is segít kijelölni, ha tudjuk, hogy az irányzat egyik fontos verstípusa a *világképhordozó nagykompozíció*. Már a magyar századelő lírájában kimutatható az elégedetlenség az *egyes költemény* világkép-kifejező lehetőségeivel. Ady motívumkörökbe rendezett verseskötetei, Kosztolányi fiataalkori ciklusai példák olyan nagyobb műegységek létrehozására, melyekben az egyes költemények struktúraelemként egészítik ki egymást, illetve az egész részeként többletjelentéseket kapnak. A '30-as években általánossá válik a törekvés olyan terjedelmesebb, bonyolultabb szerkezetű művek létrehozására, melyek a költő világképének valamennyi (vagy legtöbb) lényeges elemét megformálják. Ez szinte kivétel nélkül műfajfeltámasztással és -modernizálással jár; az elbeszélő költeménybe lírai elemek épülnek (Illyés Gyula: *Hősökről beszéltek*, Babits Mihály: *Jónás könyve*), vagy a leíró költészet eszközei lényegülnek át gondolatjelképekké (József Attila: *Téli éjszaka, Külvárosi éj*). A *Miért borultak le az angyalok Viola előtt* a verstípus epikát lírává hódító változatához sorolható.

A Viola-ciklus 1933-ban, két másik, a költőnek a világról alkotott ítéletét összegező nagykompozícióval szinte egy időben született, s ez az időbeli közelség a költemények élményközelségét is feltételezhetővé teszi. A *Kóborló délután kedves kutyámmal* (1932) esetében e rokonság nyilvánvaló; a természet harmóniájának mint a teremtés tökéletességének szembeállítása a társadalommal, mely a harmónia ember által megbontott életköre s az „édeni” és a „bűnbeesés

utáni” állapot ellentétének modern példázata. A két szféra ellentétének feloldásához a jóság és a szeretet vezethet, s ezt a lehetőséget a Dsida számára életpéldát jelentő Assisi Szent Ferenc alakja testesíti meg. Az is jellemző, hogy Dsida két, nagyon is evilági értéket „átcsempész” az emberi szférából az „édenibe”: a szerelmet és a költészetet, mert szerinte mindkettő a harmóniateremtés lehetősége. A hexameteres forma pedig – a szövegbe szótt irodalmi utalásokkal együtt – e harmóniaélmény klasszikus, görög–latin előzményeit idézi.

Kérdésebb a Viola-ciklus rokonsága a másik, ez időben írott nagy terjedelmű költeménnyel, a *Bútorok*-kal. Ez utóbbi ugyanis az expresszionizmus egyik verstípusának, a szavalókórus-poémának a magyar lírában szinte egyedülálló példája. A szabadvers, a tömegindulat „felkiáltásait” idéző elliptikus mondatok, a groteszk képhangulatok expresszív ereje, a nyomor lázadásának apokaliptikus képei a korabeli avantgárd baloldali szárnyához közelítik a művet, ennek ellenére – mint majd látni fogjuk – szemléleti kapcsolat e költemény és az olyannyira más fogantatású Viola-ciklus között is található.

A *Miért borultak le az angyalok Viola előtt* műfajilag verses novellának tekinthető; *elbeszélő* műre utal az alcím is (*Egy nyári délután csodálatos története*). A hat fejezet történéseiből összeállítható egy olyan cselekményvázlat, mely eleget tesz a fabulisztikus folyamatosság kívánalmának, mégpedig a legegyszerűbb formában, az *időrendiség* elve szerint rendezve az eseményeket. Ez a váz a következő: 1. A költő –

illetve az első személyben megszólaló elbeszélő, akiről a *Bevezetés*ből megtudjuk, hogy azonos a mű szerzőjével, a harmadik és ötödik fejezetből pedig, hogy hivatása szerint is költő – szerelmi légyottra megy a monostori erdőbe szeretőjével. 2. A lány lábát az erdei úton feltöri a cipő. 3. Az út menti fészületnél csodáért fohászkodik, hogy fájdalmától menekedjék. 4. A férfi szereplőben a lány panasza tudatosítja szegénységét és kiszolgáltatottságát; lázadó panasszal fordul Istenhez. 5. Kettejüknek annyi pénzük van, amennyi egy autóbuszjegyre elég; Viola megmenekülhet a szenvedéstől. 6. Az autóbuzsmegálló előtt egy koldusasszony kéreget, karján gyermekével, s Viola nekiadja a megváltó garasokat. 7. A költőben e jótett az önvád szavait fakasztja föl; a tett és a költői szó értékellentétével szembesül. 8. Az égből angyalsereg száll alá, az angyalok ölje veszik Violát, s hazarepítik, hogy „ne sajogjon a lába szegénynek”. Az imában kért csoda bekövetkezik.

A történetnek ez az időbeli folyamatossága azonban az elbeszélés szaggatottságával társul. Az egyes fejezetek a bennük foglalt epizód lírai kommentálásával zárulnak, ami nemcsak megszakítja a narrációt, hanem minden epizódot önálló példázat rangjára emel. A Violával történő valóságos és csodás eseményekkel párhuzamosan ezáltal egy másik, lírai-lélektani vonala is van a ciklusnak, s ez az elbeszélő eszmélésének és megvilágosodásának belső története. E kommentárok két esetben (3. és 5. fejezet) önálló lírai költeménnyé terebélyesednek; mindkét „betét” Dsida költészetének meghatározó kérdéseit, mondhatni

dilemmáit foglalja össze. Ha az elbeszélő szerkezetet kauzális eseményláncként nézzük, kiderül, hogy a szüzsé elemi motívumainak fabulává szerveződésében csak az egyes epizódokon belül játszanak szerepet oksági kapcsolatok (például a 2. fejezetben Viola testi fájdalma a fészület előtti könnyörgésének kiváltó oka), az egyes epizódok között azonban ilyen kapcsolat nincs, kivéve a költemény befejezését; Viola jócselekedete (4. fejezet) oka és magyarázata a csodás hazatérésnek (6. fejezet). Minden epizód azonban *kiváltó oka* a lírai részekben kifejeződő érzés- és lelkiállapot-változásnak; az elbeszélés koherenciáját az epikus és a lírai vonalvezetés közötti illetően kauzális kapcsolatok adják, sőt a lírai elemeknek a cselekmény következő epizódját előkészítő, annak rejtett értelmére célzó funkciójuk is van.

Az epizódok önállóságát és példázatértékét növeli, hogy mindegyik egy-egy mitologikus vagy kulturális archetípusra épül; a jelen idejű és egyedi események egy-egy időn kívüli (vagy Eliade kifejezésével a mítosz nem-lineáris, ciklikus idejében értelmezhető) és az európai kultúrában szilárd jelképes jelentést hordozó őshelyzetre való emlékezés lehetőségévé válnak. S éppen ez az „emlékezés a hagyományra” (valamint természetesen az *emlékeztetésnek* a hagyomány szellemével adekvát költői eszközei) jeleníti meg a klasszicizáló tudatosságot.

Az első fejezet az antik pásztorköltészet hangját intonálja, természet és szerelem tiszta derűjének dicséretével, a hexameteres formával, melyet a *Nyugat* verselési kísérleteinek nyomán meg is rímelt a költő,

ötsoros keresztrimes strófákra tagolva a szöveget. A 6. szakaszban még a füttyörésző pásztor is megjelenik, s a szerelmesek zavartalanságán örködő hű barát szerepében a költő kutyája. A „lepletlen ragyogású” lánytestre ömlő „aranyhalovány, rest / nyárnap fénny” az aranyesőtől termékenyülő Danaé mitológiai képét villantja távoli reminiscenciaként, s a „Bokrok közt kacarászva kukucskált sok kicsi Amor” sor teljessé teszi az antikizáló hangulatot; az erdei légyott a görög–latin idill reinkarnációja lesz. Szembetűnő a természetleíró és az erotikus képek azonos hangoltsága: „árnyfoltok bizseregve rezegnek / szép Violám kitakart testének hőszinü rajzán”, mintha maga az erdő fény- és árnyjátéka becézné a kedvest, s ennek megfelelően az erdő is „Rengeteg, illatos, álmatag”; az utolsó, a megszemélyesítő jelző valami vonzó asszonyiságot kölcsönöz a természetnek, akárcsak „...a légbé vidám-szabadon beleferdő / bükkfák zöld-puha lombkeze”. Nemcsak *színhelye* a természet a szerelmi idillnek, hanem pártfogója, kozmikus képmása is; természet és ember a szerelem által válik egyívásúvá. S ezért nyer „magasabb” helyeslést is a szeretők boldogsága; fölöttük s az örömeiket megleső Ámorok fölött „mint a selyem, suhogott a derűskék isteni égbolt”. A szeretők búcsúcsókja is „...a messzimagas-tág / mennybolt alkonyi sátra” alatt csattan, s a boldoggá tett Viola „arcára is égi derű száll”.

Természet és ember harmonikus egysége, antik istenek és az ég helyeslése – e hangulat Dsida egy korábbi bukolikájának fordulatával minősíthető: „az éden teljes, mint a gömb, nem lehet hozzáadni”. Ebből

az édeni hangulatból az esti harangszó zökkenti ki a szerelmeseket, s vele megjelenik a gond, a pénz s „számtalan otthoni nyűg”, valamint az elmúlás előérzete. A búcsúvallomásba is becsúszik egy disszonáns akkord, ami a második fejezet büntudatának előkészítője is („Rossz lány vagy, Violám, csacsi és bizonyára parázna”), s ezzel újraszületik az Édenből kiűzött emberpár helyzete: munkára és mulandóságra ítéltetett, s örömeire árnyékat vet a büntudat, a „jó és rossz tudása”. Az antik példaképekhez a biblikus-keresztény hagyomány is társul.

A mítosz korrekciója azonban, hogy e „kiűzött pár” ártatlan. Dsida édene kígyó nélküli; benne a szerelem nem kísértés, hanem a természet sugallata. S a teremtett természet szava nem lehet ellentétes teremtőjének szándékával. Dsida több más versében is kísérletet tesz a görög költészet derűs szerelem-felfogásának és a keresztény hitnek az összehangolására. A *Kánai menyegző* Krisztusa azért változtatja a vizet borrá, és sokasítja meg a halat s kenyeret, hogy mentesítse az ifjú párt a vendéglátás gondjától, s ezzel lehetővé tegye elvonulásukat „lombfüzés nászi szobájukba”. Erre biztatja is őket: „Súgva mondja: Szívetek a vágtyól majdhogy szét nem pattan, / menjetek csak, fiacskáim, ne késsetek énmiattam!” A töredékben maradt *Tíz parancsolat*¹²⁹ egy hasonlattal ugyancsak egységbe vonja a szerelmet és a természetet, s tilalmasnak nem a szerelmet mondja, hanem az öröm természetes tisztaságát „megrágalmazó” büntudatot: „...örülj, örülj az ifjúságnak, / örülj, örülj az ifjú nőnek, / akinek csókjai nyomán / minden

friss sarjak újra nőnek, / mint fű nyomán a friss esőnek, – / úgy zeng a szerelem szava, / mintha ezüst csengettyűt rázna, – / ki szeret, sohasem gonosz, / ki szívből csókol, nem parázna. / (De jól, ügyelj: ha bűnnek nézed, /bűn is az, amire törekszel, – / ha gonoszt vélsz tudni arról, / hogy asszony karjaiban fekszel, / bizony gonoszt is cselekszel.)”

Az első fejezet befejező sorai – „Mint e varázsló, tünde, parázsló, édes idilli / nap tovasurrant, úgy fut el egyszer a szép fiatalság” – elégikusra fordítja az idillt, amit az utolsó előtti szakasz búcsúvallomása készít elő: „...És ha a földnek hantjai földnek, / testem nélküled ott se találna melegre, de fázna.” Ami az örök, síron túl sem múló szerelem romantikus fordulatának átírata. (Az erotika mértéktartó, „görögös” derűjének ezt az átváltását a „sebeket bekötő” szerelem megvallásába a verselés belső rímekkel dúsított zengése is jelzi: „földnek – földnek”, „varázsló – parázsló”.) Mintha e kettő összekapcsolása – az *elfutó fiatalság* és a „földnek hantjai” alatt is eleven vágy – a *Szeptember végéből* került volna a *Dsida*-versbe. Ez az ellenpontosító szerkesztésmód, a műfajhangnemek, a stílushangulatok következetes ellentétezése az egész ciklus legfontosabb szerkesztési elve marad a későbbiekben is, ami ugyancsak a lírai intenció elsőbbségét bizonyítja az epikus előadásmóddal szemben.

A második fejezet *verselése* is ezt az ellentétező hangváltást jelzi. Páros rímű ütemhangsúlyos tízesek alkotnak egy kétszótagú sortöredékkal háromsoros strófákat. Ez az élesen megszakított sorozatoság a népköltészetben is, a népies romantikában is a játékos-

humoros hangulat ritmusmegfelelője (Vörösmarty: *Fóti dal*; Petőfi: *Ezrivel terem...*). E hatást fokozza, hogy a verselési hagyományoktól eltérően, melyek a magyaros ritmushoz a „naív”, asszonános rímelést tartják illőnek, s a toldalékrímet sem hibának, a sorvégek összecsengése választékosan műköltői; szinte kivétel nélkül tiszta rímek állnak a sorok végén, kétszótagúnál egy sem rövidebb, de három szótagra terjedőt, sőt mozaikrímeket is találunk („kín-dult – indult”, „gyökeret vert – embert”, „hogyan van – rogyan”, „nagy fa – zagyva”), s a szövegnek ezt a „túlrimelését” még fokozza, hogy a versszakok kétszótagú zárósora is rímel a következő szakasz megfelelő sorával. E derűs rímjáték ellentétben áll a fejezet epikus tartalmával – Viola szenvedése és megható bűnbánó imája –, nemkülönben a jelenet ösképével, hiszen a feszület előtt gyógyulásért és bűnbocsánatért esengő Viola az *Evangélium* bűnös asszonyának gesztusait és lelkiállapotát éli át öntudatlanul. Szövegszerűen is utal erre Viola ígérete – „...»s én fogadom szentül: férfinemmel / nem vétkezem többé szerelemmel / soha!...«” –, mely a feloldozás jézusi feltételének („Többé ne vétkezzél!”) elfogadása.

Ezt az ellentétet a fejezet csattanója oldja föl. Viola őszinte hite meghatja a költőt, Tinti, a farkaskutyá azonban „kételkedő hunyorral / kacsint”, s e kétely visszamenőleg igazolja a fejezet áhítatról szóló elmékedését: „Mivel pedig jellemzi az embert: / mihelyt/hangyabolyba vagy csalánba lépett, / emlékéből minden régi képet / kiejt, // Istenről is tudni kezdi, hogy van, / bűnbánattól menten térdre rogyan / ina // s míg

két szeme kövér könnyben ázó, / dől szájáról a meakulpázó / ima – ...” Az elbeszélés hangneme tehát e motívumoknak köszönhetően *ironikus*, aminek fontos epikus funkciója is van. Hiszen Viola evangéliumi ősképet idéző bűnbánata indoka lehetne a hatodik fejezetben bekövetkező csodás hazatérésnek (lehetőséges kauzalitás), az irónia azonban közvetve tagadja ezt az oksági összefüggést. S joggal, hiszen a kettő összefüggésének elfogadása a *hatodik parancsolat* konvencionális értelmezésének elismerését, Dsida saját értelmezésének tagadását jelentené: *bűnnek* kellene éreznie szerelmét. Az ironikus elbeszélő nézőpont éppen azt hangsúlyozza – érintetlenül hagyva természetesen Viola imájának szubjektív őszinteségét –, hogy a hatodik fejezetben Viola megdicsőülése *nem* ennek az imának az elfogadása.

A harmadik fejezet „lírai betétje” ismét hangot vált versformában is, az idill és az irónia derűjét, játékosságát megtörő szenvedélyességével is. Ez a szenvedély, ez az indulat váratlan, mert előkészítetlen; az előző fejezetben a költőnek a következő önjellemzését olvashattuk: „Én merengve álldogáltam ottan / s gondolatok gyűltek meghatottan / körém...” Az „Istenem, Te tudod: koldusan élek én” indítás azonban nem „merengő” vagy „meghatott”, hanem a heves panasz és a vád szavainak bevezetője. A költemény első két szakaszának felsorolása arról, hogy élete során mi mindenről kellett lemondania a költőnek „tisztas szegénységében”, azt igazolja, hogy ez az „elbúsulás” a költő „roppant szegénységén” nem (csak) a pillanat szülötte; hogy Viola fájós lába csak

véletlen ürügy e szüntelenül elfojtott, de lelkében lapangó közérzetként állandósult panasz felfakadására. E közérzet állandóságát, megfogalmazásának lírai-költői kiérlelttségét jelzi az aszklepiadészi strófa ünnepléses fegyelme is. Valamint az, hogy a 3–6. szakaszok, melyekben múltjának kényszerű önmegtagadásait sorolja fel a lírai Én, egyetlen, strófatartárokat áttörő mondatot alkotnak, műgond és vallomásra készítő szenvedély, panaszt visszafogó belső fegyelem és az érzelmi túrérték átlépő élmény kényes egyensúlyát valósítva meg. Mely utóbbi lélektani pillanatát ismét egy klasszikus toposz ragadja meg: „...túlcsordult az örömpohár!”

A költemény gondolative is jellemző Dsida újklasszicizmusban fogant világgépére. Az irányzat bölcséleti ösztönzői között ugyanis nagy szerepet kapnak a sztoikus erkölcsstan elvei. A sztoicizmusnak ez a reneszánsza a ‘30-as évek irodalmában *világnézet-független* jelenség; Babits, Kosztolányi, József Attila, Radnóti e korszakban írott költeményeiben egyaránt meggyőzően kimutatható, holott e négy lírikus *világnézetének* számos és lényeges különbségét bizonyítani sem kell. E különbségek legfeljebb egyéni árnyalatokat, hangsúlykülönbségeket eredményeznek az egyes költők sztoikus alapmagatartásában. Dsida Jenő költői világgépét pályája kezdetétől egy általa feloldhatatlannak érzett értékantagonizmus határozza meg: vallásos hitének megfelelően a mindennapi, világi életvitelre nézve is az evangéliumi erkölcsöt és a krisztusi példát tekintette irányadónak, ugyanakkor tapasztalnia kellett, hogy a világ – bár elvben elismeri

ezen erkölcsi normákat – egészen más, gyakorlatias, az evangéliumi szellem szerint „önző” és „igazságtalan” törvények szerint él. Mivel Dsida elvben helytelenítette a társadalmi rendbe való erőszakos beavatkozást (*Harum Dierum Carmina* című költeménye félreérthetetlenül tanúskodik erről), a világ „evangéliumivá” tételéről pedig egyre kevésbé táplál illúziókat, a pénz uralmát egyfajta szerzetesi sztoicizmussal védte ki, lemondva – ha nem is mindig keserűség nélkül – a csak pénzzel megszerezhető értékekről, még könyvről, hangversenyről, utazásról is, a Szent Ferenc-i példa nyomán a természet „ingyenes” értékeiben keresve kárpótlást. A harmadik fejezet első három szerkezeti egysége (1–2., 3–7., 8–9. versszak) e szerzetesi sztoicizmus magatartásformáját írja le: az első a nincstelenség külső jegyeit, a második a „hatalmában nem álló” dolgokról való önlegyőző lemondást, a harmadik a természet, szerelem és költészet mindenért kárpótló gyönyörét. Az utolsó szerkezeti egységben (10–14. versszak) azonban e sztoikus magatartás összeomlik; az előző részekben a „koldusan élek én” indításhoz a „nem panaszkoltam fel szájam soha”, „nem hánytam fel a sors mostohaságait” erkölcsi tartása kapcsolódik, Viola fájdalmára azonban az „ezt elviselni türelmesen többé nem bírom!” felkiáltás válaszol. S itt kapcsolódik ez az idillnek induló, csodában kiteljesülő költemény a töle hangnemben, irányzatban, társadalmi indulatban oly különböző *Bútorokhoz*. E szavalókórusnak ugyanis két szólószereplője van, a *férfi* és a *nő*. S a lázadás fegyverét, a fényes bútorokat szétzúzós fejszét e köl-

teményben is a szeretett nő szenvedése adja a férfi kezébe – az élmény, mely Dsidaival egy-egy pillanatra megtagadtatja világképének két alapelvét, az erőszaktól való irtózást, illetve az isteni rendben való megnyugvást, mindkét költeményben azonos.

A költemény szerkezetének ezt az egységekre tagoló, hagyományos elemzését az indokolja, hogy – a klasszikus ódák mintáját követve – ez a logikus felépítés és az erőteljes retorizáltság a szöveg fő kifejezőeszköze. E szerkezet tökéletesen részarányos: az egymással logikai kapcsolatban álló egységek terjedelme azonos. A külső (1. rész) és a belső önarckép (3. rész) két-két versszak, a 2. és 4. rész, a sztoikus lemondás vállalása és szerelemben fogant megtagadása öt-öt. Ez a reneszánszra emlékeztető szimmetria szinte előkészíti a következő rész „dantei” hangvételét.

A negyedik fejezet versformájának, a tercínának a jelentésére Dante nevének említése vezet rá, s az utalás Beatrice „öröklétére”. Violát önfeláldozása nemcsak a jóság példázatává avatja a költő szemében, hanem – mint Danténak Beatrice a Paradicsomban – kalauzává is, erkölcsi értelemben. Az ötödik fejezet önvádja, melyet akár a költészet lelkifurdalásának is tekinthetünk, hiszen a *szó*, a vers hívságos voltáról vall a *tett*, a gyakorolt jóság igazához képest, egyben válasz is a harmadik fejezet Istennel perelő lázongására. „A fájdalomnál erősebb a jóság”, olvashattuk a negyedik fejezet alcímében, s az ötödik a szeretet, a szegénnyel és szenvedővel vállalt szolidaritás élményében jelöli meg az utat, melyet a költőnek, ha

„Violára méltó”, „embernévre méltó” akar lenni, követnie kell. Ismét egy sztoikus erény, a kötelesség inti fegyelemre a fájdalmában „magáról megfeledezett” költőt, s megint úgy, hogy ez egyben keresztény kötelesség is, hiszen a hetedik főbűnben, a *jóra való restségben* marasztalja el magát.

Dsida lírájának ismerője előtt azonnal feltűnik, hogy ez a fejezet csupa költészetéből már ismerős motívumból épül fel. Úgy, hogy ez az *emlékeztetés* saját verseire az olvasót tiltakozásra, a költő felmentésére készítse. Hiszen ha azt olvassuk, hogy „Nem öleltem eddig / éhezőt, bevallom, / szemem sose látta, / mint roskad a háta / s hogyan megyen át a / túlvilági pallón”, eszünkbe jutnak a költő olyan versei, mint az *Óreg postás a város végén*, *Az utcaseprő*, *az Amundsen kortársra*, melyek éppen a nála is szegényebbeket, elesettebbeket „ölelték” magukhoz. A „Megmosolyogtam, ki / másokért halált halt. / Nagycsütörtök-esten / fogságba nem estem / s kint, csapást a testem / senkiért se vállalt” strófa ellenérveként a *Nagycsütörtök* kínálkozik, s mellé a *Messze látok*, a *Krisztus*, a *Zarándokút*, megannyi példája annak, hogy Dsida költészetében kezdettől ott van a másokért vállalt áldozat messianisztikus vágya; hogy „Krisztus követése” számára mindenekelőtt és fölött a szenvedésben való azonosulást jelenti.

Igaz, ezek is versek, tehát „szavak”. A ‘20-as évek végén, a ‘30-asok elején azonban életrajzi tények (például Dsida részvétele az Erdélyi Fiatalok mozgalmának és folyóiratának megalapításában), valamint versek sora (*A gyávaság szonettje*, *Ének az egész világ-*

nak, Közéleg az emberfia) bizonyítja, hogy alig valamivel a *Viola-ciklus* megírása előtt *szó* és *tett* illetően szembeállításra korántsem lelkiismereti kérdés a költő számára. Ellenkezőleg: a költészet mint embermegváltó tettek programja és előhírnöke egyenértékű a cselekvéssel. Az is kétségtelen azonban, hogy a vers, a költészet tehetetlensége történelem és társadalom értékromboló erőivel szemben s ezzel együtt a lelki-furdalás, hogy a költő „csak” verset ír cselekvő életalakítás helyett, nemzedéke lírájában nemegyszer hangot kap. S azt is érdemes említeni, hogy az ötödik fejezet nemcsak a költő korábbi lírai motívumaiból építkezik, hanem későbbi versek élménymagvát is tartalmazza. A „nyugtalan mély tó” mint a költő lelkének metaforája, melynek „tükrét” felborzolja az élmény, visszatér *A tó tavaszi éneke* című ars poeticában, s a védtelen, minden emberi fájdalomnak kiszolgáltatott érzékenység jelképe lesz – de úgy is mondhatnám, hogy a minden emberi szenvedést magára vállaló költői messianizmus kifejezője.

De térjünk vissza egy motívum erejéig a negyedik fejezethez. Oksági kapcsolatot teteleztem fel Viola alamizsnaadása és rákövetkező megdicsőülése között, e kapcsolatot azonban ugyancsak egy népi-biblikus archetípus teszi teljessé. A koldusasszony, keblén s karján csecsemőjével, a Madonna s a Kisdéd álruhás alakmásként is felfogható, s ez esetben a jelenet próbatétel is, égi kihívás, melynek Viola maradéktalanul megfelel. Ezért kapja cserébe a csodás hazatérést, mely Mária mennybemenetelének parafrázisa. Félreérthetlenné teszi ezt a liturgikus hangvételű zárósor, melyet

„harang és orgona”, „lant és / harsona” zeng, templomi és angyali hangszerek tehát: „Angyalok asszonya ő és űlni fog egykor az Úrnak / jobbja felől.”

Dsida Jenőt virtuóz verselőnek tartja a kritika, s a hatodik fejezetben a versritmus a költőiség szinte egyetlen eszköze. Metaforát mindössze kettőt találunk a terjedelmes szövegben: „jámbor hangulatok lilioszirmú, puha, tiszta szűrőjén” átszűrt nyelv szólhat a csodáról; „lent / a nehéz por, / sűrű templomi tömjén” füstöl „Violának lengő / légi nyomába”. Liliom és tömjén, templomi illatok lengik be a leírást, mely valóban oltárképet idéz; az alsó síkban barmok, emberek s szalmatetős kalyibák, a középsőben a „tág, biblikus út” mentén az angyalok „tábora”, a legfelsőben pedig, ahová minden mellékalak tekintete irányul, a megdicsőült asszonyalak. Az ismétlődő igék – *zeng, zengedez, muzsikál, kondul* – a harmonikus-ritmikus hangzás élményét társítják a látványhoz, így lesz egyetlen nagy „színesztéziás” képsor a leírás, látványból látomás. Melynek *leírhatatlanságára* is utal a szöveg („Nem tudnók elmondani, elmuzsikálni, lefesteni, / bárhogy akarnók...”), s a nyelv „szegénységét” paradox módon épp a gazdagsággal, a szinte torlódó jelzőkkel és határozókkal érzékelteti. Áradásukkal együtt árad a *vers* is; a végig daktilikus és anapestikus ritmus lendülete elvet minden sorképletet, előre tervezett mértékét.

A csodával azonban nem ér véget a történet. A *Bevezetésre* – mely kaján komolysággal „csupa tanulság” történetet ígér az olvasónak – visszaülő *Utóhang* „lerázza” a tanulságok levonásának terhét, az

ifjúság jogán, mely *élni* és nem *magyarázni* akarja az életet, a természetet és a szerelmet. Az angyalok helyét ismét „Kancsal kicsi ámorok” foglalják el, akik „jegyzik arany palatáblán” a jövő pásztorórák „boldog eredményét” – e catullusi csattanó visszatéríti a költeményt az első fejezet örömteli hangulatához. Az egész klasszikus kelléktár, a verselés, a művelt allúziók és biblikus ősképek arra szolgálnak, hogy – Babits szavával – „örök dolgok közé legyen neved beszótt”; Viola neve s a benne megtestesülő életörömé, mely az egyetlen igazán örök érték Dsida számára.

ISTEN, HALÁL, SZERELEM

Szép túlvilág

Vegyük szemügyre, hogyan kerekedik ki a gondolat egy kései Dsida-versben. Hogyan támadnak szövegében új meg új feszültségek, miközben az előzők nyugvópontra jutnak.

Ilyen feszültséget támaszt már címe is, ez az alanyhiányos, válasz nélkül elhaló kérdés: *Merre száll?* Igaz, a vers első szava jótékonyan kiegészíti:

*Madár zeng, villan az égen
fut árnya sötétben a réten
fent tűzben két lila szárny ég
lent hamuszürke az árnyék*

Természeti kép, amelyből azonban épp a természet nyugalma hiányzik. Tágassága a végtelen felé tereli az ég és a föld („rét”) között kalandozó tekintetet, mely – éreznünk kell – egyúttal *értékdimenziókat* fürkészhet. A *fent* és a *lent* a nyelvben – s a nyelv axiológiai tengelyét megvonó mitikus emlékezésű köztudatban – ősidőktől érték és értékhiány szembenállása is; ezt egészíti ki az erőt és fényt idéző *zeng* és *villan* szembeállítás az árnyék komor sötétjével, valamint az égő-lila szárny színvalórnak és az „értéktelen” hamuszürkének az ellentéte. De ilyen értékellentét feszül az *ég* és a *hamu* között is. Jelképet sejtethünk földi szürkeség és hamu, égi ragyogás és tűz e kontrasztjában – talán élet és költészet viszonyáról szól, talál-

gatnók Arany közismert sorát idézve („Nem a való hát, annak égi *mássa*”), csakhogy a Dsida-vers, képeinek logikája szerint, vakami *éginék* a gyarló és színtelen földi másáról beszél.

De következik a „természeti képre” ráfelelő gondolatpárhuzam:

*Röghöz tapad életem – ó jaj
szállni be bús örök óhaj
örök de örökre hiába
embernek földön fut a lába*

Létszimbólum tehát a madár – árnyék ellentét; a szállni hívó „örök óhaj” mint egyedül értékkepző áll szemben a lét földi, tehát minden örök dolgot kizáró kényszerűségével. A *fut* ige megisméltése azonban – hiszen *futott* az előző szakaszban az árnyék is! – újabb párhuzamot sejtet, s következik is:

*Valahol fent két lila szárny ég
rohanok mord és hideg árnyék
botladozom magam összesebezve
messzire messzire – messze*

Újra kell fogalmaznunk a címben feltett kérdést; újra keresnünk kell a mondat egyszer már megtalálni vélt alanyát. Visszahalljuk ugyan az első strófa *fent* határozóját és sugallatos metaforáját („két lila szárny ég”), csakhogy a kezdőkép elhitette velünk, hogy valóságos madárról szól a vers, melynek valóságos árnyéka lehetett – ha azonban az *árnyék az ember*

metaforájává minősült át, a kérdésnek sem lehet többé a madár az alanya. Erre utal a leíró kép kezdeti konkrétságát sejtelmessé oldó *valahol* a versszak elején.

Le kell tehát mondanunk Arany (s a klasszicizáló esztétikák) léleknyugtató tételéről, mely a „való és égi mása” fogalompárral azt sugallja, hogy *lehetséges* a létet a költészet szárnyán az égbe emelni. Helyette platonista ízű létértelmezést olvashatunk ki a költeményből; égi tűz, égi szín árnyéka csak a földi valóság, maga az ember is. Azonosulásuk eleve lehetetlen – „örökre hiába”. Lehangelő? Bölcséleti tételként talán igen, a versszöveg azonban éppen tragikum-mélyítő képeivel emelkedik e „rettentő tanulság” fölé. Az örök dolgok köréből kirekesztett lét ugyanis *tud* az őt meghatározó transzcendenciáról, összetartozik vele, ahogy az árnyék feltételezi a fényforrást – az értékek öröklétéből paradox módon következik, hogy árnyékuk (a hiány) is örök. A bölcséleti tudás a versben *óhajjá* válik, az első személybe átváltó igék pedig (*rohanok, botladozom*) az óhaj szenvedélyes követését sugallják. Ez az óhaj célt sohasem érhet, de épp ezért *örök* – az újabb paradoxon szerint az embert épp véges voltának, léte korlátainak kínzó felismerése emeli korlátai fölé, a „tragikus öröklétbe”. S az utolsó szakasz meg is vonja a célképzet körét, rámutatva a kezdő kérdés mindedig rejtező alanyára:

*Ó mere száll az a langy dal
az a fényes mennyei angyal
kinek lila szárnya ragyog
kinek én csak az árnya vagyok.*

A költemény itt már átlépi valóság és mítosz határát, a mítoszban azonban nem megnyugvást talál, hanem az előző három szakaszban felvillantott tragikus lét kategorikus újrafogalmazásának lehetőségét. Nem a túlvilági cél boldogító ígérete csendül ki ebből az angyal-látomásból, hanem a transzcendens célért, az ideális létért vívott evilági küzdelem önszbő fájdalma és igazolása. Hogy lehetetlenért küzd a tekintetét ideálokra függesztő ember – de érdemes, csak e lehetetlenért érdemes küzdeni.

E költői létszemlélet fényében értelmezhető teljesebben Dsida Jenő formaközpontú ars poeticája. „Röghöz tapad” az élet, mondta a vers, „botladozom magam összesebezeve”, vallotta magáról a költő, s máris pontosabbra vonhatjuk a fentebb platonikusnak mondott világkép körvonalait. Nem az *egész* valóság az értékrepresentáló ideák árnyképe, csak a tudat (vagy Dsida fogalmihoz közeledve, a *lélek*) „örök óhaja” tükrözi létüket; a rög közönye, a célkereső embert „összesebző” világ még árnyát sem tartalmazza az értékeknek. Az értékkeresés tehát szakadatlan küzdelem az értéktagadó, értékellenes világ erőivel – a tudat, a lélek a híd a két ellentétes-ellenséges principium között. A lét Dsida-kifejezte tragikuma, hogy mindkettőhöz tartozik, anyaghoz és szellemhez is, világhoz és Istenhez is – „röghöz kötöttsége” mondja

tollba a versek mondandóját, élménytartalmát, a forma harmóniája, zenei tisztasága pedig az értékek ideális sugallataira hallgat. A *Merre száll?* fájdalmas vallomását is az anapesztusok andalító ritmusa s a gondolatgazdag, rendkívül artisztikus rímelés kényszeríti valami törekeny-lebegő fegyelembé. Nem funkciótlan versdíz a mai versolvasó fülét talán épp bájával, édességével sértő „*langy dal – angyal*” rímpár sem; ez sejteti a *dal* (a költészet) és a transzcendens „égi” magasság lényegi megfelelését. Az emberi lét tökéletlensége, értékhiánya, mely tökéletes, értékeltetett közegben fejezi ki magát – ez Dsida ars poeticájának legközelebb talán Babbitshoz és Kosztolányihoz álló, de a nemzedéktárs Radnóti költészetszemléletében is kimutatható lényege, mely a formának nemcsak eszköz-szerepet tulajdonít, hanem önálló, immanens értéket is.

Ebből a tartalom – forma ellentétből persze születet nagyon „iskolás”, üres retorikájú műalkotás is. A Dsida-vers belső kohézióját épp az biztosítja, hogy a világkép feszültséggerjesztő ellentmondásait épp úgy kihalljuk a formából, ahogy a verszenévé szűrt harmóniaigény ott van, bújtatva-sejtetve a vers szövegében is. A költemény két szó körül szerveződik: *szárny* és *árny(ék)*. A kettő mindig rímeli egymással – a feloldhatatlan ellentétet sugalló, szövegbeli szembenállást ez a „zenei” összefüggés máris szelídíti. A két szó ismétlődése minden versszakban egyre újabb jelentésárnyalattal egészíti ki a jelképes értelmet, sőt valamennyi metaforikus értékű szó (elsősorban az igék) ehhez a két szóhoz kapcsolódnak. Egy kétközpontú

asszociációs rendszer jön így létre, mely a stílusértékviszonyok szigorú zártságával, bontatlan rendszerszerűségével a szövegharmónia, a hibátlan szerkesztettség benyomását kelti az olvasóban, úgy szól a diszharmóniáról. De ennek fordítottja vonatkozik a versformára. Anapestikus és daktilikus sorok keverednek a versben, spondeusokkal tetszés szerint, a késleltetés – gyorsítás alkalmi igényének megfelelően helyettesíti e lüktetőbb verslábakat a költő. Jellemző azonban, hogy az esetek többségében a logikai hangsúly csak ritkán esik egybe a metrikaival; a kétféle nyomatékigény elválik egymástól, s így a ritmusforma dallamosságát és szabályosságát az értelmi hangsúlyok „stresszelő” szinkopái szaggatottá teszik, mintegy a harmóniaélmény viszonylagosságára figyelmeztetve. A kétféle hangsúly csak ott esik egybe, ahol a sor tartalma a végtelenbe sóvárgást és a vágy megvalósulatlanságát mondja ki: „szállni be bús örök óhaj”; „messzire messzire – messze”; „kinek én csak az árnya vagyok”. A diszharmonikus tartalomban is ott sejlik szövegszervező elvként a harmóniavágy, a hit a harmónia létében, s a harmonikus ritmus mélyén is ott sikolt a harmóniahiány – a vers, a sokféle elem-ből összeálló szöveg minden sejtje azonos belső törvénynek engedelmessé válik. Tanúskodva a költői világkép koherenciájáról.

Ez a koherencia az utolsó évek verseiben fokozatosan szilárdult meg. A távolodás az avantgárdtól s a közeledés egy klasszicizáló költészetfelfogáshoz Dsida Jenő verseiben is a tárgyiasság térhódításával jár együtt. Vonatkozik ez elsősorban a vershely-

zetekre, de a leíró képek számának és valóságosságának növekedésére is. Első nagyterjedelmű leíró kompozíciója, a *Kóborló délután kedves kutyámmal* ennek beszédes példája. A bukolikák álmotjai után e költeményben a Kolozsvár környéki erdők minden kiránduló számára ismerős, néven is nevezett helyei tűnnek fel, s a leírás lesz a költői szemlélet, a világkép hordozója. E világkép középpontjában az életszeretet áll, mely csakis a természetben élhető át; a „tökéletes teremtés”, az édeni természet felmutatása a „tökéletlen társadalom” – s főleg a társadalomban megrontott ember örök elégedetlensége – ellenpólusaként itt, ebben a költeményben jelentkezik először. A *csoda* a befejezésig egyetlen leíró-epikus motívum erejéig jelenik meg a költeményben: a gubiói farkast megszelídítő Szent Ferenc alakjának „beidézése” ez a konkrét-valóságos tájba. Az igazi csodát a befejezésre tartogatja Dsida: a kutyájával vidám versenyt futó költő (a *Kóborló délután* első személyű narrátora) egyszer csak átlépi (kutyástól) az erdő, a természet és a valóság határát. A leírás egyre valóságosabbá válik szépségességekkel egészül ki: „gyémántporral teleszórva” a levegő, költőre és kutyájára „zuhogva sugárzik a mennyei kékfény”, „felkacagó fuvolák, mély kürtök, aranyhegedűk víg hangjai mellett” folyik tovább a boldog hajsza (ahogy kürt és harsona kíséri majd Viola mennybe menetelét a *Miért borultak le az angyalok...* zárófejezetében), „vakító angyali őrség sorfala közt” – hová lett, kérdezhetné döbbenet az olvasó, a monostori erdő, a valóságos táj valóságos

színeivel és hangjaival. Ez már a mítosz valóság feletti vidéke.

A költemény „cselekményében” betöltött szerepére a költőnek ugyanebben a versben elejtett egyik mondata utal: „Szép dolog átszökkenni az életen”, s íme, az átszökkenés megtörtént, költő és kutyája az elmúlás „sötét horizontja” felé tartott; a célhoz, a szökevény szépséget rabul ejtő Múhöz halállal versenyezve érkezett. A természet gerjesztette ujjongó életöröm, a versenyfutás mámore, majd a boldog megérkezés az Úr trónusa elé, a büszke számadás, hogy teljesítette költői rendeltetését – mindez a halált (hiszen *erről* van szó a versben; ezt jelenti az „átszökkenés”, a hetyke zárómondat pedig: „Ifjan tértünk színed elé, örök isteni Felség. / Átnyargaltuk az életet. És megfögtük a macskát!”), az állandó balsejtelmet, a korai elmúlást rejtő) változtatja egy új, mitikus létezés kapujává. Nem vég, hanem célhoz érkezés, nem fájdalom, hanem boldog hazatalálás ez a halál-mítosz. A természetben fellelt életöröm töretlen folytatása „halál-örömben”.

Más szerkezeti helyzetben, de a leíró elemek tekintetében nagyon hasonló befejezést olvashatunk a *Február, esti hat óra* című költeményben. A cím pontos időmegjelölése eleve kontrasztként került a szöveg élére: a téli alkony hangulatának lényege éppen az, hogy magányos tünődésre és emlékezésre késztet, tizennyolc év arcait és eseményeit összegezve. Az emlékező „meghitt, álmos és légies mosollyal” idézi fel életének „szelíd történelmét”, s benne azokat a szereplőket, akik már nincsenek; „tán tizennyolc esztendő előttről jut eszébe / egy göndör báránybundás, pufók

kisfiú képe, / akivel együtt csúszkált a jégen három ízben, / s néhány nap múlva meghalt, szegény, differitiszben, / vagy kortyokat szürcsölve jó, enyhe fájdalomból, / egy csendes, vézna, sápadt, szőke leányra gondol: / milyen sok kedvesség volt és mennyi furcsa benne, / s azt mondta, ha tehetné, a Davos-hegyre menne...” Az emlékek újra és újra kedves halottakra terelik az emlékező gondolatait, de megrendülés nélkül; az emlékezés hangulatát a „jó, enyhe fájdalom” kitétel minősíti. S a halottak emléke szinte szuggerálja a kérdést, melyet Hamlet tett fel híres monológjában: milyen lehet „a nem ismert tartomány, / Melyből nem tér meg utazó”? A Dsida-versben a kérdés elégikusra szelídül: „Csak áll az ember. Vajon milyen lehet a béke / örök országa, túl, túl? a nyugalom vidéke / e vékony és törékeny, finom üveglapon túl: / s képzeletében ott jár mozgó, fekete pontul / ultraviola völgyben, hol a távoli térség / egyetlen muzsikáló, lilába folyt fehérség, / ahol dagadva szunnyad a langyos, esti, drága / hó hermelinje, pelyhek lélegző puhasága, ahol az égre fagyva, alig-alig rezegve / madarak szárnya terped – s bő, halványkék mezekbe / öltözve, lassú lépttel, nem lankadó tagokkal / arkangyalok bolyongnak boldog hajadonokkal.”

A verset épp tárgyiassága menti meg a giccsről. Tárgyias a vershelyzet – pontos idő, hely; ez utóbbi (meglehet, a versforma, a Tóth Árpád-sor sugallja) emlékeztet a *Lélektől lélekig* indítására: „Állok az ablak mellett éjszaka.” A „kortyokat szürcsölve jó, enyhe fájdalomból” fordulat párja is megvan Tóth Árpád korai, *Sóhaj* című versében. S akárcsak a *Lélek-*

től lélekig versalánya, a Dsida-versé is az érzékelhetőn túlit, a mindenséget, illetve a túlvilági „térseget” próbálja megidézni. E rájátszás azonban kiemeli a különbségeket is: a Tóth Árpád-vers a magány kozmikus látomása, a Dsida-vers a magányt és az elmúlást megszelídítő „béke” és „nyugalom” vágyalmát fogalmazza meg. Úgy, hogy a vers talán legjelentéktelenebbnek tűnő szövegrésze, egy helyhatározó közvetlen közelbe hozza e vágy teljesülését. „E vékony és törékeny, finom üveglapon túl”, mondja a vers, mintha csak át kellene látni az ablakon, hogy megpillantsuk az arkangyalok sétányát. Az üveglap a határ a létezés mindenkori jelene és a mulandóság mindenkori jövője között; törékeny és finom határ, bármikor átléphető.

A földi veszteségekért vigaszt nyújtó túlvilág látomása zárja a költő másik ekkori költeményét, a *Hulló hajszálak elégiáját* is. Ebben egy harmadik szerkezeti változattal találkozunk; mulandóság és öröklét ellentétére épül a költemény. A mulandóság azonban játékos-parodisztikus formában jelenik meg a költeményben. Műfaji paródia is a vers, a halott-sirató elégiáé, hiszen a „halott”, a kihullott hajszál jelentéktelensége elveszi súlyát a veszteségérzetnek. Az utóbbit kifejező fordulatokat ezért csakis ironikusan érthetjük: a költői túlzásokat (a „tar folt” – „orkán-seperte szikla-orom”; a hajszálat „gyilkos végzet karma” tépte ki), a parodisztikus tiszta rímeket, melyek épp e túlzások komikumát emelik ki („vihar volt” – „tar folt”, „lankadtra fújja” – „mélabúja”), a konvencionálisan költőinek és a prózainak a váratlan

társítása („A tavaszvágy, mi régi költőt / annyi epedő dallal töltött, / hirdetvén, új rügy, új kacaj lesz: / nekem valami égi hajszesz.”) S a csodaszerű befejezésben, melyben a lírai én az elképzelt túlvilágon visszanyeri „fürtjeit a Sámson-erőnek”, szintén ott a paródia derűje: a musztángsörény-hasonlatban, vagy abban, ahogy Vajda híres üstökös-jelképével él a visszanyert „üstök” párhuzamaként.

Bohókás játék lenne mindez, ha egy-egy szövegvilanás nem árulkodna a paródia mögött lappangó valóságos szorongásról. A 4. és 5. versszak vallomása a költő-hivatás életerőt felemésztő voltáról (a *Nagycsütörtök* témaváltozataként) azt jelzi, hogy a hajszál hullását lehet öngúnnal siratni, amit azonban példáz, az ifjúság és az élet mulandóságát, komolyan veszi a lírai én. S az olyan közbeszótt „elszólásokat” is, mint ez: „Ó be szomorú, jaj be félek! / Vigasztalj verssel, örök lélek, / életem túlnéző mesékkal, / bizarr, bolondos bölcsességgel.”

Életet és túlvilágot szembesítő versek ezek, valamennyi korábbi, mint az elsőként elemzett *Merre száll?* Természetesen lehetne őket komolyan is venni, mondván, hogy a hívő keresztény költő számára a lélek halhatatlansága, s ennek megfelelően a túlvilág evidencia volt. S ez igaz is. De az is, hogy a versek megfogalmazta formában Dsida is „életem túlnéző mesék” vigaszának tekintette saját látomásait, melyekben jó volna hinni, ha az értelem kételye nem állná útját. Ezért az önbiztatás: „Higgyem...” S a meséktől eloldozódva, ebből a hittel-kétellyel átszótt játékból bontakozik ki „égi”, „angyali” túlvilágnak és

„hamuszürke”, „rögös” evilágiságnak az a szembesítése, melyből a tragikus létezés jelképe bontakozik ki, immár kétely és ironia nélkül.

Isten és halál

A tárgyalt versekben a túlvilág mindig fényes látomásként jelent meg. A *Kóborló délután...*-ban: „fénylik az arcunk, szép kutya-homlokodat ragyogó láng / íveli körbe, zuhogva sugárzik a mennyei kékfény...”; „vakító angyali őrség”. A *Február, esti hat óra* befejező soraiban a színek idézik a fényt: „ultravioleta völgy”, *lilába* folyt *fehérség*”, „bő, halványkék mezekbe”. De a *Hulló hajszálak elégiája* befejezésében is csillog a „gyémántpor”, s „üstökös lángcsóva-fénye” jelzi a költő túlvilági útját. A haláltémájú versek másik csoportjára azonban a fény és a színek hiánya, a *sötétség* lesz a jellemző. Amint ezt már címével is jelzi *A sötétség verse*.

*Ó, virrasztások évszaka!
Vastagon fog a tinta, zordul.
A rozsdalevű éjszaka
már hatkor a kertekre csordul.
Reves fák nyirka folydogál
s te arra gondolsz: mennyi éved
van hátra még? Jaj meg-megáll
a láb, mert fél, hogy sírba téved.
...Mondd, kissé mártottál-e már
hófehér cukrot barna lébe,*

*egy feketekávés pohár
keserű, nyirkos éjjelére?
S figyelted-e: a sűrű lé
mily biztosan, mily sunyi-resten
szivárog, kúszik fölfelé
a kristálytisza kockatestben?
Így szívódik az éjszaka
beléd is, fölfelé eredve,
az éjszaka, a sír szaga
minden rostodba és eredbe,
mígnem egy lucskos, barna esten
az olvadásig itat át,
hogy édesítsd valamely isten
sötét keserű italát.*

A sötétség verse

A versértő olvasó szeme – vagy füle, ha enged a versforma ősi csábításának s fennhangon olvassa magának a költeményt – elsőül a rímeken akad meg. Már az első rímpár (*évszaka – éjszaka*) a *túlrímelés* zenéjét ígéri: a magyar verselés szabályainak egyetlen szótag összecsengése is eleget tenne, ehelyett azonban asszonáncnak induló, tiszta rímmé erősödő három szótagnyi *kádenciával* indul a vers. E Csokonai használta műszó talán helyénvaló itt, hiszen Dsida tudatos követője volt az ő verselési elveinek: a sorvégek többsége (huszonnégyből tizennyolc) tiszta rím; hét rímpár különböző szófajokat társít, négy esetben ragos főnév rímel ragtallannal, s egyetlen ragrímet

találunk a szövegben (*lébe – éjjelébe*), melyet azonban „javít” az, hogy a *lé* főnévre a rag előtti szótagban az *éjjel* véghangzójából és az *e* birtokjelből összerótt hangpár felel. A rímgazdagság is könnyen kiszámítható; kétszáznégy szótagból áll a vers, ezekből ötvenegy – a terjedelemnek pontosan egynegyede! – esik a rímekre. (Nem számítva a 19. sor – „az éjszaka, a sír szaga” – ugyancsak két szótagos belső rímét.) S megfigyelhetjük, hogy ha a rímhívó előtt magas hangú szótag(ok) áll(nak), a rímfelelőt rendszerint mélyhangú(ak) előzi(k) meg és fordítva; ez a hangelentét is fokozza a rímhatást.

Tudom, hogy vannak olvasók, akik az élveboncolás állatvédő ellenzőihez hasonlóan a szépség elleni véteknek tartják a költemény ilyen „ízekre szedését”, *ebben* a Dsida-versben azonban ez a számszerűen is mérhető *hangzás* a szerkezetszervező eszköz. Hiszen még arra is „gondja van” a költőnek, hogy a nyolc szótagos, tehát teljes jambusra végződő sorok utolsó szó-tagja „természeténél fogva hosszú” legyen, hosszú magánhangzóval biztosítva a jambus tisztaságát és a rím erejét. Egyetlen sorpár kivételével, melyekben az egyik rím szó a motivikusan kiemelt szerepű *éjszaka*; ez az a „megfelelő helyen elkövetett szabálysértés”, mely Babits szerint a verselés művészetének záloga. S valóban, itt a motívum kiemelésére szolgál, akárcsak a vers végén, a rettenet torokszorító pillanatában az „*esten – isten*” rímpár megbicsakló hangja.

A verselés e virtuozitása ugyanakkor feszítő ellentétben áll a költői képek szorongás-hangulatával. A

„Reves fák nyirka folydogál” leíró kép a természetből az enyészet viszolyogtató mozzanatát emeli ki, a vers befejező részében pedig az embertestbe „felszívódó” sírszag az elevenen felbomlás folyamatát avatja hallucinatív érzéki tapasztalattá.

De e képek rendjét is szigorú verstani fogantatású szerkezet szabja meg. A költemény nyolc és kilenc szótagú sorok strófatagolás nélküli, keresztrimes váltogatásának tűnik, ha azonban tekintetbe vesszük a mondathatárokat, szabályos négysoros szakaszokra tagolódik szövegünk. A befejezés azonban újabb ritmus-meglepetést tartogat; az utolsó előtti és az utolsó „versszak” között, mintegy a tetőpontra érő, a ritmusfegyelmet megbontó szorongás, a képzeletben átélt halálpillanat jelzéseként, strófaközi áthajlás van, mégpedig úgy, hogy a sorok rendje is megváltozik: az eddig páros–páratlan (8/9) váltakozás páratlan–páros (9/8) lesz. Egy ugyancsak gyakori nyolc soros versszak mintája szerint: a szöveg tehát egy ilyen – nyolc soros – szakaszolás lehetőségét is tartalmazza, ami három szimmetrikus részre osztja fel a költeményt.

Verstani eszközök figyelmeztetnek tehát arra, hogy a szerkezet a *dalforma* zenei mintáját követi: a második egység az elsőnek hangulati ellentéte (az enyészet képeire a kávéba mártott cukor barátságosabb, „jóízű” látványa következik), a harmadik egységben pedig az első rész motívumai térnek vissza variált formában. Úgy, hogy az ismétlődés váratlanul fel is oldja az első és a második rész ellentétét. Ezt a költemény metaforáinak (és metafora-értékű szókapcsolatainak) következetesen szinesztéziás jellege idézi elő.

Az első és a harmadik rész fő motívuma az *éjszaka*, mely a költészetben ősidőktől a halál szinonimája. Kiegészülve az indításban a hasonló jelentésű *téllel*; a természet halála ez az évszak, s a fény, a világosság halála is; ahogy télen rövidülnek a nappalok és hosszabbodnak az éjszakák, úgy rövidül minden nappal az élet. Az első részben ezt a „téli depresszió” jellemző gondolattársítása fejezi ki: az „...éjszaka / már hatkor a kertekre csordul”, s a korai sötétedés sugallja a baljós kérdést: „mennyi éved / van hátra még?” A „rozsdalevű éjszaka” az első szinesztéziás szószerkezet a versben, s az *éjszaka* ettől kezdve mindig ilyen „cseppfolyóssá” változtató jelzővel szerepel – „keserű, *nyirkos* éjjel”, „*lucskos*, barna esten” –, s ezt a hozzá kapcsolódó állítmányok még fölerősítik: „csordul”, „szivárog”, „szivódik”, „itat át”. A harmadik részben ez az érzékkeverés kiegészül még egy érzékterülettel „az éjszaka, a sír szaga” azonosításban.

A jelzők ugyanakkor az *éjszaka* (és képi párhuzamai) *tisztátalanságát* is állítják. A „rozsdalevű” előtagjában is ott a ’rozsdával szennyezett’ jelentés; a „hófehér cukrot barna lébe” szín-ellentéte is hasonló hangulatú, hiszen a *fehér* a hagyományos színszimbolikában a *tisztaság* konnotátuma, amit megerősít a „sűrű lé” és a „kristálytisza kockatest” szembeállítás. A megszemélyesítő határozók („biztosan”, „sunyi-resten”) teljessé teszik az ellentétekből kibontható másodlagos jelentéskört; tisztaság és tisztátalanság mint valamilyen érték és az őt megsemmisíteni akaró, meg is semmisítő erő áll szemben egymással.

Külön remeklése a versnek, hogy a második rész

ezen ellentétei csak a költemény teljes kontextusában alakulnak ki. A *barna* vagy a *sűrű* ugyanis önmagában közömbös hangulat-értékű melléknév, s a *keserű* és a *nyirkos* is veszít negatív melléköngéjéből azáltal, hogy elsődlegesen a *kávéra* vonatkozik, hiszen annak mindkettő természetes, nem „elítélendő” tulajdonsága. A fordulatot, mely e szavak lehetséges képzettársításainak átértékelésére készíti az olvasót, a harmadik rész kezdőmondata jelenti: „Így szivódik az éjszaka / beléd is...” A második rész leíró képsoráról ekkor derül ki, hogy valójában *hasonlat*, mely azt példázza, hogy az elmúlás az élet minden, mégoly barátságosnak tűnő pillanatában is jelen van. A *tél* és az *éjszaka* az ember kozmikus élményköréhez tartozik; az első versszak leíró nézőpontja ehhez alkalmazkodik, amikor nem egy bizonyos kertről, hanem *kertekről* szól, e többes számmal jelezve, hogy a kert általában a természet, az ember számára adott világ, a *létszínhely* színekdochéja. A „meg-megáll / a láb” is a sötét „kertekben” tévelygő ember ugyancsak színekdoché megjelenítése; e kozmikus éjszakába, „a külső sötétségbe” vetettség aggodalma pedig egy kihalt metafora újraélesztésével válik teljessé: „fél, hogy sírba téved”. A „sírba száll”, „sírjába tér” mint állandó köznyelvi szerkezet már egyszerűen a *meghal* szinonimája, a versben azonban a meg-megálló, útját tévesztő ember mintha minden pillanatban előre megásott sírjába zuhanhatna, mint valami neki szánt csapdába. Az *éjszaka*, a kertek, a fák konkrétumai itt váltanak át a szorongás hallucinációjává, a halál látomásává.

A második rész nézőpontot vált, és ezzel mindjárt színhelyet is. A kávéba mártott cukrot szemlélő ember környezete az otthoni vagy kávéházi *interieur*, mely látszatra békés és biztonságos. A motívumismétlő metafora azonban – „egy feketekávés pohár / keserű, nyirkos éjjelébe” – belopja e védett világba is a félelmetes sötétséget, a kávé körülírása pedig („barna lébe”) az első rész „rozsdalevü” jelzőjét asszociálja. A harmadik részben azután a „barna esten” jelzője teremt kapcsolatot a kávé „leve” és az este között.

E harmadik résznek már nincs felidézhető „színhely”, sem időpontja. „Így szivódik az éjszaka beléd is...”, olvassuk, de a *hol?* és *mikor?* kérdésre adható válasz hiánya azt sugallja, hogy mindig és mindenütt. Ekkor döbbenünk rá, hogy az első és második rész konkrétumai ennek az idő- és térdimenzióknak a határait (vagy inkább határtalanságát) jelölték ki: bolyonghat az ember magányosan az esti kertben, vagy kávézhat meghitt környezetben, a sír, a halál alattomos („sunyi-rest”) fenyegetése mindenüvé elkíséri. Újabb motívumismétlés erősíti meg ezt a kimondatlan állítást: az első rész „sírba téved” fordulatának a harmadik részben „az éjszaka, a sír szaga” azonosítás felel meg: a titkon megásott sír, melyet az ember el szeretne kerülni, valójában már elnyelte, befogadta; az enyészet „szaga” átítatta az élőt. József Attila-motívumok kísértik az olvasót, nem hatást feltételezve persze, csak egy nemzedéki közérzet jelzéseként: „Éltem – és ebbe más is behalt már”; „Szaporodik fogamban / az idegen anyag, mint szivemben a halál”; „Így iramlanak örök éjben / kivilágított nappalok”. Az

életben mindig ott kísértenek a lappangó, alattomos halál előérzetei.

A legtalányosabb része a versnek a befejezés. Mint ha Dsida túlerőltetné a kávé-hasonlatot, s az „elszabadult” motívum diktálná a költőnek a záróképet. Miért „édesít” valamit is a halál? S mit jelent a „valamilyen isten” furcsa jelzője? Hiszen Dsida nem „valamilyen isten”-ben hitt, hanem a keresztény tanítások Istenében. Feltehetjük azonban, hogy *A sötétség verse* nemcsak a halálfélelemről szól, hanem az ismeretlen túlvilág rettenetéről is, mint *A félelem szonettje*: „A száj fehéren ejti majd a szót: eredj! / S te, lelkem, borzadón leheled vissza: félek!” A szonett végén pedig ismét a *sötétség* e félelem oka: az „idegenben”, hová a lélek készül, „...a felejtés vízese mormol / s a fákön levél helyett örök sötét zizeg”. De erről a félelemről szól – a mindent átítató „kátrányos, fekete” sötétség motívumának felhasználásával – a *Hálóing nélkül* is, melynek záróképe („Isten előtt vacog”) talán segít megérteni költeményünk befejezését. Dsida hitt a lélek halhatatlanságában, hiszen vannak versei, melyek nem „kátrányos”, hanem éppen ragyogó színekkel idézik a halál utáni öröklétet, de az *élet értékeit* is transzcendens, isteni eredetűnek tartotta, elvesztésüket megrázó tragédiának. Miért kell ilyen szörnyű veszteséggel fizetni a túlvilágért? Milyen kifürkészhetetlen isteni szándék áll e felfoghatatlan ellentmondás mögött? Hogyan egyeztethető össze az isteni gondviseléssel, hogy a földi élet minden boldogság- és harmónia-ígéretét eleve megrontja a halál és a tőle való félelem? Kérdések, melyekre teológiai válasz

bizonyára van, de melyekkel az egyes embernek külön-külön kell megküzdenie.

Többek között a költészet eszközeivel. Az „édesítsd” állítmánynak lehetséges egy ilyen „teológiai” értelmezése is; az üdvösség ígérete igazolja az üdvösséghez vezető út szenvedéseit, „megédesíti” a haláltól keserű világot. De érthetjük úgy is, hogy a vers, az alkotás mintegy a teremtő aktus mása; ennek „kristálytisztá” tökéletességét fenyegeti a félelem sötétje. Ettől csak a *forma* maradhat érintetlen, melybe a lélek halhatatlan értékei átmenthetők, mely az öröklét evilági tükröként szépséggé édesíti a szenvedést. Hogy így adjon értelmet az érthetetlennek. A Dsida-vers zeneiségének, a szorongásra rím és ritmus eufóriájával felelő emelkedettségének talán ez a végső titka.

Kiemeli ezt a költeményben a megszólító forma is; az, hogy a vers egyes szám második személyű címzetthez intézett együttérző tanítás. Mintha a forma harmóniájához, a szépségben megtalált örökléthez eljutott költő immár felülről, félelmen és megpróbáltatáson túljutva szólna az elkerülhetetlenről, a még sötétben, sírverem szélén botladozó embertársaihoz. Tudást és vigaszt egyszerre kínálva.

Kifürkészhetetlen isteni szándékról szoltam fenettebb, s ennek döbbenete e költemények közös vonása. A *sötétség* motívumának e versekben ez ad többletjelentést. Dsida Jenő keresztény világvilágképének egyik alakítója az a riasztó felismerés, hogy az Istennel találkozás egyetlen lehetősége a halál. A *sötétség* a *Hálóing nélkül* című versben a halálfélelem külső,

érzékkelhető közege, a záróképet ezért így is érthetjük a versalany nézőpontjából: „a halál előtt vacog”. A két szó, a két név – Istené és a halálé – felcserélhető. Akárcsak az *Elárul, mert világít* című, nem sokkal halála előtt írott költeményében. E vers, mely akár Dsida Jenő utolsó művének, a *Tükör előttnek* egyik fejezete is lehetne, hiszen gyermekkori emléket idéz (szempontunkból mindegy, hogy képzelte vagy valóságos), az éjszaka, a sötétség birodalmává lett kertben az ismeretlentől való páni rettegést fejezi ki, s hogy e sötétségben „a szív elárul, mert világít”; az életünk mint mások számára látható, megtapasztalható jelenség, mint cselekvő jelenlét a világban ebben a „sötét kertben” telik el, s a sötétben örökké ott a riasztó fenyegetés. „...Ott, a padon, ül valaki.” Aki épp azért félelmetes, mert ismeretlen és megnevezhetetlen. „Aki él, nem rejtőzhet el. / Itt van már. Egész közel.”

E „névcseré” jogosultságát a költő több más szövege igazolja. Dsida Jenő keresztény világvilágképének kétségtelenül nagyszabású összefoglalási kísérlete a *Tíz parancsolat*. Maga is annak érezte, legalábbis erre vall menyasszonyához írott, 1936. február 9-ére keltezett levele. E töredékben maradt költemény a parancsolatok egyéni és világvilágkép-építő értelmezésére tesz kísérletet. Már az első parancsolat esetén értelmezésében feltűnik a „rejtőzködő Isten” élménye:

*Én vagyok a Te távoli
társad és örökös barátod,*

*kinek kezét sose fogod meg
s igazi arcát sose látod.
Én is, mint te, egyazon úton
járok szüntelen körbe-körbe
s éjszakánként ugyanúgy nézek
önmagamba, e furcsa, görbe,
törött és fátyolos tükörbe.*

Majd a második parancsolat értelmező átírásában ezt olvashatjuk:

*Virág vagyok a zordon, ében-
fekete idők belsejében,
fekete álmok erdejében
virág, csak egy a millió közt
százezer álomból egy álom,
melynek értelmét nem találod,
melynek értelmét nem találom.*

Mintha egy minden hitre kiterjedő, egyetemes *ökuméné* szavait hallanók; a sohasem látható istenarc „százezer álom”, százezerféle képzet és megnevezés tárgya lehet, melyek mind csak találgatások, de nem bizonyosságok. A fontos nem is a rátalálás a végső bizonyosságra, hanem a keresés; Dsida hite kereső hit, a bizonyosság-hiány állandó szorongásával telítve.

Ez nem érvényteleníti a költő másutt már idézett vallomását: „Zarándok lettem és hívő keresztény. / Kedves virágom zsenge barkaág. / Hiszem, hogy Krisztus és a szent kereszt tény, / és minden egyéb csupán hiuság.” *Bizonyosságot* Krisztusban talált a

költő; az ő „igazi arca” az Evangéliumok (költői módon értelmezett) szövege alapján láthatóvá lett számára; az ő kezét megfoghatta, emberi-erkölcsi példaképre találhatott benne, s hogy e fejezet témájánál maradjunk, az ő halálfélelme és haláltusája követendő minta lehetett a képzeletben átélt végórákra. Ahogy ezt az *Ének üres sziklasír mellett* himnikus elragadtatással igazolja.

Szerelem és halál

Láttuk: a *Miért borultak le az angyalok...* első fejezetében, a természet és a büntudat nélküli erotika Édenéből történt „kiűzetés” után a mulandóság balsejtelve vetül az idillre. S a hatodik fejezetben Viola megdicsőülése is előrevetíti a majdani, üdvözült véget: „Angyalok asszonya ő, és ülni fog egykor az Úrnak jobbjá felől.” Elmondható, hogy az *Angyalok citeráján* szerelmes verseinek többségét is a haláltudat formálja elégikussá.

De feltűnik – mintegy a Nagycsütörtök „elidegenedett bukólikáinak” záróakkordjaként - a szerelem és az enyészet képeinek borzongató keverése is. A korábbi kötetben (a *Szerelmes ajándék* ciklusban) a *Tündérmenet* ennek a jellemző példája. „A tücsök cirregve fölneszel”, indul tájkép-hangulattal a vers, de a versalany már a második sorban „becsukódik” a külső hatások számára: „Testem hús álmokat iszik.” Az éji táj versbeli részletei a továbbiakban az álom logikája szerint rendeződnek át különös látomássá:

*Apró csillagos éjtündérek
a szívemet hozzád viszik.*

*Parányi szekérre fektetik,
pihék, mohák közé, puhán,
befödik zsenge nefeleccsel
s lehelnek rá éjjél után.*

*Húzzák lassú, nyüzsgő menetben
- szemükben harmat, áhítat -
csigák s iszonyú nagy füvek közt,
a sárga holdvilág alatt.*

Egy banális, a romantika óta költői közhelynek számító metafora – „éjtündérek a szívemet hozzád viszik” – képekre bontása a szöveg; a „közhely” szerepe csak annyi, hogy a látvány-idéző képsor mögöttes tartalmát, a térbeli távolságot áthidaló vágy képzetét jelezze. S főleg, hogy az aprólékosan pontos leírást átítassa a valóságos szürrealizmussal a hangulatával. Az érzékelés nem a valósághoz alkalmazkodik, hanem az álom anyagi kötöttségeket nem ismerő szabadságához – Dsida „játékos szürrealizmusa” oldja magába az impresszionista stílusjegyeket. De nem véletlen az álom *hús* jelzője sem; a vágy, mely a leírás képeivel korrespondál, nem izzó, nem szenvedélyes, nem hiányérzettel ostromló – maga is oly éteri, hogy tökéletesen kielégül, feloldódik ez álomszerű lebegésben. Gyermekmese-hangulatú képek lehetnének, ha a *szív* vonagló elevensége s a füvek váratlan jelzője, az *iszonyú* nem lopna belé egy csepp diszsonanciát, épp

annyt, hogy édessége ne émelyítsen. S ez a szerepe a tücsökciripelés ugyancsak romantikus kellékét – melynek a *kellemes*, a *hangulatos* az értékjelentése – ellentéző *csigák* beiktatásának, a szóhoz társuló *nyálkás*, *hideg* képzeteknek.

E költeményre mintegy válaszol az 1934-es *Légyott*. A *csillag* és a *szív* a két vers közös motívuma; az első mint *limlom és szemét* hever a szobában, a második („kit bomlott keble kieresztett”), magányosan repül. A szeretett test látványát az enyésző test látomása váltja fel; a sírban is tovább növekvő haj „körbeszötte-fonta a falat”, a „nyirkos ujjak” lehullnak. A szobabelső hirtelen koporsóbelsővé válik. Az iszonyatot azonban gyöngéd eufemizmusok enyhítik; ilyen a lehulló ujjakhoz kapcsolt hasonlat („mint hervadt szirmok / szoktak hullani”), a foszforeszkáló rothadás metaforája („a száj fölött / ibolyalángok gyúltak”). Figyelmet érdemel az indító vershelyzet váratlanul feltárló kétértelműsége:

*A kis szobában
csillagok heverték
sepretenül,
mint lim-lom és szemét
s a toronyórák
egyre-másra vertek.
Akkor lehunyta
nagy, sötét szemét.*

A „lehunyta nagy, sötét szemét” értelmezhető – a címsugallatára – a boldog ernyedtség jeleként, s ekkor

a szobában a csillagok ugyancsak a beteljesülés „égi” bizonyosságai. A lappangó másik jelentés („örökre lehunytá szemét”, azaz meghalt) csak a már vázolt enyészet-látomásban aktivizálódik, s visszamenőleg átfordítja ellenkezőjébe a vershelyzetbelit is; a boldog ernyedtség halálos ernyedtségbe megy át. Szerelem és halál azonosságának hangulatát éli át egy pillanatra a lírai én; az öröm és az iszony, a gyengédség és a felbomlás képeit keveri a vers, ismét az álom riasztó logikátlanságával.

Ezt enyhíti szelíd játékká az *Esti teázás*. A sírból visszatérő halott szerelmes ősi népballada-motívuma lappang a versben, s a kísértetjárást a *Légyottból* ismerős előjelek vezetik be: a baljós óraütések, a falat beszöví pókháló. Ezt fokozzák a szellemjárás ijesztő kísérő jelenségei: a *nesztelen* kilincsmozdulás és lépés, a *borzadva* néző képek - a jelzőáttétel az *özvegy* rémületét is sugallja, mely a befejezésben oldódik ellentétessé:

– *Én is teázom, kedvesem... –
mondom lágyan és kedvesen.
A hűnyt paráznak lángja támad.
És felakasztom csendesen
kék sapkád mellé a fogásra
fénylő, mennyei glóriámat.*

Ismét egy váratlan jelentésváltozás a csattanó; a lángra lobbanó parázs is lehetne a kísérteties jelek egyike, a teakérés, de főleg a *sapka* és a *glória* egy-neműsítése az otthon békéjének a jelképévé változtat-

ja a fellobbanó lángot („házi tűzhely). S a férj „síron túli” gondoskodásának bizonyosságává is, hiszen az első szakaszban az özvegy „hunyo tűznél fonnyadva fázik”, a halott férj megjelenése ennek vet véget.

S végül a sztoikus haláltudat játékos-derűs változatára is találunk példát: az *Így dúdolok az uccán...* című költeményt. A természet e versben nem az életöröm és a szépség hona, hanem az embert az örök békébe visszafogadó, ősi egység, melyet a vers alanya ismét csak Szent Ferenc szellemével azonosulva ismer fel:

*Ott is maradok aztán.
Eltévedek a sok
fa sárga sűrűjében,
medvék és farkasok
hevernek lábaimhoz
s így leszek remete,
ki szirmon számolom:
az Isten szeret-e?*

A strófa e gyermekien bájos záróképe vezet át a szerelemtől búcsúzúshoz (hiszen virágszirom-tépéssel, -számolással a kedves szerelmére szokás rákérdezni), mely e megbékítő közegben szintén fájdalommentes, ezért kellő tárgyilagossággal és iróniával szemlélhető. A halállal megbékélő ember a szerelem halálát, a feledést is képes elviselni, sőt azt is, hogy kedvese talán sohasem szerette úgy, olyan örök ígérekkel, mint amilyenről ő vallott hozzá írott verseiben:

*Szívemből kék virágot
sarjasztok kedvesen:
hadd bukkanjon reá
sétáló kedvesem,
ki két napig pirosra
dörzsölte szép szemét,
mivelhogy béke lettem,
boldog por és szemét.*

Játék, ironia és halk elégikum - a szembenézés az elmúlás iszonyatával (*légyott*) e minőségek révén változik csendes, sztoikus és keresztény búcsúvá élettől, szerelemtől. Az olvasó szívéhez érnek e versek - nehéz eldönteni, hogy szoritást érzünk közben, vagy símogatást.

A „MAGYAR ZSOLTÁR” POLIFÓNIAJA

A visszhangtalan ének

A Psalmus Hungaricus, e kétszázhatvannégy sorból álló költemény a Dsida-életmű talán legviszontagságosabb sorsú darabja. 1936 késő tavaszán írhatta a költő; a vers egy saját kezű másolatát június 8-án ajánlotta és ajándékozta menyasszonyának, Imbery Melindának, ami arról tanúskodik, hogy a letisztázott szöveget véglegesnek tekintette, s hagyatékában valóban semmi nyoma későbbi javításnak.

E gondosan másolt kézirat azonban az utókornak címzett palackposta is lehetett. A költő eredetileg közlésre szánhatta versét; erre vall, hogy közvetlenül megírása után elmondta (vagy felolvasta) Kőműves Nagy Lajosnak, Tessitori Nóra szavalóművész nő férjének, talán azzal a rejtett szándékkal, hogy így beajánlja a művész nő repertoárjába.¹²⁹ Körülbelül ugyan ebben az időben Reményik Sándort is felkereste, s megmutatta neki a költeményt; alighanem tőle is biztatást várt a közzétételre.¹³⁰

Erre azonban nem került sor. Bánffy Miklós (lám, hozzá is eljutott a költemény vagy annak híre) nem találta időszerűnek a *Psalmus* megjelentetését, s szavát vette a költőnek, hogy ettől egyelőre eláll. A megegyezésüket követő napon (?) aztán küldött egy csekket Dsidának a korabeli vershonoráriumokat jóval meghaladó összegről.¹³¹ A költő ezt úgy tekinthette, hogy

Bánffy megvásárolta a *Psalmus* közlési jogát, s a későbbiekben sem tett kísérletet közzétételére. S mert mindig is korai halálra készült, a dedikáció és az ajándékozás gesztusával vélhette biztosítani kéziratának megőrzését. Így várakozott a vers 1940. szeptember 15-éig, amikor is a Keleti Újság a *Psalmus* közlésével köszöntötte Észak-Erdély visszacsatolását Magyarországhoz, jó két évvel Dsida halála után.¹³² Ezzel egyszersmind egy olyan politikai alkalommal házasította össze, ami miatt a második világháború után a tiltott, sőt üldözött szövegek közé került mind Magyarországon, mind Romániában.

A kritika sem foglalkozott vele érdemben. Egy mondatnyi dicséretet kapott Vajthó Lászlótól a *Mai magyar költők* antológiájának bevezetőjében (itt jelent meg másodszor nyomtatásban a *Psalmus*); Rónay György még ennyire sem méltatta a *Válogatott versekhez* írott előszavában. 1940 és '45 között szavalták ugyan ünnepi alkalmakkor, a háború után azonban Dsida Jenő életművét – s ezt a költeményét különösen – egyre mélyebb hallgatás temette. A kolozsvári *Utunkban* 1956-ban kiobbant Dsida-vita során is csak Földes László vitazáró cikke említi – zárójelben – a *Bútorokkal* együtt, Dsida Jenő ritka költői következetlenségének példájaként. „...roppant tudatos költő, aki semmit sem tesz esztétikája ellenére. Vallotta, hogy a magyar versben nincs helye az asszonáncnak, és nem is írt le soha egyetlen asszonáncot. Vallotta, hogy a költészet tartsa távol magát a társadalmi harcoktól, és két vers kivételével (*Bútorok, Psalmus Hungaricus*) távol is tartotta magát

tőlük.”¹³³ S mivel cikkíró szerint: „A *Bútorok* a Dsida-műben idegen, helyét nem találó gondolattöredék”, ebből úgyszólván következik, hogy a *Psalmus Hungaricus* is az.

Földes László *kimondta* azt, amit a költő kortársai *hallgatásukkal* éreztettek: mivel a költő csakugyan távol tartotta magát a politikától, lett légyen az akár „nemzeti”, akár „osztályharcos” színezetű, a két említett költemény csakugyan „kirívó kivétel” életművében. Ennyi év távlatából azonban a kritika kényelmességére is gyanakodhatunk, hiszen a Dsida-méltatóknak az apolitikus költőről, az egyetemes értékeket „megcélzó” européer humanistáról kialakított képüket kellett volna módosítaniuk ahhoz, hogy e két költemény elhelyezhető legyen az életműben. Erre nem voltak hajlandóak – már csak az erdélyi irodalmi életben kialakult szereposztás megőrzése végett sem. A nemzeti-kisebbségi költő státusát például – annak transzszilvanista értelmezésében – Reményik Sándor töltötte be, s a *Psalmus* vele versengett volna, sőt magának e szerepkörnek a radikális újrafogalmazására szólított fel – talán ezt is érezhette Dsida, amikor Reményiket választotta műve egyik első bírálójául. A *Bútorok* kapcsán pedig felvetődött volna Dsida és a baloldali költészet kapcsolatának kérdése, ami szintén átrajzolta volna a példaszerűen „helikonista”, a transzszilván eszményekkel maradéktalanul azonosuló lírikus portréját. (Mondhatjuk persze, hogy egy kéziratban maradt múróll nem kötelees nyilatkozni a kritika, ez az „enyhítő körülmény” azonban a *Keleti Újság* és különösen a Vajthó-féle antológia közlése

után nem állott fenn. De én a költő egyetlen olyan kortársával sem beszéltem a hatvanas években, aki ne ismerte volna a költeményt még annak első megjelenése előtt. Mintha Bánffy „közlési tilalma” paradox módon a *Psalmus* megjelenése után is mérvadó lett volna.)

Tegyük hozzá az igazság kedvéért, hogy maga Dsida sem tiltakozott soha a kritika és a helikoni pályatársak által rárótt szerep ellen, sőt lehetőségig azonosult vele. S bár költői önérzete életének utolsó éveiben egyre erősödött, a nagyságot, a Mesterré válást s az ezzel járó rangot és elismerést a távoli jövőbe helyezte, mint az *Élt valaha régen...* révedező-jövendőelő látomásában. Addig is beérte az odaadó tanítvány szerepével; ez határozta meg viszonyát Babitshoz, József Attilához, Kosztolányihoz, és sohasem jutott eszébe megszegni vagy csak nehezményezni azt a helikoni kánont, mely elébe helyezte Reményik és Áprily költészetét. A kritika és az irodalmi közvélemény tehát nemcsak a költő valódi arcát mutatta, hanem a „milyennek akarunk látni” elvárásait is közvetítette, melyek a művész *önkorlátozásaként* épültek be a költő világképébe. Annál is könnyebben és – némiképp önáltató szelídséggel – kirívó konfliktusok nélkül, mert a Dsida által (is) képviselt irány, az újklasszicizmus eleve önkorlátozó természetű volt, a formafegyelemtől a harsány sikert megvető sztoikus szerénységig normák sokaságával árkolva körül az alkotást.

Csak ritkán adott hangot egy másfajta, a szerep-elvárásokkal vitázó önérték-tudatnak, s akkor is játékos-

képtelen versötletekbe rejtve. Legalábbis ilyen polémiaként (is) értelmezhető *A költő feltámadása* című verse, még 1930-ból. A költemény a *Nagycsütörtök* kötet azonos című ciklusában foglal helyet, annak záródarabjaként. A *Nagycsütörtök* (a vers) és *A költő feltámadása* között csupa olyan költeményt olvashatunk, amelyek a költőnek a világ okozta szenvedéseiről szólnak, s a szenvedés elől menekítő halálvágyról. „Esténkint gomolyos, városnyi felhők / tömbjén kell komoran s fázón keresztül / fulladnod, mielőtt a csillagok zord, / nyirkos tűzeihez fölér a lelked.” (*Országos eső*); „– S íme – ma lelked lassu halálra menendő...” (*Panasz gyengülő gyökerekről*); „Halál! – amiként keserű kis / kukacot elnyel a fecske, / vagy véd a cseresznye-szemecske, / rejtse el az én szíveimet!” (*Harum dierum carmina*); „...Irgalomtelt / angyalra várok, hátha hozna / valami enyhe-lanyha mérget, / amelyetől csapzott-fürtű, csúnya fejem elalvó lassúsággal / válladra esne és kihúnyna.” (*Tóparti könyörgés*). Fölfoghatók úgy is, mint a Nagycsütörtök után következő Nagypéntek számadásai a költő-lét, a költősors szakrális naptárában, mely után már csak „a költő feltámadása” következhet.

A címben a „feltámadás” szó is mást jelent, mint a „költői halhatatlanság” egyedi szinonimája. A feltámadást meg kell előznie a halálnak; a feltámadás új minőség, csoda és reveláció. S ezt az „új minőséget”, az életmű új értelmezését, a kánonban elfoglalt új értékpozícióját jelzik a költemény befejező sorai. Miután a halott költő leszállt ravataláról, a pap és a gyásznép döbbenetére kimegy a szabadba, ahol „a

tártölü fenyves alatt / mellébe özönlik / a hús levegő, / meghajlik a szirti fenyő, / a sok suhogó / fa-titán, // s Ó / elrohan alkonyi fényben / egy lángszinü lepke után.”

Az első fejezetben utaltam arra, hogy a szülőföld-kultuszt lírai jelképekben megfogalmazó erdélyi tájköltészetnek leggyakoribb képeleme a szikla és a fenyő; ezek mintegy az erdélyi táj „heraldikus” azonosító jegyei. Első jelentésben e címer-képek Dsida versében is a „feltámadás” helyszínét jelölik, de a szövegben utalást találunk azokra a konkrét szövegekre is, ahonnan a költő „átmásolja” versébe őket. Elsőként Reményik Sándor *A kis templom a nagy dombban* című versét említhetjük, melyben ez áll: „Fölötte égig ér a szirt... // testőrei: dárdás fenyők / Állnak titáni sorfalat... // S visszaköszön testőrhádnak, / A sok sötét, szurkos titánnak.” De feltűnik a lepke-motívum is a *Néha félek* című Reményik-versben: „Néha úgy érzem, kis lepke vagyok, / S felszűrhat minden öreg fenyő tűje.” E képben erőviszony, érték-összehasonlítás van a fenyők javára; az ember-lepke hasonlatban az ember parányiséga áll szemben a természet nagy és örök enegiaival. Az egész kötetnek – *Vadvizek zúgása* – ez az alaphangulata; zordság és fölény, mellyel a természet a „betolakodó” embert „szemléli”, tudván, hogy bármikor elpusztíthatja.

De olvashatunk a *Vadvizek zúgásában* és Reményik előző, *Csak így* című kötetében a sziklát és a fenyőt mint erkölcsstani értékjelképet értelmező verseket is (*Sziklák, A holt fenyő, Lovas favágó*). S megjelenik a

feltámadás ikergondolata is Reményik *Ama keskeny út* című versében: a szikla keménységével, a fenyő szívósságával azonosuló, bennük a maga (eszményi) képmását fellelő költő a csúc felé tart, eléri azt a helyet, ahol „Egy ismeretlen túlvilág már / Fagyasztó áramot lehel, / megyek, – ki tudja, meddig még. // Ez tán a mennybemenetel.”

Dsida versében ezek az értékviszonyok ellenkezőjükre fordulnak; a lepke nem fél a fenyőtől, s azzal, hogy a „fa-titánok” meghajolnak a pillangó-kergető költő előtt, elismerik a könnyű, a törekeny szépség fölényét a zord pátosz fölött. S ha a szikla és a fenyő önazonosító jelkép volt Reményik verseiben, ugyanúgy a lepke is az a Dsida-költeményben. Ebben az összefüggésben a fenyők meghajlása mintha a bibliai Józsefnek azt az álmát idézné, melyben a testvérek kötötte kévék meghajolnak az ő kévéje előtt, elfogadva ezzel felsőbbbségét velük szemben. S mert József a fiatalabb testvér, ez a felsőbbbség egyben helycsere a hagyományos, a „kanonikus” rangsorban; Dsida is egy (eljövendő) helycsere esélyét, reményét – bizonyosságát? – villantja föl e jellegzetesen transzszilvanista és biblikus jelképekkel az erdélyi irodalmi értékrendben.

Ennek ellenére ez a szereppel azonosulás nem feszültségmentes Dsida költészetében. Azt is mondhatnók, hogy az elvárások korlátozó-önkorlátozó hatása elfojtások folyamataként érvényesül költészetében, s amikor ezek az elfojtások már-már költői szabadságát és identitását veszélyeztetik, a szerep-idegen indulatok robbanásszerűen törnek ki egy-egy költeményben.

Ilyen „indulatrobbanás” a *Bútorok*, ilyen a *Psalmus Hungaricus*.

Vajon nem ugyanazt a véleményt mondom, mint Földes László (s a Dsida-kritika hallgatása e versekről), csak más szavakkal? Nem, mert Dsida Jenő azért kitűnő költő, mivel az elfojtások nem lúgozzák ki verseiből az előírt és elfogadott szerephez nem (vagy nem teljesen) illő érzéseket; önkifejező gesztusai ha beleütköztek az önkorlátozás falába, az érzékeny fül hallja verseiben a fájdalom szisszenéseit. Ilyen apró, de kétségbevonhatatlan előzményei vannak a *Bútorok* lázadásának is, és a költeményben kifejtett főtéma új kontextusban a Viola-ciklusban is fölhangzik majd, bizonyítva az élmény tartós, „életre szóló” voltát. A kérdés most az, hogy hasonló előzmények és következmények a *Psalmus Hungaricus* vonatkozásában is kimutathatók-e Dsida Jenő életművében.

A transzszilvanizmus „elfojtásai”

A transzszilvanizmusnak az a változata, melyet Dsida Jenő több versének tanúsága szerint tételesen vállalt, a Makkai Sándor által a *Magunk revíziójában* kifejtett, etikai alapozású, messianisztikus elemekkel átszőtt erdélyiség-eszméhez állt legközelebb.¹³⁴ Makkai egyik sarkalatos tétele, hogy a kisebbség műveltségének (irodalmának) közvetlenül az *egyetemes értékek*hez kell kapcsolódnia. Ez utóbbiaknak ellenőrző, normatív szerepük van; ami nincs velük összhangban, az a nemzeti (kisebbségi) műveltségben sem lehet

érték-rangú. Szinte szó szerint egyezik ez Babits Mihálynak a nemzeti kultúrára vonatkozó fejtegetéseivel, ráadásul mind Babits, mind Makkai számára az értékek transzcendens létűek, és ebből következően abszolút érvényűek – normatív hatáskörük éppen ebből a sohasem relativizálható, kortól és helytől független érvényességéből származik.

Amikor a *Psalmus Hungaricus* mint egy erkölcsi (és költői értelemben egzisztenciális) választás két pólusát állítja szembe Európát és a magyarságot, akkor ezt az elvet tagadja, sőt *megtagadja*, hiszen a *Psalmus* öt első része úgy állítja ellentétbe e kétfajta értékszemléletet, hogy az egyetemesség-eszményt mint eddig követett, de tévútra csábító ideált utasítja el. Az első részben a „mily hályog borult szememre”, „Mily ólom ömlött álmodó fülemben” fejezi ezt ki, s hűtlenségnek minősül a korábbi ars poetica („Elhagytam koldus, tékozló apámat...”). De értékváltást jelez az *arany-szépség* metafora is („Mily szent vagy te, koldusság, / s te sárarany, te szépség, mily hiú!”). A szépség ugyanis a költészet (és a költő) egyedüli, kizárólagos céljaként megjelenik a *Kóborló délután kedves kutyámmal* befejező soraiban, de Dsida más verseiből és kritikáiból is idézhetnék e „szépségvallás” mellett hitet tevő passzusokat.

E vita saját addigi ars poeticájával azután végigvonul a költeményen. A második részben a „bölcse nemes, szép, görög hangulat” utal rá, minden klasszicizmus alaphagyománya, s ehhez kapcsolódik az egyetemesség-eszményt jelképező „minden tengerek” és a „nagy gyümölcsös”, az európai hagyomány közös

birtoka; rájuk mondja ki a tilalmat a „nékem nem szabad”, „nékem nem lehet” tagadása. A negyedik részben „Dante terzinái” s „Goethe lelke” lesz ilyen tiltott gyümölcs, s ha arra gondolunk, hogy valamivel korábban Dsida tíznél több változatban fordította le a *Vándor éji dalát*, míg hűen visszaadta, amit „Goethe lelke... fogant”, s hogy a *Miért borultak le az angyalok Viola előtt* negyedik fejezete így indul: „Oly strófákban zengjen most az ének, / amilyenekben rímét Dante róttá / öröklétet adván Beatricének!”, akkor nyilvánvaló ennek a tagadásnak-tiltásnak a lélek elevenébe vágó indulata. „Lehetsz-e bölcs, lehetsz-e költő, / mikor anyád sikolt?!”, fordítja tagadásra kedvelt Csokonaijának állítását, kérdésessé téve, hogy visszavonulhat (vagy vágyódhat-e egyáltalán) a nemzeti fájdalommal szembesülő költő az alkotás fennkölt „magányosságába”.

Az ars poetica-váltás tehát félreérthetetlen – ha nem figyelünk fel arra, hogy a második résztől ez az állítás és tagadás nem érték és értékhiány ellentétezése, hanem értékek ambivalenciájának feltárulása. „Ó, én tudom, hogy mi a nagyszerű, / a minden embert megsimogató / tág mozdulat, / az élet s halál titkát kutató, / bölcsen nemes, szép görög hangulat”, olvashatjuk, s a jelzők (*nagyszerű, tág, bölcsen nemes*) nosztalgiát sugallnak. Vágyott értékek a felsoroltak, hozzájuk képest a „bősz barlanglakó”, a „vonító vad”, a „vadállat” pejoratív kicsengésű, mint az is, hogy a költő önmagát „a minden-eszme sajtó árulója”-nak nevezi. *Sajog*, fájdalmas ez az elpártolás a korábbi eszményektől, melyek az alkotás szabadságát jelentet-

ték („a szabadság, mely minden tengerekben / sikongva úszik, ujjong és mulat”). Nem álértékek lepleződnek le egy új érték felfedeztével; nem az igazság felismerésének „heurékás” verse a *Psalmus*, hanem kínkeserves választás kétféle ámulás között.

A harmadik részben a művészet („Firenze képei”) és a természet („holland virágok, / zöld tengerek”) szépségeinek, a nagyvilág gazdagságának („Páris tüze, Velence csillogása”) csábításait kell elhárítania a lírikusnak („még lelkemet is lehúnyom”), erőszakot téve önmagán („ha arcom kékre torzul is, / mind, mind, mind elfelejtem!”). A negyedik részben „...korcs-beszédű, hitvány, / elvetemült és tagadó tanítvány” a költő, kinek új dala „Fáj a földnek és fáj a napnak” – nemcsak kétféle ámulás között választ a költő (mert nincs más választása), hanem kétféle önvád között is, melyek nem csitítják egymást, hanem újragrjesztik. Az ötödik részben a „nekem is fáj” hangsúlyozza ezt az önvádat – egy újabb ellentét azonban ennek vállalását felsőbb, transzcendens erkölcsi paranccsal indokolja. „Vallom, hogy minden fegyver jogtalan, / a szelíd Isten könnyezett s úgy tanította ezt”, áll a negyedik részben; „de így zeng most a trónjavesztett / magyar Isten parancsa bennem”, felel erre az ötödik. Az első idézet utalás az Evangélium közismert epizódjára, amikor Nagycsütörtök éjjelén Péter kardot vont Jézus, a „szelíd Isten” védelmére; a második a „magyarok Istene” szólásszerű fordulat emelkedetté stilizálása. Nem hihetjük, hogy oly sokszor megvallott keresztény hitét Dsida egycsapásra valaminő „magyar mitológiára” cserélte; inkább

figyeljünk e „magyar Isten” versbeli jellemzésére: „...beteg és reszkető és nincs többé hatalma, / [...] palástja cafatos és fekvőhelye szalma”. Az együttérzés a szegényekkel, a szenvedőkkel Dsida katolicizmusának alapvető erénye, aminek transzcendenciába hajló indoklása az, hogy a szegénység fájdalma a krisztusi szenvedéstörténet földi mása. „...Őt látom most, a menyzeit / benned, ó rongyos utcaseprő”, írja *Az utcaseprő* című versében, s a koldusasszony, karján kisdédével, akinek Viola odaadja az autóbuszjegy árát, vállalva a fájdalmas, vércseppekkel jelzett utat hazáig (mely szintén keresztút-analógia), Máriát idézi a gyermek Jézussal. („Rongya cafatban”, bukkan fel a *Psalmus* jelzője az Istenanya álruhájaként.) Az áldozatvállalásra, a szolidaritásra való „restség” főbűnét vallja meg gyónó alázattal a Viola-ciklus ötödik fejezete – miért lehetne közömbös a keresztény lélek saját sorstársai szenvedése láttán? Miért ne lehetne Isten képmása a szenvedő magyarság is?

Mindezt egybevetve, elmondhatjuk, hogy alig van a *Psalmus*-ban olyan motívum, melynek rokonsága ne lenne kimutatható Dsida Jenő „egyetemes”, „katolikus” költészetével. Nem Makkainak azt a tételét tagadja a költő, hogy a kisebbségi költészetnek az egyetemeshez kell kapcsolódnia – azt vonja kétségbe, hogy ez lehetséges. „Lehet, mert kell”, írta – ugyancsak Makkaitól kölcsönözve a szót – poétás bölcsességgel Reményik;¹³⁵ „kell, de nem lehet”, sikoltja a *Psalmus* kétszeres önvádja.

„...ha bűnös is, magyar”

A *bűn* és a *bűntudat* egyik vezérszólama Makkai már idézett okfejtésének. „Egy nemzetet szétzúzó világtörténeti katasztrófának mindenesetre voltak a kicsi nemzetek kívül fekvő, tőle független, nagy világokai is; – mégis az a helyes és mégis az a parancs, hogy a katasztrófát úgy fogadjuk mint *belső* okok, életellenes bűnök rettentő következményét és büntetését. [...] El kell fogadnunk a tényeknek azt a tanítását, hogy a pusztítás nagy külső alkalmak csak kinyilvánította és megpecsételte a sorsot, amely saját bűneinkben saját magunk által megíratott.”¹³⁶ S ugyanitt fogalmazza meg Makkai a bűnök közösségi vállalásának, a közös vezeklésnek az erkölcsi parancsát: „Vállalni kell a felelősséget a múltért! Vállalni, éppen azért, mert látjuk és tudjuk, hogy az a múlt hová juttatott. Mint a *magunk bűnét*, kell vállalnunk, éppen azért, hogy *levezekelhessük*, hogy *megbánhassuk* és hogy *újra többé soha el ne követhessük*.”¹³⁷

Makkai gondolatmenete bűn, bűnbánat és megtisztulás keresztény felfogását fordítja kisebbségpolitikai fogalmakká. A „múlt” mint vállalandó vétek közel áll az „eredendő bűn”-höz (hiszen a kisebbség nem a maga elkövette bűnöket vezekli), ahogy a bűnbánattal és vezekléssel elért üdvösség szintén a keresztény erkölcs tan ígérete – ennek szellemében keresi Makkai a nemzeti önrevízió (de úgy is mondhatnók, önmegváltás) lehetőségét. E moralizáló nemzettudat ott visszhangzik Dsida Jenő élete végén írott, méltán világhírességek összefoglalónak tekinthető poémájában, a *Tükör*

előttben: „Mondják, apáink bűne, ami történt. / Mindegy. Mienk a végzet és a sors. / Ők még a multba révednek tükörként, / mi már a sodró víz tükrén, a gyors / jelenben látjuk arcunkat s a törvényt: / Túrni – a bölcsék ételén a bors, / okulni – szükség, megbocsátani – jószág, / dolgozni – ez a legnagyobb tanulság.”

A *Tükör előtt* azonban nemcsak az „apák bűnéből” következő „végzetet” és „sorsot” vállalja, hanem a *Magunk revíziójának* két, nem kevésbé lényeges „nemzeterkölcstani” tételét is. Egyik, hogy a kisebbségnek (s ez a nemzetek számára példa!) mások identitását meg nem sértve kell őriznie a sajátját; az „önállítást” egészséges formáját „nem mások ellen, hanem a magunk öröklött lelki és szellemi egyéniségének békés és munkás érvényesítése érdekében” kell keresnie.¹³⁸ A Dsida-versben ez így visszhangzik: „Bolyongani faluról falura. / Durva darócban gazdag, tiszta szellem. / Egymás szolgája mind és nem ura. / Csecsemő csámcsog minden anyamellen. / Így készülünk szelíd háborura, / mindig magunkért, soha mások ellen / sőt párolunk és vásznakat szövünk, / s míg kisebbitnek, lassan megnövünk.”

Ugyanezek a képek a *Psalmusban* is feltűnnek, de a *Tükör előtt* utópikus derűje nélkül. „Hajam csapzottra borzoló, / mint gubancos csepűt és szürke kócot / és göggel viselem / fajtám egyenruháját: / a foltozott darócot.” A *daróc*, mely az első idézetben az alázatnak, a „gazdag szellem” szerénységének jelképe volt, szerzetesi csuha, itt a rabruhát, a szegénységet és megbélyegzettséget asszociálja. A negyedik részben „...tetszhalott véreimre / hull már a föld és dübörög a

hant”, „...felejtett, ősi szóra / kell megtanítani fiainkat, / mikor rémít a falvak csendje / s előtt a semmi árja minket / és szülni kell és nemzeni / s magunk képére kalapálni / vánnyadt gyermekeinket!”. Az élet képei helyett a kollektív megsemmisülés látomása ez; a „lassan megnövünk” helyett a „lassan elfogyunk” rémülete, a „vánnyadt gyermekeink” is test és lélek elkorcsosulását idézi.

Makkai másik tétele így hangzik: „A kisebbségek vannak hivatva, már csak [...] a helyzetükből következő szenvedéseiknél fogva is egy nemesebb humánus, egy egyetemesebb emberi szellemiség s az igazi embertestvériség nagyszerű és gyógyító jövőjének előkészítésére. Semmi szenvedés nem volt és nem lesz ok nélküli, sőt egyenesen gondviselészerű lesz a világ életében, ha a kisebbségek ezt az isteni hivatásukat megértik, vállalják és odaadóan munkálni fogják.”¹³⁹ A *Tükör előtt* ezt így visszhangozza: „Akárki adta, én a sós torok / vad szomjával köszönöm ezt a sorsot, / a csattogó, kegyetlen ostorok / kínját... // Mosolygok immár. Hallom, mint kopácsol / az ismeretlen kéz. De nem bitót, / nem vérpadot és nem koporsót ácsol, / templomot épít, meghitt házikót, / – s tán minket edz és bennünket kovácsol / kemény acéllá, tűzben izzított / pengévé s rája vési rendelését: / Te gyógyítod meg a világ kelését!” A *Psalmusban* a „sós torok” és a „kegyetlen ostorok” metaforája ellenkező előjellel szerepel: „Szár az nyelvem kisebbit”; „Európa, én nagy mesterem, / látod, mivé lett fogadott fiad! [...] Addig paskolta áztatott kötél, / míg megszökött és

elriadt.” A szenvedés nemcsak megváltó küldetést jelenthet, hanem lázadást szító megaláztatást is.

Különösen, ha a szenvedés Makkai ígérte jutalma, az „embertestvériség nagyszerű és gyógyító jövője” egyre távolibb és illuzórikusabb. Az ezzel kapcsolatos kétely Dsida verseiben már sok évvel a *Psalmus* megírása előtt feltűnik. A *Messze látok* lírai alanya például a megfeszített Krisztus „helyzetében” arra döbben: „És vértajtékos testemet / a keresztfán felejtik.” Igaz, a megváltó önfeláldozás hiábavalóságát hirdető Krisztus-téma szinte közhelye az első világháború utáni válság-expresszionizmusnak, melynek erdélyi vonulatába ez a Dsida-vers is besorolható. De a jóval későbbi, a transzszilván messianizmus egyik programversének tartott *Nagycsütörtökben* is az áldozat meddőségét, a küldetéstudatot a szorongás *öszti* náramával alámosó vívódást sugallja az elalvó, a halálfélelem verítékében ázó Jézust így magára hagyó tanítványok névsora. S szinte magától értetődően születhet meg az új felismerés: ha a bűntudat és a vezeklés „apáink vétke” miatt nem vezet célhoz, a messianisztikus tudat a szenvedőkkel vállalt szolidaritásból átvált a bűnösökkel való azonosulásba. Ez sugallja a *Psalmus* legriasztóbb sorait: „Sok tévelygés és sok kanyar / után jutottam el ide: / ha bűnös is, magyar / s ha tolvaj is, magyar / s ha gyilkos is, magyar, / itt nincsen alku, nincsen semmi »de«.”

Adorno szerint Auschwitz után nem lehet többé úgy írni verset, mint Auschwitz előtt. A Dsida-költemény e részlete bizonyítja, hogy *olvasni* sem. A második

világháború után ennek az idézetnek a konnotációi minden olvasójában ellenérzést keltenek.

Osztatja-e ezt a filológiai mentség, hogy e passzus kölcsönzés a „legnagyobb magyartól”? „Olyan kevesen vagyunk – fakadt ki egy ízben állítólag Széchenyi –, hogy még az apagyilkosnak is meg kellene kegyelmezni.”

Széchenyi mondása nyilván nem szó szerint értendő, hanem *szónoki túlzás*; mindenekelőtt a (máig!) nemzeti karaktervonásnak tartott „belviszály”, a „rút visszavonás” végzetes hatására céloz. A kor politikai vitáiban a hazafiság egymástól eltérő értelmezéseit minden magyar „bűnként” olvassa a másik fejére, holott a nemzet közös érdeke a közös hazafiságban történő megegyezésre buzdítana. Ez egység érdekében akár nagyobb „bűnöket” is meg kellene egymásnak bocsátanunk, sugallja a szállóige; a „főbenjáró bűn”, az apagyilkosság metaforikusan e megbocsátásra való készség, e szolidaritás tágasságát jelzi. Rávetül persze a „herderi jóslat” árnyéka is („olyan kevesen vagyunk”), azaz a nemzeti egyetértés nemcsak politikai érdek, hanem a nemzethalál egyetlen orvossága. S ez a félelem a Dsida-versben is hangot kap („...tetszhalott véreimre / hull már a föld és dübörög a hant”). E félelmet csak a feltételek, az „alku” nélküli szolidaritás oldhatja.

„Jaj, ha hallaná Ady!”

A *Tükör előtt* ars poetica-strófái „a könnyű, halk beszéd” jogát védik Ady „tusázó, véres szellemének”

örökségével szemben, a *Psalmus* azonban e szellemnek is hódol. A „Mily ólom ömlött álmodó fülembé” az *Új versek* prologusának közismert fordulatát idézi, a negyedik rész „egyetemességtagadó” indítása („Mit nékem most a Dante terzinái, / s hogy Goethe lelke mit hogyan fogant...”) a már említett személyes vonatkozások mellett parafrázis is a *Hunn, új legenda* című Ady-versből: „Mit bánom én, hogy Goethe hogy csinálja, / Hogy tempóz Arany s Petőfi hogy istenül.”

Az idézett Ady-sorok eredeti helyükön az Ady-góg, az Ady-sors, a kivételes „fátum” kinyilatkoztatásai, a *Psalmus*ban azonban a közösségbe olvadás alázatát tolmácsoló szöveg építőelemei. Ez utóbbira is található azonban Dsida példát Ady költészetében. A *földdobott kő* is hűség és hűtlenség vitája és a végül visszatérés kényszere: „Tied vagyok én nagy haragomban”, „Mindig elvágynék s nem menekülhet”. De idézhetném *A fajtám sorsát* is, melyben a „Rossz, drága fajta” oxymoronos jelzőpárja mintha Dsida refrénczáró sorának előképe lenne („te kárhozott, te drága”). Feltűnik a bűn is, melyet a költőnek „fajtájával” együtt kell vállalnia, például a *Kétkedő magyar lelkem* című versben: „Én seregem és én népem / Szeretlek én mindenképpen.” De „békételen, bűnös, büszke, bánatos” a magyarság *A legoktalanabb szerelem* című Ady-versben is, melyben olvasható: „Mit tagadjam? – siratom és szeretem. / Mit tagadjam? – talán ez az igazi / S ez is oktalan, de legszebb szerelem.” Ugyanebbe az élménykörbe, a paradox hazafiság élménykörébe tartozik az *Utálatos, szerelmes nációm* vagy a *Magyar vétek biborban* is;

a *Psalmus* költői magatartása, a magyarsághoz csábulások és menekülések után megtérő hazafiság, a „bűnös, utálatos, csalfa” közösséghez tartozás sorstudata Ady e verseiben közvetlen előképe, sőt tudatosan követett hagyománya a Dsida-költeménynek.

Még inkább elmondható ez az ötször változatlanul, a hatodik rész végén kibővítve-parafrazálva megismétlődő refrén-strófáról. A *Psalmus*nak ez a magva, szövegszervező erőközpontja. Úgy tér vissza a nemzet bűneiről és bűnhődéséről valló líra archetípusához, az *Ószövetség* profetikus könyveihez, hogy egyszerre utánoz és eredeti. A Dsida-strófa ugyanis közvetlenül egyetlen biblikus szövegrésszel sem egyeztethető; a hanghordozás biblikus, az egyes elemek összeválogatása azonban egyedi.¹⁴⁰ Éspedig oly formában, hogy a „babyloni átok”-ban evangéliumi utalások is foglaltatnak; az *epe* és *víz* ellentéte a keresztfán haldokló Jézus „megítatását” is eszünkbe juttathatja, a szeggel átfűrt nyelv a keresztre szögezés paradox változata. S itt visszatekérhetünk a korábbi, az „egyetemes” és a „klasszicista” hagyományt tagadni látszó kitételekhez. A *Psalmus* refrénstrófája éppoly állító és tagadó, mint az ott elemzett dilemma-mondatok. Mert hagyományt követ, szentesített hangnemet imitál, megfelel tehát a klasszicista ars poetica követelményeinek. De hagyományt tagad irányváltásával; ezt jelzi, hogy a „bölcse nemes, szép görög hangulat” ellentétét ígéri. Az imitáció tárgya nem a görög harmónia-eszmény, hanem a próféta-indulat archaikus, diszharmonikus kirobbanása.

Ez az ószövetségi hagyomány a magyar újklas-

szikus irány történetében épp a harmincas évek végétől jut jelentős szerephez. Babits *Jónás könyve* című költeménye a példa rá, valamint Radnóti *Ecloga*-ciklusa, melyben (a *Negyedik eclogától* kezdve) szinte elhomályosítja az eredeti, a vergiliusi mintát. S ha a keletkezési évszámokat nézzük, az erdélyi költő nem követője e kortársainak, hanem előzménye.

Ez akkor is igaz, ha a refrénstrófa alapötletét megtaláljuk Reményik Sándor egyik „Végvári”-versében, a *Mindhalál*igban. „Szeretlek, népem, mindhalálig”, hangzik fel négyszer, ugyancsak refrénszerűen e versben, s e vallomás ugyancsak „az élet Babyloni vizein” fakad. Reményik versének múlt századi retorikájába azonban csak „betéved” a bibliai kép; Dsida visszaadja az „ötlet” eredeti, zsoltáros hangvételét.

Ismét Ady ihlető szövegeivel. A *Sötét vizek partján* kezdősora: „Ültem partjain Babilonnak”, a befejezés pedig: „Ülök, csapdos ár és hideg szél / Babiloni sötét vizeknél.” De Babilon sötét vizeinél ülve zeng a *Mammon-szerzetes zsoltára* is, és mindkét Ady-versben ott a *hárfa*, mely e biblikus vershelyzet kelléke lesz a *Psalmus* hatodik részében. Az Ady-költeményekben ez a „babyloni helyzet” merészen modernizáló; a túllétet szimbolizálja mindenben, ami élet és költészet, a Semmivel farkasszemmet néző ember végső kétségbeesését és végső nyugalját. A Dsida-vers ettől – látzólag – távol áll, de valójában a *Psalmus*ban is a *túllépés* a cél, túllépés az addig vallott értékeken és az addig követett normákon. S mivel ezek vonzereje, láthatuk, változatlan, a költőnek „új” küldetése érde-

kében nemcsak „megtalálnia” kellett önmagát, hanem „el is veszejtenie”.

Ennek az önfeladásnak mintegy összefoglaló jelzése az Ady-hang vállalása, saját addigi költészetének tagadása. S mert *lázadás* is a vers a rá kirótt és mindaddig híven betöltött szerep ellen, Ady vátesz-modorát, mitikussá növesztett önértéktudatát kellett magára öltetnie, hogy az új szerepet bírja erővel, szóval, szenvedéllyel.

„Kerülöm a nevedet”

Csak néhány szót a költemény – feltételezhető – lélektani indítékairól. Első helyen a kortársaknak azt a kimondatlan (de talán néha ki is mondott) szemrehányását kell említenünk, hogy Dsida érzéketlen maradt a kisebbségi sorskérdésekre. Erre válaszol már 1930-ban a *Kerülöm a nevedet (Erdély)* című költeményében; „Azt mondják, kerülöm a nevedet”, kezdődik a vers, s a „Pedig”-gel induló hűségvallomás ennek a vádnak a tagadása. Bravúros tagadása, mert a költő végig csakugyan „kerüli” Erdély nevét, „melyet káromkodó kocsisok és / esküdöző kalmárok szájából hallok, // melyben önhitt szónokok dagasztják / nagygyá magukat s pletykaszájú / vénasszonyok lubickolnak bóbiskolva, // mely úgy elkopott ércnyelvünkön és / szánon, mint egy ócska köszörűkő / és mármár semmit sem jelent”. *Ebbe* a sorba nem akart beállni a költő, inkább rejtezt a szülőföld-szeretet „körülíró” vallomásaiba. (Az érdekesség kedvéért

ideiktatom a nemzedéktárs Szemlér Ferenc hasonló hangú strófáját: „Talán meg sem hallod a hangom. / Cintányér és rezes zene / zeng a piacon, s hárfahangon / nyögdéssel „Erdély szelleme”, / mit a kufár palackba mérve / árul bent s künt, és üzletén / mindenki keres nyakra-főre, csupán te! te maradsz szegény.” [Dühös ének] A költemény 1937-ből való, a *Jelszó és mítosz* indítékainak lírai bevallása tehát, s jóval későbbi, mint a hasonló Dsida-vallomás, a *Kerülöm a neved*, melyre egyik fordulata emlékeztet is.) De e vádakra egyszer felelni kellett; a *Psalmus* indítása, melyben a vád *önvaddá* fogalmazódik („Vagy félelmeznyi dalt megírtam / s e szót: magyar, / még le nem írtam”), világosan jelzi e válasz-igényt. A költőnek – akárcsak a *Bútorok*ban – meg kellett mutatnia, hogy ebben is mester.

De ez még csak személyes hiúság. A *Psalmus* – ezt próbáltam bemutatni a sok részlet-összefüggés számbavételével – a transzszilvanizmus válságérzetének költeménye. A Makkai által megfogalmazott „kisebbségi etika”, a türelem, a büntudat és vezeklés vállalása és az egyetemes értékekhez kapcsolódás kötelezettsége vajon célhoz ért-e? A büntudatot és a vezeklést valóban „megváltó” példának látta-e a világ (és a magyarság közvetlen környezete), vagy éppen a „magyar bűnök” bizonyítékának tekintette? S az egyetemességálmom nem maradt-e pusztán ígéret egy sok tekintetben provinciális irodalmi élet keretei között? Meddig lehet elviselni a kisebbségi költő-sorssal együtt járó megaláztatásokat – az anyaország udvarias közönyét, a romániai irodalmi élet semmivel

sem viszonzott lojalitásigényét (hány román költőt fordított életében Dsida, s hány román költő fordította őt életében?), a szerkesztőségi taposómalmot, melynek íróasztalát villamoszékhez hasonlította egyik versében – folytatható-e ez? Ezt a kérdést *egyszer* ki kellett mondania a költőnek, s ha mi, bölcs utókora, csóváljuk is a fejünket, a választ is: „De nekem nem szabad, / de nekem nem lehet.” Csak emlékeztetőül: jó néhány hónappal később közli Makkai Sándor a transzszilvanizmussal a maga módján leszámoló *Nem lehet* című tanulmányát¹⁴¹ (vajon ismerte a *Psalmust*?), s ugyancsak kevéssel ezután indítja meg támadását az új irodalmi nemzedék a transzszilvanizmus ellen Szemlér Ferenc *Jelszó és mítosz* című tanulmányával.¹⁴² A személyes lélektani indítékok, úgy látszik, a korszellemmel találkoztak – nagy költő esetében ez nem is lehetett másképp.

A *Tükör előtt*ben Dsida visszatérni látszik korábbi eszményeihez, de e poémában is találunk egy árulkodó utalást Makkaira – és éppen a *Nem lehetre*. „De hagyjuk a honmentő, népszakértő / s egyéb csúf irodalmi tetveket, / (ez nem reájuk, a tetvekre sértő!) / kik csattogatnak nyálas nyelveket / a hatalom talpán s szőnek megértő / »kultúrközeledési« terveket, – / minél többször rugnak belénk s beljünk, / annál mohóbb nyalóka szenvedélyük.” A *Nem lehet*ben írja Makkai, hogy a kisebbségnek nem a többségi hatalom csupán és elsősorban, hanem „saját élődsi férgei” ássák alá erejét; az „irodalmi tetvek” innen kerülhetnek a Dsida-versbe. A *Tükör előtt* e gondolatmenetben bőven idézett passzusai kétségtelenül a transzszilva-

nizmus programját vállalják újra – de úgy, hogy a *Magunk revíziójának* Makkaija mellett a *Nem lehet* szerzőjét sem tagadják meg. A küldetéstudat immár nem céltudatos vállalás, hanem isteni „rendelés”, s nem remény és bizonyosságtudat fűti, hanem keresztény alázat s halál előtti sztoikus béke lengi be. Nem Reményik Sándor *Ahogy lehetjének* megalázásokat tűrő fogcsikorgató megalkuvása ez, hanem transzcendens, nem evilági béke és testvériség ígérete. Egyébként a *Psalmus* Reményik e versére is válaszol, a „szelíd Isten” által tiltott fegyverről szóló részben. A Reményik-versben ugyanis ez olvasható: „Megalkuvás zsoltárát énekelve, / Végtelen rabmenetben csak megyünk, / Nincs semmi fegyverünk, / Fegyvertelen a lelkünk lázadása, / Pedig a vérünk minden csöppje vágyik, / Vágyik a Péter vad mozdulatára, / Amikor Istenének védelmében / A Málkus fülét hirtelen levágta.”

Dsida megszólaltatta a Reményik-versben elfojtott indulatot. Ez az indulat a *Tükör előttig* elnyugszik verseiben, de el nem felejtődik. A *Psalmus* után – hogy Adorno idézett mondását parafrazáljam – már Dsida sem tudott úgy verset írni, mint előtte.

EPILOGUS

Dsida Jenő költészete életének utolsó éveiben jutott el a kiteljesedésig. Ily rövid élet és ily rövid alkotó pálya esetében ez a kitétel természetesen viszonylagos; nem tudhatjuk, merre és milyen irányban vezetne volna tehetsége, ha a korai halál el nem ragadja. Annál kevésbé, mert a *Nagycsütörtök* kötet után lírájának csak *belső* alakulástörténete áll előttünk; külső – életrajzi, közéleti, eszmetörténeti – adalékok alig állnak rendelkezésünkre utolsó nagy műveinek keletkezés-történetére vonatkozóan, míg korábbi élet- és pályaszakaszaiiban ilyenek bővebben álltak rendelkezésünkre. Töredékes adataink alapján annyit tudhatunk és állíthatunk, hogy ezekben az utolsó években az összegezés szándéka érlelődött benne. Néhány erre vonatkozó adalék:

Leveleiből tudjuk, hogy egy nagy és szimbolikus regény terve foglalkoztatta,¹⁴³ mely az európai kultúra hanyatlástörténetét jelenítette volna meg – e terv alighanem új, a korábbiakat kiegészítő-korrigáló filozófiai élményekre vall. Költői világképe teljesebb meg- (és át-)fogalmazásának igényéről tanúskodik a transzilvanizmus vonatkozásában *Psalmus Hungaricus*a, katolicizmusát illetően a töredékben maradt *Tíz parancsolat*. Műfordítóként egy teljes magyar Eminescu-kiadásra vállalkozott volna – a *Glossza* újrarendelése és a róla szóló tanulmány akár e nagyszabású terv előkészületének is tekinthető. A román Királyi Alapítvány élete utolsó hónapjaiban tárgyalásokat is folytatott a költővel ez ügyben.¹⁴⁴ Magánéletében is

fontos fordulat állt be; házassága, úgy vélem, nemcsak érzelmi döntés volt, hanem rég vágyott életformaváltás is, a „felnőtt” függetlenség elérése, kiköltözés a szülői otthonból.

Mindebből azonban csak ízelítőt kapott. 1938 június 7-én, keddi napon, este 9 órakor halt meg, életének harminckettedik évében, házasságának tizedik hónapjában. Halálát jó három hónapig tartó betegeskedés előzte meg. Orvosi kezelést a kolozsvári „Sebestyén Dávid és neje” Zsidó Közkórházban kapott, ahol a kolozsvári Újságíró Egyesületnek két ingyenes ágya volt. Kórlapja szerint¹⁴⁵ betegsége – infarktushoz vezető fertőzőes szívbetegség – február 28-án kezdődött; javulást az orvosi kezelésnek nem sikerült elérnie. Június 9-én temették a Házsongárdi temetőben; a gyászertartást Márton Áron, akkor a Szent Mihály templom kanonok-plébánosa celebrálta. A temető kápolnájában az Újságíró Szervezet nevében Krenner Miklós, a Katolikus Akadémia nevében Bíró Vencel, az Erdélyi Irodalmi Társaság nevében Walter Gyula, a Helikon és a Szépmíves Céh részéről Maksay Albert, a Pásztortűz részéről Császár Károly búcsúztatta. A sírnál a Keleti Újság szerkesztősége nevében Nyíró József beszélt; a Gutenberg Nyomdászokorus gyászéneke mellett hantolták el.

Tudom, hogy nincs filológiai jelentősége, mégis ideiktatom a költőnek egy évvel halála előtt a nyomdászszövetség egyik vezetőjének temetésén mondott gyászbeszéde egyik részletét; lírai jellege szinte saját búcsúztatójává teszi. „Azoknak az embereknek a mozdulata, akik szeretettel, lélekkel dolgoznak, akik a

legéletölőbb, legnehezebb munkát is megsímogatják... A munka áldozatot követel; az odaadással, szeretettel végzett munka tízszeres áldozatot. Néha egész életünket követeli... Aki nemcsak a kezével, nemcsak az eszével, hanem a szívével is dolgozik, annak bizony előbb-utóbb elfárad és megáll a szíve.”¹⁴⁶ Annak a költőnek a vallomása ez, aki tudta, hogy a szenvedélyben égő szívre figyel a halál; „a szív elárul, mert világít”, írta egyik megrendítő halál-versében, s az „életörló munka, a mindennapos robot olyan pontos „látletletét” fogalmazta meg, mint a *Búcsú az eliteltől*.

Ezzel megkezdődött a költő *utóélete*. Az utókornak kellett volna jóvá tennie, hogy Dsida Jenő életében nem részesült költői rangját megillető elismerésben. Már szűkebb „értelmező közösségének”, a helikoni kritikának értékítéleteiről is elmondható ez; a helikoni „kánon” a közönségesen csak „helikoni triászsként” emlegetett Reményik–Áprily–Tompai költőhármast helyezte értékrendjének csúcsára, s ebből az új nemzedék(ek) nyomására sem engedett. E „helikoni kánon” értékkritériumai között első helyen állt a kisebbségi sorsvállalás és a transzilvanizmus eszméit átpoetizáló költői tematika és eszköztár, aminek közvetlenül Trianon után kétségtelenül az említett három lírikus felelt meg leginkább. Rangelsőségük megőrzése érdekében azonban a kritika figyelmen kívül hagyta a következő költőnemzedék legjobb-jainak – köztük Dsidának – e téren is megmutatkozó kétségtelen érdemeit. Kovács László csak ennek az „irodalmi közvéleménynek” adott hangot, amikor a költőt halála után úgy jellemezte, mint aki a Szépség

bűvöletébe menekült a „nagy kollektív bánatok” elől.¹⁴⁷ „Költő, semmi más”, búcsúztatta ugyanakkor Molter Károly, s a göröngyként koporsójára dobott ítélet évtizedekig ott nehezült¹⁴⁸ emléken.

A Babits szerkesztette Nyugat egyszerűen nem vett róla tudomást. Elmondhatjuk, hogy Magyarországnak az irodalmi értékrend kialakításában kétségtelenül mérvadó folyóirata furcsán felemás módon viszonyult az erdélyi irodalomhoz. A helikoni értékrendet (melynek ideologikus volta nem illeszkedett az általa szorgalmazott összmagyar rangsorhoz) nem fogadta el; ennek bizonyága, hogy a „helikoni triász” tagjaitól verseket nem közölt, munkásságukat érdemben nem méltatta. De nem javasolt egy lehetséges *ellenkánont* sem, illetve nem tett kísérletet az erdélyi költők beillesztésére az összmagyar líratörténeti folyamatokba. Amikor pedig (talán Illyés Gyula befolyásának növekedése, illetve Babits halála után szerkesztősége idején) az erdélyiek jelenléte megnőtt a Nyugatban (a Magyar Csillagban), Dsida Jenő már nem élt. A reprezentatív erdélyi költő szerepét ekkor Szemlér Ferenc töltötte be.

A magyarországi kritika csak az 1940-es években fedezte fel, talán a nemcsak Észak-Erdélyt, hanem az erdélyi magyar irodalmat is „visszacsatoló” második bécsi döntés hatására. Vajthó László átveszi ugyan az „elsősorban formaművész” minősítést a helikoni kritikától, de új értékjelentést tulajdonít neki: „Az erdélyi költészetnek szüksége volt erre a mesteri öntudatra a többiek röghöz kötöttebb lelkisége mellett. Mindig kell olyan is, aki csak szíve mélyén tartsa nyilván a

változékony életet, s kifelé úgy énekeljen, mintha semmi sem történt volna körülötte.”¹⁴⁹ S a kétségtelen elismerés jele, hogy Dsidától ugyanannyi verset válogat az újabb magyar lírát bemutató antológiájába, mint József Attilától.

E megnövekedett érdeklődést bizonyítja *Válogatott verseinek* 1944-es kiadása. Rónay Györgynek a kötethez írott bevezető esszéje abba a modern irodalmi katolicizmusba fogadja be, melynek ő maga is képviselője. Szürrealizmus ihlette képalkotását méltatja, amelyet „paradox, illogikus kapcsolatai, fénylő látomásai egy valóság fölötti valóság híradásai. Mágikus szavai, lágyan suhanó ritmusai, a `rezedailatú csillagok`, a purgatórium víziója, `piros vadszőlőlevelek közé akadó szerelmes gondolat`, a szomorú, hétszer szomorú pásztor, a `fényes szárnyú ifjú`, aki `mosolyogva viszi előre fehér ujjával az óra mutatóját`; mind e messi, irracionális lét szelid hírmökei. Dsida Jenő csak ritkán ejt ki nagy szavakat, ilyeneket: élet, halál, Isten. De a `Nagycsütörtök` éegszbebb versei róluk beszélnek. Az életről, halálról, az Istenről, meg az emberről.”¹⁵⁰

Ami azonban Rónay György tollán dicséret volt – az érzékenység a lét irracionálisára, az Isten-közelség, az élet metafizikai távlatainak keresése –, megannyi vádponttá változott 1948 után, s a baloldali literátorok, hatalomra kerülvén, fanyar hallgatással dobták a költő életművét a feledésnek. Dsida Jenő költészetének értékelésében új fejezetet Panek Zoltán cikke nyitott, mely már címével – *Dsida Jenő ébresztése* – jelzi, hogy egy tetszhalálba merevült életmű feltá-

masztására tesz kísérletet.¹⁵¹ Az ellenoldal azonnal és indulatosan reagált; tárgyilagos értékelés helyett (amit Panek Zoltán javasolt) politikai vádaskodással bizonygatta Dsida Jenő „időszerűtlenségét”.¹⁵² (Ebben talán a Gaál Gábor szerkesztette Korunk által képviselt transzilvanizmus-ellenességnek is szerepe volt, lévén a Dsida-ellenzők e folyóirat egykori munkatársai.)

Érthető (a kor logikája és '56 után még szigorúbb cenzúra-viszonyai felől), ha ebben a politikai légkörben első elemzői óvatos taktikával próbálták mentesíteni a költészetét. „Elégedjünk meg azzal, hogy lényegében és fő vonásaiban sohasem haladásellenes” – kerüli meg az egyenes értékelést Földes László terjedelmes tanulmánya is,¹⁵³ és az 1966-ban végre Romániában is megjelent Dsida-válogatás előszavában Szemlér Ferenc lényegében ezt az álláspontot finomítja tovább, a könnyed költészeté szublimált életörömben, a halál előtt érzett őszinte megrendülésben jekölve meg a Dsida-mű egyedüli értékeit, jelentéktelen költői díszletezéssé fokozva le a költő világképében oly lényeges vallásos elemet.¹⁵⁴ A kötet kiadása azonban elindította a filologikus Dsida-kutatást; ennek első eredménye Réthy Andornak a könyv függelékéként közölt bibliográfiája, mely lehetővé tette a költő kötetben nem közölt, illetve a kéziratok hagyatékában lap-pangó verseiből a válogatás kiegészítését.¹⁵⁵

A kutatás másik szálát két szakdolgozat-terv fonta az ötvenes években. Egyik Gömöri Györgyé, aki azonban 1956-ban emigrált Magyarországról. Külföldön (Cambridge-ben) élve is kapcsolatban maradt a

„Dsida-kérdéssel”, számos szövegközléssel, emlékcikkkel és tanulmánnyal járulva hozzá a költő emlékének ébren tartásához.¹⁵⁶ A másik e sorok írójaé, mely azután 1971-ben kandidátusi értekezéssel terebélyesedett, s jelen könyv alapjául szolgált. Megjelentetésétől akkor azért álltam el – bár kiadó volt rá –, mert csonkának éreztem. A *Psalmus Hungaricus*ról például nem írhattam - e költemény akkoriban „tiltott szöveg” volt, tárgyilagosan értelmezni nem lehetett –, s a költő katolicizmusát is csak érinthettem. Azt a megoldást választottam tehát, hogy értekezésem egyes fejezeteit, melyeket önmagukban is „olvashatóknak” ítéltam, külön tanulmányokká dolgoztam át, ha közlésükre alkalom adódott. Ezzel a Dsida-kutatást a magam részéről lezártam tekintetben, egészen a kilencvenes évekig. Ekkor dr. Sipos Lajos baráti kérésére megírtam a *Miért borultak le az angyalok Viola előtt* című poéma elemzését, nem sokkal később pedig – a marosvásárhelyi Látó számára – a *Psalmus Hungaricus*ét. Ezzel a hiányzó fejezetek is megszülettek; köszönet érte mindkét „megbízomnak”.

Közben azonban a Dsida-versek kiadása is megélénkült. Úttörő jelentőségű a Szakolczay Lajos szerkesztésében 1983-ban megjelent *Összegyűjtött versek és műfordítások*, mely először tartalmazta csonkítatlanul a költő három verseskönyvének anyagát, valamint a kötetben meg nem jelent versek jelentékeny részét, köztük – a háború után először – a *Psalmus Hungaricus* is. Azóta Dsida Jenő verseinek több (szűkebb-bővebb) válogatása is napvilágot látott; időszerű lenne egy kritikai kiadás.

A költő katolicizmusáról is születtek tanulmányok. Úttörő jelentőségűnek vélem e tekintetben Rónay György Szemlér Ferenc bevezetőjével vitázó cikkét,¹⁵⁷ az újabb Dsida-irodalomból pedig Szigeti Lajos Sándor terjedelmes tanulmányát.¹⁵⁸

De Dsida-kutatásról nem beszélhetnénk, ha a költő hozzátartozói – szülei és özvegye – nem őrizték volna gonddal és kegyelettel levelezését, kéziratot hagyatékát. Mind a költő édesanyja, mind özvegye készséggel bocsátotta rendelkezésemre ezt az anyagot; hálával gondolok vissza segítségükre. Köszönet illeti Csiszér Alajos áldozatos gyűjtő munkáját is, melynek némely eredményét ugyancsak hasznosíthattam. De forrás értékű információkkal szolgált a költő számos egykori kortársa is; nevüket könyvem megfelelő helyén említtem. Most is emlékszem, milyen örömmel segítettek munkámat, melytől rég halott pályatársuk „ébredését”, irodalmunk történetében méltó helyre állítását remélték. Hogy e könyv mennyire felel meg e várakozásnak, döntse el az Olvasó.

Táplánszentkereszt, 2001. február 9.

JEGYZETEK

1. A költő születésére és keresztelésére vonatkozó adatokra nézve I. szatmárnémeti főtéri plébánia *Kereszteltek anyakönyve XI.*, 75. l., 72. folyószám.

2. A költő gyerekkorára vonatkozó adatok anyjának, Dsida Aladárné Tóth Margitnak szóbeli közlései.

3. A költő anyai nagyapja Tóth Géza (szül. 1861. VII. 7.), református, dédapja nemes Tóth Elek (szül. 1836. X. 14.), református, dédanyja Bodnár Rozália (szül. 1841. hónap, nap ismeretlen), református. Anyai nagyanyja Vankay Ida (szül. 1866. V. 28.), római katolikus, másik dédapja nemes Vankay Károly (szül. 1830. V. 7.), római katolikus, dédanyja Zommer Mária Magdolna (szül. 1845. IX. 20.), római katolikus.

4. A választmány névsora megjelent a *Katholikus Életben*, 1924. április 6-án.

5. In: *A mai férfi életútja*. Összeállította Olasz Péter, S. J. Szatmár, 1926. A püspöki konviktus kiadása. Ism.: *Pásztortűz XII.* (1926). 143.

6. A család közeli barátjának, György Dénes előadóművésznek szóbeli közlése. Megerősíti Krenner Miklós visszaemlékezése; „halotti inge alatt ferences skapulárával temették”.

7. *Fiatalkorok*. Vallomások és vélemények a magyar irodalom hivatásáról. *Erdélyi Helikon III.* (1930). 24-25.

8. A szatmári katolikus gimnázium egykori diákjainak emlékezései alapján.

9. Diákkori filozófiai dolgozatából. Kézirata a költő hagyatékában.

10. Pakocs Károly levélbeli közlése Gömöri Györgyhöz. Olasz Péter kapcsolata a költővel a középiskola elvégzése után sem szakadt meg; a báró Huszár családdal például, amelynek abafáji birtokán Dsida 1928–29-ben házitánító volt, úgy került összeköttetésbe, hogy Olasz Péter közve-

títésével 1926-ban néhány fiatal író ellátogatott Abafájára, s köztük volt Dsida is. (Bányai László közlése.)

11. Benedek Elek a szatmári újságírók 1923. október 7-én választották meg egyesületük elnökévé (l. *Katholikus Élet*, 1923. okt. 9.).

12. *Benedek Elek irodalmi levelezése*. 1921–1929. I. 1921–1925. Közzéteszi Szabó Zsolt. Kriterion Könyvkiadó, Buk., 1979. 205.

13. Idézi Czine Mihály: *A romániai magyar irodalom kezdetei*. Különnyomat a *Jelenkor* 1967. 6. számából, 4.

14. A vers történetét a költő később (valószínűleg 1933-ban) megírta *Dragos Teofil és egy magyar gimnazista karácsonyi története (Emlék)* címen; ebben határozottan *nyomatásban közölt* versről szól. Az affér folytatásáról, az érettségi vizsgáról és ottani szerepléséről azonban hallgat; nem tesz említést erről *Tíz éves nem-találkozó* című, 1935-ös cikkében sem. Arról azonban igen, hogy az érettségi bizottság huszonegy magyar fiú közül csak ötöt(!) engedett át, köztük őt is.

A vers megjelenési helyére nem sikerült rábukkannom; a szatmári lapok 1924-es évfolyamának karácsonyi mellékletét egyetlen közgyűjteményben sem találtam.

15. Ez egybehangzóan így szerepel a költő édesanyjának írásos emlékezésében, illetve Pakocs Károly már idézett levelében.

16. *Benedek Elek irodalmi levelezése*. 1921–1929. I., 1921–1925. Közzéteszi Szabó Zsolt. Kriterion Könyvkiadó, Buk., 1979. 256.

17. *Pünkösöd*. *Katholikus Élet* IV. (1924). 23.

18. Két levele maradt fenn; az első 1924. augusztus 29-i, a második 1924. szeptember 25-i keltezéssel. Az elsőhöz *A kovakő* című versét is csatolta. A második levél Reményik Sándor biztatását köszöni, a küldött vers azonban máig közöletlen.

19. Érdekükben először Olasz Péter írt Farkas Gyulának. Bányai László közlése.

20. 1925. május 25-én és 1925. augusztus 10-én hirdeti a *Katholikus Élet*.

21. Szatmáron ekkor még mint a *Hétfői Friss Újság* szerkesztőjét és tárcaíróját ismerik.

22. Monoki István: *A magyar időszaki sajtó a román uralom alatt. 1919–1940*. Bp., 1941. Az Országos Széchényi Könyvtár kiadása.

23. Megjelenését 1924. január 14-én hirdeti a *Hétfői Újság*.

24. „Újrarendítését” 1924. augusztus 25-én hirdeti a *Hétfői Friss Újság*. Felelős szerkesztőként Farkas Lászlót nevezi meg.

25. 1923. március 4-i szám aláírás: (K)

26. 1923. március 25-i szám; név nélkül.

27. Uo., név nélkül.

28. *Cimbora* III. (1924). 211. Kéziratának keltezése 1923. október 4.

29. Rónay György: *Dsida Jenő*. In: Dsida Jenő: *Válogatott versek*. Bp., 1944. Révai kiadása. 9.

30. Kézirat; keltezése 1924. július 24.

31. Kézirat; keltezése 1924. december hó.

32. *Magamról*. Kézirat; keltezése 1924. augusztus 16.

33.

34. Reményik Sándornak írja: „Legelőször Petőfi Sándor és Reviczky Gyula költészete igéztet meg...Az Ön munkái szélesítették ki látókörömet, és vezettek be a modern lírába, amely átalakulást azután Sík Sándor, Benedek Ferenc, Ady Endre stb. olvasása egészített ki.” (L. a 18. jegyzetet.)

35. Az első kézirat keltezése: 1925. április 29., a második és a harmadik 1925. szeptember hó.

36. Kéziratának keltezése 1925. augusztus 20.

37. Kéziratának keltezése 1925. május 12.

38. Kéziratának keltezése 1925. június 7.

39. Kéziratának keltezése 1925. augusztus hó.

40. Kéziratának keltezése 1925. július 17.

41. Kéziratának keltezése 1924. február 13. (Megj.: DJV, 339.; ÖV, 309.)
42. *A Hírnök* XXIII. (1926). 61. Kéziratának keltezése 1924. április 7.
43. Kéziratának keltezése 1924. március 15.
44. Kéziratának keltezése 1924. június 1. (Megj.: DJV, 349.; ÖV, 321.)
45. Kéziratának keltezése 1924. július 16.
46. Kéziratának keltezése 1924. augusztus 14.
47. Kéziratának keltezése 1925. november. (Megj.:ÖV, 347.)
48. *Cimbora* III. (1924). 325. Kéziratának keltezése 1924. április 10.
49. *A Hírnök* XXI. (1924). 525. Kéziratának keltezése 1924. május 9.)
50. A költő édesanyjának, valamint iskola- és jogásztársának, Teveli József szatmári ügyvédnek szóbeli közlése. A költő hagyatékában dékáni igazolványt is találtam 16. Mai 1928 keltezéssel arról, hogy Dsida Jenő harmadéves joghallgató.
51. Teveli József szóbeli közlése.
52. A perről mint lezáratlan ügyről még 1929-ben is említést tesz egyik Abafájáról szüleihez írott levelében.
53. A *Pásztortűzek* című versével; Pásztortűz XII. (1926). 64. Kéziratának keltezése 1925. január 12.
54. György Dénesnek, a lap akkori munkatársának szóbeli közlése.
55. Abafájáról családjához intézett leveleiben a vizsgára készülés az egyik állandó téma.
- 56.
57. *Kötelező műveltség*. Ellenzék 1925. január 26.
58. *A félszáz esztendő Ady Endre*. Pásztortűz XIII. (1927), 554.
59. *Közszólamok vezedelve*. Ellenzék 1925. március 9.
60. *A félszáz esztendő Ady Endre* (L. 58. jegyzet)
- 61.

62. Pásztortűz XIV. (1928). 384. (Szerkesztői üzenet Transzilvanizmus jelíggel, R. Kálmán, Brassó címezéssel.)
63. *Leselkedő magány*. *Dsida Jenő versei*. Ellenzék IV. (1928). 97. sz.
64. *Dsida Jenő: Leselkedő magány*. Pásztortűz XIV. (1928). 189.
65. *A húszéves poéta*. Keleti Újság XI. (1928). 97. sz.
66. E képhatás befogadáslélektani elemzését l. Hankiss Elemér: *József Attila komplex képei*. Megjelent a szerző *A népdaltól az abszurd drámáig* című kötetében. Magvető Bp., 1969.
67. L. Sóni Pál: *A kiteljesülő Dsida-kép*. Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó, Buk., 1967. 44–51.
68. Heselhaus, Clemens: *Die deutsche Lyrik des 20. Jahrhunderts. A Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert* (5. veranderte und erweiterte Auflage, Bern u. München, 1967, Francke Verlag) című kötetben, 24.
69. A versötlet azonban egy korai versének témájával is találkozunk. Az összehasonlítás kedvéért ideiktatom *Csillagszemű lovagok* című költeményét (kéziratának keltezése 1925. július 15.). „Csillaghullásos meleg éjjel / nyerek el ők az életet – / Villanó fénysáv sötét bolton, / amit a kardjuk éle vet. // Köntösük fehér, jégziporkás, / beszédes csillag a szemük, / arcuk, mint a pünkösdi rózsza / és édes szólni övelük. // Homlokukat sivító szélben / messze kerüli el az árny / és lobogójuk pihekönnyű, / mint selymes, fehér lepke-szárny. // Sárkányfiakra törnek zúgva, / és akkor is mind mosolyog / s szólnak, ha jönnek győzelemről: / Nem is volt olyan nagy dolog. // Otthonként néz le rájuk este / a csillagejtő messze ég – / Ezek az Új Föld katonái. / Ez a csodás Új Nemzedék! // Virág pattan ki, merre járnak, / ezüst patkós lovuk nyomán / s a szikkadt bokor rügybe zsendül, / mint Áron-vessző hajdanán. // Hej, vágtsassatok erre, erre! – A világ itt még oly halott! – / Gyertek, hős, ifju paripások, / ti csillagszemű lovagok!” Ugyanaz a jelkép

mindkét versben, ellenkező jelentéssel; a költő szemléletének gyökeres fordulatáról tanúskodik ez.

70. Pásztortűz XIII. (1927). 59. Kéziratának keltezése 1926.

71. Kézirat, keltezése 1927.

72. Keleti Újság X. (1927). 292. sz.

73. Pásztortűz XIII. (1927). 180. (Az egyetlen e „hangnem” verseiből, amely bekerült a *Leselkedő magányba*.)

74. *Kolozsvári képiállítások*. Pásztortűz XIV. (1928). 191. D. J. aláírással.

75. *Finta Zoltán: Jancsi és Juliska*. Pásztortűz XV. (1929). 188. D. J. aláírással.

76. *Benjámín Herman*. Pásztortűz XIV. (1928). 334.

77. *Ormos Iván: Esti társ*. Pásztortűz XIV. (1928). 623.

78. Uo.

79. *Eröss Alfréd: Az út*. Pásztortűz XIII. (1927). 621–622. D. J. aláírással.

80. Uo.

81. *Kisléghy Kálmán: Hódolat*. Pásztortűz XIV. (1928). 24.

82. Uo.

83. *Kocsis László: Szent Ferenc miséje*. Pásztortűz XIV. (1928). 168. D. J. aláírással. E cikk egyúttal jelzi, hogy Dsida akkor találkozik egy kortárs katolikus költő verseiben a Szent Ferenc-kultusszal, amikor az ő érdeklődését is felkelti a szent alakja és az általa példázott természet-szeretet. *Zarándokút* című három részes ciklusának első változatában (Pásztortűz XIV. (1928). 188.) még szerepel ez a mondat: „És eszembe jut Assisi Szent Ferenc.” A *Leselkedő magányban* közölt végleges változatból e mondat hiányzik; valószínűleg a kölcsönzés gyanúját akarta elhárítani a költő.

84. A Székelyföld 1929. március 5-i számában beszámoló olvasható a Kemény Zsigmond Társaság március 3-i üléséről, melyen Dsida Jenőt a Társaság tagjává avatták. A Sényi László hagyatékában őrzött nyomtatott meghívó szerint Dsida Jenőn kívül ekkor tartotta székfoglalóját

Bánffy Miklós és Szentimrei Jenő is. Az *Ellenzék* 1929. 57. száma úgy értékeli ezt, mint az erdélyi magyar irodalmi társaságok és a „transzszilvánok” közötti ellentétek feloldására tett kísérletet. 1929 nyarán meghívják Dsidát a helikoni tanácskozásra; erre nézve l. *A Helikon új tagjai*, Székelyföld, 1929. július 4.

85. Dsida Jenő Abafáján kelt levelei alapján. E levelek ma már két kiadványban is olvashatók. 1) *Dsida Jenő levelesládája (1928–1938)*. Közzéteszi Csiszér Alajos. Győr, 1991. 2) Dsida Jenő: *Séta egy csodálatos szigeten*. Cikkek, novellák, riportok, levelek. Sajtó alá rendezte és a bevezetőt írta Marosi Ildikó. Bukarest, 1992. Kriterion Könyvkiadó. – Házitanítói javadalmazására nézve báró Huszár Lászlónak a költő hagyatékában megőrzött levele tájékoztat: „Kedves Dsida! Levelét véve, örvendek, hogy vállalja a fiúk oktatását és nagyon remélem, hogy jó eredményt fog elérni. Megbeszélésünk szerint október elején várjuk... Azt hiszem, az 5500 2/3adú megoldása a legegyszerűbb, ha 4000 lejben állapodunk meg.” Keltezése: Abafája, 1928. augusztus 4. (A költőnek szüleihez írott egyik levele szerint a Pásztortűznél havi 2500 leu fizetése volt.)

86. Pásztortűz XIV. (1928). 294.

87. Erdélyi Helikon I. (1928). 202.

88. Az Abafáján írott versek egy részét az Abafáy Gusztáv által megtalált kézirat tartalmazza, kétségtelenül a költő kezeirésével. E füzet (a lapszámozás tanúsága szerint megcsonkított kézirat) harminchat versszöveget tartalmaz; a törlések és javítások első fogalmazására engednek következtetni. Ebből huszonhárom befejezett költemény, a többi változat vagy töredék. A befejezett költemények közül nyomtatásban mindössze nyolc jelent meg a költő életében, kötetben pedig csak egy. A versek nagyobb része 1929 májusában, kisebb részük ez év szeptemberében keletkezett. (Röv. Abafáy-kézirat)

89. Abafáy-kézirat. Keltezése 1929. május 23.

90. Abafáy-kézirat. Keltezés nélkül; az utána következő lapon olvasható vers keltezése 1929. május 27.
91. Abafáy-kézirat. Keltezése 1929. május 25.
92. Abafáy-kézirat. Keltezése 1929. május 27.
93. Abafáy-kézirat. Keltezése 1929. május 27.
94. Abafáy-kézirat. Keltezése 1929. május 28.
95. Pásztortűz XV. (1929), 520. l. Zólyomi László álnevéen. – Dsida Jenő 1929 júliusa és 1930 februárja között tizennégy verset, egy műfordítást és egy könyvismertetést közölt Fodor Jenő, illetve Zólyomi László álnevéen a Pásztortűzben. Megtehetette, mert a folyóirat szerkesztése egészében reá, a „technikai szerkesztőre” volt bízva. E versek kivétel nélkül kötött formájúak; többségük akár stílus- és versforma-utánezatnak is tekinthető, elsősorban Tóth Árpád és Kosztolányi modorában. Ez magyarázza, hogy a költő saját neve alatt nem akarta megjelentetni őket. Ez az „utánezás” azonban kísérletnek is tekinthető, az *Angyalok citeráján* kisebb költeményeiben jelentkező klasszicizáló törekvések előjátékaként.
96. Pásztortűz XIV. (1928). 301.
97. Erdélyi Helikon, I. (1928). 527.
98. A *Menni kellene házról házra* kézirat-anyagában.
99. Pásztortűz XIV. (1928). 551.
100. Pásztortűz XVI. (1930). 328.
101. Pásztortűz XIV. (1928). 418.
102. A Krenner-család szóbeli visszaemlékezése. De mint ha erre „emkékeznek” Szemlér Ferenc is harminchat év távlatából: „A polgári világrendet jelképező lakberendezési tárgyak szétzúzására indult munkanélküliek jelenléte Dsida költészetében csak vendégjáték. Az olvasóban néha olyan benyomás támad, mintha Dsida pusztán csak ‘meg akarta volna mutatni’, hogy ő ilyet is tud, ő is tudná döntené a tőkét, ha éppen kedve szottyanna rá.” (*Dsida Jenő*. Megjelent Dsida Jenő *Versek* című kötetének bevezetőjeként. Bukarest, 1966. Irodalmi Könyvkiadó, 21.
103. Az első változat mottójában „húszmillió” munkanél-

küli szerepel, ezt javította később a *Nagycsütörtökben* „harmincmillió”-ra a költő. Apróság, de jelzi, hogy Dsida „lépést tartott” a kor válságával.

104. *Dsida Jenő*. Előszó Dsida Jenő *Tóparti könyörgés* című válogatott verskötetéhez. Budapest, 1958. Szépirodalmi Könyvkiadó, 9-10.

105. *Dönts a tőkét, ne siránkozz*. Erdélyi Helikon, IV. (1931), 411.

106. Kibédi Sándor: *Megjött a reggel*. Pásztortűz, XVII. (1931), 140.

107. *Üzenem*. Pásztortűz, XVIII. (1932), 141-2. l. l.

108. Első változata *Megkomolyodtak a csillagok* címen, Pásztortűz, XVII. (1931), 554.

109. Első változata *Postás* címen, Pásztortűz, XVI. (1930), 6.

110. Egy távoli József Attila párhuzam: „Fázol. Hát mondd, hihetsz-e annak, / ki fűtve lakik öt szobát, / falain havas tájak vannak, / meztelen nők meg almafák?” (*Vigas*)

111. *A költő halála*. Dsida Jenő ravatalánál. Ellenzék, 1938. június 12.

112. E témakört klasszicizáló összefoglalásként zárja a *Kóborló délután kedves kutyámmal*. Lírai riport öt fejezetben. Erdélyi Helikon, V. (1932), 528-34.

113. Az „áesztétizált halál” megnevezésre I. Király István: *Ady Endre*. Budapest, 1970. Magvető Kiadó, I. k. 469. és kk.

114. *Georg Trakl, a pusztulás lírikusa*. A szerző *Józan-ság és szenvedély* című kötetében. Budapest, 1966. Magvető Kiadó. 598.

115. *Dsida Jenő*. Megjelent Dsida Jenő *Versek* című kötetének bevezetőjeként. Bukarest, 1966. Irodalmi Könyvkiadó. 29.

116.

117. A szerző *Művek vonzása* című kötetében. Bukarest, 1967. Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó. 50.

118. *Die Dichtungen von Georg Trakl*. Besorgte Karl

Röck. Leipzig /Lipce/, 1917. Kurt Wolff Verlag. Ez a kiadás megtalálható a kolozsvári Egyetemi Könyvtár állományában, Dsida számára tehát hozzáférhető volt.

119. *Georg Trakl, az üdvözült költő.* Erdélyi Helikon, I. (1928),

120. I. m. 604.

121. I. m. 606.

122. András László fordítása.

123. Illés László i. m. (l. a 113. jegyzetet), 598.

124.

125. A költemény egyik kézirat változatában „erdélyi földön” szerepel, ezt cserélte fel Dsida az általánosabb „végzetes földön” jelzős szerkezettel, a *Kerülöm a nevedet* szellemében. (L a *Psalmus Hungaricus*-ról szóló fejezetet.)

126. A költemény három evangélium utalásaiból ötvöz egyetlen látomásos képsort. János evangéliuma sem a vérverítéket, sem a Jézussal virrasztani kiválasztott tanítványokat nem említi. Az előbire Lukács evangéliuma az egyetlen forrás: „És haláltusában lévén buzgóságosabban imádkozék, és az ő verítéke olyan vala, mint a nagy vércseppek, melyek a földre hullanak.” (Lukács, 22, 44.) Lukácsnál azonban Jézus egyedül imádkozik; Máté és Márk evangéliuma említi, hogy Péter, János és Jakab kísérte el, de imádság közben elaludtak - Dsida ezt a névsort egészíti ki a szemtanú-evangelista nevével.

127. A költemény versformája, a drámai jambus többször feltűnik Dsida Jenő érett költészetében; mindig olyankor, amikor a téma „komolysága” nem tűri a rímek játékos-díszítő hatásait. Erdemes egybevetni a végleges szöveggel a fennmaradt első változatot: „Nem volt csatlakozás. Hat óra késést / jelzett a vonat s a koromsötétben hat / teljes órát gubbasztottam a székelykocsárdi / váróteremben. Fáradt voltam és olyan / törött lettem a sok-sok szenvedéstől. / Odakünt mozdonyok dörögtek, jöttek- / mentek, fülem mellett nagy szárnyak / suhogtak s elfogott valami névtelen / irtózat, valami iszonyú félelem / a holnapi naptól. Körül-

néztem, / hogy kivel tudnék néhány szót váltani, / de Péter aludt, János aludt, Jakab / és a többiek mind aludtak. / Homlokomról nehéz cseppek indultak / s folytak, folytak végig az arcomon.” Szembetűnő a ritmikai kiképzés hiánya; mintha a költő megírt volna egy prózaverset, s utólag látta volna meg benne a drámai jambus lehetőségét. Az átírás során kerül a szövegbe a „szakrális” időhatározó, a „Nagycsütörtökön”. Gazdagodik a szöveg ellentétező szerkezetekben, s az új változat iktatja a versbe a 6-10. sor végzet- és veszély-érzését. Valóság és hallucináció keverése is a végső változatban lesz teljes, pl. az első változatbeli „nagy szárnyak” a mozdonyfüst hasonlataként fogja össze a képzeletbelit és az érzékelhetőt.

128. Ady Endre: *Hunn, új legenda*

129. Babits Mihály: *Mint forró csontok a máglyán*

130. A költemény töredékben maradt, bár már 1936 elején öt strofája elkészült (l. Imberty Melindához 1936 február 9-én kelt levelét). A következő két évben azonban mindössze egy versszakot írt hozzá. Hogy a költemény miért maradt befejezetlen, csak találgatni tudjuk. Szerintem azért, mert a költemény célzata a Tíz parancsolat újszerű, Dsida „reformkatolicizmusának” szellemében történő (át)értelmezése, vitázva a dogmatikus magyarázatokkal. De nem mindegyik parancsolat alkalmas erre. Így nem írta meg a költő a 3. parancsolatot („megemlékezzél arról, hogy az Úr napját megszenteljed”), mely nem erkölcsi parancs, hanem kultikus előírás; hiányzik az 5., 7. és 9. parancsolat („Ne lopj!”, „Ne ölj!”, „Felebarátod feleségét ne kívánjad!”), melyek olyan erkölcsi imperatívuszok, hogy vitázó átértelmezésük, relativizálásuk a keresztény világkép feladása nélkül aligha lehetséges. A parancs pusztá „hitbuzgalmi” igazolása pedig a költemény eredeti koncepcióját adta volna fel.

131. Kőmíves Nagy Lajos szóbeli közlése.

132. *Dsida Jenő élete és költészete.* Szakvizsgai dolgozat, név, évszám és hely nélkül. Valószínűleg 1940 után, de

még Reményik Sándor életében keletkezett, mert a *Psalmus Hungaricus* keletkezésével kapcsolatban rövid interjú közöl Reményik Sándorral; innen az említett adat. A dolgot annak idején a költő özvegyének relikviái között találtam; jelenleg lappang.

133. Imbery Melinda szóbeli közlése.

134. A *Psalmus Hungaricus*-ról szóló tanulmányom megírása közben találtam egy feljegyzést, mely szerint Imbery Melinda úgy emlékezett, hogy a költő a kéziratot a Pesti Naplónak küldte el közlés végett; ezt akadályozhatta meg Bánffy Miklós közbelépése. Gulátsy Aurélia pozsonyi egyetemi hallgatóm biztatásomra átnézte a Pesti Napló 1936-40 közötti évfolyamait, s rábukkant a költemény eddig ismeretlen első közlésére az 1939 szeptember 3-i számban. Ez a közlés eltér a végleges szövegtől; ha feltételezzük, hogy a Pesti Napló szerkesztősége a költő által 1936-ban küldött kéziratot vette alapul, akkor ez tekinthető a költemény első változatának, melyhez képest az Imbery Melindának ajándékozott kézirat néhány apró módosítást tartalmaz. Tanulmányomon azonban nem változtattam; a *Psalmus Hungaricus* „tevékeny” utóélete az 1940-es kolozsvári közléssel kezdődik.

A *Psalmus Hungaricus*-nak egyébként még egy közléséről tudunk. Imbery Melinda ajándékozott meg egy nyomtatott példánnyal, melynek formátuma és papírminősége, valamint az, hogy a költemény kezdete előtt egy novella utolsó bekezdései olvashatók, évkönyvre vagy kalendáriumra enged következtetni. (Valószínűleg 1940-44 között jelent meg.) A kiadványra azonban nem sikerült rábukkannom.

135. *Dsida Jenő költészete*. A szerző *A lehetetlen ostroma* című kötetében. Bukarest, 1968. Kriterion. 17.

136. Pomogáts Béla transzilvanizmus-monográfiájának ismertetésekor a következő tipológiai felosztást javasoltam: *történelmi* (Kós Károly), *messianisztikus* (Makkai Sándor) és *népi* (a *Tizenegyek* csoportja) transzilvanizmus. Mint minden hármas felosztás, ez is gyanús, azaz bővíthető.

Valószínűnek tartom, hogy a transzilvanizmus hatása sokkal szélesebb körű, mint eddig véltük, és legalább részlegesen azon írók egyes műveiben is kimutatható, akik pedig a transzilvanizmus elutasítói voltak. Kuriózusképpen itt említem, hogy Reményik Sándor *Lovas favágó* című versében a döntésre kiszemelt fenyő megfenyegeti a favágót: „De zuhanva még összezúzom őt!” A kisebbségi önvédelem jelképe itt a fenyő; Salamon Ernő *Példa a hangszerfáról* című versében ugyanez a fenyegetés a társadalmi elnyomás elleni tiltakozás és lázadás szimbolikus kifejezése. A mondandó különbözik, a szimbolika azonban rokon. A transzilvanista líra természet-szimbolikája kialakított tehát egy olyan „erdélyi beszédmódot”, melynek „világnézet-független” hatása a baloldali irodalomban is érvényesül.

137. Reményik Sándor válasza Makkai Sándor *Nem lehet!* című esszéjére. (Ellenzék, 1937. február 17. /39. sz./) Utalás ez a *Magunk revíziója* következő passzusára: „... Ravasz László illetően kérdésben kiált fel: ‘Mit lehet kezdeni a magyarsággal? Lehet-e cementet csinálni ebből a csillogó, de szétmálló homokból...?’ *Miután kell, tehát lehet is.*” (Kiemelés tőlem. L. G.) Makkai Sándor *Egyedül* című kötetében. Kolozsvár, é. n. [1936.] Erdélyi Szépművészeti Céh. 229.

138. I. m., 221.

139. I. m., 222.

140. I. m., 216-7.

141. I. m., 228.

142. Csak a refrén utolsó, variált formája utal a 137. zsolttár 5. és 6. versére: „Ha elfelejtkezem rólad, Jeruzsálem, felejtkezzék el rólam az én jobbkezem! / Nyelvem ragadjon az inyemhez, ha meg nem emlékezem rólad; ha nem Jeruzsálemet tekintem az én vigasságom fejének!” E zsolttár különösen alkalmas a költősors példázására, hiszen 2. versében a *fűzfákra függesztett hárfák* az elnémult - elnémított dal szimbólumai is lehetnek. Így él vele Arany János *A lan-*

tos című költeményében, de burkoltan a *Letésem a lantot* címűben is; Ady Endre a főszövegben említett verseiben. De figyelmet érdemel a zsoltár egy másik, Dsidát esetleg inspiráló része is: „Mert énekszóra nógattak ott elfogóink, kínzóink pedig víg dalra, mondván: Énekeljetek nekünk a Sion énekei közül! / Hogyan énekelnök az Úrnak énekét idegen földön?” (3-4. vers) A *Psalmus Hungaricus* egészében arról (is) szól, hogy a megtagadott európaiság nemcsak autonóm érték, hanem a kisebbségi költővel szemben támasztott *többségi* elvárás is, ezért tapadhat hozzá az önfeladás gyanúja. „Idegen földön” nem lehet a költő „egyetemese”.

143. Láthatár, 1937. 2. sz. 49-53. l. Újra közölve: *Nem lehet*. A kisebbségi sors vitája. Válogatta Cseke Péter és Molnár Gusztáv. Budapest, é. n. [1989], Héttorony Könyvkiadó, 106-ll.

144. Erdélyi Helikon, X. (1937), 594-604.

145. Imbery Melindához, 1936. február 9.

146

147 Imbery Melinda szóbeli közlése

148 A költő kórlapját dr. Vass Zoltán kolozsvári fogorvos őrizte meg.

149 *Typograph*, 1937. augusztus 1.

150 *Dsida Jenő*. Erdélyi Helikon, XI. [1938], 475-80.

151 *Költő, semmi más*. Erdélyi Helikon, XI. [1938], 484-6.

152 V. L. [dr. Vajthó László]: *Bevezetés a Mai magyar költők* c. antológiához. Budapest, 1941. Dante Könyvkiadó

153 *Dsida Jenő*. Bevezetés a *Válogatott versekhez*. Budapest, 1944. Révai kiadása. 9.

154 *Utunk*, XI. [1956], 38. sz.

155 Szilágyi András a költőnek egy Markovits Rodionnal vitázó cikke alapján antiszemitának, „grófok emberének”, fasiszta újságírónak mondja (*Tévedtünk volna?*, *Utunk*, XI. [1956], 40. sz.), Méliusz József pedig - akkor írott, de az *Utunk* szerkesztősege által közlésre nem vállalt - pamfletjében az egyházi reakció szócsövének teszi meg

(*Vigyázat! Hamis angyal*. Megjelent Méliusz József: *Kitépelt naplólapok*. Egy publicista feljegyzéseiből. Bukarest, 1961. Irodalmi Könyvkiadó. 323-31. l.).

156 *Dsida Jenő*. *Utunk*, XII. [1957], 38., 39., 40., 41. sz.

157 *Dsida Jenő*. Előszó a *Versekhez*. Bukarest, 1966. Irodalmi Könyvkiadó. 5-31.

158 Az első háború utáni Dsida-kiadás (*Tóparti könyörgés*. Válogatott versek. A válogatás és az előszó Áprily Lajos munkája. [Budapest] 1958. Szépirodalmi Könyvkiadó) csak a kötetben megjelent Dsida-versekből közöl.

159 A sok közül kiemelném: *Edgar Allan Poe és Dsida Jenő Szerenád Ilonkának c. verse*, *Tiszatáj*, 1994. 5. sz. 56-63. l. A Dsida-irodalomban oly ritka összehasonlító szempont kiváló alkalmazása.

160 *Az olvasó naplója*. *Vigilia*, XXXII. (1967), 270-5. l.

161 *Evangéliumi esztétika és modern bukolika*. A Dsida-vers méltósága. A szerző *Evangélium és esztétikum* c. kötetében (Budapest, 1966. Széphalom Könyvmuhely), 73-97.

TARTALOM

A Nyugattól az avantgárdig	5
A pályakezdés életrajzi meghatározói	5
A pályakezdő versek	20
Az avantgárd vonzáskörében	43
Készülődés az első verskötetre	43
A költői bemutatkozás – a Leselkedő magány	48
Az „elvetélt” kötet – Menni kellene házról házra	84
A lázadás közjátéka – a Bútorok	100
Új klasszicizmus felé	125
Bukolika pásztori tájakon	125
Dsida és Trakl	143
Kettétört óda a szerelemhez	154
A legenda ember-arca	167
Miért borultak le az angyalok Viola előtt	177
Isten, halál, szerelem	199
Szép túlvilág	199
Isten és halál	210
A sötétség verse	211
Szerelem és halál	221
A „magyar zsoltár” polifóniája	227
A visszhangtalan ének	227
A transzszilvanizmus „elfojtásai”	234
„...ha bűnös is, magyar”	239
„Jaj, ha hallaná Ady!”	243
„Kerülöm a nevedet”	247
Epilógus	251
Jegyzetek	259



A Keleti Újság szerkesztőségében

Szilveszter családi körben. Dsida Jenő, anyai nagynyja, édesanyja, édeasapja



A költő édesanyja, Dsida Aladárné. sz. Tóth Margit



A két Dsida-fiú, Jenő és Aladár sakkjátszmája





Diákkori képe



Felvétel élete utolsó évéből



Kiránduláson (1929). Csűrös Emilia felvétele



A költő és Tinti

Dsida Jenő női ruhában, Krenner Miklós két lánya társaságában



1929-ben, dr. Kovács József barátjával. A képnek tréfásan *Korhelyek a búzatáblában* címet adtam, ez a moslly látszik az arcukon.

Kovács Jóskát 1937-ben temették. Szintén szívbjajos volt.