

Tanulmány

TARJÁNYI ESZTER

A drámai monológtól a szerepversig

*Az örök zsidó és a műfaji háttér*¹

Egy műfaj körvonalai

Arany János kisebb költeményei között két, megszólalásmódjában egymásra hasonlító, meglehetősen bizonytalan műfajú kompozíció található, a *Ráchel siralma* és *Az örök zsidó*, amelyeket az Arany balladái összegyűjtő kötetek az utóbbi időkben néha tartalmazznak,² néha nem.³ Ez a tény is mutatja, hogy e két szöveg esetében a balladához hasonlító, de a magyar irodalomtudományban egységesen nem regisztrált műfajjal kell számolni. A két vers nem illik a balladaként érzékelt szövegkorpuszba, mivel beszédmódjukra a monologikus forma jellemző, ami megkülönbözteti a balladától általában elvárt dialogikus szerkesztéstől.

Vajda András a két Ráchel-versről (*Ráchel* és a *Ráchel siralma*) írva a balladához hasonló, de attól mégiscsak eltérő műfajt regisztrál, amikor megállapítja, hogy e „versekben nem elsősorban a balladai jelleget kell keresnünk, hanem sokkal inkább a projekciós önkifejezésnek azt a fajtáját, amely *A rab gölyáéhoz*, *A pusztai fűzhez köti*”, majd hangsúlyozza, hogy Arany ezt a verstípust még balladának fogta fel.⁴ Ebben az értelmezésben a két Ráchel-vers rokonsága kap hangsúlyt. A megszólalásmódjuk azonban annyira más, hogy a téma és a címszereplő azonossága ellenére a két szöveg két különböző műfaj fogalma alá sorolható. A *Ráchel* című vers történetmondója ugyanis végig harmadik személyű, míg a *Ráchel siralmában* Ráchel kizárólag első személyben beszél.

Különösen *Az örök zsidó* című versről szóló eszmefuttatásokban a ballada mellett gyakran kerül elő orientációképpen a drámai monológ műfajjelölő kategóriája. Azonban az értekezők egyaránt ódzkodnak attól, hogy Aranyt ezt az 1860-as versét egyértelműen e műfajhoz sorolják. Egy 1972-ben megjelent nagy ívű tanulmányában Szegedy-Maszák Mihály például kimutatja ugyan a párhuzamot Arany pár verse és a drámai monológ között, de úgy gondolja, hogy Arany ennek maradékta-

¹ A szöveg megírását az OTKA Sabbatical 81405 azonosítójú ösztöndíja segítette.

² Mindkét verset tartalmazza ARANY János *balladái*, összegyűjtötte GORDON Etel, előszó SÓTÉR István, Bp., Szépirodalmi, 1974 és 1982; illetve ARANY János *balladái*, összegyűjtötte GORDON Etel, utószó SIMON István, Bp., Szépirodalmi, 1977.

³ *Az örök zsidó* nem, csupán a *Ráchel siralma* található meg az ARANY János, *Balladák – „Őszikék”* (s. a. r. KERÉNYI Ferenc, Bp., Ikon, 1993.) című kiadványban, a történeti balladák megjelöléssel ellátva (11.) és az ARANY János *balladái* (Bp., Szalay Könyvkiadó és Kereskedőház Kft., 1998.) című válogatásban.

⁴ VAJDA András, *Látomásreemtés – Jelképátformálás* (Ráchel) = *Az el nem ért bizonyosság. Elemzések Arany lírájának első szakaszából*, szerk. NÉMETH G. Béla, Bp., Akadémiai, 1972, 169.

lan megvalósításáig sohasem jut el. *A pusztai fűz* ugyanis szerinte pusztaszolilokvium, azaz monologikus formájú magánbeszéd marad, mert a „tárgy a beszélő én, kinek figyelme mindig befelé és nem kifelé irányul”. *Az örök zsidóban* jár Arany legközelebb ahhoz, hogy megvalósítsa a drámai monológot, „mert itt a beszélő nagyobb a helyzetnél, felemésztja a szcenikát”, de Szegedy-Maszák Mihály itt is talál olyan mozzanatot, amely meggátolja a műfaj kiteljesedését. Értékelése szerint az utolsó versszak – ahogy *A pusztai fűz* egésze – szintén a szolilokvium szintjére „esik vissza”. Ez a kifejezés arról árulkodik, hogy ebben az értékrendben a műfaj nemcsak leíró kategória, hanem elérendő eszmény, szinte a modernitás megtestesítője.

A tanulmány megszületése óta, az utóbbi negyven évben jóval kidolgozottabb lett a drámai monológ fogalma, a műfaj líraelméleti konjunktuurája jelentős hangsúlyátrendeződéseket eredményezett. Ezek fényében ma már nem tűnik meghatározónak a további kizáró ismérv hangoztatása, miszerint azért nem sorolható a vers e műfajhoz maradéktalanul, mert a záró sorai „lineárisra teszik a költeményt, szemben a drámai monológ hangsúlyozottan körforgásszerű mozgásával”. Az sem látszik ma már döntő ellenérvnek, hogy a beszélő csupán az igazságot akarja megtudni, nem pedig a saját nézőpontját rákényszeríteni a világra.⁵ Az újabb értekezők, akik rendre a drámai monológ sokszínűségével és változékonyságával szembesítenek, ezeket a mozzanatok már nem említik a műfaj leírásakor. Annál nagyobb súllyal kerül elő viszont a drámai monológ az a vonása, amelyet az 1972-es tanulmány a szereplőn belüli nézőpont feszültségteremtő ellentétéként figyelt meg.⁶ Az erkölcsi ítélet és a rokonszenv közötti olvasó ingadozás, a megszólaló kívülről és egyben belülről szemlélése a műfaj későbbi vizsgálói szerint is az egyik fő meghatározó. Az utóbbi évtizedekben tehát e megszólalásmódnak mintha az a vonása került volna inkább a figyelem középpontjába, amely miatt leginkább beleillik a kettősen vagy többszörösen kódolt műfajok sorába. Vagyis elidegenítő jellege, kétértelműsége, ironikussága, alapvető kétarcúsága és kéthangúsága miatt tűnik egyre jelentőségesebbnek.⁷ Ezért ez a szövegfajta a vers beszélője által sugallt jelentés és a vers egész jelentésének a határozott szétválasztására, a befogadói nézőpont megsokszorozódására, oszcillálására kényszeríti a befogadót. A monologikus forma által ösztönzött azonosulás a beszélő-

⁵ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „*Az átlényegített dal*” = *Az el nem ért bizonyosság*, i. m., 323.

⁶ *Uo.*

⁷ Herbert F. TUCKER (*Dramatic monologue and the Overbearing of Lyric = Lyric Poetry beyond New Criticism*, ed. Chaviva HOŠEK, Patricia PARKER, Ithaca and London, Cornell University Press, 1985, 229–232) két paradoxon jellegű logika találkozási pontján helyezi el Browning drámai monológjait: A történeti, narratív, metonimikus szöveg és a szimbolikus, lírai, metaforikus szöveg érintkezik bennük és folytat pozícióharcot egymással; Elisabeth A. HOWE a műfaj dichotomikus jellegét emeli ki műfajmonográfiájának *The double voice of the dramatic monologue* című fejezetében: „The most characteristic feature of the speech of a dramatic monologue results from [the] inherent dichotomy between the voice of the poem’s speaker and that of the poet, who is inevitably present.” (*The Dramatic Monologue*, Twayne Publishers, 1996 (Studies in Literary Themes and Genres, 10), 8.); W. David SHAW pedig a „double irony”-nak, az ellentmondó kódok alkalmazásának jelentőségét hangsúlyozza a műfajjal kapcsolatban (*Masks of the Unconscious. Bad Faith and Casuistry in the Dramatic Monologue*, English Literary History, 1999/2, 439. skk.)

vel, ugyanakkor történeti vagy mitológiai patinája miatt a megszólaló személyiségének kívülről szemlélése, olyan önironizáló fénybe vonja a műfajt, amely miatt az olvasót a szubjektum összetettségének és nyelvi megformáltságának a tudatosítására kényszeríti.

Noha Szegedy-Maszák Mihály tanulmányának megjelenése után két évvel Barta Jánosnak egy 1974-ből származó tanulmánya szintén a drámai monológ fogalmát használva érzékenyen mutatta be a személyességnek és a személytelenségnek ezt a különös versét, a drámai monológ mint egyértelmű és több műre is kiterjeszhető műfajmegnevezés mégsem tudott meggyökerezni. *Az örök zsidó* műfajisága még a versbeli motívumok előzményeit az 1850-es évek Arany lírájában kimutató Barta Jánosnál is egyedül képletként jelent meg, annak ellenére, hogy felvázolta a drámai monológ hagyományát, sőt ő még rövid meghatározásfélét is adott.⁸ Valószínűleg azért nem tudott e műfajmegnevezés általánosan elfogadottá válni, mert, ahogy Szegedy-Maszák Mihály, úgy Barta János is maga bizonytalanítja el *Az örök zsidó* idetartozását, amikor kijelenti, hogy nem tisztán drámai monológ, mert „megcsap belőle az ön-leleplezés szele. Mintha [Arany] a nagy szenvedőben, mitikus felnagyításban, a maga életérzésének, léhangulatának jelképét találta volna meg.”⁹ Látható, hogy bár más-más érveket hoznak fel a mellett, hogy minden hasonlóság ellenére a szöveg eltávolodását a drámai monológ műfajától megindokolhassák, a túl nagy megfeleltetést a szereppel, az empirikus „én” túlzott áttetszőségét mindketten a legfőbb eltérítő motívumnak találják. A megszólaló szerep és az életrajzi költő túlzott egymásra vetülését a drámai monológ műfajával ellentétes vonásként állítják be. Úgy tűnik hát, hogy a versnek a „Szegény zsidó... Szegény szívem” metaforája lehet a bűnbak, amely fő érvként szólhat a drámai monológ ellen, hiszen a versnek ebben az önleleplező fordulatában számolódik fel a beszélő személy kettősségéből eredő, megosztottságából származtatható befogadói bizonytalanság.

A magyar irodalomtudományban a drámai monológ mint műfajelnevezés ezért csak néha-néha, elvétve bukkan fel, akkor is leginkább – valószínűleg Szegedy-Maszák Mihály és Barta János megállapításainak köszönhetően – *Az örök zsidó* kapcsán.¹⁰ A *Ráchel síralma* esetében hiányzik ennek megnyugtató bemutatása, sőt a két vers hangvételenek rokonítása is csak alig-alig történt meg,¹¹ pedig a *Ráchel síralma* nem tartalmaz olyan szerep és „én” közötti rövidrezáró metaforikus sort, amely meggátolhatná a műfaj eredendő kettősségének a kiteljesedését. Hiányzik továbbá a

⁸ „A drámai monológ szuggesztív műfaj; a beleélés, a drámai sűrítés műfaja – és erős lelki-esztétikai energiákat kell sugároztatnia” (BARTA János, *Abasvérus és Tantalusz. Egy különös Arany-versről* = B. J., *Arany János és kortársai*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2003 (Csokonai könyvtár), I, 322.)

⁹ *Uo.*, 335.

¹⁰ Például a feltehetően Veres Andrásról származó, diákok számára írt, tehát a műfajiság kérdésének problematizálásába nem belemerülő Arany portréban *Az örök zsidó* egyértelműen drámai monológként szerepel: „Arany olyan verstípust teremtett *Az örök zsidó*-ban, amely a XIX. század közepén jelent meg az európai költészetben: a drámai monológot, amelyben a lírikus valamely történeti vagy költött személy álarca mögül szól az olvasóhoz. A szereplőnek ez a formája áltörténetiséget s ezáltal távlatot és tárgyiaságot ad a szubjektív lélekállapotnak.” (<http://magyar-irodalom.elte.hu/sulinet/igyjo/setup/portrek/arany/palyam.htm> [2012. 02. 27.]

¹¹ NYILASZ Balázs futólag és lakonikusan említi meg Arany balladáiról írva e két vers esetében a drámai monológ fogalmát (*Arany János balladái*, Szombathely, Savaria University Press, 2011, 8.)

műfaj átfogó sajátosságának a részletesebb bemutatása és szembesítése a magyar irodalom más idesorolható szövegeivel is. Ez a hiány pedig lebegővé teszi mindkét említett Arany-vers egyértelmű műfaji besorolását.

Az örök zsidó Keresztury Dezső például a balladák között tárgyalta, mint egyikét Arany „két zsidó tárgyú balladájá”-nak¹² (a másik nála *Az utolsó főpap* című fordítás), de egy helyen drámai önkívületi monológként¹³ is említi. A három évvel későbbi, 1990-ben megjelent Arany-monográfiájában viszont így finomítja *Az örök zsidó* műfajának meghatározását: „A balladák közt azért kerül szóba, mert többször oda-sorolták, úgy jellemezvén, mint balladás hangú drámai monológot,¹⁴ és olyan versek közt említi, amelyek „balladáinak szélső határait jelölik”.¹⁵ A Matúra klasszikusok Arany balladait és Őszikéit összegyűjtő kiadásában¹⁶ a történeti balladák közé sorolva jelent meg a *Ráchel siralma*, csak egy – a szövegértést segítő – kérdés bizonytalanítja el az idetartozását. *Az örök zsidó* azonban már nem szerepelt ebben a kiadványban, azaz a sajtó alá rendező nem tartotta Aranynak ezt az 1860-ban írt versét sem a *Ráchel siralmához* hasonlíthatónak, sem pedig balladának. Keresztury Dezsőnek *Az örök zsidó* esetében tett műfajmeghatározása és a Matúra klasszikusok kiadásának olvasóbarát gesztusa a *Ráchel siralma* esetében lényegében ezeknek a műveknek a magyar hagyományban kevésbé közismert és megszokott műfajtypus helyett a nagy közismertségnek örvendő ballada segítségével történő kanonizálását jelentette.

Arany Jánosnak több balladájára jellemző a közbeléptetett elbeszélő szerepeltetése. Zách Klára történetét „egy hegedős a XIV. században” énekli el (*Zács Klára*), Szondi halálát és Drégely elstét a két apród, illetve részben a török (*Szondi két apródja*), Dalos Eszti és Tuba Ferkó esetét a tűz körül ülő tengerihántók egyike (*Tengerihántás*), a gróf lánya halálának és a kegyetlen gróf megőrülésének a történetét a képmutogató regéli el (*A kép-mutogató*) – mind-mind olyan balladák, amelyekben nem közvetlenül a mű narrátora, hanem egy másik narrátor, gyakorta a cselekmény egyik szereplője mondja el a főbb eseményeket. Ez a technika pedig sokban emlékeztet a drámai monológ beszédmódjára, amely alapvető műfaji kérdéssé teszi a „vajon ki beszél a versben” dilemmáját.

Az örök zsidó és a *Ráchel siralma* esetében tehát olyan műfajjal kell számolni, amely eltér a balladától, noha sokban emlékeztet rá. A magyar irodalomtudomány terminus technikusainak rendszere ismeri is ezt a zsánert, csak nem alkalmazza következetesen, mivel nem alakult ki egy olyan egységes terminológia, amely elősegítené e műfaj átfogó áttekintését és regisztrálását. Ennek hiányában pedig lehetetlen a hozzá hasonló és a tőle eltérő jellemvonások kimutatása.

A népiesség naiv hangvételét magyarázva Horváth János például a szerepbe történő beleilleszkedésről írt, és a „helyzetdal” műfajának alapvető szerepjátszó voltá-

¹² KERESZTURY Dezső, „*Csak hangköre más*”, Bp., Szépirodalmi, 1987, 135.

¹³ *I. m.*, 136.

¹⁴ KERESZTURY Dezső, *Mindvégig*, Bp., Szépirodalmi, 1990, 381.

¹⁵ *I. m.*, 317.

¹⁶ ARANY János, *Balladák – „Őszikék”*, i. m., 1993.

ról értekezett: „A naivság szomja ideiglenes megoldásul a helyzetdal műfaját ragadta meg, mely a dalolót önmaga megszokott egyéniségéből valamely tőle különböző típus érzelmi formái és életkörülményei közé varázsolja át, ösztönt, formát és alkalmat szolgáltatva neki, hogy saját ernyedtebb líraiságát friss élményfikciókkal üdítse fel vagy sajátjaként éldegéljen oly helyzetekben és érzelmekben, minőket a maga reális (nem naivul felfogott) helyzete és egyénisége nem indokolhatna.”¹⁷ Petőfi költészetében viszont a mindennapi élet látványát megörökítő „genre-kép” kifejezést használta, amellyel a drámai monológként is olvasható szövegeinek (például *A szomjas ember tüdővése*, *Az utolsó ember*, *Az örült*) a beszédmódját meghatározta.¹⁸

Különösen Tompa költészetében válik ez a verstípus gyakorivá. Azonban Tompa drámai monológoknak tartható versei esetében sem egyértelmű a műfajmegnevezés, csak hogy itt nem a ballada, a helyzetdal, a zsánerkép lehetséges alternatívái merülnek fel. Csűrös Miklós invenciózus elemzésében ódának nevezte Tompa *Ikarus*-át.¹⁹ Sőtér István nyomán Szili József – aki Browning drámai monológiát párhuzamba vonja Tompa költészetével – szintén „Ikarus-ódát” említ.²⁰ A drámai monológ mellett tehát a helyzetdal, a zsánerkép, az óda és a ballada is számításba jött e műfajhoz tartozó művek hazai körülírásakor. Ezek közül azonban egy sem alkalmas arra, hogy az első személyű, egyértelmű szerepet feltételező megszólalás-mód kívánalmát leképezze, hiszen – ellentétben a drámai monológ fogalmával – harmadik személyben íródott és a nyílt szerepjátszást elhárító szövegek is hozzájuk sorolhatók. Tompa költészetében különösen felnagyítódott e műfaj hajlama az allegorikusságra. *A madár, fiaihoz* mellett leginkább a drámai monológnak tartható az *Új Simeon* és az *Ikarus* esetében vált olvasatalakítóvá a politikai áthallás.²¹

Drámai monológként lehet a 19. századi irodalom szempontjából megnevezni azt a megszólalásmodot, amelyet főként a beszélő határozott identifikálása és e révén a szerzőtől egyértelműen elkülönülő vonása tesz felismerhetővé. A 20. századi magyar irodalom tárgyalásakor azonban nem az előbb felsorolt 19. századi alternatívák, hanem inkább az álarcos vers,²² a szereplíra²³ és újabban pedig a szerepvers fogalma kerül elő. A 20., 21. századi magyar líráról szólva ez utóbbi nyer egyre inkább tért. A szerepverssel válik kisebb-nagyobb mértékben leírhatóvá – többek között – Vas István, Szilágyi Domokos, Rakovszky Zsuzsa, Baka István, Kovács András Ferenc, Kiss Judit Ágnes, Orbán János Dénes költészetének egyik meghatá-

¹⁷ HORVÁTH János, *A magyar irodalmi népiesség Faluditól Petőfiig*, Bp., Akadémiai, 1978², 150.

¹⁸ HORVÁTH János ebben a „genre-kép”-ben „szerencsés leleményt” lát, amely szerinte abban mutatkozik meg, hogy „Petőfi egy típust játszik el maga helyett, kinek feltételezett múltjához, csalódásoktól előidézett elmezavarához, dúlt kedélyéhez lélektanilag illőbb mind a megrögzötten egoldalú világnézet, mind a szeszélyes fantáziával csapongó ötletesség.” (*Petőfi Sándor*, Bp., Pallas, 1922, 195.)

¹⁹ CSÜRÖS Miklós, *Tompa Mihály*, Ikarus = 99 híres magyar vers és értelmezése, Bp., Móra, 1995, 176.

²⁰ SZILI József, „Tompa fekete módja” = Sz. J., „Légy, ha bírsz, te »világköltő«...”, Bp., Balassi, 1998, 96.

²¹ KOVÁTS Dániel, *Tompa költői útjának kitérője* = MIKLÓS Róbert, KOVÁTS Dániel, *Tompa Mihály költői útja*, Miskolc, Kazinczy Társaság, 1991 (Borsod-Miskolci irodalomtörténeti füzetek, 16), 82–83.

²² RÁBA György használja ezt a kifejezést (*Babits Mihály*, Bp., Gondolat, 1983, 37.)

²³ Ez tűnik fel KISS Ferencnél *A szegény kislányok panasza*-ról szólva (*Az érett Kosztolányi*, Bp., Akadémiai, 1979, 15. skk.) A <http://magyar-irodalom.elte.hu/sulinet/igyjo/> oldalán a kettős kifejezés – a szereplíra és a drámai monológ – kontaminálódik (lásd 10. lábjegyzet).

rozó beszédmodja. A 19. századi hagyomány és a 20. századi között tehát nincsen a műfajvonulat végiggondolását lehetővé tevő egységes fogalomhasználat. Ennek következtében a szerepvers előzménynélküli szövegfajtaként kerülhet csak elő Babits Mihály *Bolyaňa, A lírikus epilógja*, Ady Endre pár kuruc tematikájú verse (például *Bujdosó kuruc rigmusa, Esze Tamás komája, Az utolsó kuruc*) vagy Juhász Gyulától a *Mercutio dala, Lázár föltámadása, Odysseus búcsúzik* címűek esetében. Illetve csak a Petőfi költészetét a szerepjátszás szempontjából átértelmező Horváth János koncepciója alapján merülhet fel a két korszak közötti kapcsolat.²⁴

A szerepvers és a drámai monológ közötti különbség nem tisztázott egyértelműen, a szövegértelmezésekből az tűnik ki, mintha szinonimák lennének. A műfaj egyik értekezője azonban az ironia szerepét hangsúlyozta, ami a drámai monológ esetében döntőbb szerepet tölt be.²⁵ Csakhogy az ironia jelenlétének az észlelése, illetve fokozatának a mérlegelése meglehetősen nehézkes, hiszen nem a szöveg immanens sajátossága, hanem inkább olvasásmód függvénye. Szinte az egyes szövegértelmezések erre irányuló meggyőző erejétől függ a kimutatása. Talán a vers egésze és a beszélő véleménye közötti különbség megállapítása lehetne a támpontja az ironikusságra irányuló és vele a drámai monológ és a szereplő közötti különbség meghatározására vonatkozó mindenféle – a szerzői megszólalás versus lírai „én” közötti választás poétikai és ismeretelméleti – problematikát indukáló vizsgálódásoknak. Az ironikusság felismerhetősége, jelentőségének versbeli megfigyelése és mértékének mérlegelése nehézkes és egzakt formában szinte megválaszolhatatlan feladat. Nem hiába szentelt Wayne Booth egész könyvet e kérdésnek, arra a következtetésre jutva többek közt, hogy még az általa egyértelmű intenciójúnak (*stable irony*) nevezett fajtája esetében is az olvasói hozzáállás, a beállítódás és az előismeret alapvetően meghatározza egy szöveg ironikusságának az észlelését, és négy feltételt sorol fel, amelynek az olvasónak meg kellene ehhez felelnie.²⁶

A többféle megnevezés is sejteti tehát, hogy eléggé különösen kanonizálódott a drámai monológ hazánkban. Nemcsak a megnevezésbeli következetlenség és az ebből eredő egységes műfajvízió hiánya a jellemző hazai vonása, de a kánonban betöltött helye, a hozzá társított műfaji értékrend is viszontagságos. A 19. századi változatai vagy a líraértékelés élén helyezkednek el, mint például Kölcsey Ferenc: *Zrínyi éneke*²⁷ (1830) és *Zrínyi második éneke* (1838), Petőfi Sándor: *Az őriült* (1846), Arany János: *Ráchel siralma* (1851), *Az örök zsidó* (1860), Tompa Mihály: *Új Simeon* (1862) és *Ikarus* (1863). Más esetben felidéződnek, a nélkül azonban, hogy különö-

²⁴ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika. Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Pozsony, Kalligram, 2007, 85. skk.

²⁵ „If there is no discernible trace of irony (either double or single), then the monologue is probably [...] »mask lyric« rather than a full-fledged dramatic monologue: it is a mere mouthpiece for the poet rather than a genuine species of ventriloquized lyric.” (W. David SHAW, *Masks of the Unconscious*, i. m, 440.)

²⁶ Wayne C. BOOTH, *A Rhetoric of Irony*, Chicago, University of Chicago Press, 1974, 10–13.

²⁷ A vers korábban közismert címe *Zrínyi dala*. Ezt a címet a Kölcsey kritikai kiadás meggyőző textológiai érvekkel pontosította *Zrínyi énekére* (Vö. KÖLCSEY Ferenc *minden munkái. Verseik és versfordítások*, s. a. r. SZABÓ G. Zoltán, Bp., Ráció, 2001, 944.)

sebb figyelmet keltenének, azaz ismertek valamennyire, de már nem tekinthetőek az irodalmi emlékezet szerves részének, mint például Kisfaludy Károlytól a *Lantos szerelme*, illetve annak paródiája, az álnéven írt *Pontyi szerelme*, Bajza Józseftől az *Egy anya keserve*, *Az apáca* és Erdélyi János *Új Mózés* című verse. Vagy pedig – harmadik kategóriaként – szinte teljesen kiveszve az irodalmi emlékezetből a pusztá emlékműállítás kategóriájába sorolódik. Ez utóbbiak esztétikai szempontból szinte értékelhetetlen kompozíciókként, a historizmus irodalmi szövegeiként,²⁸ heroidaként csak művelődéstörténeti, illetve a nemzeti identitás szempontjából válhatnak említetthetővé (például Baróti Szabó Dávid: *Mária királyné férjéhez Zsigmondhoz*, Batsányi János: *Majthényi Barta keserve*, Pázmándi Horváth Endre: *Enyingi Török Bálint feleségének*, Tompa Mihály: *Zrínyi Ilona keserve*, Lévy József: *Mikes*).

A drámai monológ műfaja különösen az angol-amerikai irodalomban vált meghatározóvá. Robert Browning (például *My Last Duchess*, *The Bishop Orders His Tomb*, *Fra Lippo Lippi*) és Alfred Tennyson (például *Ulysses*, *Tithonus*, *Tiresias*) versei jelentik a műfaji hivatkozás alappéldáit. Látható az említett címek alapján is, hogy Browning gyakrabban beszéltet történeti figurákat, míg Tennyson inkább mitológiai alakokat szerepeltet. Majd, folytatva a sort, Algernon Swinburne (például *The Leper*), Christina Rossetti (például *Maggie a Lady*), George Meredith (például *Martin's Puzsle*), Thomas Hardy (*My Cicleh*) művein át egészen Ezra Pound (a *Personae* című kötet számos verse), T. S. Eliot (*The Love Song of J. Alfred Prufrock*, *Portrait of a Lady*, *Gerontion*), D. H. Lawrence (*A Youth Moving*), W. H. Auden (*Refugee Blues*), Robert Frost (*A Servant to Servant*, *Home Burial*), Philip Larkin (*Wedding-Wind*), Ted Hughes (*Hawk Roosting*), John Beryman²⁹ és még mások recepciójában ez a műfaji meghatározás a szövegértést meghatározó tradícióként jelenik meg.

Jelenlegi ismereteink szerint a drámai monológot (*dramatic monologue*) mint műfajelnevezést először 1857-ben használták, és 1859-ben alkalmazták legismertebb képviselőjének, Robert Browningnak a verseire,³⁰ annak ellenére, hogy maga Browning sohasem használta ezt a kifejezést. Természetesen visszavetítve a korábbi időszakokban is találhatóak ide sorolható művek, Tennyson és Browning is már az 1830-as, 40-es években megírták később a drámai monológ műfajának reprezentatív műveiként ismert verseik egy részét, de az Arany által az *Évek, ti még jövőendő évek* című vers mottójául idézett Byron *Chilloni fogoly* (*Prisoner of Chillon* [1816]) című versét is annak tartja a műfaj monográfiája.³¹ A műfaj áttörési pontja az 1842-es év. Ekkor jelent meg Browning *Dramatic Lyrics* című kötete, amelyben a *My Last Duchess* és a *Soliloquy of the Spanish Cloister* és ugyanezen évben kiadott Tennyson *Poems* kötetében az *Ulysses* és a *St. Simeon Stylites* címűek találhatóak e műfajból. 1836-ban jelentette meg Browning *Porphyria's Lover* és a *Johannes Agricola in Meditation* címmel a műfaj legis-

²⁸ Ezt emelte ki legutóbb: TAKÁTS József, *Irodalom és historizmus*, Tiszatáj, 2000/1.

²⁹ John BERRYMAN költészetéről írva FERENCZ Győző kijelenti: „A megsokszorozódott személyiség mint költői eljárás a drámai monológ végsőkéig feszített változata.” (*John Beryman: a megsokszorozódott személyiség és a költői én* = F. Gy., *Hol a költészet mostanában. Esszék, Tanulmányok*, Bp., Nagyvilág, 1999, 119.)

³⁰ Elisabeth A. HOWE, *The Dramatic Monologue*, i. m., 17.

³¹ *I. m.*, 20.

mertebb változatait, Tennyson pedig már az 1820-as évek végén írt drámai monológokat (például *Remorse* és *St. Lawrence*). Tennyson 1830-as datálású verséről (*Supposed Confessions of a Second-rate Sensitive Mind not in Unity with Itself*) állítja a műfaj monográfusa, hogy valószínűleg az első olyan, amelynek a címe világosan megkülönbözteti a beszélő hangját az költőjétől.³² Műfaji tudatosságot és fogalmi keretet azonban csak a Browning utáni költészetben nyerhetett.

Arany két, ma drámai monológnak nevezhető verse tehát még a műfaji tudat megszületése, ismertté válása előtt, illetve azzal szinte megegyező időben keletkezett, ezért nem hatással kell számolni, hanem önálló hangkeresés eredménye a meghódított újfajta – az angol irodalomban a modernitás irányában feltűnően megnyíló – műfaj. Arany költészetének personáit és egyéb, nem a drámai monológ kereteit kihasználó metaforikus énképeit (például Bolond Istókot, Vojtina Mátyást, Senki Pált, a tamburás öreg urat, az öreg pincért – idesorolva még a különböző álneveit is) inkább olyan párhuzamnak érdemes tekinteni, amely beleilleszthető az európai kultúrájú lírai törekvéseknek a 19. század harmadik negyedétől megjelenő „én”-többszöröző, a szétszóródó szubjektivitást jelző, personák képében elrejtő, elszemélytelenítő technikái közé, amely az angol nyelvű költészetben leginkább a Browning-féle drámai monológban, a francia költészetben viszont legfeltűnőbbben a Rimbaud-líra különféle personákat teremtő vonásaiban forrott ki.³³ Ezt a tendenciát illusztrálja Rimbaud gyakran idézett mondata, amely két levelében is szerepel. Georges Izambard-nak 1871. május 13-án és Paul Demeny-nek május 15-én írta: „Je est un autre” – „ÉN – az mindig valaki más”.³⁴

Ehhez hasonlítható – a végső „igazság”-ot tételezően ugyan kissé butítottan – Oscar Wilde-nak a maszkot az arcnál őszintébbnek vélő aforizmája: „Man is least himself when he talks in his own person. Give him a mask, and he will tell you the truth”. („Az ember akkor adja magát legkevésbé, ha saját személyéről beszél. Adj neki álarcot és megmondja az igazat”³⁵). E szerint ez a szerepjátszó műfaj alapvetően paradoxonra és iróniára épül. Annak elismerését jelzi, hogy az „én” csak a „nem én” nyelvvel képes az önkifejezésre.

Nem könnyű a drámai monológ meghatározása, mint ahogy a különböző műfajok keveredéséből kialakult zsánereké sem az általában, hiszen a műfajkonstituálónak vélhető jegyek változatos elrendeződést mutatnak, egyes szerzők műveiben csak alig jelennek meg, másokban viszont nagy hangsúlyt nyernek. A definiálásra tett kísérletek a két véglet közötti ingadozást mutatják. Vagy túlzottan körülírják, és így egy történeti korszak műfajává téve korlátozzák és szűkre szabják, vagy a másik végletbe esnek, és ekkor az értelme túlzottan és parttalanul tágga és

³² I. m., 21.

³³ James LAWLER, *Rimbaud's Theatre of the Self*, Cambridge, Massachusetts, London, England, Harvard University Press, 1992, 3–4.

³⁴ Arthur RIMBAUD *összes költői művei*, Bp., Európa, 1974, 280, 282. (SOMLYÓ György fordításában.)

³⁵ Ezt a Gilbert nevű szereplő mondja az objektív forma szubjektivitásáról Oscar WILDE *The Critic as Artist* című párbeszédében (*A kritikus mint művész* = O. W., *A szépség filozófiája*, ford., bev. HEVESI Sándor, Bp., Révai, é.n. [1919] 165.)

lazává válik. Ebben az esetben pedig a drámai monológ lényegében a líra fogalmával eshet egybe.³⁶ Ennek a véleménynek ellentmondhat azonban az, hogy míg a lírai szövegben az olvasó inkább a beszélővel azonosul, amelyet megkönnyít az, hogy ebben a verstípusban a megszólaló nem identifikálódik, addig a drámai monológban ez jóval nehezebben, csak metaforikus áttételek segítségével valósulhat meg, amelynek oka a megszólaló konkrét megnevezése és időben, térben történő elhelyezése. A műfaj e sajátossága által alapvetően ellenáll annak, hogy a szerzőt, a költőt „én”-t és a versbeli beszélőt azonosítani lehessen. Sokkal inkább a közöttük levő távolságra hívja fel a figyelmet a beszélőt konkrét – gyakran történeti léttel rendelkező alakhoz tartozó – tulajdonnévvel vagy társadalmi ranggal, sajátos jellemvonással meghatározó dikció.

Minden kétségen túl a műfajnak főleg Robert Browning műveire támaszkodó meghatározó vonásai a monologikus felépítés alapkövetelménye mellett a kollokvialis társalgási, beszéltnyelvi jellegzetességeket mutató nyelvhasználat, az odaértett hallgató jelenléte (azaz a gyakori megszólító mód), a pszichológiai önreveláció a beszélő részéről, valamint e beszélő világos és egyértelmű személyes identifikálása, amely a vers határozott tér- és időviszonyaiban is megnyilvánul.³⁷ Ezeket színezhetik azok a meglátások, amelyek az olvasónak a beszélővel szemben érzett rokonszenvét, esetleg a drámai és a lírai elem vegyítését emelik ki, vagy amelyek minden határozott definíció lehetőségét megtagadják ettől a műfajtól.³⁸ Újabban a drámai monológ műfajának az a vonása hangsúlyozódik, amely a beszélő figurájának megosztottságából következően a befogadóban képződik. A szereppel történő egyidejű azonosulás és elhatárolódás közötti feszültség kerül leginkább a vizsgálódások középpontjába, ez látszik mostanában a drámai monológ legizgalmasabb sajátosságának.

Az angol nyelvhasználatból kiinduló drámai monológ elnevezés az európai irodalmakban egyre elterjedőben van. Az irodalomtudományi globalizmus következtében a németben a korábbi Rollenlyrik, Rollengedicht kifejezések mellé kezd beékelődni a „dramatische Monolog”,³⁹ a francia irodalomtörténet is egyre szívesebben alkalmazza, noha a „monologue dramatique” kifejezés eredetileg drámai szöveget, a színpadon elmondott monológot jelent.⁴⁰ A műfaj német és a francia

³⁶ John Crowe RANSOM (*The World's Body*, New York, Scribner's, 1938, 250.) például leszögezte, hogy minden költészet tartalmaz bizonyos drámai mozzanatot. A költő nem a saját nevében beszél, hanem egy feltételezett karakter képében szól meg. Szerinte e miatt minden költeményt drámai monológként lehet tartani. Továbbá azt állítja, hogy Browning csak irodalmiasította azt a formát, amely mindig is a lírai vers sajátossága volt. (Ransom véleményét idézi Elisabeth A. HOWE, *The Dramatic Monologue*, i. m., 6.)

³⁷ I. m., 3.

³⁸ Vö. I. m., 4.

³⁹ Vö. Petra EHRENBRINK, *Sprecher im Wandel. Zur Gestaltung der Sprecherfigur im englischen dramatic monologue des 19. und 20. Jahrhunderts*, (Dissertation zur Erlangung des philosophischen Doktorgrades am Fachbereich Historisch-Philologische Wissenschaften der Georg-August-Universität zu Göttingen) Göttingen, 1994.

⁴⁰ Vö. Elisabeth A. HOWE, *Stages of Self: The Dramatic Monologues of Laforgue, Mallarmé, and Valéry*, Athens, Ohio University Press, 1990, 51; és UÓ., *The Dramatic Monologue*, i. m., 27.

változatai azonban eltérnek a Browning és Tennyson költészetében kierielt angol változattól. Ahogy a műfajról több átfogó áttekintést író Elisabeth Howe megfigyelte, a francia kevésbé használja a mindennapi társalgási nyelvet, és noha egyéni – a szerzőtől leválasztott – figurát jelenít meg, az nem annyira karakterizált, mint az angol. Túlzott általánosítása ellenére talán az is elfogadható állítás, hogy a francia lírai modernizmus a zeneiség hangoztatása után (Verlaine *Költészetan*, [*Art Poétique*] 1874) mintha inkább az írott nyelv felé tájékozódna, nem annyira a beszélt nyelv irányába.⁴¹ A német *Rollengedicht* viszont inkább típusokat alkalmaz, mint egyéni beszélőket.⁴² Szűkebb értelmében tehát a viktoriánus angol költészet egy sajátos megszólalásmódjára vonatkozik a fogalom, tágabb értelemben viszont a vers szövege, leggyakrabban a címe által meghatározott narrátorszerű szereplő monologikus megszólalásmódját alkalmazó, lírai érzelmkifejező vonásokkal rendelkező szerepverset jelenthet, amely aztán a 20. században különösen változatos műfajvariánsokat hoz létre, fellazítva az amúgy sem túl szilárd műfaji szabályrendszert.

A színlelés a műfaj alapvető jellemvonása, hiszen egy konkrét személy lelkivilágába kell behelyezkedni. Ez a szerepjáték, a más tónusába, érzelmi világába történő beolvadás olyan mértékű, hogy jól megvilágítható a paródia fogalmával. A tágabb értelmű – tehát gúnyt nem feltétlenül tartalmazó – paródiának az a sajátossága jelenik meg, ami a drámai monológ beszédmódjának a hitelességéhez elengedhetetlenül szükséges, vagyis egy történeti vagy mitológiai figura, de mindenképpen az empirikus „én”-nel nem azonosítható szereplő – a maga történetiségében – elképzelt stílusának, nyelvének, világlátásának, érzelmi életének az utánzása, egyszerre belülről és ugyanakkor kívülről láttatása.

A határok pontosítása

A magyar irodalomra vetítve is pontosítani kell a viktoriánus angol költészet esetében működtetett meghatározást. A hazai irodalmi tudat elsősorban az allegorizálhatóságot társította e műfajhoz, amelynek következtében az ironikusság jóval visszafogottabb, mint az angol változatban. A megszólaló hangban sokkal erősebben érzékelhető a költői vélemény jelenléte és kulturális beágyazottsága. A beszélő által sugallt jelentés és a vers egész jelentése nem válik olyan hangsúlyosan szét, hogy az irónia jelenlétére tudjon figyelmeztetni, és ez mintha inkább a szereplőre felé terelné a műfaji jelleget. Az allegorizáltságon kívül az ódai fenséges hangvétel és a balladai baljóslatú atmoszféra is a hazai sajátossága, ezért a Browning-féle változatra jellemző hétköznapibb beszédmódot egy másik – szerepjátékszerű voltában hasonló

⁴¹ *I. m.*, 28. – Főleg Mallarmé és Valéry költészete alapján állította ezt. A kivételek között sorolja fel Laforgue, Corbière, Max Jacob, Prévert és Queneau nevét.

⁴² *I. m.*, 25. – A német változattól a pásztori bukolikus tradíciót parodizáló Goethe: *Schäfers Klage* című versét, valamint Uhland: *Des Knaben Berglied*, Mörike: *Das verlassene Mägdelein*, Brentano: *Der Spinnerin Nachtlied*, Rilke: *Das Lied des Bettlers*, *Das Lied der Witwe*, *Das Lied des Idioten*, *Das Lied des Selbstmörders*, *Das Lied des Blinden* címűeket említi. A francia változat közül az alábbiakat emeli ki: Alfred de Vigny: *Moïse*, *La Colère de Samson*, Mallarmé: *L'Après-midi d'un faune*, Valéry: *La Jenne Parque*. (*I. m.*, 24–27.)

– verstípus vette át, amely azonban a drámai monológra jellemző minden líraibb tartalmat és vele a szerep és az empirikus „én” között feszülő kétértelműséget nélkülöz.

Hiába érzékelhető Tompa Mihálynak a *Gazdaember ömlengései* (1861) című versében az ironia, vagyis a meghatározott vagy meghatározható személy beszéltetésének formai sajátossága, véleményének és értékrendjének különbözősége a vers egészének értelmétől. Ez a vonása mégsem teszi drámai monológgá, hanem inkább olyan fajtájú szatirikus kompozíciónak tartható, mint például Petőfitől *A magyar nemes* (1845). E versekben a szerep nem a nyílt vallomásosság elől rejtőző szubjektum érzelm kifejezési lehetőségeinek a problematikáját jeleníti meg, sőt a sokarcú szubjektumfelfogás jelzésének sem tartható, hanem – e helyett – a szerepjátszó beszédmód a szatirikusságnak, a társadalmi ranghoz társuló jellem és nyelvhasználat verses kritikájának, az önleplező funkció kifejezőeszközének tekinthető. Csak a beszélő idegensége hangsúlyozódik, hiányzik belőlük a drámai monológ kétértelműségének a biztosítéka, azaz a másik szempont, a szerepen áttetsző „én”. Bár Browningnak is van ezekhez hasonlítható drámai monológja, ebben azonban az ironikusság nem egy társadalmi réteg képviselőjét érinti, tehát nem társadalmi szatírát ír, hanem az általában vett emberi gyarlóságra utalhat csak, mint például a *The Bishop Orders His Tomb* című versben a haldokló evilági – a halott vetélytárssal még a halál árnyékában is versengő kisszerű – hiúságára. Egyáltalán nem a püspöki rang kritikája szól ki belőle.

Egy másik típusa a beszédmódjukban a drámai monológhoz hasonlítható, de valójában oda nem sorolható verseknek a népiességgel vagy a vicces tónusú helyzetdallal társuló versbeszéd. Olyan szövegekben, mint Édes Gergely *A petri gulyás*, Czuczor Gergely *Népdalokjából az Első szerelemben* vagy szintén tőle *A szántólegény dalában*, Bajza József *A bojtárában*, Vörösmarty Mihály *A pásztorleány dalában*, *Andor panaszában* és *Ilus panaszában*, Szentiváni Mihály *Népdalok* című ciklusából jó pár darabban (*A napszámos*, *A szolgálólegény*, *A beteg szerető*, *A székelly legény Kolozsvárott*), Tóth Kálmán *Betyárdalában* és persze Petőfi pár népies helyzetdallában a szerepjáték a népies hangnak és a kedélyesség megjelenítésének az eszköze lesz csupán. Tehát, ahogy a szatirikus, úgy a népdal-, és helyzetdalszerű szövegek sem tekinthetők drámai monológoknak, mivel csak formailag, a beszédhelyzetet illetően és a köznyelvire emlékeztető kollokvialis nyelvhasználat alkalmazásában hasonlíthatnak a Browning költészete alapján meghatározott drámai monológokra. Azok a jellemzők azonban hiányoznak belőlük, amelyek miatt a műfaj időtálló lírai jelleget is kaphat, vagyis az a rejtőző személyesség és vallomásos érzelm kifejezés, amely a megsokszorozódott „én”-felfogáshoz kötődik, valamint hiányzik belőlük az a szerep és a költői „én” közötti feszültség, ami a nyilvánvaló elhatárolódás és metaforikus megfeleltethetőségük divergenciájából képződik.

A másik véglet viszont az, amikor a versbeli beszélő nem, vagy csak alig-alig tekinthető valós szerepnek, mivel a megjelenő „én” annyira szorosan kötődik vagy a lírai, vagy a biográfiai „én”-hez, hogy metaforizáltságuk csak nagyon haloványan válik érzékelhetővé. A drámai monológ ugyanis abban is közelíthet a balladához, hogy mindkét műfajban érzékelhető a három különböző műnemnek az egyes mű-

vekben egyik vagy a másik rovására történő dominanciája. Külön típusa lehet ezért a drámai monológnak az a versfajta, amely vallomásos jellege miatt erősebben közelít a lírához. Ebben is érzékelhető némi szerepjátszásra utaló hajlam, de ez nem a konkrét történeti figura megnevezésében és beszéltetésében, korának, atmoszférájának az érzékeltetésében nyilvánul meg, hanem csak a nyilvánvalónak látszó vallomásosság elhárításában teljesedik ki. Az effajta versekben a cím figyelmeztethet leginkább a drámai monológ szerepjátszó sajátosságára, de a címbe megnevezett szereplő itt könnyedén azonosítható az empirikus szubjektummal vagy a lírai „én”-nel, mivel nem történeti szereplőt nevez meg, hanem sokkal egyértelműbb „én”-metaforát használ a nyíltan vallomásos hang közvetlenségének az elhárításához.

Lehet ugyan vitatkozni azon, hogy ki beszél, az azonban elgondolkoztató lehet, hogy a rímeket és a versritmust adó, azaz a szöveget *léíró* és a rímeket, a verslábakat nyelvi közlésként *kimondó* beszélő közötti különbség csak alig-alig érezhető ezekben a versekben. A vers egészének értelme és a benne kimondott közötti különbség, valamint a költői „én” és a beszélő közötti különösebb distancia hiánya miatt tarthat ide – többek közt – Ányos Pálnak az *Egy boldogtalannak panaszzai a halavány boldnál*, Garay Jánostól *Az új trubadúr*, Vörösmarty Mihály *Az élő szobor* című verse, Erdélyi János *Pórfűje*. A drámai monológnak ehhez a kevésbé ironikus, a szerepvers felé hajló fajtájához sorolható továbbá Vajda Jánostól *Az örült költő* és Babits Mihály *A lírikus epilógja*, sőt talán még Kosztolányi Dezső *Esti Kornél éneke* is, amely ugyan egyértelmű tulajdonnevet alkalmaz, mégis az Esti Kornél novellák átsugárzása lehetővé tette a költői „én” alteregójaként történő szövegértést. Az egyes szövegértelmezések árnyalhatják ugyan a sarkított idesorolást, azonban az talán leszögezhető, hogy ezek a versek akár drámai monológnak is tekinthetőek, de már semmiképpen sem annak a 19. századra inkább jellemző, a heroidától származására a konkrét történeti szereplővel emlékeztető fajtájához sorolhatók. Ezekből ugyanis hiányzik az a jellemző vonás, amely a konkrét térbeli és időbeli identifikálást jelentené, sőt a megszólaló hang – Browningnál gyakran önleplezővé váló – iróniája sem határolja el a beszélőt a beszéltetőtől, hanem a szerep voltra csak a vers címének harmadik személyű grammatikája, a beszélőt megnevező megformáltsága figyelmeztethet. Ez az a változat, amelyet Káte Hamburger Mörrike *Lied eines Verliebten* című verse esetében figyelt meg, ahol a címbe megnevezett szerelmes „többé-kevésbé világos álcázása a vers empirikus »én«-jének”.⁴³ Valószínűleg azonban itt is találhatók átmenetek és fokozatok, hiszen magának az iróniának és mindenféle kétszólalmúságnak a felismerése és feltárása erősen függ az egyéni értelmezéstől és beállítódástól. Például Petőfi *Az örült* című verse, annak ellenére, hogy nem történeti szereplőt beszéltet, inkább tűnik szerepszerű megszólalásúnak, mint az imént felsoroltak, de talán kevésbé az, mint – mondjuk – a *Ráchel siralma*.

A drámai monológ legjellemzőbb vonása a megszólaló hang kettőssége, amely Bahtyin dialogikusság fogalmára emlékeztette e műfaj értelmezőjét.⁴⁴ Csakhogy a

⁴³ I. m., 8.

⁴⁴ I. m., 9–10.

Bahtyin által a regényben megfigyelt jellegzetesség itt a versbeszéd epikai vonásokat, háttértörténetet felidéző jellegén átszűrődő szerzői nézőpontnak és a beszélő szempontjának az ellentétéből teljesebbé válhat ki. A drámai monológban ez a polifónia nem a regény narrátori igazságfogalmat nélkülöző többszólamúságában, sem a balladákra jellemző párbeszéd formájában, hanem a versben beszélő szerep ugyanakkor a beszédűkhöz rímet, nyelvi formát adó költő közötti feszültségben alakul ki, hogy a stabil, egységes, változatlan és önmagával azonos „én”-fogalom felbomlását jelző beszédmóddá változhasson át. Ez a monológ formájú verstípus a *dialogicitás* fogalmának sajátos, paradoxonokkal terhelt változataként értelmezhető.

E megszólalásmódnak a lírai hangvételt kerülő, a fokozott önirónia és az ars poetica irányában tájékozódó változata lehetne akár a *Vojtina Ars poeticája*. Azonban drámai monológként olvasását megnehezíti, hogy a Vojtina megnevezés ellenében a megnyilatkozó szubjektum biztos identifikálása nehézségbe ütközik, hiszen legalább két személy (a fűzfapoéta tanárrá változik, amire a „Lettem éneklőből... énektanár” sora figyelmeztet, és az átalakulás stílusváltással is jár) szól meg benne. A drámai monológban viszont csak egy személy beszélhet, mivel a beszélő személynek és beszédének megírója között feszülő kettősség az, amely a szubjektum azonosságvesztésének elméletével történő számvetésére készíthet. E műfaj a descartes-i „gondolkodom” helyett a gondolodom, az el vagyok gondolva – szintén Rimbaud levelében megfogalmazott – igazságával szembesítésre ösztönöz.⁴⁵ A szubjektum egységének ez a kérdése az, amely az előzménytől, a heroidától a drámai monológot megkülönböztetheti, amely ezt a verstípust a magabiztos gondolkodó szubjektum helyett az elgondolt szubjektum lehetőségével társítja. Abból a szempontból viszont a *Vojtina Ars poeticája* inkább sorolható a drámai monológ keretei közé, mert a *Ráchel siralma* és *Az örök zsidó* esetében a költői azonosulás a szereppel teljesen nélkülözi azt az (ön)iróniát, ami a Vojtina-féle, a fűzfapoétai szerepbe bújó beszédmód „én”-szemléletének az alapját adja. Az e hangoltság által teremtett kétszólamúság hiánya az, amiért Szegedy-Maszák Mihály és Barta János egyaránt a kételyeknek adtak hangot *Az örök zsidó* drámai monológként történő megnevezésekor. Magyarán, mintha ez a drámai monológ szerűnek érzékelt Arany-szöveg a monológban elrejtett dialógus hiánya miatt tűnt volna számukra a műfajt csak csírájában érintő, de azt kiteljesíteni nem tudó versnek.

Érdemes tehát ezt a műfajt most már kissé differenciáltabban, a hazai hagyománnyal is szembesülve megvizsgálni, hiszen a felsorolt szerzők és az ide sorolható verseik többsége jelezheti, hogy egy jelentős műfajalakulattal kell számolni a magyar líra esetében is. Nem töltött be talán olyan meghatározó szerepet, mint az angol irodalomban, ahol a modern líra fogalma társult hozzá, közvetlen átmenetet feltételezve a 19. századi és a 20. századi líratörékvések között, kiegészülve az *objektív líra* T. S. Eliot féle, az angol irodalomban nagy hatású és tekintélyű fogalmával. A Brow-

⁴⁵ „Nem helyes azt mondani: én gondolom. Úgy kellene mondani: engem gondolnak.” RIMBAUD levele Georges Izambard-nak 1871. május 13. (*Arthur RIMBAUD összes költői művei*, Bp., Európa, 1974, 280. [Somlyó György fordítása])

ningért lelkesedő Ezra Pound e versbeszédet közvetlenül emelte át a késő romantikából az angolszász modernizmus terebélyesére. Azonban az egységes fogalomhasználat a magyar versek esetében is mutathatja, hogy jóval fontosabb és jóval sokszínűbb vonulattal kell számolni, mint ahogy a szétszórt és gyakran a hazai hagyomány szempontjából szinte megközelíthetetlennek tételezett előzmények mutatják.

Szörényi László azon állítása, miszerint Arany két 1851-ben keletkezett verse, a *Ráchel* és a *Ráchel siralma* „a heroidából kiindulva megteremtett modern objektív líra első jelentkezése a költészetben”,⁴⁶ azért lehet rendkívül gondolatébresztő, annak ellenére, hogy csak a *Ráchel siralmának* megszólalásmódjára vonatkoztatható,⁴⁷ mert a drámai monológban valóban korábbi rokona, előfutára a közismert mitológiai vagy történeti hős megszólalásával jellemezhető heroida,⁴⁸ és az objektív líra fogalmában kiteljesedő személytelenség az, amellyel az angol irodalom fogalomtárában ez a szövegfajta leginkább társítható.

A heroida a 18. század végére vált népszerűvé hazánkban, de a műfaj nem a drámai monológgal, hanem inkább a levélregénnyel került összevetésre nálunk az utóbbi időben. Az elnevezés Ovidius *Hősnők leveleiből* származik, ezért maradt meg a nőnemre utaló alak, annak ellenére, hogy a műfajjá válása után nemcsak nőket, hanem férfiakat is megszólaltatott.⁴⁹ A drámai monológ előzményeként tekintve a heroida más oldalát mutatja, mint a levélregényből visszaolvasott. Innen nézve nem annyira az érzelmes hang és a szerelmi tematika – Bódi Katalin átfogó tanulmányában meggyőzően bemutatott sajátossága – válik szembeszökővé.

Valószínű, hogy a heroida hazai átalakulása kétfelé ágazott el. A reformkorra nemzeti színezetűvé vált és nem annyira az egyéni érzelm kifejezésnek a szolgálatába szegődött, hanem már a nemzeti történeti emlékezet felidézése és életbentartása lett a fő funkciója. Jellemző a hazai műfajrendszerben betöltött ilyen szerepére, hogy a borítón Bloch Mórcként szereplő későbbi Ballagi Mór 1845-ben megjelent és Arany által is olvasott⁵⁰ műfaji antológiájába (*Költészeti kézikönyv vagy magyar költemények példagyűjteménye, a költészet fajai szerint elrendezve, költészet tanulók számára*) melyik két heroidát válogatta be a korábbi időszakból. Az egyik Baróti Szabó Dávidtól a *Mária királyné férjéhez Zsigmondhoz*, a másik pedig Horváth Endre (Pázmándi Horváth Endre) *Enyingi Török Bálint feleségének Torbágyra* című verse. Mindkét heroida a történeti szituáció bemutatására helyezi a hangsúlyt, nem a lélekállapot válik fontossá.

Tatay István 1847-ben megjelent és Arany által szintén olvasott antológiája azonban már Bloch Móréhoz képest rugalmasabb műfajfelfogást képvisel. Nem az

⁴⁶ SZÖRÉNYI László, *Epika és líra Arany életművében* = Sz. L., „Multaddal valamit kezdeni”, Bp., Magvető, 1989, 193.

⁴⁷ A *Ráchel* harmadik személyű megszólalásmódja gátolja meg azt, hogy több megszólalót feltételező balladaként vagy első személyű megszólalót feltételező heroidaként, drámai monológként, netán szerepviseleként értelmezhető legyen.

⁴⁸ Vö. Elisabeth A. HOWE, *The Dramatic Monologue*, i. m., 18.

⁴⁹ A heroida eredetét áttekinti: BÓDI Katalin, *A rejtőzködő hagyomány: a heroida jelentései a magyar irodalomban a XVIII. század második felében* = *Tanulmányok a felvilágosodás korának magyar irodalmából*, szerk. DEBRECENI Attila, Debrecen, 2004 (Studia Litteraria, 47), 65–66.

⁵⁰ *AJÓM*, X, *Prózai Művek*, I, s. a. r. KERESZTURY Mária, Bp., Akadémiai, 1962, 633.

episztolából, hanem az elégiából vezeti le a heroida hangvételt,⁵¹ és szemléltetőül hozott versei is arról árulkodnak, hogy ő már e műfajt nem feltétlenül csak a történeti emlékezet fenntartására véli alkalmasnak. Ennek az antológiának a műválasztása mintha jelezne azt a bizonytalanságot, amelynek következtében a heroida a drámai monológ felé tartó útra tért át. Példái közül az első *Nádasdy* címmel a „Népdalok”-ból hozott szöveg, a második Vörösmarty *Az elhagyott anya* című verse. Harmadiknak Kazinczy *Rádayja*, a negyediknek szintén Kazinczytól a *Péczeli* található a lapokon. Csak az ötödik, az utolsó példa illeszkedik a Bloch-féle antológia szelleméhez, mivel itt is az *Enyingi Török Bálint feleségének Torbágyra* (a nála szereplő címvariáns: *Enyingi Török Bálint feleségének, a stambuli hét toronyból, Torbágyra*) című vers található. Különösen a Vörösmarty-versnek a heroida műfajába sorolása válik talányossá, ez ugyanis erősen eltér a többitől. Nem is egyértelműen monologikus formájú, hiszen keretszerűen harmadik személyű narrátori szólam öleli körül az anya keservét és a történetiségre tett konkrét utalás is hiányzik belőle. Azért érdemes megfigyelni a Vörösmarty-vers kivételével és a Kazinczy-versek fenntartásos kezelésével az 1840-es évek heroidaként feltüntetett verseiben a fokozott hazai történeti szempontot, mert így válik sokatmondóvá az, hogy Aranynak azon két műve, amely a heroida hagyományából a drámai monológgá válás verseként mutatható be, feltűnően kerülni igyekszik a nemzeti történelmi emlékezetet felidéző, a nemzeti identitást erősítő sajátosságot, annyira hogy nem is a magyar múltból választ szereplőt és inkább legendaszerű a történetisége. A heroidának még – az antológiák szövegválasztásának tanúbizonyossága szerint – az 1840-es években is uralkodó fő funkciója törik meg Aranynál. Nála már nem a történeti szituáció és a történeti alaknak a megelevenítés által a nemzeti emlékezetbe hozása működteti a dikciót. Mivel Arany a heroidát egyértelműen egy hősi személy és nem „saját” érzelmének a kifejezéseként, valamint levélfarmájú elégiaként határozta meg,⁵² e két vers azzal, hogy nem alkalmazza az episztola formai sajátosságait, hanem csak a Tatay István által is említett elégiai alapmodalitást tartja meg belőle, tudatos távolságtartást jelez a heroidának az antik és részben a reformkori hagyományától is.

Nehéz a lírai szerepjátszó „én” érdekeltségén kívül egzaktabb formai ismérvek alapján meghúzni az antikvitástól eredeztető heroida és a drámai monológ közötti határt, valószínű, hogy átmeneti szövegtípusok találhatók a találkozásuknál. Az antik, az Ovidius által népszerűvé vált episztola formájú heroida hagyományának és a drámai monológ közötti átalakulásnak fontos fordulópontja lehet Kölcsey *Zrínyi éneke* és *Zrínyi második éneke*. Az episztola jellegű megformálás nem található meg bennük, a történeti szereplő felidézése, de történeti létének a háttérbe szorítása szintén mintha a drámai monológ lírai érdekeltségének lenne megfeleltethető,

⁵¹ *Költészeti és szónoklati remekék, magyar prosodiával, metrikával, s költői és szónoki beszédnemek és fajok rövid elméleti fölvilágosításával*, kiad. TATAY István, Pest, 1847, 138.

⁵² „A heroida (hős levél vagy távszózat) nem egyéb, mint elégia, de melyben a költő nem saját, hanem valamely elhunyt hősi személy érzelmeit fejezi ki levél alakjában. Ilyeneket írt a régi korban Ovidius, melyeket az újabb költők is utánoznak. Nálunk is van egy kettő.” ARANY János, *Széptani jegyzetek* = *AJÓM*, X, i. m., 558.

sőt talán túl is lép a műfaj által megkívánt konkretizáción, hiszen Zrínyi személyisége és kora identifikáló erővel egyáltalán nem jelenik meg. Kölcsey két Zrínyit beszélgető verse nem Zrínyi Miklósról szól, személyiségének vonásai nem rajzolódhatnak ki, nem a történeti hős feltételezhető gondolatait szóltatja meg, hiszen azt sem tudhatjuk, hogy melyik Zrínyiről, a szigetvári hősről vagy a *Szigeti veszedelem* írójáról van-e szó.⁵³ Ezért e két vers már a heroida és a drámai monológ közötti átmeneti pozíciót testesíti meg. Egyértelmű drámai monológoknak azért nem tarthatók, mert a szubjektum megosztottságának és érzelmi kifejezhetőségének a problémáját a hazáért aggódás érzete helyettesíti. Ez a korábban keletkezett Zrínyi versben, az 1830-as *Zrínyi énekében* az 1823-as datálású *Hymnusnak* saját, nem identifikált „én” beszédű formájának az elhárításában, mondanivalójának más szájába adásában jelenik meg, hogy történeti tekintélyérvként adhasson súlyt a mondandónak. Ugyanakkor párbeszédessé szerkezetük miatt (az 1830-as versben a kérdő és arra válaszoló, az 1838-as versben a „Sors”-ot megszólító és a felszólításra felelő versszakok váltakoznak) Zrínyinek, a beszélő „én”-nek két tudatra bomlása is megformálódik. Hiszen a monologikus tudat belső dialógust folytat bennük, amely miatt ez a két Kölcsey-vers akár a nemzete sorsáért felelős beszédmód és egy másik, a személyiség megnyilatkozását már poétikai kérdésként felvető, az egységes, önmagával kételymentesen azonosuló szubjektum fogalmát elhárító verstípus találkozási pontjaként is értékelhető.

Filológiai tények is bizonytalanná teszik a versben beszélő személyének a megállapítását. A vers címét a drámai monológok esetében még a szokásosnál is nagyobb figyelemben kell részesíteni, hiszen – ahogy a felsorolt példák nagy része is mutatta – leginkább ez a harmadik személyű megnevezés adhat biztos támpontot a megszólaló mibenlétére vonatkozóan, hiszen az első személyű önmeghatározás meglehetősen nehézkessé tenné a szöveget. Kölcsey első Zrínyi-versében is ez az egyetlen intenció arra nézve, hogy Zrínyit tekintsük a megszólalónak. A cím azonban nem Kölcseytől származik, hiszen Zrínyi nevének a szerepeltetése vagy a verset továbbító Bártfay, vagy a cenzor ötlete.⁵⁴ Csak a második Zrínyi-vers címe esetében lehetünk biztosak a szerzői címadásban.

Zrínyi megjelenítése tehát az átmeneti pozíció fenntartása mellett akár értelmezhető a drámai monológ keretei között is, hiszen az eredetileg Browning verseire visszavezetett egyik alapvető műfaji összetevő az, hogy a versben beszélő alak és az életrajzi szerző között a konkrét azonosítást – a megszólaló tulajdonnévvel, vagy rangjának megnevezésével – elhárító verstípus megformáltsága és átéltsége révén mégis a jelképes lelkiállapotbeli azonosulásukat sugallja, lírai jellegű szerepjátszássá lényegül át.⁵⁵ Ez a szöveg abból a szempontból illik a drámai monológoknak az életrajzi személyességet formálisan tagadó, de ugyanakkor paradox módon a perszónális lírai hangot megszólaltató hangvételébe, mert a történeti szereplő nevével jelzett

⁵³ Erre vonatkozóan: KÖLCSEY Ferenc *minden munkái. Verseik és versfordítások*, s. a. r. SZABÓ G. Zoltán, Bp., Ráció, 2001, 945, 1025.

⁵⁴ *Uo.*

⁵⁵ Vö. Elisabeth A. HOWE, *The Dramatic Monologue*, i. m., 3.

historikum nem egyértelműen a történeti hatása miatt lesz jelentőségteljes, hanem sokkal inkább az atmoszférateremtés és az eltávolítás eszközévé válik.

A szerepre és a mögé rejtőző lírai „én”-re szétváló, a lírai ént megkettőző eljárás mód az alakformálásban megjelenő elidegenítés a közvetlen életrajziségről leszakadó metaforikus költői „én” formálásában kap kiemelkedő szerepet. Egy olyan lírai műfaj ez tehát, amely azért színlel egy konkrét megszólalót, mert nem akar az érzelmkifejezés közben érzélgősségbe átesni, nem akar ömlengően és életrajzi személyességet felidézően, nyílt vallomásosságot feltételezően lírainak látszani. Aranynak a *Ráchel siralma* (1851) és – talán a kételyek fenntartása mellett – *Az örök zsidó* (1860) illeszkedhet a drámai monológ keretei közé. *A rab gólya* és *A pusztai fűz* viszont azért nem, mert a beszélő ezekben nem felel meg a műfaj egyértelműen személyt, szigorúbban véve történeti vagy mitológiai alakot beszéltető kívánalmának. Ezek a versek sokkal inkább önallégoriának tekinthetők. Horváth János Petőfi-könyvében a Petőfi-poétika hívószavának megtett „szerepjáték” a *Ráchel siralma* és *Az örök zsidó* esetében egy, a Petőfi-versektől idegen, másfajta, már a lírai én kimondhatatlanságának, a szubjektum és érzelmei nyílt rögzítésének a lehetetlenségét, a kifejezhetetlenségének az érzetét jelző, csak színlelhető voltának poétikai képletévé alakul.

Az allegória árnyalatai: Az örök zsidó

A drámai monológ hazai 19. századi recepciója különösen Tompa Mihály idesorolható szövegei esetében a történeti-politikai allegorikussággal társította a műfaj beszédmódját. Ez a fajta allegorikusság az európai hagyományban nem jelenik meg, csak a versszubjektum metaforizáltsága és státusa szokott alapvető, az értelmezés milyenségét befolyásoló kérdéssé lenni. A műfaj ezek szerint arra int, hogy a szöveg nem a beszélőtől származik, hanem a beszélő származik a szövegből.⁵⁶ A magyar irodalom azonban alapvető értésmóddá avatta az allegorikus szövegértést, és a stabil és meghatározó pozíciójú szerzőképet, amely feltehetően a történeti sajátosságok miatt vált a magyar irodalomban ilyen alapvetővé. A cenzúra ereje és a hajlam az öncenzúrára felerősítette a versbeszéd hajlandóságát az allegorikusságra, és kinevelte az ehhez megfelelő olvasási stratégiát is, a ráhangolódást az allegorikus olvasatra. Ráchelnek és az örök zsidónak a figurája így nemcsak az Arany-féle költői „én” személyiségének, hanem könnyen a Világos utáni nemzeti érzületnek a metaforájává is válhatott. Az allegorikusság e fajtája pedig a műfajhoz alapvetően társított iróniát szünteti meg, azaz a drámai monológ és a szerepvers között feszülő árnyalatot nem engedi kibontakozni.

A drámai monológhoz sorolható művek hazai recepciójában általában kétféle allegorikus olvasat jelenléte érhető tetten. Egyrészt az életrajzi szerzőnek és a megszólaló alaknak az egymásra vetítése. Másrészt az életrajzi azonosításon túl egy általánosabb és körvonalazhatatlanabb életérzés, a hangulat metaforájaként megfigyelt allegória már-már a szimbólum értésmódja felé tett lépésről tanúskodhat.

⁵⁶ Herbert F. TUCKER, *Dramatic monologue and the Overbearing of Lyric*, i. m., 243.

Nemcsak ez a műfajhoz társított hazai olvasási stratégia, de a szereplőválasztás is felerősíthette az allegóriára irányuló olvasói hajlamot *Az örök zsidó* esetében. Már Heinrich Gusztáv 1881-ben megjelent motívumtörténeti tanulmánya hangsúlyozta a bolygó zsidó motívumnak könnyen allegorizálható voltát.⁵⁷ Heinrich a téma négy lehetséges értelmezési körét vázolta fel.⁵⁸ Komlós Aladárnak egy 1964-ből származó véleménye – éles vitát nyitva Voinovich Géza életrajzi értelmezésével – Heinrich változatai közül a másodikkal azonosítja Arany zsidóját, vagyis az életundor és a halálvágy kifejeződését látja meg benne. Heinrich Gusztáv rövid megállapítására támaszkodva Komlós Aladár úgy summázza gondolatmenetét, hogy „nem az emberiség, hanem az 50-es évekbeli európai (főképp magyar) ember belső bizonytalanságát, változó remények és folytonos csalódások közt hányódását fejezi ki”,⁵⁹ vagyis nem a konkrét életrajzi „én” önallgóriájaként olvasta a verset, hanem általánosabb metaforát lát a megszólaló figurában: egy életérzés megszemélyesítőjét.

Az allegorikus értelmezési tartományban tehát könnyen a versbeli beszélő és az életrajzi költő vetülhet egymásra, mintha a szerepjátszó versszöveg az írójának sorsa feletti bánkódását és politikai érzületbeli hangulatát képezné le, meglehetősen direkt módon. Vagyis az ilyen típusú allegorikusság megfigyelése éppen a drámai monológnak azt a sajátosságát szünteti meg, amely a beszélő „én”, a szerzői „én” és a költő „én” közötti nyelvi és érzésszerű ellentét és hasonlóság közötti feszültségéből jön létre, amelynek következtében a vers annak észlelésére kényszeríti az olvasót, hogy felfigyeljen a szöveg beszélője által sugallt jelentés és a vers egészének a jelentése közötti különbségre. *Az örök zsidó* recepciótörténetében vissza-visszatérő értelmezési tartomány az életrajzi élményű allegorikusság megfigyelése. A legárnyaltabban Barta János jelenítette ezt meg, egyszerre kétféle értelmezését nyújtva a szövegnek. Miután a személytelen személyesség verseként határozta meg a verset („E költemény igaz, átélt, művészileg magas szintű – de nem személyes. Nem a költő önvallomásáról van szó, hanem idegen élménybe való művészi beleélésről.”⁶⁰), megkérdőjelezi saját maga állítását, amikor felteszi a kérdést, hogy „[]lehetséges-e költő számára az objektivitásnak ez a foka?”, amelyre aztán választ is ad. Az utolsó versszak az ő számára is az, amely az előző értelmezése ellen szól,

⁵⁷ HEINRICH Gusztáv, *A bolygó zsidó mondája*, Budapesti Szemle, LV. sz., Bp., 1881.

⁵⁸ „A modern költő, ki Ahasverust valamely alkotásnak hőségé akarja tenni, a mondának négyféle fölfogása közt választhat. Először mint a zsidó nép megszemélyesítőjét rajzolhatja és szerepeltetheti Ahasverust, másodsor az életundor és a halálvágy kifejezőjeül használhatja az örök vándort, kiből a földi dolgok örök egyforma váltakozása utálatot ébreszt és kit a nyugalom, a béke, a megszűnés reménye boldogít, harmadsor korlátoltabb vallási szempontból, az istentagadót láthatja benne, ki vakságból és dacból el nem ismerte, sőt gúnyosan és lelketlenül visszautasította a Megváltót, végre negyedsor csak az örök vándort tarthatja meg, ki az emberiségnek közel két évezredre terjedő küzdelmének élő szemtanúja volt. Ez utóbbi esetben Ahasverus dacza Istennel szemben nagyobb vagy kisebb mértékben képezheti a cselekvény kiinduló pontját és rugóját, úgy hogy a harmadik és negyedik fölfogás többnyire összefolynak, sőt a költők rendszerint az előbbiekhöz még a második fölfogást is fölkarolják, mert Ahasverus halálvágyát se nem tudják, se nem akarhatják teljesen mellőzni.” (I. m., 12.)

⁵⁹ KOMLÓS Aladár, *Három félreértett Arany János-vers*, Itk, 1964/1, 28.

⁶⁰ BARTA János, *Ahasverus és Tantalusz* i. m., 321.

amely az objektivitásról kifejtett véleménye felülbírálatára készíti, mivel ez „személyes lírai érdekeltséget”⁶¹ árul el. Barta János tehát két részre, a szöveg kétféle, egymással homlokegyenest ellenkező logikájú értelmezésére bontja szét a drámai monológ műfajának feszültségforrását, kettős olvasatra számottartó szöveggé rendezve át így a műfaj sajátosságát.

A „Szegény zsidó... Szegény szívem” sora kulcsfontosságú tehát nemcsak a drámai monológ, de a szöveg allegorikusságának a szempontjából is. A versben ez valóban fordulópont, hiszen az eddigi első személyű beszélő hirtelen és váratlanul harmadik személyben említi magát. Ez a grammatikai és nézőpontbeli áthelyeződése a versnek olyan önleplezés, amely a költői „én” és az örök zsidó között szoros metaforát létesít, amelyből az egész vers önallegóriaként világosodik meg. Ez a sor figyelmeztet arra, hogy a zsidó figurája nem önmagában érdekes, hanem csak a lélekállapot megjelenítésének a költői képeként működik a szövegben. Vagyis a drámai monológnak azt a feszültségét számolja fel, amely abból a bizonytalanságból képződött, hogy a megszólaló alakja egyszerre történeti konkrétságában, világában, nyelvében bemutatottan eltávolított, ugyanakkor a költői „én”-nek, sőt a befogadói szubjektumnak a személyessége, érzelmi világa is áttetszik rajta. A műfajnak a konkrét és a metaforikus jelentés közötti oszcilláló jellegét szünteti meg.

Ennek a sornak a jelentősége leginkább Keats *Óda egy görög vázához* című verséhez hasonlítható. E versnek az angol lírában betöltött szerepe, kanonizált esztétikuma és az utolsó előtti aforizmaszerű sorának („A Szép: igaz, s az Igaz: szép!”) az értelemadást egysíkúvá rendező szembeállítására Arany versének jelentőségteljes volta és a jelentőséget a metaforával visszafogó sajátosságával hozható párhuzamba. Az angol és a magyar vers e részlete egyaránt a zsigeri és az intellektuális esztétikai érzékelés közötti átfedés gátlójának tekinthető. Keats versének ez a túlzottan rövidrezáró, szentenciaszerűen leegyszerűsítő sora megosztotta az értelmezőket hibáztató (például T. S. Eliot), elfogadó (például I. A. Richard, Cleanth Brooks) és az egyértelmű értékítélettől tartózkodó, de a sort mindenképpen magyarázatra szorulóknak érző (például M. H. Abrams) állásfoglalások között. A szentenciaszerű befejezéssel elrontott vers vádja alól Cleanth Brooks azzal védelmezi az ódát, hogy a vers egész kontextusából nem szabad kiragadni, mert az egész nézőpontját tekintve ez a mondat a szöveg szereplőjének a szájából ered, és így a váza, pontosabban a vers harmadik sorában említett „sylvan historian” (erdei történetmondó) véleményének tartható. Ahogy kimutatta, a paradoxonokból felépülő versben ez a sor nem a kijelentés igazsága vagy nem igazsága, nem a kinyilatkozott vélemény milyensége miatt fontos, hanem a versszöveg paradoxonjainak a kontextusából szemlélhető.⁶² Brooks tehát lényegében a mű figuratív egységének a szemléletére vonatkozó álláspontot vetíti a versre, és ironikusságára int.⁶³ A *New Criticism* hangadói közül leginkább Richards hangsúlyozta ezt az álláspontot, szintén a

⁶¹ I. m., 327.

⁶² Cleanth BROOKS, *Keats erdei történetmondója. Történet lábjegyzet nélkül*, ford. SZEGEDY-MASZÁK Mihály = *Strukturalizmus*, szerk. HANKISS Elemér, Bp., Európa, é. n. [1971], 88–89; *A modern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, Bp., Osiris, 1998, 398.

⁶³ Vö. Wayne C. BOOTH, *A Rhetoric of Irony*, i. m., 17.

Keats-óda e nyugtalanító sorát hozva fel példának, mikor a költeményben levő kijelentések értelmi felfogása mellőzését, az igazságtartalmuk mérlegelésének a felfüggesztését az értelmezés kívánalmaként fejtette ki.⁶⁴ Ez a nézet azonban nemcsak az angolszász líraelméleti gondolkodásban, hanem a nyelv tropologikus természetét hangsúlyozó formalista iskolákból kinőtt tanításokban, de például Heideggernél is megtalálható: „A költői kimondásban a mondott nem bír tartalommal, hanem képződmény”.⁶⁵

Az Arany-vers esetében hasonlóképpen lehetne védekezni a költői „én” és az örök zsidó között párhuzamot létesítő metaforát, annak ellenére, hogy ezzel a sorral induló utolsó versszak éppen ellenkezőleg jár el. Nemhogy beleilleszkedik, hanem látványosan megtöri a vers egészének kontextusát azáltal, hogy grammatikai alanyt vált. Ez a fordulat tehát a kontextus egysége érdekében a kontextus megtörésének a funkcióját teljesíti, vagyis a tíz-versszaknyi űzöttség feloldását szolgálja a tizenegyedik versszak nézőpontváltása. Lehetővé teszi a motívum kívülről szemlélését, hiszen a vers szerkezeti lezárhatóságát biztosítja, ellentmondásba kerülve a „Tovább! tovább!” refrénnel. A lezárhatatlanság érzetét lezárható formába helyezi. Ez a metafora tehát mintha figyelmeztetni kívánna arra, hogy ne hogy egy balladaszerű narratívát vetítsen az olvasó mögéje, valamint szerkezeti lezáró szerepet kap, annak érdekében, hogy a megnyugodni nem tudás érzetét egy lezárt szerkezetbe, nyugvópontra tudja helyezni.

Barta János már idézett állásfoglalása szerint a személyességnek a túlzott áthallása miatt nem tekinthető ez az Arany vers tisztán drámai monológnak, és Szegedy-Maszák véleménye is erre utalt. Ebből a szempontból sokkal egységesebb megformáltságú a *Ráchel siralma*, mert abban nem található a jelentést ilyen rövidre záró, az objektivitást felszámoló sor. A drámai monológrol újabban írott monográfia azonban nem ilyen szigorú a szubjektivitás túlzott átlátszóságával szemben. A szolilokvium, a monologikus magánbeszéd jellegének dialogicitását az odaértett hallgató is garantálhatja, sőt még ennek hiányában is létrejöhet a kettőség, csakhogy ebben az esetben nem a szerep és az empirikus „én” közötti, hanem a beszélő szavain áttetsző „én” belső konfliktusaként jelenik meg.⁶⁶

⁶⁴ Ivor Armstrong RICHARDS, *Az irodalomtudomány gyakorlata*, ford. BARTÁL Henriett = *A modern irodalomtudomány kialakulása*, i. m., 389–390. – „a költeményben található kijelentések nem maguk miatt, hanem az érzelmekre gyakorolt hatásuk miatt vannak jelen. Ennélfogva félreértjük funkciójukat, ha kétségbe vonjuk igaz voltukat, vagy azon tűnődünk, hogy mint igazságtartalommal bíró állítások érdemelnék-e részünkről komoly figyelmet. Arról van tehát szó, hogy a versben található kijelentések többsége – ha nem az összes – az érzelmek és attitűdök manipulációjának, illetve kifejezésének eszközeként szolgál, nem pedig valamely tanhoz való hozzájárulásként. [...] Egyrésztől nagyon sokan vannak azok, akik [...] megpróbálnak minden bennük található kijelentést komolyan venni, és ezeket ostobaságnak találják. Például a »Lelkem egy hajó, felvont vitorlákkal«, számukra hiábavaló hozzájárulás a pszichológiához. [...] Másrésztől ott vannak azok, akik túlságosan sikeresen veszik az akadályokat, akik a »Beauty is truth, truth is beauty« kijelentést egy esztétikai filozófia lényegeként fogadják el, nem pedig mint érzelmek bizonyos keveredésének kifejezésre jutását.»

⁶⁵ Idézi SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Szerepjátás és költészet* = Sz.-M. M., „Minta a szőnyegen”. *A műértelmezés esélyei*, Bp., Balassi, 1995, 73.

⁶⁶ „There seems no reason why a dramatic monologue should not be a soliloquy; in such poems the conflict tends to be more internal, but they are not necessarily less dramatic for that.” (Elisabeth A. HOWE, *The Dramatic Monologue*, i. m., 14.)

Talán leginkább Petőfi hasonlóan démonikus hangvétellő *Az örült* című drámai monológjával történő összevetés világíthatja meg ezt a paradox helyzetet. E versben szintén feltűnő a mániákus lélekállapotot sugalló refrénszerű elem („Hahaha!”) szerkezeti összetartó szerepe. Petőfi verse formátlanságával, szabálytalanságával – az első szabadversként jelölte meg a versformáját Kerényi Ferenc – megfelel a beszélő lélekállapotának és az általa elmondottaknak. Arany *Az örök zsidó* című verse viszont szabályos nyolc-szótagos jambusi sorokból és négy-szótagos refrénből álló, jóval zártabb, a versformáját tekintve tradicionálisabban szerkesztett kompozícióba helyezi a lezárhatatlanság érzetét. Petőfi szerepjátékai – amelynek az életmű megítélését áthangoló jelentőségét Horváth János nyomán és finom korrekciójaként újabban Margócsy István mutatta be⁶⁷ – a szereppel létesített viszonyban valószínűleg alapvetően eltérnek Aranyétól.

Annak ellenére, hogy *Az örült* Egressy Gábor kedvelt és hatásos szavalati darabbá tette, amelynek következtében ez a Petőfi-vers nagy népszerűsége telt szert, Horváth János mégis fanyalog poétikai megoldásai felett és korábbi zsánerképekhez képest leértékeli a jelentőségét. Lényegében a mű mesterkéltségét és hatásvadász jellegét kifogásolja.⁶⁸ Főleg a vers második felének trópusaiban érzi azt, hogy „meglehetősen személyes ízűek, kisiklanak az örült lélektanából”, annyira, hogy leginkább a refrén képes biztosítani az egységet, ez fűzi a második részt a vers elejének a hangvételéhez. *Az örök zsidó* utolsó versszakának a váltásához hasonlítható tehát a Petőfi-vers lélektani alanyának átalakulása, a szerep mögül kitetsző empirikus „én”-re áthangolódás érzékelhető itt is. *Az örült* második részét tartja Horváth János ugyanis a szerepét elvétő dikciónak, amelyben már nem annyira a világot felrobbantani vágyó örült, hanem mintha maga a költő szólna ki. Az Arany-vers esetében azonban a szerepvesztő beszédmód sokkal áttételesebb, mondhatni figurálisabb és ezzel intellektuálisabb, nem kelti az azonosulás öntudatlanságának és az átélt indulatba beleélésnek az érzetét. A túlzott belefeledkezés helyett a kívülről rálátás, a nézőpontváltás esélyét adja meg. Az utolsó versszak figurális áthelyeződése ugyanis a tudatos komponáltság érzetét szuggerálja, szemben a Petőfi vers szinte öntudatlan átcsúszásával, hiszen *Az örök zsidó* önleplező metaforájából az derül ki, hogy akit eddig a szöveg beszélőjének hittünk, az valójában egy másik beszélőnek a szíve, vagyis az érzelmének a metaforája. A „szív” ilyen szinekdochészerű metaforája működtette a *Balsamcsepp* önmegszólító dikcióját is. *Az örök zsidó* ziháló rohanás érzetét keltő lendülete ebben a sorban megtorpan, felvillantja ennek a rohanásnak a metaforikus hátterét, hogy eltávolítva intellektualizálja, reflektálttá tegye és felcsilanthassa a megnyugvás esélyét, hogy aztán tovább folytassa a zaklatott véget nem érő rohanását az utolsó sor „Tovább! tovább!” refrénjével jelzeten. A drámai mo-

⁶⁷ MARGÓCSY István, *Petőfi szerepdilemmái* = M. I., *Petőfi-kísérletek*, Pozsony, Kalligram, 2011.

⁶⁸ „Itt az egész genre-jelleg egy ügyes fogás, mely az egyszínű pesszimista ítélet csekély érdemét az alak különösségével, kivel elmondhatja, iparkodik rendkívülivé növelni s egyúttal lyrai intenzitását is a végletekig fokozottság színében feltüntetni. Műfogás ez is [...]. S aki ez irodalmi staffaget elfogadja annak, amit csak szuggerálni akar: t. i. végletesen intenzív lyrismus és gondolati rendkívüliség készpénzének, az, őszintén szólva, ráment a romantikus műfogás lépére.” (HORVÁTH János, *Petőfi Sándor*, i. m., 196.)

nológ alapvető ironikusságát nélkülöző versnek tehát ez a kétértelműséget megszüntető sora valójában ironikus *parabázis*nak tartható, abban az értelemben, amit Paul de Man tulajdonított ennek a retorikai alakzatnak, vagyis, hogy jelentősége egy diskurzus megszakítása a retorikai regiszter átváltásával,⁶⁹ amely által a poétikai reflexió eszközévé válhat. Az iróniának ez a fajtája Paul de Man gondolatmentében a metaforikus megfeleltetés ellenében éppen az inautentikusság kifejező eszközévé lép elő. Az örök zsidó legendája az időtlenséget, a meghalni, megnyugodni nem tudást bűnhődésként állítja be, a hibáztatott metafora a szubjektum időbe vetettséget az egyáltalán nem kívánt, hanem a megnyugvást nem találó időtlenséggel szembesíti. Azt a paradoxont valósítja meg, amely mindenféle halál-témát megfogalmazó halálverssel szemben a *halálkívánó vers* ironikusságának a tömör összefoglalásával írható le.

Annak ellenére, hogy Arany az allegóriát nem tartotta lírának a „Szegény zsidó... Szegény szívem” sora egyértelműen a lírai olvasat felé téríti el a szöveget. A megjelenített motívum mindenféle epikai olvasásmódról – a tényszerűségről és a legendáról, az örök zsidóról, a Golgotára menő Jézust sürgető Ahasvérustól és annak történetéről⁷⁰ – leválasztható, pusztán metaforikus voltát tárja fel. Azaz az élmény és reprezentációja közötti különbséget hangsúlyozza. Ezzel tesz eleget a drámai monológ műfaj fő konstituáló elvének, a kettősség kívánalmának.

A *Ráchel siralma* és *Az örök zsidó* tehát fő vonalaiban megfeleltethető a drámai monológ követelményeinek, noha a hétköznapi nyelvhasználat imitálása hiányzik mindkét szövegből, de ez – mint ahogy látható volt – nem egyértelmű követelmény. Leginkább Browning esetében hangsúlyozódik a jelentősége. A másik nagy viktoriánus kortársnál, Tennysonnál ez jóval visszafogottabb, talán azért is, mert míg Browning történeti alakokat formál, addig Tennyson szívesebben szólaltat meg mitológiai szereplőket, akiknek a beszédmódjukhoz kevésbé illenek a hétköznapi orális megszólalás jelzései (például tétovázás, felkiáltás, közbevetés, zavartottság, nem refrénszerű szó- és gondolatismétlés, helyesbítés és a többi), ahogy Arany drámai monológjainak a szereplőihez sem illene. Mivel a köznyelvi jelleg a magyar irodalomban a kedélyesebb, népiesebb hangvételi dikcióhoz idomult, az Arany-féle drámai monológoknak a tragikum modalitásához közelítése gátolja az ilyen jellegű közvetlen, kedélyesebb, a klasszikusabb retorizáltságot elvető nyelvhasználatot.

Annak megítélése, hogy a szerep és a szerző között milyen nagy a távolság, értelmezéstől függ. Barta János az utolsó versszak első önleplező sora miatt inkább abba a csoportba sorolta volna e szöveget, amelyet Ányos Pálnak az *Egy boldogtalannak panasza*i a *halavány boldnál*, Garay Jánostól *Az új trubadúr*, Vörösmarty Mihály *Az élő szobor* című verse, Erdélyi János *Pórfüűja*, Vajda Jánostól *Az örült költő* és Babits Mihály *A lírikus epilógia* és Kosztolányi Dezső *Esti Kornél éneke* versei segítségével

⁶⁹ Paul de MAN, *Az irónia fogalma* = P. de M., *Esztétikai ideológia*, ford. KATONA Gábor, Bp., Osiris, 2000, 195.

⁷⁰ A legenda háttértörténetét főként Heinrich Gusztáv tanulmányára támaszkodva összefoglalja: AJÖM, I, *Kisebb költemények*, s. a. r. VOINOVICH Géza, Bp., Akadémiai, 1951, 515.

határoltam körül, amelyre a szerep és a költő közötti distancia szűkre szabottsága jellemző. Baranyai Zsolt tovább árnyalja a vers recepciók hagyományát, amikor kimutatja, hogy az Arany vers értése az allegorikustól szimbolikus értelmezési lehetőség irányába mozdul el.⁷¹ Ez a megfigyelés azért jelentős, mert a hagyományos értelemben felfogott allegorikus értelemképzéstől, a direkt megfeleltethetőségtől egy jóval határozatlanabb kontúrú jelkép felé tereli a figyelmet. Ez talán a mitikus jellegű szereplőket beszéltető hazai hagyományban, azaz Tompa drámai monológjaiban (*Új Simeon, Ikarus*) is feltételezhető.

A vers recepciótörténete pozitívistikus alapossággal mutatta ki a téma irodalmi előzményeit és vonatkozásait. A hagyományos irodalomfelfogásra alapuló értésmód, főleg Heinrich Gusztáv már idézett összefoglalása és Gálos Rezső áttekintése kimerítően tájékoztatott arról, hogy a középkorban megjelenő legendát a sokféle feldolgozás által is bizonyított élénk érdeklődés vette körül. A motívumtörténeti bemutatás azonban megmaradt a pozitívista ismeretközlés adatsoroló, az ismertetésen túl csak alig-alig túllépő értékrendjében, nem nyert újabb irodalmi nyelvet és szemléletet konstruáló jelentőséget.

A kulturális fordulat az irodalomtudományban a korábbi tájékozódási pontok felülbíráásával járt együtt. A populáris kultúra vizsgálata és az irodalom és a korábban nem irodalmi megszólaltságúnak vett egyéb tudományok közötti rokonítás általános velejárója a „cultural studies” néven emlegetett tanulmányoknak. A műközpontú szemlélet uralma után ez az irányzat újragondolja a művészeti és a történeti, társadalmi tudatformák közötti kapcsolatot és a népszerű művészettel szemben nem elutasító, hanem a kultúra alapjaként tekinti, amely széleskörű társadalmi jelentőségét mutathatja a művészeti érdeklődésnek. Edward S. Cutler könyve annak a nézetnek a felülbíráására tesz kísérletet, amely a modernizmust a tömegkultúra elterjedésére adott esztétikai oppozícióban jelölte ki. Ezzel szemben ő a modernizmust éppen egy társadalomtörténeti váltásból, a városi létformából, a tömegkultúra jelenségeiből vezeti le. Két fő alapot vázol fel, amelyet a 19. század közepe környékén megjelenő sajtó tett széles körben ismertté. Az örök zsidó vagy a bolygó zsidó, valamint a leginkább Poe *A Morgue utcai gyilkosság* című művében megjelenő elszabadult majom figurájának a 19. századból a 20. századba érkező különféle feldolgozásait mutatja be, azért, hogy érzékeltesse azt a folyamatot, amelynek következtében a napilap szenzációs híre művészeti tárgyá alakulhatott át. A népszerű, nagy példányszámú lapok által közismertté tett motívum egy új létérzékelési és művészeti hangoltság előjelezésévé válik. Cutler a modernitás fogalmát veti be, hogy az örök zsidó témát olyan kulturális összefüggésbe tudja állítani, amelyben a téma a nagyvárosi létérzékelés jelzéseként értékelhető.⁷² Az 1840-es években a témának mind az

⁷¹ A „vers minden interpretátora lényegében az apokrif mondában rejlő szimbolikus értelmezési lehetőségeket próbálta megragadni, s applikálni a szövegre.” (BARANYAI Zsolt, »Küdfátyolkép az emberek«. Egy Arany-verssor értelmezéséhez = *Mibálynapi köszöntő. Írások Ilia Mihály születésnapjára*, Szeged–Budapest, Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, 2000, 43.)

⁷² Edward S. CUTLER, *Recovering the New. Transatlantic Roots of Modernism*, New Hampshire, University of New Hampshire, 2002.

irodalomban, mind a populáris sajtóban megjelenő divatja szerinte azt az életérzést bontja ki, amely az urbanizált világ szorongásérzetének a kifejeződése.

Az allegória görög eredetű szó, amelynek a legegyszerűbb meghatározása: „olyan beszéd, amely egy dolog alatt egy másikat ért”. Gyakran asszociálódik komoly morális vagy nacionalista képzetekkel.⁷³ A magyar irodalomban különösen, talán Ady költői jelentőségének a hangsúlyoztatásából eredően, a szimbólum modernebb jelképként értékelődött fel, szembeállítva a régiesebbnek érzékeltetett allegóriával. Az allegória gyakran a szimbólummal állítódik szembe és e két fogalom a különböző diskurzusokban, az esztétikai, a stilisztikai, a szemiotikai és a művészettörténeti kontextusban más-más jelentéstartományt és értékrendet feltételez. Esztétikaelméleti nézőpontból a szimbólum romantikától érezhető primátusát Gadamer,⁷⁴ majd Paul de Man⁷⁵ kezdte felülbírálni, visszaadva az allegória becsét. A hermeneutikai megközelítés és a szimbólumban logocentrizmust, önmagával azonos, identikus jelenléttel rendelkező jelöltet látó két nézőpont megegyezik abban, hogy az élmény és reprezentációja között differenciáló allegóriát a differenciálatlan, az élmény direkt leképezését feltételező ösztönösebb szimbólummal szembeállítva, a jelkép történeti, tradíciójellegű és nyelvi oldalát, önmagán túlmutató voltát, időbeliségét, intellektuálisabb voltát hangsúlyozza.

Most nem kívánván belemerülni az allegória jellemzőinek, átértékelésének és elméleteinek részletesebb, legalább egy monográfia terjedelmét igénylő taglalásába, csak arra a jellemvonására hívom fel a figyelmet, amely számításba jöhet az Aranyvers értékekor. Wayne Booth az iróniával társítható, ironikus változattal is rendelkező rokonfogalmak között mutatta be a metaforával, a szójátékkal és a szatírával egyetemben, mivel mindegyik a „valami dolgot mondani és mást érteni” címkével is megközelíthető. Az „ironikus allegória” és az általa egyértelmű intenciójának tartott (*stable irony*) változat közötti hatásbeli hasonlóságra hívta fel a figyelmet.⁷⁶ Paul de Man még inkább a két fogalom rokonságára helyezte a hangsúlyt. Az allegóriát a tisztánlátó örületként felfogott iróniával társítja, azért, mert a jel és jelentés kapcsolata mindkét esetben diszkontinuus. Mind az allegória, mind az irónia az organikus jelfelfogás ellenében az élmény és reprezentációjának kettősségére épül, az „én”-szemléletük pedig egyaránt interszjektív: az „én” és a nem „én” tudaton belüli viszonyára, az empirikus és a nyelvi „én” konfliktusára hagyatkozik.⁷⁷ Vagyis ez az allegóriaértés nem az ironikusság megszüntetését emeli ki, hanem összetartozásukat hangsúlyozza, a figura által a jel és jelentése között teremtett különbséget értékeli fel. *Az örök zsidó* recepciójában a konkrétól az általánosabb létállapot felé elmozduló értelmezések, a zsidó motívum jelentésének sokrétegű értése mintha arra utalna,

⁷³ Jeremy TREMBLING, *Allegory*, London and New York, Routledge, 2010 (The New Critical Idioms), 9.

⁷⁴ Hans-Gerog GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Bp., Gondolat, 1984, 69–76. (*Az élményművészet határai. Az allegória rehabilitációja* című fejezet.)

⁷⁵ Paul de MAN, *A temporalitás retorikája*, ford. BECK András = *Az irodalom elméletei*, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Jelenkor–JPTE, I, 1996.

⁷⁶ Wayne C. BOOTH, *A Rhetoric of Irony*, i. m. 25.

⁷⁷ Paul de MAN, *A temporalitás retorikája*, i. m. (leginkább: 38–39, 44–45, 51–52.)

hogy az allegória Arany esetében nem a konkrét megfeleltethetőséghez, hanem inkább ehhez a romantikus allegóriaelméletre alapozott felfogáshoz közeledne.

Az allegóriában az élmény és reprezentációjának a szétválasztását látó és ez alapján újraértékelő szemléletet gondolta tovább a korán elhunyt művészetkritikus, Craig Owens. A kortárs művészi gyakorlatból levont nézete szerint az allegória akkor jön létre, ha egy szöveg egy másik által megkettőződik.⁷⁸ Paul de Mannak a temporális megelőzöttség gondolatmenetét folytatva az allegorikus megkettőzöttséget a médiumváltásra is kiterjesztette, a nyelvi és a nem nyelvi művészetek közötti határátlépés jelentőségét emelve ki.⁷⁹ Másrészt beillesztette a történetiséget újra-élesztő művészeti gyakorlatba. Ebben az áthágást hangsúlyozó szemléletben az allegorikus szerkezet irodalmi jelentősége abban látható, hogy észrevehetővé teszi egy kevésbé hangsúlyozott alapvonását. Azt, hogy ez a művészeti gyakorlat korábban már nyelvi-esztétikai léttel rendelkező dolgokra utal, vagyis valójában olyan szöveget jelez, amely egy másikat olvas, még akkor is, ha töredékes, szórványos vagy kaotikus a megfelelés a régi és az új között. Az elmúlt allegorikus reinterpretációjának a szemléltetésére Borges Pierre Ménard-ját (*Pierre Ménard, a Don Quijote szerzője*) hozza példaként. Az allegorikus mű paradigmája ezért Owens szerint a palimpszeszt, de a kommentár modelljét is meglátja benne. Jelentősége abban rejlik, hogy az allegória nem a korábbi értelmet veszi át, hanem a korábbi, közismert metaforát éppen egy másik értelemmel ruházza fel, ezért lehet rejtvénytyszerű.⁸⁰ Owens allegória-felfogása – ahogy az allegória elméletének különböző aspektusait feldolgozó monográfia írója is megfigyelte⁸¹ – megfelel a posztmodernizmus elköteleződésének a paródia, a pastiche, a montázs és kollázs iránt, és vele a kettős kódolás (*double coding*) Charles Jencks által hangsúlyozott kívánalmának. Ebben a nézetben lényegében a posztmodern művészeti formák az allegorikussággal, a parodisztikussággal és az iróniával eljegyzetté válnak, úgy, hogy jelzik a megelőző hagyomány kódjainak a jelenlétét, de egyszerre a hiányukat is, hiszen nyilvánvalóan katakrézisre, pótléokra, helyettesítésre szorulnak, és így az inherens jelentésről leválásuk testesül meg bennük.

Arany János az allegóriát olyan álarcossággként fogta fel, amelynek hazai felfokozottságát a történeti alakulása magyarázza. Tompa versbeszédének hajlamát az allegorikusságra két eredőből vezeti le. Az egyik egyéni adottság, a másik viszont „a viszonyok által parancsolt *kényszerűség*”. Ennek pedig egyértelműen a nemzeti konszenzuson, a jelhasználat közösségi voltán alapuló szemlélet adja meg az alapját, hiszen amaz „érzelmet, mely álarc alatt kénytelen bújkálni, de melyet a négy folyó és hármás halom vidékén minden ember a legsűrűbb fátyol alól is megismer, senki sem

⁷⁸ Craig OWENS, *The Allegorical Impulse. Toward a Theory of Postmodernism* = C. O., *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, ed. Scott BRYSON, Barbara KRUGER, Lynne TILLMAN, Jane WEINSTOCK, introd. Simon WATNEY, Berkeley–Los Angeles–London, University of Carolina Press, 1992, 53.

⁷⁹ „allegory marks the dissolution of the boundaries between the arts; by proposing the interchangeability of the verbal and the visual, the integrity of both is compromised. This is why it is an aesthetic »error«, but also why it appears, at present, as the organizing principle of advanced aesthetic practice.” (Craig OWENS, *Earthwords* = C. O., *Beyond Recognition*, i. m., 48.)

⁸⁰ I. m., 54–57.

⁸¹ Jeremy TREMBLING, *Allegory*, i. m., 160–161.

képes oly finom, oly változatos allegorikai mezben élénk állítani, mint Tompa.”⁸² Az allegória fogalma e sorok alapján erősen kötődik a jelhasználatnak és a jelérzékelésnek a kulturális közösség lokális meghatározottságához, tehát a rejtvénytársítás és a többértelműsége csak ezen a kulturális körön kívüli befogadókra vonatkozhat. Arany tehát – ahogy Főrizs Gergely is megfigyelte⁸³ – az allegóriában leplet, fátylat, a gondolat megnyesésének és az érzelm álarc alá rejtésének az eszközét látja, valamint mindenkor az allegóriaszerű formálás kényszer szülte voltát hangoztatja. Egyértelműen a katakrézis jellege válik tehát meghatározóvá. Feltűnő azonban az, hogy az örök zsidó motívuma nem erre a közösségi jellegű allegóriaértelmezésre visszahangzik, hanem arra utal, hogy Arany mindenféle nemzeti jellegtől és mindenféle egyértelmű térségi összetartozási érzettől mentesként kívánta formálni. A nemzeti tematika elhárítása arra utal, hogy a kulturális közösség értelemegészt sugalló jellegéről, minden inherens jelentésről le kívánta választani. A *Ráchel siralma* is azt mutatja, hogy Arany drámai monológjai inkább a kereszténység gyökereinél találják meg a műfaj narratív eleméhez a támaszpontokat, tehát elsősorban nem a nemzeti mondanivaló egyértelmű leképzését szolgálják, hanem csak egy jóval áttételesebben értelmezhető jelképhálót kívánnak működtetni. A heroida nemzeti történelmet példaszzerű jelleggel felidéző allegorizmusától Tompa jelentősebb és feltehetően *Az örök zsidó* is ösztönzést merítő drámai monológjai is távolságot tartanak. Az *Új Simeon* és *Ikarus* szintén a direkt, a konkrét történeti körülményekre utaló allegorizálást kerülő verseknek tarthatók.

Az örök zsidó metaforikus sora tehát azzal, hogy konkretizálja a beszélőt, egyrészt szűkíti a szöveg jelentésmezőjét, mivel önallegóriává rendezi át a vers értelmét. Másrészt, mivel ezzel az allegorikussággal felveti az inherens jelentés elvesztésének, mindenféle identitás megjeleníthetőségének a kételyét, a jelnek csak a jelentés pótlékeként szolgáló szemléletét és az élmény közvetlen hozzáféréseinek lehetetlenségét, mintha éppen e jelentésmezőnek már az „én” és szerep közötti rövidrezárásán jóval túlmutató tágitását, ontológiai megelőzöttségét teljesítené ki.

A líra és az allegória Arany János gondolatmenetében egymást kizáró fogalom, ahogyan Erdélyi Jánosnak írt levelében kifejtette.⁸⁴ A lírai versként felfogott két drámai monológját Arany tehát, ha következetes önmagához, nem tarthatta allegóriának. Valószínűleg e két szöveg – és talán más allegorikusan is olvasható Arany vers – esetében érdekesebb már az allegórián túlmutató figurativitásról beszélni. Arany két drámai monológjának nevezhető műve mintha ennek a nyílt allegorizáción és ironikusságon túlmutató, Paul de Man által „metairónia”-ként megfigyelt sajátosságot valósítaná meg. Ez a metairóniát Paul de Man úgy írta körül, mint olyan lehetőséget, amely a „tisztá költészet” Baudelaire-től vett fogalmát biztosítja:

⁸² ARANY János, *Tompa Mihály költeményei* = *AJÖM*, XI, *Prózai művek* 2., 1860–1882, s. a. r. NÉMETH G. Béla, Bp., Akadémiai, 1968, 462

⁸³ FŐRIZS Gergely, *A méh románca. Arany János virágfájdalma*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1999, 5–6. 677.

⁸⁴ ARANY János levele Erdélyi Jánoshoz, 1856. szeptember 4. = *AJÖM*, XVI, *Levelezés*, II., s. a. r. SÁFRÁN Györgyi, Bp., Akadémiai, 1982, 756.

néhány költő [...] ugyan továbbra is a nyelvben keresett otthonát, s nem akartak elmenekülni az időből az emberi lét temporalitásának apokaliptikus felfogása révén, mégsem voltak ironikusak. Baudelaire a nevetésről írott esszéjében egy olyan, félig-meddig mitikus költői alakzatról beszél minden irónia nélkül, mely kívül esne az irónia körén: »ha egy magasabb célokért küzdő szellem – ha mégoly civilizált nép szülötte is – áttöri a földhözragadt nagy-ravágyás korlátait és vakmerően a tiszta költészet egébe tör, költészetéből, mely egyszerű és mély, mint a természet, a nevetés éppúgy hiányozni fog, mint a bölcs lelkéből.« [...] – Ismerünk-e olyan szövegeket a korszakból – és ezúttal helyesebb szövegekről, semmint szerzőkről beszélni –, melyek valóban metaironikusak, melyek anélkül haladták meg az iróniát, hogy visszatértek volna az organikus totalitás mítoszához, vagy figyelmen kívül hagyták volna a nyelv szükségszerű temporalitását? Amennyiben ezeket a szövegeket »allegorikusnak« nevezünk, ez azt jelentené, hogy az allegória nyelve az irónia meghaladása volna? Lehetséges, hogy a kései Hölderlin, Wordsworth és maga Baudelaire néhány kimondottan nem ironikus, hanem a mi fogalmaink szerinti allegorikus szövege volna ez »a tiszta költészet (melyből) a nevetés éppúgy hiányozni fog, mint a bölcs lelkéből«?⁸⁵

Az allegória és vele a paródia Arany esetében a kétértelműség eszköze lesz, ami egyszerre kifejez, de egyszerre teszi zárójelbe a kifejezést, jelezve a megjelenített élmény autentikusságának, inherens voltának, a kimondhatatlan kimondásának megmaradt lehetőségét, a színről színre látás és láttatás eszközeinek az elvesztését.

⁸⁵ Paul de MAN, *A temporalitás retorikája*, i. m., 52–53.